

DOSSIER MONOGRAPHIQUE :

LE SECRET

COORD.

IRINA ENACHE VIC

SADI LAKHDARI



Comité de rédaction

- Directeur de publication : Sadi Lakhdari, PR, directeur de l'UFR Etudes ibériques et latino-américaines, université Paris-Sorbonne
- Rédactrice en chef : Nancy Berthier, PR, université Paris-Sorbonne, directrice du CRIMIC EA 2561
- Secrétaire de rédaction : Corinne Cristini, MC université Paris-Sorbonne
- Comité de rédaction : Julie Amiot (MC Paris-Sorbonne), Maria Araujo (MC Paris-Sorbonne), Adelaïde de Chatellus (MC Paris-Sorbonne), Irina Enache (doctorante Paris-Sorbonne), Véronique Pugibet (MC Paris-Sorbonne), Nadia Tahir (Lectrice Paris-Sorbonne)

Comité scientifique international

- Federico Alvarez Arregui (UNAM, Mexique)
- Gema Areta Marigó (Universidad de Sevilla, Espagne)
- Jordi Castellanos Vila (Universitat Autònoma de Barcelona)
- Elsa Cross (UNAM, México, Mexique)
- Josefina Cuesta (Universidad de Salamanca, Espagne)
- Regina Dalcastagne (Universidade de Brasilia, Brésil)
- Pere Gabriel Sirvent (Universitat Autònoma de Barcelona, Espagne)
- Enric Gallen Miret (Universitat Pompeu Fabra, Espagne)
- Eduardo González Calleja (Universidad Carlos III de Madrid, Espagne)
- José Manuel González Herrán (Universidad de Santiago de Compostela, Espagne)
- Isabel Pires de Lima (Universidade de Porto, Portugal)
- Maria Rosa Lojo (USAL, Conicet, Argentine)
- Esperanza López Parada (Universidad Complutense de Madrid, Espagne)
- Consuelo Naranjo Orovio (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, Espagne)
- Antonio Niño (Universidad Complutense de Madrid, Espagne)
- Joan Oleza Simó (Universidad de Valencia, Espagne)
- Vicente Sánchez Biosca (Universidad de Valencia, Espagne)
- Julia Tuñón (INAH, Mexique)
- Veronica Zarate Toscano (Instituto Mora de Mexico, Mexique)

Cet ouvrage est conçu pour être imprimé en recto-verso sur feuilles aux formats A4 et Letter.

Réalisation : Arts Négatifs
<http://www.arts-negatifs.com>

Rédaction : Iberical
<http://iberical.paris-sorbonne.fr>

Édition : Crimic
<http://crimic.paris-sorbonne.fr>

Sommaire

- I -

Dossier monographique « Le Secret »

coordonné par Sadi Lakhdari (Université Paris-Sorbonne, CRIMIC EA 2561)

et Irina Enache Vic (Université Paris-Sorbonne, CRIMIC EA 2561)

<i>Préface</i>	007
Sadi Lakhdari (Université Paris-Sorbonne, CRIMIC EA 2561)	
Irina Enache Vic (Université Paris-Sorbonne, CRIMIC EA 2561)	
<i>El secreto y el crimen en el cuento pardobazaniano: la historia de una evolución</i>	009
Christian Boyer (Université Paris-Sorbonne, CRIMIC EA 2561)	
<i>Le secret dans Tormento et La de Bringas de Benito Pérez Galdós</i>	021
Sadi Lakhdari (Université Paris-Sorbonne, CRIMIC EA 2561)	
<i>El Verdugo d'Honoré de Balzac. De l'Espagne, du secret et des têtes coupées</i>	031
Maria Zerari-Penin (Université Paris-Sorbonne)	
<i>Les Mystères de Madrid ? Secrets et simulacres de secrets dans La colmena</i>	041
Yves Germain (Université Paris-Sorbonne)	
<i>El secreto como técnica de construcción del personaje en Luis Mateo Díez</i>	051
María Ángel Pardo Gracia (Université Paris-Sorbonne, CRIMIC EA 2561)	
<i>Alianzas y secretos : Democracia y matrimonio como instituciones narrativas en Corazón tan blanco de Javier Marías</i>	063
Natalia Nuñez Bargueño (Université Paris-Sorbonne, CRIMIC EA 2561)	
<i>Secrets d'enfant et secrets de roi : Quis necavit equitem</i>	079
Jean Christophe Martin (Université Paris-Sorbonne, CRIMIC EA 2561)	
<i>Le secret dans Hoy, Júpiter de Luis Landero : être dans le « paraître »</i>	091
Irina Enache Vic (Université Paris-Sorbonne, CRIMIC EA 2561)	
<i>Métapsychologie du fantôme</i>	105
Geneviève Richard (Doctorante Université Paris-Sorbonne)	

- II -

Articles (Varia)

- Humor y compromiso en la poesía de José Moreno Villa : la influencia de los ismos en Jacinta la pelirroja* (1929), *Carambas* (1931), *Puentes que no acaban* (1933) y *Salón sin muros* (1936) 119
Isabelle Cabrol (Université Paris-Sorbonne, CRIMIC EA 2561)
- Kati Horna. El compromiso de la mirada. Fotografías de la Guerra Civil española (1937-1938)* 137
Nancy Berthier (Université Paris-Sorbonne, CRIMIC EA 2561)
Rafael Rodríguez Tranche (Universidad Complutense de Madrid, Espagne)
Vicente Sánchez-Biosca (Universidad de Valencia, Espagne)
- Gregorio Marañón, un historien médecin ou un médecin historien ? A propos de Ensayo biológico sobre Enrique IV de Castilla y su tiempo* 161
Marie-Aline Barrachina (Université Paris-Sorbonne, CRIMIC EA 2561)

- III -

Documents

- Entrevista a Arturo Ripstein (01/12/2012)* 175
Véronique Pugibet (Université Paris-Sorbonne, CRIMIC EA 2561)
- Mesa redonda en torno a Arturo Ripstein (01/12/2012)* 187
Véronique Pugibet (Université Paris-Sorbonne, CRIMIC EA 2561)

- IV -

Comptes rendus

- Claudia Feld et Jessica Stites Mor (sous la direction de), El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente. Buenos Aires, Paidós. Estudios de Comunicación, 2009, 361 p.* 199
Nadia Tahir (Université Paris-Sorbonne, CRIMIC EA 2561)
- Plossu, Bernard, Le voyage mexicain, L'intégrale 1965-1966 et Plossu, Bernard, Le retour à Mexico 1970, Retorno a ciudad de México 1970* 203
Véronique Pugibet (Université Paris-Sorbonne, CRIMIC EA 2561)
- Catalogue de l'exposition sous la direction de Marie-Paule Vial, L'Espagne entre deux siècles : de Zuloaga à Picasso, 1890-1920, 7 octobre 2011- 9 janvier 2012, Paris, Rmn – Grand Palais en coédition avec le musée d'Orsay, 160 p.* 207
Corinne Cristini (Université Paris-Sorbonne, CRIMIC EA 2561)
- Nancy Berthier (coord.), Lexique bilingue des arts visuels, Paris, Ophrys, 2011* 209
Julie Amiot (Université Paris-Sorbonne, CRIMIC EA 2561)

- I -

Dossier monographique
« Le Secret »

Préface

par Sadi LAKHDARI et Irina ENACHE VIC

Secret d'État, secrets de famille : à quelque niveau que l'on se situe, le secret joue un rôle fondamental pour l'individu ou la société et ne constitue certes pas un objet d'étude nouveau. De nombreuses disciplines s'en sont depuis longtemps préoccupées comme la littérature, la philosophie, l'histoire, la psychanalyse, les sciences politiques, l'ethnographie ou la sociologie. Il se manifeste dans de multiples situations réelles ou imaginaires en tant que métaphore du refoulé qui se dérobe à la conscience ou d'instrument de domination dans les rapports de pouvoir ; il relève aussi des mécanismes de défense de l'individu contre les interdits et la transgression de la norme sociale. Il joue un rôle essentiel dans la transmission ou plutôt le défaut de transmission entre les générations, réapparaissant tel un fantôme des placards familiaux.

La littérature, tous genres confondus, et à toutes les époques, s'est faite l'écho des préoccupations sociales, politiques ou psychologiques liées au secret. Mais qu'en est-il aujourd'hui, alors que les interdits et le refoulement se sont transformés avec l'évolution de la société et des moyens de communication ? Omniprésent dans les romans réalistes et naturalistes du XIXe siècle, le thème se retrouve encore au cœur de nombreux romans du XXe siècle et surtout des romans policiers dont on constate la prolifération depuis les premiers contes d'Emilia Pardo Bazán qui a inauguré le genre en Espagne. On peut continuer légitimement à s'interroger sur l'utilisation du secret comme ressort classique du suspens relevant du jeu entre auteur et lecteur, sur les faux secrets ou d'autres formes relevant du mensonge ou du silence elliptique, mais aussi sur la généralisation du genre policier qui semble contaminer presque toutes les fictions. Les séries télévisées doivent toujours centrer une part importante de l'intrigue sur des éléments qui relèvent de la fiction policière, sous peine de perdre une part importante de leur audience, jusqu'à 70 % selon certaines évaluations. Preuve de la permanence des attentes du spectateur ou du lecteur depuis des temps reculés, fondée sur une faible variation de la psyché humaine au cours des siècles. Selon une interprétation relativement classique, le lecteur satisferait, outre des pulsions sadiques évidentes, sa pulsion épistémophilique dans ce type d'œuvre où un mystère doit être dévoilé, un secret percé, une énigme résolue. Qu'en est-il aujourd'hui dans le roman contemporain espagnol ?

D'autres directions s'ouvrent également. Le secret relève du double jeu de la relation entre apparence et non-apparence, ce qui suppose une vérité cachée. Les mécanismes de défense utilisés par le sujet comme le mensonge, le silence, des apparences trompeuses, produisent des signes manifestes, des symptômes de l'existence du secret enfoui par les personnages ou l'auteur. Le secret concerne particulièrement les relations intersubjectives par les manipulations perverses auxquelles il peut donner lieu : excitation de la curiosité, frustration volontaire, etc. La tension qui se crée entre le sujet détenant ou supposé détenir un secret qu'il dévoile ou non, et l'autre qui ignore, sous-tend souvent l'intérêt du lecteur et fournit une riche source d'inspiration au créateur.

Le brouillage actuel entre l'espace public et l'espace privé, le dogme de la transparence qui se caractérise par un dévoilement de l'intime et une apparente impossibilité à conserver des secrets constamment étalés sur la place publique, ou plutôt sur les écrans, pour les personnages en vue se traduit par un désir de se montrer, de se dénuder à un point rarement égalé dans l'histoire de l'humanité. Comment le roman contemporain reflète-t-il cette tendance parallèle à la multiplication vertigineuse des images et quelles en sont les conséquences sur la construction des personnages ?

Le voilement ou le cryptage n'empêchent pas, bien au contraire, le dévoilement qui se fait à l'insu de l'auteur lui-même. Il pousse le lecteur à une intense activité de déchiffrement qui correspond à une herméneutique moderne quand on adopte les méthodes de la psychanalyse. Mais ce dévoilement est, on

le sait bien, souvent un leurre, le secret cherché se révélant fuyant et peut-être inexistant. On pourra se pencher sur les rapports du secret et du mystère insondable qu'il a peut-être pour fonction d'occulter, mais aussi sur la nature de l'interprétation quand il s'agit d'auteurs qui ne semblent rien occulter des ressorts inconscients de la création ou encore dans le cas de l'autofiction.

El secreto y el crimen en el cuento pardobazaniano: La historia de una evolución

Christian BOYER

Résumé : Tout auteur proluxe s'adonne à l'écriture du secret. Dans les romans naturalistes de doña Emilia se sont d'ailleurs sans doute les relations incestueuses à peine cachées, puis révélées, qui ont élevé *Los pazos de Ulloa* et *La Madre Naturaleza* au rang de classiques. Dans ce travail, nous nous interrogerons sur les relations qui unissent le crime et le secret dans les récits courts de la comtesse de Pardo Bazán. Nous nous intéresserons aux transformations qui, au début du XXe siècle, ont poussé l'écrivain à délaisser quelque peu le conte sanglant au profit de récits qui figurent parmi les premières tentatives du genre policier en Espagne. Dans les narrations qui appartiennent à ce que nous serions tentés de considérer comme une nouvelle manière, l'auteur fit du secret un point nodal. Nous tenterons, au fil de cet article, de souligner cette évolution et de percer le secret qui semble se répéter dans plusieurs récits courts d'Emilia Pardo Bazán en nous appuyant sur les apports de la psychanalyse.

Mots-clés : Pardo Bazán, XIXe siècle, secret, contes, policier, psychanalyse.

Resumen: Todos los autores prolifos han escrito sobre el secreto. En las novelas naturalistas de Emilia Pardo Bazán son sin duda las relaciones incestuosas apenas veladas las que han hecho de *Los pazos de Ulloa* y *La Madre Naturaleza* dos clásicos estudiados tanto en España como en Francia. En este artículo, nos interrogaremos acerca de las relaciones que unen el crimen y el secreto en los cuentos escritos por la condesa de Pardo Bazán. Nos centraremos en las transformaciones, a principios del siglo XX, que han llevado a doña Emilia a abandonar paulatinamente el cuento sangriento para crear unos de los primeros cuentos policíacos en España. En esta nueva manera de escribir el crimen, el secreto ocupará un lugar destacado. Estudiaremos el secreto en algunos relatos breves valiéndonos de las teorías psicoanalíticas con el fin de revelar fantasmas que aparecerán en otros cuentos, pertenezcan éstos o no, al género de lo policíaco.

Palabras claves: Pardo Bazán, siglo 19, secreto, cuentos, género policíaco, psicoanálisis.

Abstract : Every prolux author writes about secret. For instance, in Doña Emilia's naturalist novels, for example, incestuous relationships show up the author's active interest in this theme. In this article, we will deal with the links between crime and secret written by countess of Pardo Bazán. Firstly, we will demonstrate how in the early 20th century the writer has progressively left aside the bloody short stories to create some of the first detective short stories in Spain. Then, we will lay the emphasis on the very frequent crime secret found in this new way of writing. We'll study the secret in some short stories by making use of psychoanalytical theories, which will be very useful. Indeed, psychoanalytical contribution will allow us to reveal phantasies that are detectable throughout other short stories, not necessarily belonging to detective genre.

Key words: Pardo Bazán, XIX century, secret, short story, detective genre, psychoanalysis.

El eclecticismo de Emilia Pardo Bazán puede ser un freno para quien quiera encontrar cierta unidad temática en su ingente producción cuentística. Los últimos estudios llevados a cabo por el profesor González Herrán permiten aseverar que el número de relatos cortos encontrados en la prensa ya se eleva a más de 630. En el último número del cuaderno de estudios *La Tribuna*, Ricardo Axeitos Valiño y Patricia Carballal Miñán, gracias a una rigurosa búsqueda hemerográfica, han recuperado nueve cuentos más, ampliando un catálogo de una riqueza temática y estilística inconmensurable.

Entre la primera colección *La dama joven* de 1881 y los *Cuentos de la tierra*, publicados después de la muerte de doña Emilia, han pasado cuarenta años de creación literaria intensa, de adaptación a los modelos foráneos, tanto franceses como rusos, pero también de oscilación entre un tratamiento romántico y hasta gótico de ciertos relatos y otro, marcadamente naturalista y determinista o también espiritualista.

El novelista gallego Suso de Toro ha calificado hace poco a la escritora de “mujer humanamente fuerte e unha escritora literariamente poderosa, dinamiteira”. Si fue mucha mujer doña Emilia, no lo fue exclusivamente gracias a su labor de feminista: sería un error volver a pintar a esta artista como una señora vestida de hombre que sólo se empeñaba en luchar por el derecho de las mujeres. No quisiéramos aminorar los méritos de la condesa pero no olvidemos que su mayor aporte ha sido traspasar los límites geográficos de la inspiración, presentar nuevos modelos susceptibles de renovar las letras españolas y sobre todo, experimentarlos. Además de *La cuestión palpitante* y de *La Revolución y Novela en Rusia*, textos en los que la escritora introdujo el naturalismo y la novela rusa en España, estuvo su gran intento de adaptación del género policiaco que culminó con la publicación de *La gota de sangre*, en 1911.

En los diferentes cuentos que la crítica suele considerar como pertenecientes al género de lo policiaco, el secreto y el enigma ocupan un lugar destacado. Si bien el relato detectivesco apareció a finales de la carrera literaria de doña Emilia, los misterios y los crímenes ya estaban presentes desde fechas más tempranas. Lo interesante es ver cómo, a través de las distintas colecciones de cuentos y de los distintos artículos de prensa de la autora, hemos pasado de relatos sangrientos, del caso terrible, a una reflexión mucho más honda sobre los motivos y las consecuencias del crimen.

La vida criminal como fuente de inspiración.

Si quisiéramos destacar una nota dominante en la multiforme obra cuentística de Emilia Pardo Bazán, estaría sin duda marcada por la nota trágica. Una tonalidad ostensible ya desde sus primeros cuentos, como prueba indiscutible de la natural inclinación de la autora hacia estos temas, que se va acentuando a lo largo de su producción¹.

Con estas palabras, Juan Paredes Núñez recuerda lo que Manuel Baquero Goyanes ya había expresado: entre los cuentos de Emilia Pardo Bazán, son muchos los que se ciñen al registro de lo trágico, uno tras otro, van sucediendo dramas en todas las colecciones. Son frecuentes los relatos que subrayan la miseria, la injusticia, los celos, la ignorancia, motivos todos estos más que suficientes para acarrear la muerte de un personaje. Entre los numerosos cuentos dramáticos y trágicos de la autora, las más de las veces, la muerte no es accidental sino que la inflige el criminal. Así, fratricidios, proyectos de hurtos, de engaños, venganzas familiares y celos desenfrenados participan de un universo cruel en el que señorea el homicidio.

Nelly Clémessy, en un artículo sobre *Selva*, pequeña novela policiaca inacabada, se interesa por la afición que tiene la condesa al crimen y subraya como otros críticos: “la fascinación que ejerció siempre

1. PAREDES NÚÑEZ, Juan, *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Universidad de Granada, 1979, págs. 46-47.

en la autora el misterio, las desapariciones, los crímenes²”.

Para que el lector de prensa asiduo no tuviera una impresión de *déjà lu*, era necesario que doña Emilia encontrara una musa generosa. En su prólogo a los *Cuentos de amor*, la escritora nos lo confiesa : la verdad es la mina inagotable de la que saca sus argumentos:

De las ideas que en tropel me acuden, no aprovecho la mitad ; desecho infinitas, no sólo por creerlas desde el primer instante indignas de vivir, sino porque algunas me parecen atrevidas, peligrosas y capaces de horripilarte, ¡oh lector no siempre benévolo ! Si esto pasa con las ideas de cosecha propia, en mayor proporción quizá acontece con las que me sugieren los libros viejos, y sobre todo, las que se fundan en datos de la vida real. Por fuerte y viva que supongamos la fantasía de un escritor, jamás llega al límite de la realidad posible. Cuanto pudiésemos fingir, queda muy por bajo de lo verdadero. Llamamos inverosímil a lo inusitado; pero no hay acaecimiento extraño, monstruoso, espeluznante y peregrino que no conozcamos por la realidad. Lo saben los de mi profesión: nunca se puede incorporar a la literatura toda la verdad observada, so pena de ser tildado de extravagante, de escritor descabellado y de bárbaro sin gusto ni delicadeza; y sin embargo, las mayores osadías y crudezas de la pluma, aunque sea de hierro y la mojemos en ácido sulfúrico, son blandenguerías para lo que escribe en caracteres de fuego la realidad tremenda³.

En varias ocasiones, se ha inspirado la autora en sucesos y causas célebres. Efectivamente, “muchos de los relatos de Pardo Bazán [...] no son otra cosa que la traslación al plano literario de los sucesos que la propia autora comentaba en el noticiario periodístico⁴”. Entre 1885 y 1912, Emilia Pardo Bazán participó activamente en *La Ilustración Artística de Barcelona*. En su columna, titulada “La Vida contemporánea”, comentaba las últimas atrocidades, las historias de destripadores y otros “sacamantecas” que existieron verdaderamente, como lo ilustró el sonado crimen de Gádor. Con sus artículos relacionados con la temática criminal, Emilia Pardo Bazán propuso reflexiones en torno a la reforma del sistema penal y criticó, sobre todo, las violencias que engendra la sociedad. Pero en otros muchos, la escritora no pareció defender ninguna tesis, estos artículos parecen responder más bien a una fascinación personal por los asuntos crueles y entroncan más bien con la tradición de los romances de ciegos aún presentes a finales del siglo XIX.

Si Galdós fue capaz de escribir “El crimen de la calle de Fuencarral” y “El crimen del cura Galeote” con cierta frialdad en *La Prensa* de Buenos Aires, Doña Emilia no rehuía de los detalles cruentos y muchos de sus cuentos de crímenes, comparten con los llamados “romances horrorosos”, el gusto por presentarnos “el caso verídico” o “el hecho verdadero” como una atrocidad que no puede causar sino repulsión. Era consciente la condesa del gusto del público por los asuntos morbosos y aunque criticó este apetito voraz y estéril del lector, no vaciló en satisfacerlo dándole incluso más detalles de los que esperaba.

Los romances de ciegos evolucionaron y paulatinamente dejaron paso a la crónica negra, más adaptada al gusto de los lectores que daban la espalda a las noticias versificadas en las que el mensaje didáctico estaba demasiado presente. Así, se producía una separación quizás más nítida entre los soportes informativos y la ficción⁵. Esta separación entre verdad y escritura no sólo tuvo lugar dentro de las formas

2. CLEMESY, Nelly, “Selva (inachevé)”, in *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In Memoriam Maurice Hemingway*, Edición a cargo de José Manuel González Herrán, Universidade de Santiago de Compostela-Consorcio de Santiago, 1997, pág. 88.

3. PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 2004, vol. VIII, pág. 354.

4. PAREDES NÚÑEZ, *op.cit.*, págs. 46-47.

5. Sobre el cuento periodístico, escribió Ángeles Ezama Gil: “la forzosa convivencia de formas literarias y periodísticas en

antes mencionadas, también se produjo entre la crónica negra y su plasmación literaria en el cuento. Marina Mayoral, en un artículo titulado “Emilia Pardo Bazán: de la noticia a la ficción” ha observado cómo sufrían los sucesos reales transformaciones y distorsiones en el proceso de la ficción y añade: “Los cuentos que hemos analizado y que en principio, partían de hechos reales que habían llamado la atención de la escritora derivaron todos hacia temas o conclusiones muy alejadas del suceso real⁶”.

El crimen en el cuento: de lo espeluznante al relato detectivesco.

Allende estas consideraciones sobre las modificaciones inevitables que sufren los hechos reales en los cuentos, es importante señalar que el tratamiento del crimen cambió al tiempo que la Pardo Bazán descubría nuevas formas de escribir. Así, para nosotros, el punto de partida del relato detectivesco no se daría con la lectura de Conan Doyle, sino antes, con el descubrimiento de “una novela terrible”: *Crimen y castigo* de Dostoievsky. Antes de esta lectura, los relatos de crímenes en la obra cuentística de la condesa eran ante todo, cuentos sangrientos, cuentos de venganzas, en los que la codicia, los celos causaban estragos humanos. *Crimen y castigo* va a permitirle ver en el crimen algo más que un hecho susceptible de denunciar y de escarmentar. La experiencia de Raskolnikov la sedujo por su complejidad, por nuestra incapacidad, en tanto que lectores, para zanjar de manera nítida y hasta maniquea entre el bien y el mal, pero sobre todo por el talento que tiene el autor para retratar al criminal desde dentro:

Por experiencia propia conozco el diabólico poder del análisis psicológico de Dostoyevski. Sus libros son de los que ponen a uno enfermo, aunque se pase de sano, [...] Hablaré del más conocido: de *Crimen y castigo*, lúgubre pórtico por donde entré en el edificio de las letras rusas.

El argumento de la terrible novela es el siguiente: un estudiante comete un crimen y acaba por confesárselo espontáneamente a la justicia. Ni más ni menos. Parece un suelto de la sección de noticias de un periódico, pero ¡qué análisis! Horroriza que aquellos sentimientos tan bien estudiados sean humanos y todos los llevemos ocultos en algún rincón oscuro del alma; no sólo humanos, sino propios de una persona de gran cultura intelectual, como el héroe, cuyo crimen es producto de lecturas que se traducen en horrendos sofismas [...] ⁷.

Esta reflexión llevó a la escritora a considerar el crimen, ya no como un mero suceso condenable, sino como un misterio. No sólo interesan las consecuencias de los actos, sino el porqué más íntimo que puede convertir al ciudadano de a pie en un ser marginalizado, y éste será el secreto que revelarán los cuentos venideros. Tres años más tarde, Emilia Pardo Bazán comenzaba su cuento “Un destripador de antaño” escribiendo: “Entrad conmigo valerosamente en la zona de sombra del alma”, y en 1907 decidía dar como título “El fondo del alma” a una colección de 40 cuentos. “El revólver”, “La enfermera”, pero también “El gemelo”, “De un nido” o “Sin respuesta”, pertenecen a esta serie y tres de ellos aparecen en una edición titulada “Cuentos policíacos”⁸. El propósito de Emilia Pardo Bazán es revelar el misterio

el seno de las publicaciones periódicas determina el mutuo influjo entre ambas, con la consiguiente quiebra de los límites entre realidad y ficción. En el cuento esta ruptura se manifiesta en una constante aproximación a la realidad: la insistencia en señalar la veracidad, la realidad de lo narrado, es una constante en muchos de estos relatos, y constituye el punto de partida de algunas reflexiones en torno a los límites de realidad y ficción”, in EZAMA GIL, Ángeles, *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Universidad de Zaragoza, 1992, pág. 43.

6. MAYORAL, Marina, “Emilia Pardo Bazán: de la noticia a la ficción”, in *Emilia Pardo Bazán : los cuentos*, Real Academia Galega, 2006, pág. 250.

7. PARDO BAZÁN, Emilia, *La Revolución y Novela en Rusia, Colmenar Viejo* (Madrid), Bercimuel, 2009, pág. 341.

8. PARDO BAZÁN, Emilia, *Cuentos policíacos*, Introducción a cargo de Danilo Manera, Colmenar Viejo (Madrid), Bercimuel,

humano, el secreto que guarda el criminal y que tiene que ser entregado. De ahí que su interés por las novelas de Conan Doyle no la lleve a una imitación sino a una adaptación, como lo explicita en varias ocasiones Ana Gurrea en su estudio introductorio a *La gota de sangre*:

La autora no sólo detecta la nueva moda sino que da su postura crítica frente a la invasión de novelas policíacas extranjeras. Sobre las de Conan Doyle, por ejemplo, critica su excesiva rigidez formal y su sometimiento a las exigencias de la moralidad. Esta sumisión a las convenciones imposibilita, en su opinión, un tratamiento auténtico a la temática policial que el código del decoro victoriano no llega a permitir. Esta falta de autenticidad lleva a poner énfasis en la transcripción “realista” de elementos secundarios, a centrarse en lo observable y tangible sin llegar a las verdaderas deducciones sobre el alma humana, el verdadero *misterio*⁹.

Y añade:

En cuanto al proceso deductivo critica que se reduce a una serie de comprobaciones de indicios y pistas materiales en lugar de consistir en observar el carácter y la psicología de los personajes¹⁰.

Al focalizarse principalmente en el alma del criminal y al rechazar considerar el relato detectivesco como una sucesión de hechos lógicos que permiten resolver el enigma, Emilia Pardo Bazán se apartaba del canon genérico. Dentro de la tradición detectivesca, el crimen tiene que ser el punto de partida y no el clímax del relato ya que es a partir del descubrimiento del cadáver cuando pueden llevarse a cabo las investigaciones. De igual manera, el autor tiene que crear una figura del detective, protagonista sin el cual ningún cabo podría atarse. Luego, es imprescindible mantener un juego con el lector para que éste no adivine, desde el principio, quién podría ser el culpable. El examen de la escena del crimen, el descubrimiento del móvil, la duda entre varios sospechosos también figuran entre los criterios fundamentales para considerar que un relato pertenece al género.

En sus cuentos, Emilia Pardo Bazán no consigue reunir todos estos elementos. Si bien no cae en lo que quizás podamos llamar un error de mezclar realismo y fantástico, como fue el caso de Stevenson con “Los proveedores de cadáveres” (*The Body Snatchers*, 1884), no consigue apartarse nítidamente de la veta folletinesca y a veces gótica que aparecía en relatos anteriores.

El cuento “So tierra”, publicado en 1922, es muy interesante al respecto. El narrador cuenta un crimen que presenció y en el que participó indirectamente cuando era joven. Por no manchar la honra de la dama a quien rondaba entonces, había callado el espeluznante caso. Cuando se decide a hablar, su relato está impregnado de sabor folletinesco y sepulcral: “Desde aquel momento mi empresa amorosa tuvo el interés de un drama o de una novela de folletín. Todas las hipótesis cruzaron por mi mente. Mis facultades de observación se agudizaron¹¹”. Y también, cuando la pareja se deshace del cuerpo: “la convencí y me ayudó en la fúnebre tarea. Cavamos en aquella especie de cueva, cuyo suelo era terrizo, y enterré bien hondo el despojo triste. Teresa sufrió varias convulsiones¹²”.

“Santiago el mudo”, cuento en el que un criado ayuda al señorito a deshacerse del cuerpo de su amante presenta varias semejanzas con “So tierra”, particularmente durante la escena del entierro, escena

2001.

9. *Id.*, *La gota de sangre*, Madrid, Ediciones Internacionales universitarias, 1998, pág. 15.

10. *Ibid.*, pág. 16.

11. *Id.*, *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Castro, 2005, vol. X, pág. 605.

12. *Ibid.*

que no podríamos leer en un relato detectivesco canónico:

Y al través de los vastos salones, en cuyas paredes la luz de la linterna proyectaba grotescas y trágicas sombras, bajaron a la cocina y de allí pasaron a la “adega” o bodega. Las magnas cubas de vino añejo presentaban su redondo vientre y en los rincones sombríos las colgantes telarañas remedaban mortajas rotas. Santiago dejó en el suelo a la muerte y señaló a un tonel de los más chicos, indicando a su amo que era preciso moverlo para cavar debajo la fosa y que no se viese la tierra removida¹³.

“La cana”, de 1911, se asemeja más a un cuento detectivesco¹⁴, un joven decide pasar algunos días en casa de su tía en Estela pero no quiere ir directamente a casa de la anciana. Prefiere pasar una noche en la ciudad y así vuelve a encontrar a un conocido a quien no había visto desde hacía mucho tiempo. Las facciones del amigo Laureano lo acusan de entrada. Se trata de un hombre gastado por el vicio, de un jugador empedernido, capaz de matarse si no consigue dinero, pero a la vez, es un joven que había conservado “su sello de inteligencia”. El descubrimiento del cadáver de la Tía Elodia acusa directamente al sobrino inocente que había estado caminando por la ciudad hasta muy altas horas de la noche pero una cana será el elemento revelador de la culpabilidad de Laureano. La presencia del indicio, de la prueba, del móvil, de los policías que pueden elegir entre dos sospechosos, la descripción de la escena del crimen y sobre todo el restablecimiento de la verdad al final del relato hacen de “la cana” un cuento policiaco. Evidentemente, podríamos considerar que no se inscribe perfectamente en la tradición canónica: el cadáver no se descubre al principio del relato y no hay ningún detective. Pero si leemos atentamente otros cuentos, encontraremos las mismas carencias. En “El aljófaro”, “Sin pasión” y “La cita” algunos personajes revelan la verdad pero no son detectives, sus conclusiones se basan en algunas impresiones que los hechos podrán confirmar, en otros relatos, no se examina la escena del crimen y las más de las veces, el crimen no es punto de partida sino desenlace del relato.

Esta distancia que separa el cuento de crímenes del canon genérico de lo policiaco, si bien no obstaculiza el examen del alma del criminal, se debe, a nuestro parecer, a la cortedad de los relatos de doña Emilia: era arduo conseguir que coincidieran en un cuento corto todas las exigencias que Poe o que Conan Doyle reunían en sus narraciones. El escritor Jorge Volpi en *Días de ira* se propone ensalzar los méritos de todos aquellos relatos que sin ser bastante cortos para ser considerados como cuentos, no llegan a ser novelas tampoco. Los escritos “de media distancia”, como los llama el novelista mexicano, permiten ahondar en el argumento del cuento sin distorsiones ni derivas:

Una novela es un árbol, cuyas ramas se bifurcan y se multiplican en miles o millones de hijas. Un cuento, una flor que brota y se marchita en lo que dura un parpadeo. La media distancia, un pequeño arbusto coronado poblado con varias flores diminutas. Si una narración concentra su trama y reduce su número de personajes, pero posee el aliento épico de una novela, podríamos considerarla de media distancia así tenga veinte o treinta páginas. Ese “aliento épico”, casi inaprensible, convierte un cuento en otra cosa¹⁵.

La gota de sangre corresponde a esta “media distancia”. La extensión del relato ofreció a doña Emilia la posibilidad de adaptar los modelos extranjeros de manera más fiel. De igual manera que

13. *Id.*, *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Castro, 2004, vol. VIII, pág. 191.

14. Siempre y cuando consideremos que el aviso que recibe el protagonista sólo se deba a una alucinación o a un sueño: “Y véase lo más singular...;El caso terrible no me sorprendía! Dijérase que lo esperaba. Algo así tenía que suceder. Me lo habían avisado indirectamente “alguien”, quién sabe si el mismo espíritu de la muerta... Sólo que ahora era cuando lo entendía, cuando descifraba el presentimiento negro”, *Id.*, *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Castro, 2005, vol. X, págs. 415-416.

15. VOLPI, Jorge, *Días de ira. Tres narraciones en tierra de nadie*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011, pág.13.

Sherlock Holmes pertenece a Doyle y que Dupin es el polizonte de Poe, el personaje de Selva es el detective pardobazaniano. El hallazgo del cadáver ocurre tempranamente en el relato, se examina con esmero la escena del crimen, las sospechas rodean a Selva pero la verdad se reestablece al final del relato gracias a una serie de cabos sueltos que paulatinamente consigue atar el detective.

Pero en vez de insistir siempre en los puntos que alejaron a la condesa de una norma impuesta más por el éxito popular del momento que por un mérito literario intrínseco e indiscutible, procuremos ver cuál fue, en este relato, la originalidad de Emilia Pardo Bazán en su forma de tratar el relato detectivesco.

El secreto: la vida

Las primeras páginas de *La gota de sangre* llevan el sello inconfundible de la escritora: el misterio no aparece como un elemento perturbador trágico sino como un tratamiento capaz de curar el estado abúlico del protagonista:

Para combatir una neurastenia profunda que me tenía agobiado –diré neurastenia profunda, no sabiendo qué decir– consulté al doctor Luz hombre tan artista como científico, y opinó, sonriente:

–Usted no necesita cuidarse..., sino todo lo contrario.

–¿Descuidarme ?

–Casi... Tratamiento perturbador.

Hacer cosas que presten a su vida violento interés. Lo que padece usted es atonía, indiferencia, la falta de estímulo.

¿No podría usted enamorarse ?

–Me parece que no. Las mujeres para un rato. Y aun ese rato lo suelen envenenar. Y las que no envenenan empalagan. Mal remedio, doctor; mal remedio.

–¿No le agradan los viajes ?

–¿Viajes ? [...] Me sé de memoria Europa, y como no busque aventuras a lo Julio Verne...Ya no quedan más viajes que los viajes en aeroplano...

–Pues no viaje usted por tierras : explore almas. No hay vida humana sin misterio. La curiosidad puede ascender a pasión. Para una persona como usted, que posee elementos de investigación psicológica...

Agradecí el consejo lo mismo que si hubiese de servirme de algo, y me fui convencido de que la ciencia, ante mi caso, se declaraba impotente¹⁶.

Si explorar las almas para ver qué misterios ocultan ya es una pasión para el doctor Luz, cuyo apellido también participa de este deseo de desgarrar el velo que cubre la verdad humana, penetrar en el secreto del crimen es todavía más satisfactorio para Selva. En su cama, el detective envuelto en un asunto peligroso, siente una fiebre, una comezón investigadora:

Lo comprendía: lo único que llegaba adentro, que rompía la gris uniformidad de la civilización, era el crimen. El sabor amargo del crimen había quitado de mi paladar la insipidez del tedio. Sólo el crimen podría conseguir interesarme. Me revolvía en la cama sobre espinas; por mis venas corría azogue. ¿Por qué no había querido ver levantar el cadáver? Quizá por madurar mi ensueño, mi intuición misteriosa. Para meditar, como meditan los visionarios, fuera de lo real que se ve, en busca de lo real que se esconde¹⁷.

16. PARDO BAZÁN, Emilia, *La gota de sangre*, op. cit., págs. 35-36.

17. *Ibid.*, pág. 43.

Sólo la libertad de la ficción permitió a Emilia Pardo Bazán ir más allá de lo prosaico del crimen e intentar encontrar entre los hechos dolorosos algo más que el escándalo de la sangre. La escritora mencionó en varias ocasiones lo fácil que era para un escritor recurrir a estos asuntos. En una crónica de “La vida contemporánea”, sin temer la desaprobación de sus lectores, decidió no ocultar el hastío que sentía:

¿Hablaremos del crimen de la calle del Carmen ? Me inclino a hacerlo sólo muy de pasada. Fatiga la pluma, a la larga, tanto crimen; incurre en monotonía la crónica, alimentada sólo por ellos; se reduce a ediciones distintas de *Los sucesos* la prensa diaria, y la emoción se gasta ya, embotándose hasta la fibra del horror¹⁸.

La mera y fría constatación de los sucesos no es suficiente para la autora deseosa de “rasgar los velos para encontrar el fondo de los hechos”. La pluma tiene que hurgar, y si se “destripan” los *secrétaires* y los bargueños en los cuentos, si los muebles aparecen “forzados”, el escritor tiene que aportar algo más que una observación, tiene que sacar las conclusiones que tantas investigaciones policíacas no resuelven en la vida cotidiana.

Es este inefable “algo más”, en este impreciso “allá dentro” lo que conviene descubrir. Una lectura de los cuentos permite darse cuenta de que estas alusiones a la interioridad oculta del ser es una constante: la expresión “allá dentro” aparece en “Justiciero”, “muy adentro”, “allá en lo íntimo” en “El guardapelo”, “un aborrecimiento tan de *aentro*” en “El destino”, “Allá dentro, en el fondo mismo de su ser” en “Un duro falso”, “En las profundidades del ser” en “El tapiz”.

La búsqueda de la esencia humana, el deseo de saberlo todo nos llevan a pensar que el secreto del crimen se inscribe en un misterio todavía más difícil de desvelar, el misterio de los orígenes. Efectivamente, este afán de conocimiento, esta sed insaciable, este apetito voraz antes mencionado y del que hacía alarde doña Emilia cuando lo podía, es la manifestación de la pulsión de investigación definida por Freud en *Tres ensayos sobre la teoría sexual*, de 1905. La pulsión de investigación o epistemofílica [*Wiss-oder Forschertrieb*] está relacionada con el placer escópico, con el deseo de ver lo que ocultan las superficies. La meta de esta investigación es procurar entender cómo nacen los niños, Freud, en un añadido de 1924, indica que las creencias que pueden tener los niños son varias y que la zona del pecho materno y del vientre suscitan varios fantasmas: los niños existen después de la ingestión de algún alimento, salen del cuerpo materno por vía anal. Precisa Freud, al final del texto de 1924, que a menudo, son vanos los esfuerzos del investigador y que éste suele renunciar, lo cual puede acarrear una degradación duradera de esta pulsión¹⁹.

Emilia Pardo Bazán no parece haber abandonado nunca este deseo intenso, este prurito que la llevó a confesar que había examinado láminas con tejidos humanos, que se había interesado de manera temprana por la literatura, por las ciencias, por la religión, por las culturas extranjeras y por todos los recovecos ocultos de la sociedad.

De hecho, el lector atento podrá encontrar, como encarnación de esta pulsión, a la figura de Diógenes en tres momentos distintos de la obra de Emilia Pardo Bazán: en *Un viaje de novios* de 1881, *Los pazos de Ulloa* de 1886 o también en el cuento “Hijo del alma” de 1908.

A semejanza del filósofo cínico, que caminaba en Atenas con una linterna para encontrar a un hombre, Emilia Pardo Bazán siempre quiso resolver el misterio de la existencia humana. Y aunque no haya conocido las teorías freudianas, parece haber intuido que este secreto, que tanto quería descubrir,

18. *La Ilustración Artística de Barcelona*, nº 1273 ed. facsímil. Todos los artículos que doña Emilia publicó bajo el título “La vida contemporánea” han sido recogidos en la obra *Emilia Pardo Bazán. La vida contemporánea*, Hemeroteca Municipal de Madrid, 2005.

19. FREUD, Sigmund, “La sexualité infantile”, in *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1987, pág. 126.

estaba relacionado con la figura materna.

En los cuentos “La cómoda” y “El comadrón”, la autora insiste en esta relación. “La cómoda” de 1910 cuenta cómo un hombre siente una pasión por un mueble. El argumento puede parecer estrafalario hasta que comprendemos que esta cómoda guardaba una gran cantidad de dinero y que el descubrimiento del tesoro le permitirá aislarse de su mujer, demasiado intrusiva en su vida. Pero lo más sorprendente es la insistencia de Pardo Bazán en comparar el mueble con una mujer embarazada: la cómoda es “ventruda”, “tripona” y “panzuda”. El protagonista quiere “sorprender el misterio” registrando “lo oculto, lo reservadísimo” y acaba descubriendo un bulto anormal:

Provisto de herramientas, actué pacientemente y descubrí, alzando unas delgadas tablas, que el costado estaba hueco y relleno... ¡Ah! ¡Era el secreto del mueble, el secreto anhelado! Acabé de arrancar la madera, astillándola ya sin piedad, en mi fiebre de reconocerlo, y apareció todo abarrotado de cilindros... Tiré de uno, que salió difícilmente, y gastada la envoltura de papel por los años, se rompió y despanzurró, dejando verterse a mis pies una cascada de monedas. ¡He aquí lo que guardaba en su tripa la cómoda! ¡Estaba preñada de oro!²⁰

Los cuentos “La llave” y “El gemelo” también giran en torno a un secreto guardado por un mueble misterioso, capaz de revelar los enredos ocultos y la verdadera personalidad de los miembros de una familia. “El comadrón”, publicado por primera vez en 1900, puede desconcertar si uno sólo se atiene al argumento. En una noche lúgubre, un comadrón piensa descansar cuando lo llaman para ayudar a una mujer primeriza en trance “muy duro y difícil”. Cuando llega, la mujer ya ha fallecido pero le conminan no preocuparse por el cadáver: “es preciso salvar a la criatura”. El cuento, que hasta ahora era verosímil bascula repentinamente hacia lo fantástico:

De mala gana se determinó el comadrón a cumplir los deberes de su oficio. Le parecía un crimen, aunque fuese con buen fin, lacerar aquel divino cuerpo. Obedeció, no obstante, porque el desconocido repetía con acento persuasivo y terrible:
 –No la respetes por hermosa. Está muerta, y nada muerto es hermoso sino en apariencia y por breves instantes. La realidad ahí es descomposición y sepulcro. ¡Nunca veneres lo que ha muerto! ¡Inclínate ante la vida!
 Y de pronto, en el instante mismo en que el facultativo se disponía a emplear el acero, el extraño cliente le cogió de la mano, susurrándole al oído:
 –¡Cuidado! Conviene que sepas lo que haces. Ese seno que vas a abrir encierra, no un ser humano, no una criatura, sino *una verdad*. Fíjate bien. Te lo advierto. ¿Sabes lo que es *una verdad*? Una fiera suelta que puede acabar con nosotros, y acaso con el mundo. ¡Te atreves, ¡oh comadrón heroico!, a sacar a luz *una verdad*?²¹

Presionado por el deber, el comadrón decide operar y salva a una criatura feísima, que tiene que llevar consigo pues nadie quiere ocuparse del recién nacido. Al volver a su hogar, se detiene y examina esta *verdad* quien ya luce cuatro dientes y lo muerde. Siente pánico, la estrangula y la arroja al río. Este cuento “espeluznante” como lo ha calificado José Manuel González Herrán²², más se asemeja, por su ambiente tétrico, a un cuento gótico que a un relato policiaco. “La cómoda” tampoco es un relato detectivesco. Estos ejemplos nos muestran de manera clara, que hurgar entre las entrañas maternas o destripar muebles permiten la revelación del secreto, tenga éste su origen en un crimen o no.

20. PARDO BAZÁN, Emilia, *Cuentos completos*, La Coruña, Fundación “Pedro Barrié de la Maza Conde de Fenosa”, 1990, vol. IV, pág. 404.

21. *Id.*, *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Castro, 2005, vol. IX, pág. 297. (subrayado del autor)

22. *Ibid.*, p. XVI.

Nos indican también estos fragmentos que el cuento policiaco no fue una ruptura total en la producción cuentística pardobazaniana. Si bien innovaba la condesa al crear una figura de detective y en seguir parcialmente las pautas de Conan Doyle o de Poe, esta “nueva manera” perseguía el mismo fin que otros muchos cuentos, este mismo *leitmotiv* que atravesó colecciones y corrientes: desvelar el secreto íntimo y a la vez universal, el gran misterio de la vida.

Bibliografía

- CLEMESSY, Nelly, “Selva (inachevé)”, in *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In Memoriam Maurice Hemingway*, Edición a cargo de José Manuel González Herrán, Universidad de Santiago de Compostela-Consorcio de Santiago, 1997.
- EZAMA GIL, Ángeles, *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Universidad de Zaragoza, 1992.
- FREUD, Sigmund, “La sexualité infantile”, in *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1987.
- MAYORAL, Marina, “Emilia Pardo Bazán : de la noticia a la ficción”, *Emilia Pardo Bazán : los cuentos*, Real Academia Galega, 2006.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan, *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Universidad de Granada, 1979.
- PARDO BAZÁN, Emilia, *Cuentos completos*, La Coruña, Fundación “Pedro Barrié de la Maza Conde de Fenosa”, 1990, vol. IV.
- , *La gota de sangre*, Madrid, Ediciones Internacionales universitarias, 1998.
- , *Cuentos policíacos*, Introducción a cargo de Danilo Manera, *Colmenar Viejo* (Madrid), Bercimuel, 2001.
- , *Obras Completas*, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 2004, vol. VIII.
- , *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Castro, 2005, vol. IX.
- , *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Castro, 2005, vol. X.
- , “La vida contemporánea”, in *Emilia Pardo Bazán. La vida contemporánea*, Testimonios de Prensa nº1273, Ed. al cuidado de Carlos Dorado, Publicación de la Hemeroteca Municipal de Madrid, 2005.
- , *La Revolución y Novela en Rusia*, *Colmenar Viejo* (Madrid), Bercimuel, 2009.
- VOLPI, Jorge, *Días de ira. Tres narraciones en tierra de nadie*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011.

Le secret dans *Tormento* et *La de bringas* de Benito Pérez Galdós

Sadi LAKHDARI

Resumen: *Tormento* y *La de Bringas* de Benito Pérez Galdós se inspiran de la novela realista del siglo XIX y sobre todo de *La Comédie Humaine* de Balzac. La utilización de los personajes recurrentes o de varios procedimientos encontrados en las obras realistas y naturalistas es evidente y muy comentada por la crítica. Menos evidente resulta la influencia del folletín, también presente en la obra de Zola (*Los misterios de Marsellas*). El folletín recurre mucho al tema del secreto ya que escenifica muy a menudo el adulterio o complejas intrigas inventadas por los “malos” para dañar a los “buenos”. Estas intrigas remiten generalmente a mociones reprimidas relacionadas con el complejo de Edipo tanto en el folletín como en las parodias muy del gusto de Galdós.

Palabras-claves: Novela, siglo XIX, Galdós, Psicoanálisis

El doctor Centeno (mai 1883), *Tormento* (janvier 1884) et *La de Bringas* (avril-mai 1884) de Galdós ont été considérés depuis longtemps comme une sorte de triptyque. José Montesinos les incluait dans un cycle qu’il appelait *novelas cremastísticas*, de façon un peu réductrice. En effet, la thématique de l’argent que l’on n’a pas et que l’on désire, thésaurise ou gaspille, ou, moins fréquemment, de celui que l’on a en abondance, court dans ces trois œuvres, mais l’évocation de personnages issus des classes moyennes, de leur histoire, parallèle à celle du pays, ainsi que de leur formation, reste essentielle. Le système des personnages récurrents hérité de *La Comédie Humaine* de Balzac permet de lier les deux premiers romans où apparaissent surtout Celepín Centeno, qui a été un des personnages secondaires de *Marianela* (1878), et don Pedro Polo, curé par nécessité qui n’a jamais eu la vocation et qui est possédé du démon de la chair. Mais le lien le plus fort est celui qui relie *Tormento* et *La de Bringas*; la focalisation se déplace de l’héroïne innocente, Amparo, à l’orgueilleuse Rosalía et à son couple. À la fin du premier de ces romans, Alejandro Miquis meurt romantiquement d’une phtisie. Avec lui disparaît un des doubles de l’auteur qui, comme son héros avait écrit des drames romantiques historiques tels que *Quien mal hace, bien no espere* ou *La expulsión de los moriscos* dans le style de García Gutiérrez¹, l’auteur du *Trovador* admiré par don Benito. Mais un autre personnage, burlesque cette fois-ci, prend de plus en plus d’importance. Il s’agit de José Ido del Sagrario, feuilletoniste famélique qui commence à jouer le rôle de nègre, puis écrit pour son propre compte des romans-feuilletons échevelés, caractérisés par un usage immodéré des stéréotypes hérités de la période romantique. Cet autre double de l’auteur est une caricature du mauvais romancier populaire, qui écrit dans le style d’Eugène Sue, Alexandre Dumas, Manuel Fernández y González, ou Aygals de Izco; il permet de liquider en partie un autre héritage du romantisme afin d’assurer l’avènement du roman d’observation, du roman de mœurs réaliste-naturaliste. Ido del Sagrario apparaissait déjà dans *El doctor Centeno* où il était maître d’écriture dans l’école de Pedro Polo; il réapparaît dans *Tormento* où il ouvre et conclut l’œuvre dans deux dialogues parodiques écrits dans le style archaïsant des mauvais romans de cape et d’épée.

Galdós publie certains de ses romans en feuilletons, comme Balzac ou Flaubert; il utilise le

1. Horacio, dans *Tristana*, passe de la peinture historique romantique à la peinture de la nature de type impressionniste. Il avait peint dans sa première manière une *Expulsión de los moriscos*.

roman-feuilleton, comme on l'a souvent démontré depuis Montesinos² et surtout Yndurain³ ou plus tard Alicia Andreu⁴, pour en faire une savoureuse et subtile parodie d'une fiction qui sacrifie au mouvement débridé, aux surprises systématiques destinées à maintenir l'intérêt du lecteur, contrairement au roman d'observation destiné à mettre en évidence le fonctionnement de la société contemporaine. On a beaucoup critiqué Galdós pour la lenteur de ses romans, pour l'absence de héros qui soient de véritables protagonistes. Ido, Bringas, sa femme Rosalía, et pire encore Amparo/Tormento sont des personnages souvent médiocres, dignes représentants d'une société où l'héroïsme a disparu. Amparo se caractérise surtout par sa passivité, et ce n'est pas son sexe qui explique son attitude, car les héros masculins de Galdós sont souvent des anti-héros ballottés par des événements qu'ils ne maîtrisent jamais ou par des pulsions qui les menacent perpétuellement de débordement. C'est le cas de Manso, mais surtout de José María de Guzmán, le héros de *Lo prohibido* (1884-1885) comparé à un naufragé agrippé à une planche et entraîné par les vagues⁵. C'est d'ailleurs la situation dans laquelle se retrouve Gabriel Araceli dans *Trafalgar*, le premier *Episodio nacional*. Les grands héros galdosiens sont agis plus qu'ils n'agissent, fortement déterminés par toute une série de causes qui expliquent leur caractère et leur évolution, lorsque ces causes varient, ce qui est le propre du roman expérimental naturaliste.

On a beaucoup insisté sur le déterminisme qui préside à l'élaboration des personnages galdosiens, déterminisme historique qui apparaît très nettement dans *La de Bringas*, où le récit de la vie des personnages est intimement lié à celui de l'inexorable éclatement de la révolution de septembre. Le déterminisme social, le milieu de Taine, a été largement mis en évidence et analysé par la critique. Le déterminisme héréditaire de Zola est mentionné par Galdós, mais souvent d'une façon très humoristique, comme dans les premiers chapitres de *Lo Prohibido* où il nous présente une irrésistible galerie de portraits de névrosés appartenant tous à la même famille. Mais il y a un autre aspect des romans-feuilletons ou des romans sentimentaux dont *Tormento* est également une parodie, c'est le goût du secret et du mystère qui se dévoile en général à la fin du roman et soutient l'intérêt du lecteur. Il ne s'agit certes pas d'un ressort nouveau, l'*anagnorisis* étant un procédé connu depuis l'Antiquité, mais l'intrigue du roman populaire, sentimental ou d'aventure, repose en général sur des secrets de famille; les romans historiques populaires utilisent souvent ce recours en l'élargissant aux cercles du pouvoir. Dans les romans-feuilletons, le mystère dévoilé concerne la situation précaire des classes les plus défavorisées, leurs conditions de vie étant évoquées de façon pittoresque. Teresa Barajau et Joaquim Parellada écrivent très pertinemment dans leur introduction à *Tormento* que le mystère mis à la mode par Eugène Sue en 1842 signifie tout d'abord, d'après Leonardo Romero Tovar,

novelización de ciertas condiciones depauperadas de la realidad cotidiana, «es decir la vida de los bajos fondos pero, por otra parte acumulaba las connotaciones de «arcano», «secreto» y «negocio reservado». Esta última acepción es la que prevalece en *Tormento*, donde el misterio que envuelve la relación de Amparo y Pedro Polo y que no se revelará nunca con exactitud ni al lector ni a Agustín Caballero justifica el recurso del narrador a la

2. MONTESINOS, José F., *Galdós*, Madrid, Castalia, 1968, t. 2, p. 93-152.

3. YNDURAIN, FRANCISCO, *Galdós entre la novela y el folletín*. Madrid, Taurus, 1970.

4. ANDREU, ALICIA, *Galdós y la literatura popular*. Madrid, Sociedad General Española de Librerías, 1982.

5. « La antigua literatura novelesca y sobre todo, la literatura dramática, han dado vida a un tipo especial de hombres y mujeres, los llamados héroes y heroínas, que justifican su gallarda existencia realizando actos morales de grandísimo poder y eficacia, inspirados en una lógica de encargo: la lógica del mecanismo teatral en la Comedia, la lógica del mecanismo narrativo en la Novela. Nada de eso reza conmigo. Yo no soy personaje esencialmente activo como, al decir de los retóricos, han de ser todos los que se encarnan en las figuras de arte; yo soy pasivo; las olas de la vida no se estrellan en mí, sacudiéndome sin arrancarme de mi base; yo no soy peña: yo floto, soy madera de naufragio que sobrenada en el mar de los acontecimientos. Las pasiones pueden más que yo. ¡Dios sabe que bien quisiera yo poder más que ellas y meterlas en un puño ! » PÉREZ GALDÓS, Benito, *Tormento*, *op. cit.*, t. 3, Madrid, Aguilar, 1970, p. 328.

elipsis, aunque resulte evidente que está en el secreto de los amores sacrílegos y que con él lo comparten desde antiguo, Marcelina, Ido y Celedonia y desde hace menos tiempo Centeno, Nones, Rosalía y probablemente don Francisco⁶.

Le secret porte ici sur des relations sexuelles illicites réprouvées par la religion et la morale bourgeoise dans une histoire qui semble centrée principalement sur un problème « religieux » comme le fait remarquer un des premiers articles d'un journaliste assez médiocre, Luis Alfonso, lors de la publication du roman : « No es seguramente un secreto, para los lectores asiduos y atentos de los libros de Pérez Galdós, que en el fondo de sus novelas, desde *Doña Perfecta* acá palpita el más tremendo problema de nuestros días: el problema religioso...⁷ ».

Il s'agit certes dans ce roman des amours illicites d'un prêtre avec une jeune fille. Amparo est une pauvre orpheline qui a été aidée par Pedro Polo du temps de sa splendeur ainsi que sa sœur. Mais, comme don Lope dans *Tristana*, Polo déshonore la pauvre orpheline, sans que nous sachions exactement ce qui s'est passé, l'auteur procédant ici par une série d'ellipses comme dans la plupart de ses œuvres quand il s'agit de situations scabreuses. La thématique du mauvais prêtre luxurieux était fréquente dans les romans-feuilletons et le sera également dans les romans naturalistes anticléricaux où les scènes de séduction plus ou moins sordides dénonçant des ecclésiastiques abondent⁸. Dans *La Fontana de Oro*, Clara était poursuivie dans la rue par un prêtre libidineux, et la problématique du célibat des prêtres et de leur vie sexuelle va se retrouver au centre de romans comme *Angel Guerra*, *Nazarín*, *Halma*. Mais il est peu probable que ce soit le cas de *Tormento*, et d'ailleurs dans tous les romans de Galdós, cette thématique se réfère à autre chose. Pereda n'avait rien trouvé à redire à *Tormento*, l'évocation des turpitudes du mauvais prêtre ne le gênant pas outre mesure. Les romans de Galdós traitent en effet ce type de problème d'une façon très différente des auteurs ouvertement anticléricaux, le personnage de Polo étant beaucoup plus complexe que les personnages des romans-feuilletons ou de romans sentimentaux manichéens.

L'interprétation d'orientation psychanalytique pourra peut-être nous aider à décrypter ces romans de Galdós et à établir un lien entre eux, en se situant au niveau des structures profondes qui président à l'élaboration romanesque. Amparo/Tormento est une héroïne faible qui est belle et pauvre, mais contrairement aux héroïnes de romans sentimentaux, elle n'est pas innocente ni vierge. Elle a été séduite par un prêtre aux appétits sexuels puissants, qui s'est fourvoyé pour des raisons économiques dans une carrière qui n'était pas faite pour lui. Les impératifs économiques ont donc déterminé les deux destins. La transgression de l'interdit est ainsi un des thèmes fondamentaux de l'œuvre, comme elle l'est dans *La de Bringas* où l'adultère est la conséquence principale des appétits de luxe développés dans le roman précédent chez l'héroïne. L'adultère est un des thèmes favoris du roman-feuilleton où apparaît souvent la mort du père, tout comme dans les drames romantiques d'ailleurs, que l'on pense à *La fuerza del sino* du duc de Rivas par exemple.

Dans les deux romans, on retrouve la configuration classique d'un triangle qui renvoie plus ou moins directement à la triangulation œdipienne. Dans le cas de *Tormento*, le « padre » Polo a outrepassé ses droits de protecteur et de pseudo-père d'Amparo en la séduisant, tout comme don Lope dans *Tristana* qui occupe exactement la même place sans être prêtre. La punition de *Tristana*, la jambe coupée, indique bien la nature du crime, la transgression de la prohibition de l'inceste, la condamnée

6. Prólogo a la edición de *Tormento* a cargo de Teresa Barjau y Joaquín Parellada, Crítica, 2007, p. 75-76.

7. *Ibid.*, p.121

8. C'est le cas en France depuis la fin du second Empire où se déchaîne un anticléricalisme radical. Les titres des naturalistes sont éloquentes : *Les Débauches d'un Confesseur*, *L'Alcove du Cardinal*, *La Belle Dévote*, *Les Amours d'un Supérieur de Séminaire*, etc. En Espagne, Sawa s'illustrera dans ses romans naturalistes par des passages très virulents contre le clergé. (voir *Zola, Renégats et Alliés* de René-Pierre COLIN, PUL, 1988, p. 165 et suivantes)

étant la femme, par un déplacement complexe qui s'expliquera plus tard. La transgression de l'interdit de l'adultère se rattache à celle de l'inceste. Comme lui, il figure parmi les dix commandements, base fondamentale de la morale et de la constitution des sociétés pour des raisons évidentes : il n'y a pas de système de filiation possible sans ces interdits qui se confondent, puisque l'adultère entraîne des incestes possibles par ignorance de la filiation.

Pedro Polo, comme don Lope, sont des figures paternelles puissantes qui exercent une fascination irrésistible sur leur pauvre victime, mais dans les deux cas, les jeunes filles se rebellent et échappent à l'emprise de leur protecteur, une fois initiées aux mystères de la sexualité. Tormento a plus de chance que Tristana qui retombe en partie entre les griffes de son tuteur, à cause de sa maladie ; la punition d'Amparo, le suicide raté, est en effet nettement moins grave. Si le manque d'argent explique la chute des deux héroïnes, la tentation œdipienne joue également un rôle important. Les deux séducteurs ont un caractère diabolique souvent évoqué, de même que dans *La de Bringas*, Rosalía succombe certes à son orgueil *cursi* de petite bourgeoise arriviste et frivole, mais aussi à une irrésistible tentation humoristiquement évoquée. La *manteleta* qu'elle convoite chez les frères Sobrino est comparée à une *manzana de Eva* et le tentateur involontaire a été Agustín qui l'a comblée de ses bienfaits et a éveillé en elle des désirs qui ne demandaient qu'à se satisfaire. Il est intéressant de constater que le roman suivant, *Lo prohibido* (1884-1885), va traiter de l'Interdit par excellence qui est l'interdit de l'inceste, puisque José María de Guzmán est successivement amoureux de ses trois cousines qui sont toutes mariées. Adultère et inceste se trouvent donc clairement associés. La non-satisfaction du désir incestueux dans le cas de la troisième cousine, Camila, entraîne la mort du héros qui perd sa voix virile remplacée par une voix de fausset qu'il n'ose plus émettre. *Fortunata y Jacinta* est centré sur l'adultère et sur la problématique de l'enfant qui se rattache à celle de l'argent. Puis en 1888-1889 *La incógnita* et *Realidad* reposent encore sur un adultère associé à un crime.

La incógnita, l'inconnu, se réfère à un événement mystérieux qu'un Madrilène essaie d'exposer à son correspondant dans un roman épistolaire qui est complété par le premier roman dialogué de Galdós où la vérité éclate en style direct. Toutes ces thématiques sont donc étroitement liées à un niveau très profond, et non pas seulement parce que certains personnages réapparaissent.

En règle générale, la critique, malgré des méthodes qui s'inspirent de plus en plus du structuralisme, a tendance à expliquer les intrigues et leur dénouement par un recours à la psychologie des personnages, ces êtres de papier dépourvus d'entrailles. Amparo ou Tristana cèdent à leur irrésistible protecteur parce qu'elles sont faibles et très passives dans un premier temps. Rosalía est superficielle et aime les chiffons, frappée par la fameuse « *pasión trapística* », etc.

En fait, il faut plutôt comparer les intrigues romanesques pour faire ressortir les invariants et les mettre en rapport afin de comprendre comment fonctionne le système des personnages. On constate que dans les romans de Galdós, il n'y a jamais de couple de personnages principaux heureux. Le mariage est toujours impossible pour une raison ou une autre. Isidora ne peut pas et ne veut pas se marier avec le bon Augusto Miquis, médecin talentueux et sensé qu'elle rejette pour des chimères nobiliaires. Manso est amoureux d'Irène, l'institutrice des enfants de son frère revenu de Cuba, tout comme le général Ignacio Pérez, frère de don Benito. Elle préfère Manuel Peña, qui correspond mieux à l'idéal bourgeois du brillant orateur, homme politique plein d'avenir. Agustín Caballero, épris d'Amparo Sánchez Emperador, ne peut l'épouser quand il apprend qu'elle a eu une relation avec un prêtre. En fait, il n'y a aucune raison à ce que le mariage ne soit pas conclu, car Agustín qui avait eu l'intention de s'insérer dans la société bourgeoise de la Restauration, en allant jusqu'à pratiquer une religion conformiste, décide à la fin du roman de partir pour Bordeaux afin de vivre librement. Dans *La de Bringas*, Rosalía n'aime pas vraiment son mari. Son affection routinière pour un homme plus âgé qu'elle, très mesquin et même avare, disparaît quand elle se rend compte qu'elle pourrait occuper une place plus prestigieuse dans la

société en se prostituant auprès de riches hommes d'affaire. La ridicule liaison avec Manuel Pez où elle ne gagne que la honte de l'adultère lui fait prendre conscience que désormais elle devra pécher de plus gros poissons pour subvenir aux besoins d'une famille abandonnée de la faveur royale par la révolution. Nous avons déjà vu que *Lo prohibido* et la *Incógnita* traitent également de l'adultère, ainsi que *Fortunata y Jacinta*. *Angel Guerra* présente un cas intéressant puisqu'un révolutionnaire repentant y tombe amoureux d'une fille pure qui décide d'entrer dans un ordre caritatif au lieu de se marier avec le richissime héritier de doña Sales, ce qui risque d'arriver aussi à Amparo dans *Tormento*. Pour une raison ou pour une autre, le mariage est impossible ou débouche sur une catastrophe comme dans *La familia de León Roch*. La femme n'est tentante que si elle appartient à un autre ou à Dieu, ce qui nous ramène à une constante fréquente, surtout à l'époque, de la sexualité masculine qui tend à reproduire le triangle œdipien en édictant la règle du tiers lésé et en séparant fortement la sexualité et la tendresse ou l'amour, fondés sur l'admiration d'une femme idéalisée qui occupe la place de la mère. « La femme chaste et insoupçonnable n'exerce jamais l'attrait qui l'élèverait au rang d'objet d'amour ; seule l'exerce la femme qui d'une façon ou d'une autre a une mauvaise réputation quant à sa vie sexuelle, celle dont on peut douter qu'elle soit fidèle ou digne de confiance »⁹. Agustín Caballero croit avoir trouvé une femme chaste et pure en la personne d'Amparo. Il découvre vite que ce n'est pas le cas et renonce à en faire sa femme pour en faire sa maîtresse, ce qui répond de la part de l'auteur à une constante dans ses romans. Sa vie le confirme, puisqu'il ne s'est jamais marié et que l'on sait que la plupart de ses liaisons étaient relativement éphémères et très mystérieuses. Nous savons au moins qu'il choisissait presque toujours ses compagnes parmi les femmes du peuple, comme la mère de sa seule fille connue, María, Lorenza Cobián, analphabète qui mourut dans un asile de fous. Une autre constante de ce type de choix d'objet se retrouve régulièrement chez Galdós ; la femme avilie doit être sauvée, c'est-à-dire ne pas être abandonnée, ce qui est le cas d'Amparo, mais aussi celui de Fortunata, épousée par Maximiliano Rubín qui se surnomme lui-même *El salvador*, mais ne consomme jamais le mariage avec sa fraîche et vigoureuse épouse. Juanito devient vite l'amant de sa femme qu'il avait connue naguère mais abandonnée lorsqu'il s'était marié avec Jacinta, sa cousine. Elle retrouve un intérêt lorsqu'elle appartient légalement à un autre. Jacinta est à son tour abandonnée, du moins sur le plan sexuel, pour une liaison plus pimentée avec une femme du peuple.

La sexualité est toujours clandestine dans les romans de Galdós, il n'y est fait que de très vagues allusions. La liaison qu'il a eue avec la Pardo Bazán, la seule maîtresse que nous lui connaissons qui ne fasse pas partie du peuple, a été tenue secrète jusqu'à la fin du XXe siècle, puisqu'il s'agissait d'une femme mariée, très connue et de surcroît très catholique. D'après Freud, le maintien du secret d'une relation illégitime serait un puissant stimulant pour la femme qui correspond chez l'homme au rabaissement de l'objet sexuel qui seul peut permettre la relation sexuelle. L'homme attaché à son premier objet d'amour, la mère, par une intense fixation incestueuse et par la frustration de l'adolescence, idéalise à outrance ce premier objet d'amour, ce qui entraîne l'impuissance dans le mariage à cause de l'interdit qui pèse sur l'objet qui se substitue à la mère. « Pour être dans la vie amoureuse, vraiment libre et, par là, heureux, il faut avoir surmonté le respect pour la femme et s'être familiarisé avec la représentation de l'inceste avec la mère ou la sœur ». Quant à la femme, restée longtemps à l'écart de la sexualité dans les sociétés bourgeoises, le fait que sa sensualité...

s'attarde dans le domaine des fantasmes a pour elle une autre conséquence importante. Souvent elle ne peut plus ensuite défaire le lien qui attache l'activité sensuelle à l'interdit, et elle s'avère psychologiquement impuissante, c'est-à-dire frigide, quand cette activité devient enfin permise. De là chez beaucoup de femmes l'effort pour préserver encore pendant un certaine

9. FREUD, Sigmund *La psychologie de la vie amoureuse* « Un type particulier de choix d'objet chez l'homme », 1910, PUF, p. 48.

temps le secret même dans le cas de relations autorisées, et chez d'autres femmes, la capacité d'avoir des sensations normales dès qu'est rétablie dans une liaison amoureuse secrète, la condition de l'interdit¹⁰.

C'est le cas de deux des cousines de José María de Guzmán dans *Lo prohibido*. Ce n'est pas celui de Rosalía qui se contente au début de sa romance avec Pez d'un flirt qui ne se concrétise que sous la pression financière. Mais pour Pez, il s'agit toujours du même stimulant de la relation hors mariage. Dans ce dernier roman, le secret concerne l'objet de tous les désirs de Rosalía, la parure, de même que pour son naïf époux il se rapporte à son trésor soigneusement caché dans sa cassette. Sa cécité temporaire permettra à sa femme de s'en approprier une partie. Chacun des deux époux est attaché à un objet qui lui interdit tout véritable attachement amoureux et qui pour la psychanalyse obture le manque constitutif du désir, une sorte de substitut phallique. D'où le secret qui pèse sur la satisfaction jugée coupable et honteuse. Dans *Tormento*, le secret concerne la liaison avec le prêtre qui est un substitut paternel évident. L'avouer est impossible, comme l'aveu est impossible à Augusta qui a trompé son mari, caractérisé par une grande noblesse morale et qui attend la confession de sa femme. Cet aveu est impossible, car il se réfère à un interdit majeur, l'inceste comme dans le cas de l'adultère.

Ce qui est secret est mystérieux, caché, séparé, à part, selon l'étymologie. En allemand le secret, *Geheimnis*, entretient d'étroits rapports avec le foyer, la maison, ce qui est le plus intime, et d'après Freud, ce qui est refoulé. C'est aussi le mystère au sens religieux du terme. Cette partie intime ne doit pas être attaquée par une révélation intempestive qui mettrait le sujet en danger dans *Tormento*. La crainte éprouvée par Amparo à propos de la révélation de son secret est intense. Le narrateur l'évoque comme une véritable terreur à de très nombreuses reprises et la révélation est comparée à une exécution. Se confesser équivaut à un coup de poignard et quand elle rêve qu'elle arrive à tout dire à Agustín, celui-ci lui coupe la tête (symbole de castration). Plusieurs chapitres sont consacrés aux tourments endurés par Amparo qui désire tout révéler à son futur mari, mais qui n'y arrive jamais. Elle a l'impression que tout le monde sait : sa sœur, Rosalía, Bringas, Ido, la foule des passants, que sa honte va être révélée dans les journaux. Le moindre regard lui semble accusateur et ils sont toujours considérés comme blessants, acérés, pénétrants. Seule la confession auprès d'un prêtre atténue un peu son indicible angoisse. Elle préfère se donner la mort plutôt que d'avouer son crime, le plus atroce que puisse commettre une femme d'après elle. D'autant plus qu'Agustín a fait un effort surhumain pour lui avouer son amour. Cet aveu survient après de longs moments de silence et de discours insipides qui sont le signe de sa timidité, de sa « cortedad ». Avouer à une femme honnête son amour est presque aussi difficile qu'à Maxi épris de Fortunata. Cet aveu a un caractère presque obscène et il suppose une totale confiance de la part de sa partenaire à qui il s'est ouvert, ce qui aggrave le crime d'Amparo. Celle-ci devrait se faire religieuse d'après le souhait de Rosalía. Agustín trouve la solution absurde et il lui fait indirectement une déclaration d'amour en lui disant qu'il n'y consentira pas¹¹. Dire son amour est comparé à l'éclosion d'une fleur en haut d'un arbre desséché, dans une explosion de sève miraculeuse. « Era como un árbol muerto que milagrosamente se llena de poderosa savia y echa luego en su más alta rama una flor efímera. El corazón le latía con fuerza¹² ». Ce qui l'empêchait de parler était une inhibition comparée à un maudit frein qui menace de le faire exploser (même métaphore pour la création littéraire dans le prologue à *Niñerías* de Manuel Tolosa Latour). On aura compris que le secret et sa révélation sont en rapport étroit avec la sexualité. Dire et faire l'amour sont équivalents, comme ils le sont en espagnol où « hacer el amor » signifiait faire sa cour à une femme. Ce secret horrible est passible des pires sanctions, comme on l'a vu dans le cas d'Amparo, mais c'est aussi

10. *Ibid.*, p.62.

11. PÉREZ GALDÓS, B., *Tormento*, Madrid, Alianza, Editorial, chapitre 8, p. 54.

12. *Ibid.*

le cas de Rosalía qui n'avouerait pour rien au monde sa honte.

Ce secret renvoie à celui qui touche à la sexualité, car la grande énigme que l'enfant veut découvrir est celle de la différence des sexes ou de la nature du rapport entre ses parents. Mystère qui donne lieu à d'interminables questions par un déplacement qui explique la curiosité infantile. Elle concerne en fait la provenance des enfants et serait à l'origine de la pulsion épistémophilique, de la curiosité scientifique.

Le corollaire de ce secret inavouable est la curiosité qui taraude tant de personnages gallosiens. Dans *Tormento*, doña Marcelina sœur de Pedro Polo est minée par une insatiable curiosité qui concerne les relations de son frère bien aimé avec Amparo. Quand Tormento va rendre visite à don Pedro, doña Marcelina sent une odeur de femme et ses soupçons se trouvent confirmés par la découverte d'un gant qu'elle gonfle pour imaginer la main qui le portait dans une irrésistible scène qui s'apparente au vaudeville (ch. 31). Amparo est cachée dans un placard et la terrible vieille s'exclame : « — No me retiraré a mi casa hasta no saber a punto fijo si eres un perverso o si yo me equivoco. Busco la verdad, bruto, y por la verdad, ¿qué no haría yo ? No quiero vivir en el error¹³ ». Elle prétend ne pas vouloir faire un mauvais usage de cette vérité. Elle gardera le secret qu'elle partagera, comme le dit Rosalía à la pauvre Amparo :

De mi boca no saldrá ni una palabra que pueda ofender a nadie, ni aun a los más indignos, pecaminosos y desalmados. No digo que sí ni que no ; no quito ni doy reputaciones. Pero quiero saber, quiero saber, quiero saber...

Repitiendo doce veces o más esta última frase, en la cual sintetizaba su feroz curiosidad, especie de concupiscencia compatible con sus prácticas religiosas, salió pausadamente¹⁴.

Il est très intéressant de noter qu'un personnage très semblable apparaît dans *Ángel Guerra*. Il s'agit de la sœur d'un curé, appelé sans doute ironiquement « Casado », qui se poulèche les babines en pensant qu'elle pourra pécher un secret. Mais son vice est assez inoffensif, et elle ne divulgue jamais rien. La simple possession du secret la remplit de joie d'où sans doute son nom, Felisita. Il faut ajouter qu'elle est *viuda de « fraile »*.

Entre otras prendas eminentes, dio el cielo a Felisita una curiosidad a prueba de secretos, pues mientras más enigmáticas eran las cosas, más empeño ponía ella en descifrarlas [...] Su vista era de lince; su oído cazaba al vuelo toda sílaba perdida y las inflexiones lejanas de la voz. Desde que su hermano y Guerra se encerraron en el despacho o gabinete del primero, no tuvo sosiego. Para poder arrimar el hocico a la vidriera, despidió a sus amigas a fin de quedarse sola. Deslizóse a lo largo de la sala, cuyas maderas cerró completamente para rodearse de oscuridad; sus zapatillas de fieltro eran el silencio mismo; pasó cual si fuera a caza de un ratón, agachándose junto a los vidrios y aplicando la oreja derecha que era la más lista de las dos y la que principalmente funcionaba en caso de espionaje mayor¹⁵.

Cette évocation magistrale se double d'une remarque qui rappelle les textes freudiens. Avidé de voir, d'écouter, de savoir, elle n'aurait pas eu son pareil comme égyptologue, de même qu'aucun secret ne peut lui résister, aucun texte, aussi hermétique fût-il, n'aurait pu résister à sa curiosité pénétrante. On voit que la sublimation dont elle est capable n'exclut pas la pénétration qui a un aspect sadique, puisqu'elle viole l'intimité. Elle assemble ensuite les morceaux des secrets qu'elle a chassés dans une composition originale qui est en fait une sorte de création littéraire. Elle assemble un puzzle, en tentant de reconstruire la réalité, et c'est son point de vue et ses déductions qui sont livrés de façon lacunaire.

13. *Ibid.*, ch. 31, p. 199.

14. *Ibid.*, p. 202-203

15. *Id.*, *Ángel Guerra*, Madrid, Hernando, 1970, III, I, 5, p. 506.

Cacher et dévoiler semblent avoir été un véritable jeu pour l'auteur qui ressemble beaucoup à Felisita par ses dons d'observation et sa faculté de lire les hiéroglyphes de l'âme, c'est à dire de pénétrer dans l'inconscient, car cette métaphore nous renvoie à celle qu'emploie Freud au début du chapitre VI de *l'Interprétation des rêves*, où il compare le déchiffrement des rêves au travail de l'égyptologue qui traduit des hiéroglyphes. L'auteur adopte souvent le point de vue de personnages avides de découvrir des secrets et de les garder jalousement. Les ellipses fréquentes dans ses romans portent souvent sur des événements cruciaux, comme l'adultère de Rosalía, qui se situe entre deux chapitres et dont on ne se rend compte que grâce à un monologue intérieur où la noble dame folle de rage de s'être laissée bernée par Manuel Pez qui lui envoie une lettre dépourvue des précieux billets qu'elle attend avec impatience depuis des jours s'exclame : « ¡Qué error y qué ilusión! ¡Y para eso se había envilecido como se envileció! Mereciera que alguien le diera de bofetadas y que su marido le echara de aquel honrado hogar... ¡Ignominia grande era venderse, pero darse de balde!¹⁶ ». Le narrateur adopte le point de vue des personnages qui veulent cacher une partie de la vérité ou qui n'arrivent pas à percer totalement des secrets inviolables. La narration se trouve réduite à des textes lacunaires qui n'excluent pas les débordements verbaux par ailleurs, véritables écrans de fumée qui ne font que renseigner sur les personnages eux-mêmes. La régulation de l'information obéit à une parcimonie extrême qui ne provient pas seulement dans ces cas du fait que l'auteur ne veut pas choquer des lecteurs encore peu mûrs, ce qu'il dit par ailleurs dans *Amadeo I^o*, quand le roi visite sa bien-aimée. Cette manipulation du lecteur que l'on retrouve chez Benet, également avare de parole, et enclin à des ellipses essentielles dans *El aire de un crimen* par exemple, relève d'une structure psychologique et d'une esthétique très particulières. Le maintien du secret renvoie à la rétention, qui se réfère à la période sadique anale pour la psychanalyse. Sa levée est toujours accompagnée d'un immense soulagement chez les personnages galdosiens, signe de la levée d'un important refoulement, mais elle se heurte à de puissants freins qui se rattachent à la problématique œdipienne chez l'auteur comme chez ses personnages. Le secret est pour eux un trésor inestimable ; ce n'est pas seulement un objet de pouvoir permettant d'exercer des chantages, mais aussi un bien précieux en soi. Même s'il n'est pas utilisé, il est apprécié et jalousement caché, sa valeur disparaissant lors de la divulgation, ce qui est parfaitement logique. Il joue le rôle de l'objet petit a dans la théorisation lacanienne. Agalma, objet brillant et précieux, il est de nature langagière et s'évanouit en apparaissant tout en étant supposé lié au pouvoir et au pouvoir de séduction.

16. *Id.*, *La de Bringas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006, ch. 44, p. 399.

Bibliographie

- ANDREU, Alicia, *Galdós y la literatura popular*. Madrid, Sociedad General Española de Librerías, 1982.
- AAVV, *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Dossier « Du secret », automne, 1976, n° 14.
- COLIN, René-Pierre, *Zola, Renégats et Alliés*, Lyon, PUL, 1988.
- FREUD, Sigmund, *La psychologie de la vie amoureuse* « Un type particulier de choix d'objet chez l'homme », 1910, PUF.
- MONTESINOS, José F., *Galdós*, Madrid, Castalia, 1968, t. 2.
- PÉREZ GALDÓS, Benito Ángel *Guerra*, Madrid, ed. Hernando, 1970.
- , *Tormento, O.C., t. 3, Madrid, Aguilar, 1970*.
- , *Lo prohibido*, prólogo y notas de José Montesinos, Madrid, Castalia, 1988.
- , *Tristana*, Prólogo y notas de Sadi Lakhdari, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- , *La de Bringas*, Prólogo y notas de S. Lakhdari, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.
- , *El doctor Centeno*, Cáceres, Prólogo y Notas de Isabel Sánchez Román, Universidad de Extremadura, 2008.
- YNDURÁIN, Francisco, *Galdós entre la novela y el folletín*. Madrid, Taurus, 1970.

El verdugo d'Honoré de Balzac De l'Espagne, du secret et des têtes coupées

Maria ZERARI-PENIN

Resumen: *El Verdugo* (1830) de Honoré de Balzac es un corto relato cuya trama pseudo-histórica no deja de fascinar. Así pues, el contexto de la guerra de la independencia española abarca una terrible historia de cabezas cortadas, de noble familia ejecutada por uno de sus miembros, designado por los suyos como verdugo a fin de salvar la honra familiar. El relato abarca, por lo tanto, de manera más o menos solapada, la historia íntima, más bien turbia, de una familia ficticia, la cual parece sugerir algo acerca de la secreta historia de la familia de Balzac e incluso acerca del mismísimo Honoré.

Palabras claves: España negra, España heroica, secretos de familia, verdugo, novela corta, siglo XIX, Balzac.

Au sein de *La Comédie humaine* ou de la très française « planète Balzac », pour emprunter au François Mauriac de *Galigai* une formule qui a fait fortune, se trouve une courte nouvelle au titre étrange parce qu'étranger : *El Verdugo*. Cette nouvelle, dont les prémices paratextuelles annoncent une matière espagnole, n'a que très sommairement attiré l'attention des hispanistes¹, quand bien même, dans le domaine français, critiques et écrivains ont pu prêter quelque attention à ce récit². Or cette nouvelle pseudo-historique, qu'aureole une atmosphère espagnole des plus captivantes, nous semble relever de ces « miniatures » romanesques foncièrement performantes que le Proust lecteur de Balzac mettait au plus haut³. Ce texte, au pli tragique, brosse ainsi l'héroïque portrait d'une grande famille de la Péninsule tout entière plongée dans la tourmente de ce que, d'un côté des Pyrénées, l'on a appelé la guerre d'indépendance et, de l'autre, la guerre d'Espagne (1808-1814).

De fait, c'est sans doute pour ses tenants historiques et ses aboutissements idéologiques que ce récit fut « traduit » en castillan et publié, dès 1848, dans *El Semanario Pintoresco Español*, à travers une adaptation qui, s'il était besoin, visait à conférer un surcroît d'héroïsme aux personnages espagnols et à noircir les protagonistes français⁴. Toutefois, c'est surtout pour ses implications fantasmagiques et son rapport avec la thématique du secret que cette nouvelle, riche des liens souterrains qu'elle entretient avec

1. Jean Sarrailh a été l'un des premiers hispanistes à accorder quelques lignes à *El Verdugo*, voir « Sur quelques histoires espagnoles de Balzac », *Estudios hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley, Massachusetts, Wellesley College, 1952, p. 529-540.

2. S'il est vrai que la critique balzacienne s'est ponctuellement intéressée à notre récit, à ce jour, ce sont Pierre Citron et Michel Butor qui ont examiné avec le plus d'attention *El Verdugo*. À ce propos, voir LEATHERS, Victor L., *L'Espagne et les Espagnols dans l'œuvre d'Honoré de Balzac*, Paris, Honoré Champion, 1931, p. 46-49 ; CITRON, Pierre, « Introduction », *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, t. X, p. 1123-1143 ; BUTOR, Michel, « Trois nouvelles espagnoles de Balzac », *Thélème*, Revista Complutense de Estudios Franceses, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1998, n° 13, p. 219-251.

3. Dans sa correspondance, Marcel Proust fait l'éloge de certaines des courtes nouvelles de Balzac, en soulignant que parfois l'art de la « miniature » égale celui de la « fresque », sur ce point voir TADIÉ, Jean-Yves, « Proust, lecteur de Balzac », in *L'Année balzacienne*, Paris, PUF, 1993, n° 14, p. 311-320. Stefan Zweig, quant à lui, classe *El Verdugo* parmi les « chefs-d'œuvre de petit format », voir ZWEIG, S., *Balzac, le roman de sa vie* (1946), trad. de Fernand Delmas, Paris, Albin Michel, « Le livre de poche », 2010, p. 127.

4. Sur la première adaptation espagnole de *El Verdugo*, voir ANOLL VERDELL, Lidia, « *El Verdugo de Balzac dans la presse périodique espagnole du XIX^e siècle* », *Revue de Littérature Comparée*, Paris, Didier, juillet-septembre 1985, n° 3, p. 291-297.

d'autres récits balzaciens, a éveillé notre intérêt.

À travers une lecture un peu oblique, bien que guidée par le fil rouge du secret, nous avons examiné l'image de l'Espagne que dessine *El Verdugo* – celle d'un pays à la fois étrange et attendu ainsi que mythologiquement ténébreux, à l'exemple de son peuple. L'appréhension de cette Espagne « mythologique » a fait place à l'examen d'une autre *patrie* plus secrète encore : celle-là même, à la fois originellement illustre et symboliquement obscure, que constitue, dans *El Verdugo*, la famille Léganès. Enfin, une famille pouvant en cacher une autre, passant du fictionnel au biographique, autrement dit, pour l'occasion, des têtes coupées aux « fantômes » du passé, certaines traces du roman familial d'Honoré de Balzac ont été désignées, comme autant de secrets en demi-teinte ou de Polichinelle.

Paratexte et intrigue

Avant d'être incluse dans le cinquième tome des *Études philosophiques*, avec pour date de rédaction officielle « octobre 1829 », la nouvelle *El Verdugo* parut le 30 janvier 1830 dans la revue *La Mode*⁵. Selon les indications de l'édition de la Pléiade⁶, dans sa version originale le récit de Balzac avait pour surtitre *Souvenirs soldatesques* et pour sous-titre *Guerre d'Espagne (1809)*. Ce dispositif paratextuel finit par s'alléger et, comme l'indique le « Catalogue des ouvrages que contiendra la *Comédie humaine* »⁷, c'est bien sous le titre simplifié *El Verdugo* que Balzac avait prévu d'insérer son récit dans la deuxième partie de son œuvre tripartite composée d'*Études de mœurs*, d'*Études philosophiques* et d'*Études analytiques*.

Titre à l'évidence énigmatique – peu parlant pour un lecteur non hispanophone, lequel par rapprochement phonique aurait pu, à la rigueur, entendre l'ancien vocable *borrero*⁸ –, si *El Verdugo* n'est pas le seul titre balzacien à la fois troublant et suggestif, voire un rien *secret*⁹, il est bien le seul titre en langue étrangère de la *Comédie humaine*. Laconique dans sa formulation, il confère une sorte d'étrangeté au texte qu'il désigne, en posant en quelque sorte question tout en suggérant la couleur, à défaut de l'annoncer clairement. Et cette couleur est couleur locale, un saisissant mélange de rouge et de noir – un rouge des plus noirs, en somme –, car *El Verdugo* est l'histoire des sanglantes retombées d'une révolte contre l'occupant français lors de la campagne napoléonienne en terre d'Espagne, dans les premières années dudit conflit.

Que l'on en juge plutôt : un soulèvement ayant été mené par les membres d'une grande famille d'Espagne, en guise de représailles et à la suite des autres habitants de la ville, les meneurs de la révolte, le marquis de Léganès et les siens, seront condamnés à mort par le général G.t.r. Et l'intervention de l'officier français Victor Marchand permettra seulement la grâce de Juanito, l'aîné de la famille Leganès, ainsi que le choix de la décapitation, en lieu et place de l'infamante pendaison, mais ce, selon l'idée de G.t.r., à condition que ce fils fasse office de bourreau envers tous les siens. Encouragé par son noble père, Juanito acceptera donc d'exécuter tous les siens, devenant ainsi « El Verdugo ». Telle est la mince

5. Comme son titre l'indique en partie, la revue *La Mode*, qui fut fondée en 1829, était tournée vers la mode et la littérature. Selon les historiens de la presse, *La Mode* ne laissa pas toutefois, dès 1831, au nom d'un fervent légitimisme, de prendre part au débat politique en attaquant violemment Louis-Philippe.

6. C'est ce qu'indique Pierre Citron dans ses notes à *El Verdugo*, voir BALZAC, Honoré de, *El Verdugo*, in *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, t. X, p. 1816. C'est cette édition que nous avons utilisée pour le présent article.

7. Voir BALZAC, Honoré de, « Catalogue des ouvrages que contiendra la *Comédie humaine* », in *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. I, p. CXXV.

8. « Borrero. (Del francés *bourreau*). sustantivo masculino, anticuado. Verdugo, ejecutor de justicia », Real Academia española, *Diccionario de la lengua española*, 2 vols., Madrid, Espasa Calpe, 1992, I, p. 313.

9. Sur la question de l'opacité, du mystère de certains titres balzaciens, à l'exemple de celui de la nouvelle *Sarrasine*, voir BARTHES, Roland, *S/Z* (1970), Paris, Seuil, coll. « Points », 1976, p. 24.

intrigue, fort efficiente, d'un récit narrativement *déviant* « par rapport au type », d'après les termes de Julien Gracq¹⁰, puisqu'à travers l'ellipse et le raccourci, les non-dits et l'explicite, *El Verdugo* va de l'avant en faisant l'économie des amples développements du récit canonique à la Balzac.

L'Espagne : « un singulier pays »

Cette intrigue, ancrée dans un contexte de type historique, a pour cadre géographique un espace délimité, quoiqu'en partie imaginaire, qui se trouve présenté dès l'*incipit* : « Le clocher de la petite ville de Menda venait de sonner minuit »¹¹. Cet *incipit* introduit avec efficacité le lieu commun retravaillé par les Romantiques d'une Espagne à la fois chrétienne (« le clocher ») et nocturne, soit potentiellement dangereuse (écrire « minuit » revenant, bien entendu, à annoncer l'heure du crime). Or ce lieu apparemment amène, dont est mentionné de façon normative « le beau ciel » traversé par « le scintillement des étoiles » et « la douce lumière de la lune », n'est rien d'autre qu'une aire du secret. C'est en effet sur les hauteurs de cette ville agréable, où l'on compte un « château illuminé » et en fête, qu'un soulèvement a été préparé par le vieux marquis de Léganès. C'est dans cette ville de Menda, qui correspond historiquement et géographiquement à la ville de Santander – avec son ancien château, sa ville haute et sa ville basse – qu'une révolte secrètement fomentée par les Espagnols se fait jour. Aussi Menda, cette cité imaginaire qui, dans un brouillage typiquement balzacien, porte le toponyme réel d'un hameau de Galice, se transforme-t-elle l'espace d'un instant en une sorte de *locus terribilis* habité par l'angoisse et la mort. Au cœur d'une douce nuit où il y a bal au château, la découverte par le jeune officier Victor Marchand de lumières dans la ville basse, en dépit de leur interdiction en cette nuit de la Saint-Jacques, entraîne une suite d'événements désastreux : le repérage par l'officier d'un bateau ennemi ; le meurtre d'un soldat français venu à la rescousse ; la traque de Marchand par les fils du marquis ; sa fuite grâce à l'intervention de Clara, la fille de Léganès ; l'écrasement de l'insurrection espagnole et les sanglantes représailles françaises. Sous les yeux de Victor Marchand, puisque la narration use souvent de la focalisation interne, le paisible décor devient donc un antre inquiétant où il règne un « mystère » (*sic*), ou quelque chose de caché finit par être découvert : les voiles d'un navire dans l'Océan, signe patent du débarquement redouté des Anglais, preuve manifeste d'un complot et d'une alliance politique et, au demeurant, souvenir historique des tentatives de débarquements britanniques sur la côte nord de l'Espagne dans les années 1808-1809. Une fois le mystère éclairci, jusqu'à la fin du récit, le lieu de l'action est dès lors traversé par la violence et la mort, tant à l'extérieur du château qu'à l'intérieur. Et la trêve apparente, l'affabilité du marquis envers Victor Marchand et ses soldats tout comme l'inclination de Victor et de Clara font place à la haine des deux camps en présence, *les Français* et *les Espagnols*, selon une terminologie récurrente dans le texte qui n'envisage les personnages qu'en terme de pure nationalité, autant dire d'altérité mortifère : un phénomène que les nécessaires majuscules des substantifs « Français » et « Espagnols », dans leur sorte de sévérité graphique, paraissent figurer textuellement.

Le récit, qui dès la troisième page du texte n'est plus qu'une somme de tensions, reconduit donc l'image, divulguée par le romantisme, de Mérimée (avec *Le théâtre de Clara Gazul*, 1825) à Hugo (avec *Hernani*, 1830), d'une Espagne obscure, insaisissable et dangereuse que d'autres écrivains plus tardifs retiendront encore¹². En fait, l'Espagne de Balzac, qui est propre à nombre d'auteurs du XIX^e siècle, est avant tout une zone *exotique*, une zone *autre*, étrangement inquiétante, ou encore « un singulier pays »,

10. GRACQ, Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 22.

11. BALZAC, Honoré de, *El Verdugo*, *op. cit.*, p. 1133.

12. Sur l'Espagne noire dans la littérature française du XIX^e siècle, voir AVRIL, Yves, « L'Espagne de Barbey d'Aurevilly », *Études littéraires*, 1969, vol. 2, n° 1, p. 33-55.

pour reprendre la formule que consigne *La muse du département*¹³ (1847). Il s'agit là d'une patrie du silence et du secret, à la fois très proche et très lointaine, où le sens de l'honneur clôt les bouches et dicte les conduites familiales jusqu'à ce que mort s'ensuive.

Comme cela se vérifie aussi dans *Les Marana* (1834), pour Balzac, le cadre de la guerre d'Espagne est l'un des sombres supports sur lequel certains de ses personnages se détachent idéalement. Au vrai, en matière de fond noir, Balzac ne pouvait trouver mieux, ou plutôt pire, que le contexte de la guerre d'Espagne, puisque, d'après Napoléon lui-même, cette « sale guerre » fut une « véritable plaie », ressemblant, qui plus est, aux dires des mémorialistes, à une sorte de cauchemar éveillé, ce qu'attestent de façon terrible et magistrale *Les désastres de la guerre d'Espagne* de Goya, cette violente série de gravures produite « entre 1810 et 1820 dans le secret de l'atelier »¹⁴. Pays conçu comme arriéré, sauvage et austère, l'Espagne qui se trouve esquissée dans *El Verdugo* est une Espagne de convention dont l'archaïsme supposé paraît tenir des clichés de la légende noire. Pays du sens de l'honneur poussé à l'extrême, cette Espagne « noire » se présente aussi, de façon paradoxale, comme une patrie éminemment héroïque¹⁵, comme l'un des derniers bastions d'une très illustre et vaillante aristocratie face à cette France bourgeoise et contemporaine que personnifie quelque peu le vil général G.t.r. et même le roturier Victor *Marchand*, malgré la noblesse d'âme qui le caractérise.

Profils espagnols

Exception faite du Français Victor Marchand, dans un tel contexte, le récit met principalement l'accent sur les figures espagnoles, sur cette famille Léganès hautement aristocratique, si l'on en croit « la grandesse » du marquis¹⁶. Cette famille, au titre historiquement avéré (non en Cantabrie, mais en Castille) et dont on connaît, sous le règne de Philippe IV, l'historique premier marquis¹⁷, se compose, en plus d'un père et d'une mère, d'une fratrie constituée de trois fils et de deux filles. Cependant, au sein de cette famille, quatre figures se distinguent clairement, à savoir les parents et les deux aînées : Juanito et Clara. Ce carré de personnages est dominé par la figure du père, lequel, en dépit de son âge avancé, est le *pater familias* ou le mâle dominant du groupe. Il s'agit d'un père tout-puissant, éminemment énergique – phallique – qui dicte sa loi et à qui tous obéissent, à commencer par le fils aîné. Ce fils, on le sait, sous l'injonction du père qui le jauge et le somme d'exécuter ses ordres, se voit forcé d'accepter de décapiter son géniteur ainsi que chacun des membres de sa famille, afin de sauvegarder le nom de la lignée. Autant dire qu'en un certain sens ces relations père-fils, que fonde la *potestas* paternelle, pourraient trouver leur glose et leurs prolongements symboliques dans le mythe freudien des origines exposé dans *Totem et tabou* (1913), même si, en apparence, Juanito tue le père despotique contre sa volonté, du moins, consciente, contrairement à la horde primitive qui est, quant à elle, volontairement meurtrière. Dès lors, subrepticement, le récit laisse entrevoir les liens obscurs qui unissent les membres de la famille Léganès. Dans ce qui constitue le cœur même du texte, à savoir le moment où Juanito doit décapiter tous les siens,

13. « L'Espagne est un singulier pays, dit Mme de La Baudraye, il y reste quelque chose des mœurs arabes », BALZAC, Honoré de, *La Muse du département*, éd. de Patrick Berthier, Paris, Gallimard, « folio classique », 1984, p. 110.

14. Nous empruntons l'expression à CHIMOT, Jean-Philippe, « Les désastres de la guerre », *Amnis*, [en ligne], 2006, mis en ligne le 01 septembre 2006, 6, Disponible sur <URL : <http://amnis.revues.org/900>>, [consulté le 18 janvier 2012].

15. Sur ce « négatif de la légende noire », voir LAFON, Jean-Marc, « L'impact littéraire de la guerre d'indépendance espagnole en France aux XIX^e et XX^e siècles », *Bulletin hispanique*, 2001, vol. 103, n° 2, p. 543-562.

16. Dans le texte le marquis est qualifié de « vieillard le plus entiché de sa grandesse qui fût en Espagne », BALZAC, Honoré de, *El Verdugo*, *op. cit.*, p. 1134.

17. À ce sujet, voir ARROYO MARTÍN, Francisco, « El marqués de Leganés. Apuntes biográficos », *Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid, UNED, H.^a Moderna, 2002, t. 15, Serie IV, p. 145-185.

devant le désarroi du jeune homme, et en raison de l'urgence due à la situation, les langues du père et de la sœur se délient, laissant échapper des secrets très intimes, qui ne sont pas loin d'être des secrets d'alcôve. En effet, pour encourager son frère à la mettre à mort, la sœur agit et parle avec ce dernier comme une femme face à son amant :

Mon cher Juanito, dit [Clara] en lui passant le bras autour du cou et l'embrassant sur les paupières ; si tu savais combien, donnée par toi, la mort me sera douce. Je n'aurai pas à subir l'odieux contact des mains d'un bourreau. Tu me guériras des maux qui m'attendaient, et... mon bon Juanito, tu ne me voulais voir à personne, eh bien ?¹⁸.

On le voit, la mort donnée par le frère se trouve ouvertement conçue comme une douceur, si ce n'est comme une petite mort. En outre, le rapport exclusif de Juanito à sa sœur est explicitement abordé dans son aspect de jalousie érotique : aux dires de Clara elle-même, le corps de la sœur semble avoir été conçu par le frère comme quelque chose d'interdit à tous les autres, pour avoir été rêvé par Juanito comme son objet. En parallèle, deux autres aspects de la situation familiale, sans doute enfouis jusque-là, se trouvent mis au jour. C'est ainsi que face à la pusillanimité de Juanito, le père remet en cause sa propre paternité à travers une question, aux allures d'affront verbal, destinée à la mère comme au fils : « Est-ce mon fils, madame ? »¹⁹. Le soupçon de l'adultère surgit alors et la personne de la mère s'en trouve mise à mal à travers une question qui tombe comme un couperet. Enfin, le suicide final de la mère – lequel a lieu pour épargner au fils une partie de son inhumaine besogne – se présente comme la conséquence d'un amour filial qui dépasse tous les autres et inhibe, pour finir, le fils devenu bourreau. Le « Elle m'a nourri », qui échappe à un Juanito accablé, sera le tremplin du suicide maternel : un suicide par amour qui s'apparente bel et bien à un nouveau saut de Leucade, puisque c'est par amour maternel que la mère se jette dans le vide²⁰.

Le fils, le héros du texte, ce très méritant coupeur de têtes, ce parricide par obéissance et non par rébellion, rejoint par son geste le héros tragique, héros tragique qui, on le sait, est presque toujours aussi innocent que coupable, d'où sa nature même. Or ce parricide héroïque garde son mystère d'un bout à l'autre de son parcours. Ténébreux au mental comme au physique, il est à proprement parler un héros très « secret », pour être absolument « séparé » de tous les autres en raison d'un destin ayant fait de lui un être résolument à part. Il est, de plus, un personnage quasiment muet, un taiseux, et ce peut-être moins du fait des terribles circonstances qui sont les siennes qu'en raison de son essence de *véritable Espagnol*, selon l'une des formules du texte, c'est-à-dire d'Espagnol type, si l'on admet la traditionnelle typologie des Nations²¹ reconduite par Balzac à la suite de son ami Stendhal²². Le *topos* de l'Espagnol grave, renfermé et secret parce que mélancolique, qui s'oppose à celui du Français léger et disert, de tempérament « cholérique », trouve ici une incarnation idéale. Au total, Juanito n'existe dans le récit que pour être, au sens propre, le sombre et sublime défenseur du Nom du père, étant entendu que la décapitation du marquis est ce qui permet au fils de conserver le titre paternel, avant que « El Verdugo » ne devienne le véritable titre de noblesse du jeune homme, selon la volonté du Roi. Bourreau des siens,

18. BALZAC, Honoré de, *El Verdugo*, *op. cit.*, p. 1140.

19. *Ibid.*, p. 1140.

20. « La marquise comprit que le courage de Juanito était épuisé, elle s'élança d'un bond par-dessus la balustrade, et elle alla se fendre la tête sur les rochers », BALZAC, Honoré de, *El Verdugo*, *op. cit.*, p. 1142.

21. À ce sujet, voir OROBITG, Christine, « La typologie des nations et l'Espagnol mélancolique : notes pour l'interprétation d'un cliché », *Revue de synthèse*, Paris, Albin Michel, janv.-mars 1995, 4^e série, n° 1, p. 99-128.

22. « Le caractère espagnol fait une belle opposition avec l'esprit français ; dur, brusque, peu élégant, plein d'un orgueil sauvage, jamais occupé des autres : c'est exactement le contraste du XV^e siècle avec le XVIII^e siècle », STENDHAL, « De l'Espagne », in *De l'amour* (1822), Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 172.

fil innocent et *enfant maudit*²³, pour avoir obéi à la volonté de son père, pour ne pas avoir voulu être un faible ou un « raté de la famille »²⁴, et avoir donc décapité tous les siens, il reste au final le fatal gardien des secrets de son clan dont il porte le deuil pathologique, tel un héros du romantisme noir que tourmente le poids de la faute et que hante l'idée fixe du suicide :

Malgré les respects dont il est entouré, malgré le titre d'*El Verdugo* (le Bourreau) que le roi d'Espagne a donné comme titre de noblesse au marquis de Léganès, il est dévoré par le chagrin, il vit solitaire et se montre rarement. Accablé sous le fardeau de son admirable forfait, il semble attendre avec impatience que la naissance d'un second fils lui donne le droit de rejoindre les ombres qui l'accompagnent incessamment²⁵.

Têtes coupées / fantômes / fantasmes

Cette nouvelle, qui est une histoire de bourreau dans la droite ligne de tout un courant dit gothique ou frénétique, est par conséquent une histoire de têtes coupées. C'est une histoire de caboches que l'on coupe, mais aussi que l'on perd et, de surcroît, la nuit de la Saint-Jacques, autrement dit la nuit où l'on fête le saint patron de l'Espagne, ce tueur de Maures qui, précisément, mourut décapité. Il faut dire que la littérature post-révolutionnaire et l'art du XIX^e siècle dans son ensemble ont été singulièrement travaillés par les têtes tranchées, comme l'ont rappelé maintes études²⁶. De fait, Balzac, à l'exemple de tant d'autres de ses contemporains, fut passablement obsédé par l'exécution de Louis XVI, par les anecdotes relatives aux bourreaux de la Révolution et, mieux encore, par la figure même de l'exécuteur, ce qu'illustrent bien, sur le mode romanesque, *Un épisode sous la terreur* (1842) (récit mettant en scène le bourreau de Louis XVI) et, sur le mode documentaire, *Les mémoires de Sanson* (1829), à la rédaction desquelles l'écrivain participa. En faisant de son héros un bourreau malgré lui, Balzac mettait en lumière cette figure du bourreau malheureux et mal aimé si prisée par les auteurs du XIX^e siècle, comme en témoignent des textes aussi différents que *Le Dernier jour d'un condamné* (1829) de Victor Hugo et le poème *El Verdugo* (v. 1835-1838) de José de Espronceda²⁷. Du reste, le motif de la tête coupée est omniprésent dans l'imaginaire du Balzac romancier, lequel a parsemé ses récits de têtes ou de membres tranchés²⁸, comme autant d'éléments révélateurs d'une lancinante peur de la castration.

23. Voir BALZAC, Honoré, *L'enfant maudit* (1831-1837), in *La Comédie humaine, op. cit.*, X, p. 865-960.

24. Nous empruntons cette expression au titre français d'une étude balzacienne bien connue. Voir LUCEY, Michael, *Les ratés de la famille. Balzac et les formes sociales de la sexualité*, traduit de l'anglais par Didier Eribon, Paris, Fayard, 2003.

25. BALZAC, Honoré de, *El Verdugo, op. cit.*, p. 1142-1143.

26. À ce propos Jean Clair écrit : « L'une des images les plus insistantes du XIX^e siècle aura donc été celle d'une tête séparée de son corps. Le thème de la tête coupée, que le sujet soit historique, religieux, mythologique, semble dominer en effet l'iconographie du siècle, têtes naturalisée, tête en cire, tête moulée, têtes sculptée, gravée, dessinée et peinte, têtes d'assassins, têtes de régicides, têtes d'anarchistes, têtes prototypiques d'assassins, de violeurs, têtes d'hommes politiques, têtes de victimes, têtes de saints, têtes de héros ou de martyrs, que de têtes décollées ! », « Naissance de l'Acéphale », in *Crime et châtiment*, catalogue de l'exposition du même nom (Musée d'Orsay, 16 mars-27 juin 2010), Jean Clair (dir.), Paris, Gallimard, 2010, p. 29-49. Sur le thème de la tête coupée, voir aussi WALD LASOWSKI, Patrick, *Guillotinez-moi !*, Paris, Gallimard, coll. « Le Promeneur », 2007; SANGSUE, Daniel, « De quelques têtes coupées dans la littérature du XIX^e siècle », in *Crime et châtiment, op. cit.*, p. 75-83.

27. Sur ce poème du grand romantique espagnol José de Espronceda, qui porte le même titre que la nouvelle balzacienne et qui peut se lire comme le lamento, plein d'une amère ironie, d'un bourreau professionnel, voir SEBOLD, Russell P., « Criminal sin delito : *El Verdugo* de Espronceda », in SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (dir.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Marta Cristina Carbonell (éd.), Barcelona, Universidad, 1989, p. 647-661.

28. À titre d'exemple, on peut retenir le thème du bras coupé dans *Un grand d'Espagne* (1832) et le motif de la tête tranchée dans *La duchesse de Langeais* (1839-1843), texte que Balzac avait originellement intitulé *Ne touchez pas la hache* (1834).

Dans *El Verdugo*, comme souvent, le plus intéressant n'est pas ce qui est le plus conscient et qui tient du projet d'écriture et du pacte de lecture. Le plus troublant est tout autant l'histoire de famille dessinée en creux par le récit que le roman familial de Balzac plus ou moins dissimulé par le texte. Pour finir, il convient donc de souligner, dans le sillage de la critique balzacienne, combien le roman familial qu'esquisse *El Verdugo* trouve des correspondances dans l'histoire personnelle de Balzac. Que l'on se souvienne seulement de l'attachement, non dénué d'ambiguïté, qui lia Honoré à sa (petite) sœur Laure, laquelle, devenue M^{me} Laure Surville, se fera la biographe du grand homme²⁹. Que l'on songe surtout au fait que la nouvelle fut précisément écrite en 1829, année de la mort, à plus de quatre-vingts ans, du vieux père de l'écrivain : ce Bernard-François, d'ascendance paysanne, qui sentait son Balssa à deux mètres (il n'était *Balzac* que depuis ses vingt ans). Ce Bernard-François avait épousé à plus de cinquante ans la très jeune future mère d'Honoré, et ce père notre écrivain l'aurait voulu « de Balzac » et non « Balzac » tout court. Or, c'est justement à la mort de ce père, à la fois déprécié et sans doute jaloué, que Balzac écrit *El Verdugo*, sa première histoire de parricide. C'est pourquoi, en signant *El Verdugo* du nom « H. de Balzac », l'auteur semble avoir voulu attirer l'attention sur la brillante particule et régler de la sorte ses comptes avec la roture paternelle, lui qui, rêvant de noblesse, signa ses premiers romans sous de chatoyants pseudonymes (*Lord R'hoonel*, *Horace de Saint-Aubin* etc.), en reléguant aux oubliettes le prosaïque nom du père. On l'aura compris, cette folie des grandeurs nominale, cette fascination nobiliaire tant moquée par les contemporains de Balzac³⁰, trouve de puissants échos dans l'histoire de *El Verdugo* dont le nœud de l'intrigue réside tout entier dans le désir de sauvegarde d'un nom prestigieux, dans la conservation vitale et mortifère d'un titre de noblesse.

À côté du motif larvé de l'inceste avec la sœur et du thème du parricide, le récit amorce un portrait de mère aimante, de bonne mère ou « suffisamment bonne » – pour faire nôtre l'expression, bien connue, de Winnicott. Cette figure maternelle se présente comme l'envers de la mère de Balzac, puisque l'on sait que ce dernier ne se sentit jamais aimé de retour par sa mère, ce dont témoigne à l'envi la correspondance de l'écrivain. De là, sans doute, le thème de « l'enfant maudit » qui court d'un texte balzacien à l'autre et, tout particulièrement, dans la nouvelle, déjà mentionnée, dont le titre exhibe ladite formule et date des années 1831-1836. Au sein de *El Verdugo*, dans un étrange renversement, l'auteur mélange ainsi les cartes identitaires, redistribue les rôles et les données, faisant en sorte qu'au cœur de la fiction, Juanito, l'aîné des fils, soit à la fois le fils préféré et le bâtard potentiel, alors que dans la vraie vie, c'est Henry, le cadet, le fils adultérin, qui fut l'enfant chéri d'Anne-Charlotte-Laure Sallambier, la mère d'Honoré.

Aussi, dans *El Verdugo*, Balzac se dévoile-t-il tout autant qu'il ne se cache, comme il le fera par la suite dans beaucoup d'autres récits. En ce sens, le futur créateur de la *Comédie humaine*, qui devait bientôt se rêver « secrétaire » de la Société française³¹, s'est ici bel et bien constitué en *secrétaire* de sa petite histoire, à savoir, littéralement, en détenteur des secrets d'un autre groupe, d'une société autre, tout aussi complexe que la grande, mais bien plus intime : sa propre famille.

Nouvelle aussi brève que fascinante, *El Verdugo* est un texte à plusieurs fonds, un texte à tiroirs secrets. Sous couvert d'une anecdote prétendument historique, ce récit englobe, de façon furtive, l'esquisse d'un double roman familial, celui du personnage et de son créateur. Pour ne pas être original, ce phénomène littéraire d'emboîtement d'une histoire de famille dans une autre n'en reste pas moins frappant, comme est d'ailleurs frappant le traitement, allusif, mais prégnant, qui est réservé à la famille

29. SURVILLE, Laure, *Balzac, sa vie et ses œuvres d'après sa correspondance*, Paris, Librairie Nouvelle Jaccottet, Bourdillat & Cie, 1858.

30. Voir GOULD, Charles, « "M. de Balzac" : le dandysme de Balzac et son influence sur sa création littéraire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Paris, Les Belles Lettres, 1963, v. 15, n° 15, p. 379-393.

31. « La Société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire », BALZAC, H., « Avant-propos », in *La Comédie humaine*, I, *op. cit.*, p. 11.

fictive bientôt décapitée. Or cette agressivité fictionnelle – celle du sanguinaire G.t.r. reconduite, par devoir, par le bourreau Juanito – cache peut-être un autre acharnement, celui de Balzac lui-même envers ses personnages, si l'on en croit l'écrivain Pierre Michon : « De l'inqualifiable simplicité de la littérature... Oui, à la fin ils sont morts, le vieux Goriot, le beau Rubempré, la chaude Esther, la gentille Henriette. [...] Le récit n'est écrit que pour les mettre à mort ³²».

Dans cette logique, *El Verdugo* pourrait bien illustrer une semblable volonté de mise à mort textuelle. Auquel cas, au-dessus de G.t.r et de Juanito, les bourreaux de papier, se trouverait une autre figure, tapie dans les zones d'ombre de l'implicite. Cette figure, bien entendu, ne serait rien moins que l'auteur en personne, tel un bourreau face à ses créatures, un « H. de Balzac » fort d'une signature dont le sens caché finalement se dévoile : l'initiale du prénom finissant par retentir, pour ainsi dire, à la façon d'un coup de *hache* sur un billot.

32. MICHON, Pierre, *Trois auteurs*, Lagrasse, Verdier, 1997, p. 12.

Bibliographie

- ANOLL VERDELL, Lúdia, « *El Verdugo de Balzac dans la presse périodique espagnole du XIX^e siècle* », *Revue de Littérature Comparée*, Paris, Didier, juillet-septembre 1985, n° 3, p. 291-297.
- ARROYO MARTÍN, Francisco, « El marqués de Leganés. Apuntes biográficos », *Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid, UNED, H.^a Moderna, 2002, t.15, Serie IV, p. 145-185.
- AVRIL, Yves, « L'Espagne de Barbey d'Aurevilly », *Études littéraires*, 1969, vol. 2, n° 1, p. 33-55.
- BALZAC, Honoré de, « Catalogue des ouvrages que contiendra la *Comédie humaine* », in *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. I.
- , *El Verdugo*, in *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, t. X.
- , *La Muse du département*, éd. de Patrick Berthier, Paris, Gallimard, « folio classique », 1984.
- BARTHES, Roland, *S/Z* (1970), Paris, Seuil, coll. « Points », 1976.
- BUTOR, Michel, « Trois nouvelles espagnoles de Balzac », *Thélème*, Revista Complutense de Estudios Franceses, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1998, n° 13.
- CHIMOT, Jean-Philippe, « Les désastres de la guerre », *Amnis*, [en ligne], 2006, mis en ligne le 01 septembre 2006, 6, Disponible sur <URL : <http://amnis.revues.org/900>>, [consulté le 18 janvier 2012].
- CITRON, Pierre, « Introduction », *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, t. X, p. 1123-1143.
- CLAIR, Jean, « Naissance de l'Acéphale », in *Crime et châtiment*, catalogue de l'exposition du même nom (Musée d'Orsay, 16 mars-27 juin 2010), Jean Clair (dir.), Paris, Gallimard, 2010.
- GOULD, Charles, « "M. de Balzac" : le dandysme de Balzac et son influence sur sa création littéraire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Paris, Les Belles Lettres, 1963, v. 15, n° 15, p. 379-393.
- GRACQ, Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980.
- LAFON, Jean-Marc, « L'image littéraire de la guerre d'indépendance espagnole en France aux XIX^e et XX^e siècles », *Bulletin hispanique*, vol. 103, n° 2, p. 543-562.
- LEATHERS, Victor L., *L'Espagne et les Espagnols dans l'œuvre d'Honoré de Balzac*, Paris, Honoré Champion, 1931.
- LUCEY, Michael, *Les ratés de la famille. Balzac et les formes sociales de la sexualité*, trad. de l'anglais par Didier Eribon, Paris, Fayard, 2003.
- MICHON, Pierre, *Trois auteurs*, Lagrasse, Verdier, 1997.
- OROBITG, Christine, « La typologie des nations et l'Espagnol mélancolique : notes pour l'interprétation d'un cliché », *Revue de synthèse*, Paris, Albin Michel, janv.-mars 1995, 4^e série, n° 1.
- SANGSUE, Daniel, « De quelques têtes coupées dans la littérature du XIX^e siècle », in Clair, Jean, *Crime et châtiment*, catalogue de l'exposition du même nom (Musée d'Orsay, 16 mars-27 juin 2010), Jean Clair (dir.), Paris, Gallimard, 2010.
- SARRAILH, Jean, « Sur quelques histoires espagnoles de Balzac », *Estudios hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley, Massachusetts, Wellesley College, 1952.
- SEBOLD, Russell P., « Criminal sin delito : *El Verdugo* de Espronceda », in SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (dir.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Marta Cristina Carbonell (éd.), Barcelona, Universidad, 1989, p. 647-661.
- STENDHAL, « De l'Espagne », in *De l'amour* (1822), Paris, Garnier-Flammarion, 1965.
- SURVILLE, Laure, *Balzac, sa vie et ses œuvres d'après sa correspondance*, Paris, Librairie Nouvelle Jaccottet,

Bourdillat & Cie, 1858.

TADIÉ, Jean-Yves, « Proust, lecteur de Balzac », in *L'Année balzacienne*, Paris, PUF, 1993, n° 14, p. 311-320.

WALD LASOWSKY, Patrick, *Guillotinez-moi!*, Paris, Gallimard, coll. « Le Promeneur », 2007.

Les mystères de Madrid ? Secrets et simulacres de secrets dans *La colmena*

Yves GERMAIN

Resumen: La cuestión de los secretos en *La colmena* se emplea aquí como una manera de investigar el posible legado de la novela folletinesca en una novela en que se cita dos veces el título de Eugène Sue. Si bien la novela de Cela juega con múltiples secretos, que dejan de serlo al quedar revelados, funciona también con dos secretos nunca del todo resueltos, el asesinato de doña Margot y la interrogación en torno a Martín Marco, como dos simulacros de intriga, uno más anecdótico, esencial el segundo para la interpretación final.

Palabras-claves: Cela, Novela, Posguerra, Secreto, Simulacro, Intriga.

Convoquer à propos du rôle du secret dans la littérature un roman comme *La colmena*, qui semble voué au dévoilement des misères et des turpitudes du Madrid de la *posguerra*, œuvre d'un Cela assurément plus porté en général vers l'exhibition que vers le secret, pourrait sembler à première vue relever de la gageure. Mais, outre qu'on ne peut dévoiler ou exhiber que ce qui pour beaucoup devrait rester secret, le Madrid de la fin 1943 que Cela entend représenter recelait encore bien des secrets qu'on ne pouvait formuler ouvertement. Par ailleurs, Cela, plus encore que de dévoilement ou d'une exhibition à laquelle il ne pourra se livrer vraiment que plus tard, est avant tout soucieux, alors qu'il écrit son quatrième roman, d'un succès littéraire qu'il entend bien obtenir en explorant toutes les voies possibles, comme l'a bien compris la biographie par ailleurs si hostile et réticente de Gibson¹. Et les voies du succès peuvent bien passer, après tout, par les ressources traditionnelles du roman-feuilleton et de la littérature populaire, le crime à sensation, les secrets à élucider... La référence répétée aux *Mystères de Paris*, lecture de chevet de la prostituée vieillissante qu'est la brave Elvira, ne saurait évidemment être fortuite, dans un roman par ailleurs peu prolixe en références littéraires explicites.

On a beaucoup lu, surtout dans un premier temps, *La colmena* comme une exploration modèle des voies de la modernité romanesque, inaugurant en Espagne « l'âge du roman américain » par le jeu de la fragmentation et du simultanément à la Dos Passos, en lui prêtant un *behaviourism* qu'il ne mettait pourtant guère en œuvre. On a mieux vu ensuite que ses procédés narratifs restaient encore largement ceux du récit naturaliste, puis on a par trop délaissé l'étude d'un Cela devenu victime de sa consécration. Aussi n'a-t-on sans doute pas assez exploré ce que Cela, classique avant tout dans sa formation, avait pu retrouver auprès des classiques du roman réaliste et naturaliste : Balzac dans *La cousine Bette*, écrite pour concurrencer Eugène Sue, Galdós, notamment dans *Tormento* (1884), *La incógnita* et *Realidad* (1889), Eça plus tôt dans *O mistério da estrada de Sintra* (1870), en avaient tous pratiqué la réécriture, tout comme Valle-Inclán, référence de prédilection de Cela et son vrai maître pour l'exacerbation et le détournement du réalisme, avait été pleinement conscient que l'investigation de l'*esperpento* national passait par un double jeu de réemploi et de distanciation du *folletín*.

Certes, à bien des égards, l'idée même du secret semble bien mise à mal dans *La colmena*, tant la multiplicité des micro-récits et dialogues dévoile au lecteur une somme de misères, où la double morale traditionnelle se conjugue au dénuement et au désarroi de l'immédiat après-guerre, pour tisser

1. GIBSON, Ian, *Cela, el hombre que quiso ganar*, Madrid, Aguilar, 2003.

un tableau moral sans concessions du Madrid d'alors. Les secrets d'alcôve n'en sont plus que pour de rares personnages naïfs, alors que le lecteur est invité à relier les fils de plusieurs épisodes, à découvrir les motifs cachés de tel ou tel comportement dévoilé de façon fragmentaire. Y a-t-il encore des mystères dans ce kaléidoscope d'une capitale minée par la déchéance et l'hypocrisie ainsi dévoilées ? Le contexte répressif, constamment présent entre demi-teintes et formulations très nettes, est bien évidemment porteur de secrets et générateur de mystères, et Cela, qui entend alors se démarquer de son engagement nationaliste de la guerre et de l'immédiat après-guerre, sait bien la part de non-dit que ce contexte maintient, telle une face cachée au revers de l'exhibition qu'il prodigue. Aussi le secret reste-t-il un ressort du roman, sous la forme de deux simulacres de secrets, qui resteront sans solutions. C'est là que reparaissent les procédés du roman-feuilleton dans une habile réécriture. Quoi de tel qu'un bon crime comme semblant d'intrigue, comme l'est le meurtre de doña Margot, pour lequel son fils homosexuel et l'amant de celui-ci font figure de coupables désignés ? Le fait divers scandaleux et l'intrigue policière restent ici non résolus, tout en préparant le terrain d'une autre intrigue mystérieuse que l'épilogue feint de tisser autour de ce faux personnage principal que demeure Martín Marco : qu'a-t-il bien pu faire pour que le journal annonce qu'on le recherche ? Ces deux simulacres d'intrigue restent bien les véritables mystères de Madrid, capitale apparemment dévoilée par un diable d'auteur qui semble avoir surpris une multitude d'intimités, mais a pris le soin de ménager deux mystères nécessaires.

Dévoiler en les exposant les tares cachées de la société madrilène de l'immédiat après-guerre, tel est bien l'objet de *La colmena*, qui développe à cet effet un vaste travail de fiction romanesque mêlant l'expérimentation à la tradition. À l'instar des tables en marbre du café, sous lesquelles on peut deviner, comme sur un palimpseste, les noms d'abord gravés sur le marbre d'un cimetière, la société va donner à voir sa face cachée de désolation et de désarroi, de misère et de violence morale. Plus rien ne semble dès lors secret, ni le sadisme ni la cupidité, ni le désespoir ni les vies brisées. La voix narrative élude seulement, par une litote récurrente, l'origine de bien des drames, la référence trop explicite à la guerre qui a détruit les familles (« Al padre le fusilaron, por esas cosas que pasan ²»). Elle dresse par contre un tableau sanitaire détaillé d'une société, avec les dix pour cent de tuberculeux que Cela évalue dans la clientèle du café, ou encore « las enfermedades secretas » qui l'ont toujours obsédé, et qui sont une des rares occurrences de l'adjectif *secreto* dans le roman. Les maux de nature morale sont encore plus détaillés, avec en premier lieu les multiples formes de prostitution, omniprésente réalité affectant un grand nombre de personnages.

Les techniques narratives innovantes, comme le fragmentarisme ou le *behaviourism*, contribuent certes à l'exposition des tares, mais c'est le plus souvent à la voix narrative omnisciente qu'est délégué ce rôle, confinant parfois au réquisitoire (« si se le pudiese abrir el pecho, se le encontraría un corazón negro y pegajoso como la pez ³», lit-on ainsi au sujet de l'ancien amant de la señorita Elvira). Parfois, cependant, l'interprétation est laissée au lecteur, confronté à des bribes de conversation au téléphone, comme entre le médecin don Francisco et l'entremetteuse doña Celia, avant de mieux comprendre, avec le support du récit, que celle-ci lui présente une gamine d'à peine treize ans : « - Mira, hija, don Francisco lo único que quiere es jugar, y ; además, algún día tenía que ser ! ; No comprendes ? ⁴ ». L'accumulation des histoires d'alcôve et de prostitution, la lancinante exposition des pauvres filles réduites à satisfaire patrons ou clients de passage pourrait s'avérer monotone, au fil des chapitres III et IV. Aussi l'histoire du portrait du colombophile qui débute au chapitre III pour se développer au chapitre V, propose-t-elle un autre traitement des secrets d'alcôve de la famille Moisés Vázquez, plus léger, à l'image d'un

2. Nous citons d'après l'édition de Jorge Urrutia, Madrid, Cátedra, Letras hispánicas, 14^a ed., 2003, p. 280.

3. CELA, C. J., *La colmena*, op. cit., p. 75.

4. *Ibid.*, p. 289.

vaudeville bourgeois, plus exigeant aussi pour le lecteur confronté à un mystère que seule sa perspicacité ou ses relectures permettront d'élucider. Le père don Roque et sa fille Julita se sont croisés dans l'escalier de l'immeuble de doña Celia, l'entremetteuse qui est d'abord la patronne d'une pension ouverte aux couples non mariés, mais ils hésitent à interpréter cette coïncidence. L'envoi anonyme d'un portrait, celui du mari de doña Celia, « illustre procer de la colombofilia hispana⁵ », mort au début de la guerre, vient troubler leur fausse innocence. Julita reconnaît ce portrait de la chambre où elle retrouvait son galant Ventura, dans cette pension où le père rejoignait aussi une maîtresse... C'est cette dernière, ancienne maîtresse de l'amant de la fille, qui envoie le portrait compromettant la tranquillité du foyer où règne une mère pieuse et naïve, doña Visi.

Cette comédie plaisante se développe au cinquième chapitre, correspondant dans le déroulement chronologique à l'après-midi et à la soirée du deuxième jour (venant ainsi à la suite du chapitre trois), ainsi qu'à une complexité renforcée des fils entrecroisés d'un récit fragmentaire. Officiellement dans la famille Moisés, l'heure est à l'annonce par Julita à sa mère de la relation qu'elle entretient avec Ventura, mais cette révélation familiale, qui, dans le fond, ravit doña Visi, s'accompagne d'une série de mystères corsés par le non-respect de la chronologie du chapitre qui, au niveau de cette histoire, intègre même des séquences exceptionnellement consacrées au lendemain de ce second jour. En ouverture du chapitre, Julita mentionne à sa mère qu'elle a croisé son père rue Santa Engracia, une rencontre que nous trouvons une vingtaine de séquences plus loin, avec un retour sur la visite du père dans la maison de rendez-vous en début d'après-midi. La cinquième séquence, « al día siguiente », dans cette extension du temps du roman (seul le « Final » se situera clairement quelques jours plus tard), relate l'arrivée par courrier d'une photographie de moustachu, accompagnée d'un mot pour Julita, « ¿ conoces a éste, chata ?⁶ ». Elle en informe un peu plus tard Ventura, que nous voyons bientôt rédiger une autre lettre adressée cette fois au père, avec une photo représentant un « desgraciado con cara de muerto de hace treinta años⁷ », et surtout des menaces accompagnées de l'avertissement alors effrayant : « Guárdese, ya sabemos por quienes votó usted en el 36⁸ ». Il y a donc deux lettres, contenant apparemment la même photo, celle du mari colombophile de doña Celia, rappelant l'une à la fille, l'autre au père, leur passage par la maison de rendez-vous... La colombophilie du défunt à moustaches joue bien sûr sur un jeu de connotations multiples, puisque l'image de don Obdulio doit servir à troubler et non à promouvoir la paix des familles, et surtout parce qu'elle implique un détournement par sa veuve des « palomas » en créatures prostituées – conformément à une connotation classique des *palomas*, évidente pour Cela – dont on n'a pas fini d'apprendre l'existence. La pension de la veuve, « un poco venenosilla », comme le disait une description du chapitre III à l'ironie digne d'un Clarín, héberge aussi bien le jeune couple en attente de fiançailles, don Roque et sa maîtresse Lola, puis un ami de don Roque, le médecin don Francisco à qui l'entremetteuse propose une enfant de treize ans. Le lieu est donc plus empoisonné qu'il n'y paraît à première vue, et la pension leste devient une maison de passes très spéciales.

Le jeu des intrigues croisées résoudra pour le lecteur le mystère de la photo adressée à Julita : c'est l'œuvre de Lola, bonne à tout faire dans une autre pension où loge l'amant de Julita qui a succédé à Lola dans le lit du jeune homme. Et cette dernière en veut d'autant plus à Julita que son père don Roque a perdu ses moyens après avoir croisé sa fille dans l'escalier de doña Celia... C'est ce qu'en marge de leur dialogue à la séquence 24 du chapitre, nous laisse entendre un narrateur qui cite d'abord le chapitre III pour rappeler la photographie déjà mentionnée de don Obdulio (« Ya dijimos en otro lado

5. *Ibid.*, p. 182.

6. *Ibid.*, p. 253.

7. *Ibid.*, p. 255.

8. *Ibid.*, p. 254.

lo siguiente⁹ », avec un usage exceptionnel de la première personne du pluriel) avant de décrire Lola, qui, délaissée, décroche le portrait avant de partir... Jusqu'ici la vengeance d'alcôve est classique, et dans un registre de comédie sociale plutôt légère que Cela a volontiers cultivé dans ses nouvelles : un secret que le lecteur décryptera et qui n'affecte guère Julita, occupée à consigner dans un cahier noir « unas extrañas cuentas¹⁰ » qui ne sont autres que celles des performances sexuelles de Ventura, traitées comme un match avec elle (« — Hoy llegó Ventura al empate (...) Es tan cachondo este repajolero catalán!¹¹ »). Il y a toutefois une seconde lettre, accompagnée apparemment de la même photographie, celle que Ventura adresse au père de sa bonne amie en le menaçant d'une dénonciation plus politique : cette fois, la motivation réelle (menacer le futur beau-père pour mieux s'imposer?), comme l'effet produit par l'envoi, resteront dans l'ombre. Le vaudeville familial garde sa part de mystère, où le contexte politique a sa place, avec la manie de la délation. Les lecteurs, cette fois, se contenteront de la jalousie de la bonne et des audaces de la fille de famille délurée.

Tout comme l'exposition à la lumière prend plus de relief par le maintien de zones d'ombre, le dévoilement des vices ou de ce qu'on tient en principe caché se doit, pour maintenir l'intérêt, de côtoyer une part de secret. Cela, en outre, a bien vu qu'il ne pouvait se contenter d'un principe de juxtaposition de séquences tel que celui qui préside exclusivement au premier chapitre, décrivant à égalité les multiples clients du café de doña Rosa : le retour discret d'éléments d'intrigue était une manière traditionnelle de renforcer l'intérêt du roman, qui supposait un usage plus marqué du secret.

Le retour de l'intrigue est consommé dès le second chapitre, dans un premier temps pour suivre Martín Marco, le client chassé du café parce qu'il n'avait pas de quoi payer – en simple fil directeur d'un récit qui ne se restreint plus à l'espace limité du café de doña Rosa –, puis dans la seconde moitié du chapitre, par l'irruption d'un crime – le meurtre dans un immeuble bourgeois de la vieille doña Margot –, corsé par la suspicion que le récit fait peser sur le couple que forment le fils de celle-ci, le fringant *señor* Suárez apparu au premier chapitre, et un Andalou interlope surnommé Pepe el Astilla. L'intrigue policière semble alors lancée, conjuguant le meurtre, qui pourrait être un parricide, au moins par complicité, et les mœurs scandaleuses du *señor* Suárez, largement exploitées par le récit comme par ce dialogue entre le juge enquêteur et le juriste voisin de la défunte :

- ¿ La finada tenía familia ?
 — Sí, señor juez, un hijo. [...] Es un chico de malas costumbres.
 — ¿ Mujeriego ?
 — Pues no, señor juez, mujeriego no.
 — ¿ Quizás jugador ?
 — Pues no, que yo sepa, no.
 El juez miró para don Ibrahim.
 -¿ Bebedor ?
 — No, no, tampoco bebedor.
 El juez ensayó una sonrisita un poco molesta.
 — Oiga usted, ¿ a qué llama usted malas costumbres ? ¿ A coleccionar sellos ?
 Don Ibrahim se picó.
 — No, señor, yo llamo malas costumbres a muchas cosas ; por ejemplo, a ser marica.
 — ¡ Ah, vamos ! El hijo de la finada es marica.

9. *Ibid.*, p. 278.

10. *Ibid.*, p. 271.

11. *Ibid.*

— Sí, señor juez, un marica como una catedral¹².

L'intrigue ainsi nouée entraînera bon nombre de séquences narratives, au cours des chapitres II et III, aussi bien vers les marges cachées de la ville pour suivre Julián Suárez et el Astilla des bars du centre aux sous-sols de la Dirección General de Seguridad¹³, que dans l'exploration de la comédie bourgeoise, dans l'immeuble de doña Margot où s'improvise l'enquête.

Suárez et Pepe el Astilla présentent à n'en pas douter l'aspect de suspects idéals, le premier par l'inquiétude brouillonne qu'il manifeste à propos de sa vieille mère, dans la chambre de laquelle il n'a toutefois pas voulu entrer quand elle ne lui répondait pas, l'autre du fait de son profil douteux, « un barbián con aire achulado ¹⁴», qui ne veut pas entendre parler de doña Margot, qu'il a pu étrangler en laissant une fleur sur son cadavre comme il offre un camélia à Suárez fils... On pourrait voir là le stéréotype d'une homosexualité associée à la criminalité, fréquent alors dans le discours moral et médical, et confirmé au niveau légal en 1954 lorsque la *ley de vagos y maleantes* est amendée de façon à associer homosexuels et proxénètes. Mais il n'est point besoin de recourir à ce contexte répressif puisque l'association de l'homosexualité et des milieux criminels est aussi une figure romanesque traditionnelle depuis le Vautrin de Balzac, cultivée de Carco à Genet, et son *Journal du voleur* contemporain du roman de Cela. Cela pouvait bien ignorer cette tradition, il n'en perçoit pas moins que ses personnages sont de nature à ouvrir une matière feuilletonesque, et le camélia que Suárez porte à la boutonnière lorsqu'on l'arrête montre assez bien comment le personnage est tout de même porteur de références intertextuelles implicites.

Ces deux personnages sont-ils coupables du meurtre ? Ils ne seront jamais que des suspects, plongés dans le cadre sordide de la Dirección general de Seguridad, où Suárez demande à prévenir sa mère, et où on ne leur reproche apparemment que leurs mœurs, tandis qu'on les enferme avec d'autres marginaux, homosexuels, voleurs ou petits escrocs, tous rejetés dans un même purgatoire social : « fueron viendo algunas caras concocidas, maricas pobres, descuideros, tomadores del dos, sablistas de oficio, gente que siempre andaba dando tumbos como una peonza, sin levantar cabeza ¹⁵».

Gibson, dans la biographie à charge qu'il écrit sur et contre le Nobel de littérature de 1989, évoque fréquemment l'homophobie du personnage Cela. La lecture de l'écrivain, au moment où il écrit *La colmena*, permet en tout cas de voir que Cela n'est alors pas dupe de la culpabilité supposée de ces deux personnages. Dans une nouvelle contemporaine, *El misterioso asesinato de la rue Blanchard*¹⁶, il travaille précisément sur le rôle de bouc émissaire dévolu à un artiste transformiste, *Garçon basque*, variante d'un autre personnage homosexuel de *La colmena*, Florentino, qui n'intervient pas mais que mentionne sa mère doña Matilde pour son succès à Barcelone dans « un salón del Paralelo, en un espectáculo de postín que se llamaba *Melodías de la Raza* » : doña Matilde dit son soulagement de le voir échapper à l'incompréhension des *pueblos*, « con lo sensible que es, teniendo que trabajar para un público tan atrasado, y cómo él dice, lleno de prejuicios ¹⁷». Dans la nouvelle, Fermín a dû quitter son village du pays basque espagnol « porque los caseros, que son muy mal pensados, empezaron a decir que había salido grilla ¹⁸», et rejoindre dans une Toulouse irréaliste sa sœur Menchu, qui forme avec un mari unijambiste, elle borgne, un couple digne d'un *esperpento*, qui finit par s'entre-tuer accidentellement lors d'une de leurs nombreuses disputes ; Fermín, qui n'y est pour rien, est accusé du double meurtre et finit ses jours

12. *Ibid.*, p. 144.

13. *Ibid.*, p. 159.

14. *Ibid.*, p. 134.

15. *Ibid.*, p. 160.

16. Nouvelle recueillie depuis dans *Nuevo retablo de Don Cristobita*, Barcelona, Destino, 1957, p. 61.

17. CELA, C. J., *La colmena*, *op. cit.*, p. 151.

18. CELA, C. J., «El misterioso asesinato de la rue Blanchard», *op. cit.*, p. 62.

au baignoire de Cayenne... Le mystère, on l'aura compris, se retourne contre celui que ses manières ou ses mœurs désignent comme un suspect commode. Julián Suárez, dans *La colmena*, est à cet égard dans le même cas, à ceci près qu'on ne sait pas ce qui advient de lui.

Si la nouvelle explore clairement le registre de *l'esperpento*, le roman exploite aussi, avec le crime, ces faits divers dont Valle-Inclán avait fait un ingrédient majeur de sa vision d'une Espagne difforme et grotesque. D'emblée, l'ouverture de *La colmena*, avec le portrait de doña Rosa, adepte des romans feuilletons sanglants, avait donné le ton de cette filiation : « cuanto más sangrientos mejor, todo alimenta¹⁹ ». Le meurtre de doña Margot semble répondre à ce même goût pour le crime de sang, aussitôt décliné et multiplié par les réactions du voisinage :

— ¿ Ha ocurrido algo?

Una mujer se volvió.

— No sé, dicen que han hecho un crimen, que han matado a puñaladas a dos señoras ya mayores.

— ¡ Caray !

Un hombre intervino en la conversación.

— No exagere usted, señora ; no han sido dos señoras, ha sido una sola.

— ¿ Y le parece poco ?

— No, señora, me parece demasiado. Pero más me parecería si hubieran sido dos²⁰.

L'évocation du crime laisse libre cours à l'humour noir de Cela, qu'agrément aussi une série de comparaisons animales, rappelant l'épisode de la mort du petit frère idiot dans *La familia de Pascual Duarte* : « el criminal la ahorcó con una toalla como si fuera un pollo. En la mano le puso una flor. La pobre se quedó con los ojos abiertos, según dicen parecía una lechuza²¹ ». Le meurtre, également, fait parler, et déclenche les discours de la comédie sociale, comme dans l'immeuble de doña Margot où autour de don Ibrahím de Ostolaza y Bofarull, juriste pédant imbu de sa personne, les habitants sont invités à prendre conscience de l'événement et à suivre les avis des petits chefs prompts à se poser en relais de l'autorité publique... De façon classique dans le roman policier, la révélation d'un meurtre conduit à l'exposition des comportements sociaux. Ici la mobilisation forcée des voisins et la rhétorique pompeuse de Bofarull supposent une satire joyeuse des tribuns et de leurs admirateurs, porteuse d'une dérision implicite du contexte franquiste.

Le meurtre mystérieux de doña Margot n'est finalement pas élucidé, et l'apparente intrigue policière est assez vite délaissée. Qu'importe : la curiosité du lecteur demandeur d'intrigue est évidemment éveillée, et le tableau de la société est renforcé par de nouveaux éléments. La brève réapparition du cadavre de doña Margot à la morgue, à la fin du chapitre VI, évoqué comme un « títère degollado », un « pelele asesinado²² », souligne assez bien sa fonction de convocation de *l'esperpento*, auquel Cela réaffirme implicitement sa dette, tout en ajoutant au paragraphe suivant une nouvelle référence aux *Mystères de Paris*. « Todo alimenta », comme disait le narrateur en page d'ouverture au sujet des lectures de doña Rosa.

Mais l'histoire de Julián Suárez recèle un autre secret, que Cela a suggéré en introduisant le personnage, dans la dix-huitième séquence du premier chapitre, avant que celui-ci ne rejoigne el Astilla après être passé par l'appartement familial. Et celui-là pourrait bien renfermer des allusions dont Cela joue de façon insidieuse. Loin d'être un marginal à tous égards, Suárez s'écarte en effet de façon nette de

19. *Ibid.*, p. 45.

20. *Ibid.*, p. 142.

21. *Ibid.*, p. 255.

22. *Ibid.*, p. 301. (pour les deux citations)

l'image que la morale franquiste entend alors donner des homosexuels, toujours plus ou moins rouges et du camp adverse, comme le disait l'expression « de la acera de enfrente ». Le fringant personnage qui se fait alors remarquer dans le café, avec l'air très occupé, est présenté au terme du paragraphe qui le décrit en des termes qui l'assimilent au lexique de la victoire, des *vencedores* du discours officiel : « De estos hombres se ve en seguida que son los triunfadores, los señalados, los acostumbrados a mandar ²³ ». On ne peut mieux laisser entendre que l'homosexuel qu'il montre juste après (« una voz de lila, un poco redicha [...] una cojera coqueta, casquivana ²⁴ ») est d'abord dans le camp des vainqueurs, et qu'un phalangiste peut très bien être homosexuel, suggestion banale au demeurant – orientation sexuelle et orientation politique n'étant pas liées a priori – mais qui ne l'était pas dans le discours public de l'Espagne des années cinquante. Cela joue-t-il, en revanche, sur un stéréotype assez courant dans l'Europe d'après-guerre, celui du lien supposé entre fascisme et homosexualité, illustré notamment par Sartre dans *L'enfance d'un chef*? Il est plus probable qu'il n'ait rien à faire de la représentation d'une sexualité qui lui est étrangère et prenne plaisir, en revanche, à rire sous cape de secrets du camp du pouvoir. Il a suffisamment connu les milieux phalangistes et ceux de la propagande et de la censure pour éventuellement pouvoir mettre un ou plusieurs noms sur le personnage qu'il dessine, voire monnayer son regard acéré dans le bras de fer qui l'oppose au pouvoir pour publier son roman... L'hypothèse est bien sûr invérifiable, mais le *señor* Suárez est, à coup sûr, un ingrédient de poids des mystères de Madrid que nous laisse voir ou entrevoir Cela.

En délaissant le simulacre d'intrigue autour du meurtre de doña Margot, Cela n'en a pas fini avec l'usage narratif du secret dans *La colmena*. Alors que s'accumulent les séquences qui renforcent jusqu'à la nausée l'image d'une société plombée par l'hypocrisie, le sexe tarifé et la misère morale et matérielle généralisée, l'épilogue ou « Final » réserve aux lecteurs en manque d'intrigue un rebondissement très marqué, que l'identité finalement mystérieuse du protagoniste le plus récurrent, Martín Marco, avait secrètement préparée. L'épilogue dans son ensemble, en léger décalage chronologique (trois à quatre jours après les deux journées détaillées dans le cœur du roman) pose, on le sait, une seule question au sujet de ce Martín sur lequel s'interrogent de nombreux personnages du roman, préoccupés de son sort, même si, comme son beau-frère, ils semblaient le détester : que peuvent donc lui reprocher les autorités qui le recherchent par le biais d'une annonce juridique dans la presse? Après la nausée d'un réel uniforme, l'intérêt est relancé par un nouveau mystère qui semble susciter en faveur de Martín la sympathie et l'inquiétude de tant de personnages auparavant surtout noyés dans leur quotidien. Quel motif, policier ou politique, peut donc bien susciter tant de curiosité ou d'empathie au terme de l'enlèvement existentiel désespérant auquel le roman nous avait conduits?

Force est de constater que Martín Marco, par sa fondamentale ambiguïté, préparait ce rebondissement. Ce personnage au nom pour ainsi dire réversible, a gardé, en dépit de l'exposition de ses pensées procurée à de multiples reprises tant par la voie narrative que par les passages en focalisation interne, une identité foncièrement secrète. Dès son apparition au premier chapitre dans le café de doña Rosa où il n'a pas de quoi payer sa consommation, l'homme, encore anonyme à la différence de la plupart des figures esquissées dans ce chapitre, a toute l'apparence d'un Janus, entre une apparence de pauvreté pâlotte qui permettra de reconnaître sa description au début du chapitre suivant (« un hombrecillo desmedrado, paliducho, enclenque...²⁵ »), et une identité à part que seul le narrateur peut signaler, tenant à des signes distinctifs non repérables dans l'espace du café (« un tatuaje en el brazo izquierdo y una cicatriz en la ingle²⁶ », un dernier trait qu'il partage avec l'auteur si l'on en croit un texte autobiographique

23. *Ibid.*, p. 65.

24. *Ibid.*, p. 65.

25. *Ibid.*, p. 68.

26. *Ibid.*, p. 99.

cité par Ana-María Platas Tasende²⁷) et à quelques traits biographiques pouvant éveiller la curiosité du lecteur de Cela. « De mozo tuvo una novia suiza y compuso poesías ultraístas ²⁸ » : ce client pâlichon s'apparente à un possible double de l'auteur, entre la fiancée suisse (suiza) et le surnom pseudo-japonais, bisyllabe à diphtongue (Toisha), donné par le jeune Cela à sa fiancée de 36, qui reparaitra dans *San Camilo, 1936*, et les tentatives poétiques d'avant-garde (à ceci près que l'*ultraísmo* prêté à Martín précède de quelques années les poèmes surréalistes du Cela de l'immédiat avant-guerre). Dès le début, Martín est tout à la fois une figure de la grisaille ambiante et un personnage d'une dimension intellectuelle à part, un être anonyme et pourtant distinct des êtres ordinaires (« El hombre no es un cualquiera, no es uno de tantos, no es un hombre vulgar, un hombre del montón ...²⁹»). Au chapitre suivant, où il devient le fil directeur des séquences d'un espace madrilène diversifié, Martín Marco nous est mieux connu sans pour autant se rendre pleinement identifiable. L'homme a bien une conscience politique, mais quelle est-elle au juste? « No tiene ideas muy claras sobre nada pero le preocupa el problema social ³⁰». Il y a dans ses préoccupations, relayées par la focalisation interne, de manifestes tendances anarchistes, mais l'imprécise préoccupation sociale de ce personnage pourrait aussi bien renvoyer au phalangisme d'avant-guerre. Quelles sont ou ont été son identité sociale, ses appartenances politiques? Le conflit avec son beau-frère, républicain modéré, « por esas cosas que pasan », tout comme ce qui l'unissait au tenancier de bar anarchiste Celestino Ortiz restent des données floues. « Como si no tuviésemos tantas cosas que nos unen ³¹», dit-il à Celestino au cours d'une dispute, mais pas une trace de tutoiement dans leur conversation, où Nietzsche, leur référence partagée, ne saurait être un indicateur de positionnement politique précis. Le secret de l'appartenance politique de Martín contraste avec l'indication précise des votes de plusieurs personnages lors des élections d'avant-guerre. Il est donc maintenu pour souligner une ambiguïté, cet entre-deux où peut se jouer la dissidence d'un certain phalangisme à teneur sociale, qui à travers Ridruejo et quelques autres, s'éloigne déjà du régime, et qui correspond probablement à la sensibilité d'un Cela, si secret sur ses positions initiales, et qui devient opposant alors qu'il écrit *La colmena*. Martín a-t-il alors, comme Cela en son temps, collaboré avec la presse du *Movimiento*? C'est ce qu'il soutient au policier qui contrôle son identité, au chapitre IV, en invoquant un article intitulé *Razones de la permanencia espiritual de Isabel la Católica*³²; un titre qui le fait bien rire quelques pages plus loin, « lo que yo quiero es comer, comer ³³». Le *topos* de la propagande franquiste célébrant Isabelle la Catholique est alors aussi dérisoire que *Melodías de la Raza*, le titre du spectacle du Paralelo qui épargne au transformiste Florentino l'hostilité des publics de province. Martín le secret est ainsi la figure d'une adhésion feinte, d'une désillusion certaine vis-à-vis du discours du régime. Mais où était-il pendant la guerre? À quand remonte sa marginalité sociale? Ces questions peuvent se poser au lecteur avant l'épilogue et restent sans réponse.

Le chapitre intitulé « Final », en concentrant l'intérêt sur le sort de Martín et une mystérieuse annonce dans la presse indiquant qu'on le recherche, fait ressortir la dimension secrète du personnage, sans permettre de mieux le connaître. « Pobre desgraciado ; lo único que le faltaba ! », « - Mal asunto. ; Los hay gafes ! ³⁴» laissent entendre les répliques des personnages qui prennent connaissance du contenu du journal. La conscience du danger reste toutefois variable : « Hay que esconderlo, no hay

27. Il s'agit de « Breve autobiografía del inventor », dans *Baraja de invenciones* (1953), cité in PLATAS TASENDE, Ana María, *Camilo José Cela*, Madrid, Síntesis, 2004, p. 21.

28. *Ibid.*, p. 70.

29. *Ibid.*, p. 68.

30. *Ibid.*, p. 104.

31. *Ibid.*, p. 125.

32. *Ibid.*, p. 234.

33. *Ibid.*, p. 238.

34. *Ibid.*, p. 306.

más remedio ³⁵» ou « no debía ser nada grave.³⁶ » La curiosité du lecteur est vivement sollicitée, mais nullement satisfaite. Le roman se clôt sans que Martín ait lu « la sección de anuncios ni los edictos³⁷ », nous laissant penser que la nouvelle le concernant a trait aux « edictos », aux publications judiciaires. Un critique anglais, naguère, avait voulu croire qu'on pouvait le poursuivre dans l'affaire du meurtre : ni son emploi du temps ni le mode de recherche ne permettent d'accréditer cette hypothèse policière. *La colmena* n'est pas un roman policier et il n'y a pas lieu de relier les fils apparents d'intrigues non abouties. Le secret n'est dès lors plus, dans le contexte du franquisme, qu'un secret de polichinelle : les raisons de la poursuite ne peuvent être que politiques. On n'en saura pas plus, à dessein sans doute, afin de mieux souligner le poids d'un contexte répressif. Que Martín soit poursuivi pour son passé républicain ou pour une dissidence plus récente n'importe pas, seul compte le poids du soupçon, la menace qu'une simple convocation par les autorités fait alors peser sur l'ombre madrilène. Tous semblent s'inquiéter : le marginal est alors réintégré à la société, transformé en « un cualquiera », citoyen lambda confronté à une justice devenue effrayante pour tous.

Mais si l'intrigue autour de Martín en reste au non-dit, si elle n'est qu'un nouveau simulacre dans le jeu romanesque, elle permet aussi de modifier l'issue du roman : en faisant émerger un réseau de préoccupations altruistes et de possible solidarité, l'affaire Martín Marco infléchit l'image d'implacable noirceur et de désespoir qui pesait auparavant sur le roman. On se soucie à présent de sauver le soldat Martín.

L'utilisation des ressorts du roman-feuilleton est bien entendu fragmentaire, partielle autant que dissimulée. Elle peut disparaître régulièrement derrière l'évidence de l'innovation, l'exposition massive de fragments de vies et de dialogues, et la prétention apparente à l'objectivité, pourtant mise à mal par les commentaires récurrents d'une voix narrative qui ne cesse de s'ériger en juge, implacable d'acidité sarcastique ou ironique. Ce même Cela, subtilement cruel, sait aussi aller à la rencontre des faiblesses de ses lecteurs, ceux-là même dont le texte offre des figures explicites à travers la sadique doña Rosa ou la trop tendre Elvira, pour relancer l'intérêt ou concentrer la tension autour d'un sujet brûlant. Le crime – « todo alimenta » – met à nu les fantasmes d'une société, la violence meurtrière, les interdits sexuels. La persécution mystérieuse de Martín renvoie au non-dit du contexte répressif. L'absence de solution de ces deux intrigues réduites à l'état de simulacres produit ainsi des effets contrastés : le crime est un révélateur des forces négatives, qui pousse à l'extrême le dévoilement des maux sociaux, tandis que l'interrogation finale sur le protagoniste enfin devenu central fait surgir une sensation d'espoir, dans une volonté de soustraire la victime potentielle à son noir destin.

35. *Ibid.*, p. 309.

36. *Ibid.*, p. 313.

37. *Ibid.*, p. 316.

Bibliographie

PLATAS TASENDE, Ana María, *Camilo José Cela*, Madrid, Síntesis, 2004.

CELA, J. C., «El misterioso asesinato de la rue Blanchard», in *Nuevo retablo de Don Cristobita*, Barcelona, Destino, 1957.

---, *La colmena*, Madrid, Cátedra, Letras hispánicas, 14^a ed., 2003.

GIBSON, Ian, *Cela, el hombre que quiso ganar*, Madrid, Aguilar, 2003.

El secreto como técnica de construcción del personaje en Luis Mateo Díez

María Ángel PARDO GRACIA

Résumé : Le secret est un thème essentiel dans les narrations de Luis Mateo Díez. Il sert d'élément constitutif de la trame, en justifiant les actions des personnages, mais c'est aussi le recours le plus utilisé par l'auteur pour nous impliquer en tant que lecteur dans la construction des personnages et nous rendre complices. Grâce au secret, le lecteur accepte l'illusion référentielle du roman et établit des liens de sympathie avec le personnage avec lequel il partage plus d'informations.

Mots-clés : Roman contemporain, Luis Mateo Díez, personnage, secret, réception, lecteur

Aunque apreciado por la crítica y los lectores españoles, y aunque su obra ha sido ya objeto de estudio en varias universidades francesas, Luis Mateo Díez continúa siendo un autor poco conocido en Francia, por lo que creemos necesaria una breve introducción al autor antes de centrarnos en el tema de estudio.

El universo narrativo de Luis Mateo Díez es uno de los más originales de la literatura española de las últimas décadas. La reelaboración de la tradición de leyendas de transmisión oral, el recurso a la imaginación combinado con la recuperación histórica de los años más oscuros de la dictadura franquista, el uso de un lenguaje cuya densidad obliga al lector a un verdadero trabajo de interpretación, hacen de él una *rara avis* de la literatura española contemporánea. Su obra revela un concienzudo trabajo con el lenguaje en todos sus registros y una vocación de cuentista, pulsión que contagia a muchos de sus personajes.

Características de su obra

En sus artículos críticos, Díez ha declarado la importancia que confiere a la intriga, a la trama y a los personajes, lo que lo acerca a los autores españoles contemporáneos que recuperan el realismo en la novela. Pero en esta recuperación, Díez no reniega de los logros técnicos alcanzados por la experimentación. Por ello, evita la voz del narrador omnisciente, y, a través de una focalización múltiple y de la complejidad del sistema de personajes, cuestiona la visión única y multiplica interpretaciones y perspectivas.

A lo largo de su extensa producción (dieciséis novelas, ocho antologías de relatos breves y más de una docena de antologías de cuentos y microrrelatos), sus creaciones literarias han experimentado una evolución evidente. La acción de sus primeros cuentos y novelas se desarrolla en un espacio rural, a caballo entre lo referencial y lo simbólico, que desemboca en la creación del universo ficticio de Celama. En sus primeras obras, se multiplican las anécdotas y los personajes, en los que se distinguen rasgos de afectación, de teatralidad y exceso que los acerca a los esperpentos de Valle Inclán. El lenguaje es exuberante y desbordante.

A medida que avanzamos en su producción, esta exuberancia desaparece. El espacio se hace cada vez más simbólico, al tiempo que se desplaza del mundo rural al paisaje urbano de las ciudades de provincia. Los personajes disminuyen en número y se vuelven más moderados, más taciturnos y sobrios,

menos parlanchines, sin por ello perder complejidad. El lenguaje, en contraste, gana en densidad conceptual y se vuelve muy concentrado, lo que exige una lectura lenta y reflexiva¹. Sin embargo, y a pesar de estos procesos de depuración, las preocupaciones temáticas y su estilo mantienen una misma orientación y se convierten en un sello distintivo de su obra.

Este trabajo se va a centrar, precisamente, en una de sus técnicas recurrentes: el recurso al misterio y al secreto como cebo para el lector y como herramienta para forjar al personaje.

La importancia y la acumulación de personajes

La crítica subraya unánimemente la importancia del personaje en las novelas de Luis Mateo Díez. Él mismo afirma en uno de sus ensayos críticos: “Yo necesito los entes de ficción; no sé escribir una novela sin personajes porque en los pequeños destinos de los personajes es donde está la aventura de hacer la novela²”. La recuperación de la trama es paralela, pues, a la recuperación del personaje como motor de la acción y como elemento que permite interpretar la novela.

Los personajes no son seres inocuos, alimentan la trama de la fábula y ayudan al destino y al sentido de la misma. Los personajes acumulan su propio destino para que la fábula llegue donde debe, hasta tal punto que es bastante frecuente que uno y otro destino coincidan: que la fábula se sustancie en la fatalidad o en la alegría de lo que un personaje protagonista acabe alcanzando. El sentido tiene mucho que ver con las significaciones de esta fábula, con lo que sugiere el relato, con la metáfora global de lo que nos cuenta³.

Incluso en sus relatos, el número de personajes que participan en la trama es muy elevado. Para José María Merino, “la nómina de sus personajes no tiene parangón en ninguno de los escritores actuales, al menos en lengua castellana⁴”. La mayoría de las novelas y relatos de Luis Mateo Díez son narraciones corales, con diálogos en los que “los personajes sustentan la visión del mundo” y “la voz narrativa prácticamente desaparece⁵”. Para poder omitir esta voz narrativa, los personajes toman la palabra para contar los hechos. Las confesiones, los relatos, la recuperación del pasado se hace a través del diálogo de los personajes. Estos diálogos, claro está, requieren la presencia de un testigo, de un confidente, del interlocutor que escucha y ayuda a los narradores múltiples a interpretar el sentido de las historias. En *Deudas del tiempo*, por no citar más que un ejemplo, el relato del retorno del exilio de Dacio nos llega a través de los diálogos y comentarios entre Dacio y sus amigos íntimos, Julián Bameda et Salcedo. Por otra parte, los personajes de Luis Mateo Díez se caracterizan por un deseo de contar historias que los transforma en otros tantos narradores.

1. BASANTA, Ángel, Reseña crítica de *El fulgor de la pobreza* de L. Mateo Díez (Madrid, Alfabeta, 2005), *El cultural (El mundo)*, 20/10/2005, Disponible en línea:

<http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/15709/El_fulgor_de_la_pobreza>, [13 de mayo de 2011].

2. DÍEZ, Luis Mateo, “Encuentro de escritores leoneses” citado por VELASCOS MARCOS, Emilia, “Luis Mateo Díez (;recuerda, sueña, imagina?) escribe de y desde el desván”, in ANDRÉS SUÁREZ, Irene y CASAS, Ana, *Cuadernos de narrativa. Luis Mateo Díez*, Madrid, ArcoLibros, 2005, p. 235.

3. DÍEZ, Luis Mateo, *La línea del espejo (Un relato de personajes)*, Madrid, Alfabeta, 1998, p. 49.

4. MERINO, José María, “La ruina del cielo de Luis Mateo Díez, una culminación”, in ANDRÉS SUÁREZ, Irene y CASAS, Ana, *Cuadernos de narrativa, Luis Mateo Díez, op. cit.*, p. 266.

5. CASTRO DÍEZ, Asunción, “La narrativa de Luis Mateo Díez: el diálogo con la tradición oral”, in ANDRÉS SUÁREZ, Irene y CASAS, Ana *Cuadernos de narrativa. Luis Mateo Díez, op. cit.*, p. 56.

Los despojos, la búsqueda, el secreto

A través de los despojos e indicios abandonados por los demás, los personajes principales de los relatos de Luis Mateo Díez buscan comprender el mundo y comprenderse a sí mismos. La búsqueda es un procedimiento muy eficaz para organizar el relato y para dar sentido a las acciones de los personajes (no olvidemos que “*la quête*” es una de las funciones repertoriadas por el formalismo a la hora de establecer un sistema general para los relatos). En Luis Mateo Díez, la búsqueda tiene, además, el significado de recrear la existencia. Como ha apuntado Ricardo Senabre, recuperar la memoria, y examinar la vida de los demás es una forma de recuperar la vida y de vencer la fugacidad de la misma⁶. El secreto que rodea al objeto buscado, perseguido, es tema esencial en los relatos de Luis Mateo Díez. Sirve como elemento constitutivo de la trama, justificando la presencia de los personajes, pero además, es el recurso más utilizado por el autor para implicarnos, como lectores, en el proceso de construcción de los personajes, y para convertirnos en sus cómplices, en sus partidarios. A través del secreto (desvelado o no) el lector acepta la ilusión referencial del relato y establece vínculos de simpatía con el personaje con el que comparte la información sobre la que pesa la prohibición.

El secreto como tema argumental

El tema del secreto en Luis Mateo Díez, se vincula, pues, a la búsqueda: todos sus personajes persiguen resolver un misterio, desvelar un secreto. Para Emilia Velasco:

El secreto ejerce como determinante elemento argumental y estructural en sus textos [...] Es el descubrimiento del secreto adherido al relato lo que nos guía por un paisaje, del que el autor nos proporciona los límites, pero que al lector se le muestra desprovisto de apoyaduras concretas, lleno de códigos que el narrador se complace en mantener ocultos para luego evidenciarlos en bruto, sin explicaciones ejemplificadoras⁷.

La mayor parte del tiempo, ni el narrador, ni el personaje principal, ni el lector tienen una idea completa de las circunstancias que envuelven las acciones del personaje al que se espía o “investiga”. El relato titulado *La mano del amigo* comienza así: “Elio mató a Roncel tres o cuatro veces a lo largo de su vida, hasta el momento definitivo en que le tendió la mano y la desconfianza de Roncel acabó con su existencia⁸”. El secreto de una muerte ocurrida sin más testigos que el amigo en el que se desconfía, aumenta a lo largo del relato, en lugar de disminuir, con las afirmaciones de un narrador que multiplica los malos presagios, las imprecisiones, las dudas.

El secreto es el asunto principal de muchos de sus cuentos y novelas. Como tema, lo encontramos, claro está, en obras de corte policial, como *Fantasmas de la niebla*, donde el comisario (él mismo un personaje opaco y lleno de misterio y de zonas ocultas que se desvelan paulatinamente al lector), debe investigar la misteriosa muerte de un niño en un orfanato.

El secreto es igualmente el hilo conductor de novelas en las que se intenta recuperar la memoria, como *La ruina del cielo*. En esta novela, Ismael Cuende, un médico recién llegado a Celama (territorio ficticio creado por el autor), encuentra los papeles en los que Ovidio Ponce de León, médico en esa

6. SENABRE, Ricardo, “Temas y motivos en la narrativa de Luis Mateo Díez”, in ANDRÉS SUÁREZ, Irene y CASAS, Ana, *op. cit.*, p. 37-47.

7. VELASCOS MARCOS, Emilia, “Luis Mateo Díez (¿recuerda, sueña, imagina?) escribe de y desde el desván”, in ANDRÉS SUÁREZ, Irene y CASAS, Ana, *op. cit.*, p. 234.

8. DÍEZ, Luis Mateo, *El fulgor de la pobreza*, Madrid, Alfaguara, 2005, p. 87.

misma plaza, escribiera sus memorias profesionales treinta años atrás.

Es igualmente el motor de la acción en *Camino de perdición*, en donde Sebastián Odollo, viajante, debe ocuparse de encontrar a un compañero que ha desaparecido misteriosamente en la ruta. Para ello debe inmiscuirse a su pesar en los secretos y misterios de la vida de su colega. Pero no es esta la única búsqueda que emprende en el relato: Sebastián busca en la noche de Solba a un obispo que ha de escuchar las últimas confesiones de un falso religioso, busca al sonámbulo Sirio en la noche de Sermil, ayudado por la hermana de aquel, y va en busca de Lía en la noche llena de peligros de Borela. Si insistimos en la búsqueda nocturna es porque este detalle aumenta el efecto de peligro y misterio. El secreto es pues la motivación y la razón de ser de sus personajes. Según Emilia Velasco, “Sus personajes avanzan hacia el secreto como el peregrino que busca el conocimiento de sí mismo más que el final del viaje⁹”.

Podemos detenernos algo más en un par de relatos. En *El fulgor de la pobreza*¹⁰, Edira, al intentar darle sentido al alejamiento del padre, se convierte a su pesar en investigadora, en espía de sus pasos. En cierto modo, se siente obligada moralmente a hacerlo para velar por él y para convertirse en el único testigo de los restos y despojos de la vida de su padre. Se siente investida de esta tarea: “Velar por quien tengo encomendado¹¹” lo que le vale como coartada para espiar a su padre e inmiscuirse en su vida privada.

El misterio que rodea el progresivo alejamiento de Cosmo, su padre, comienza a mezclarse con el misterio en el que está inmersa la historia familiar. En busca de respuestas, Edira va sondeando sus recuerdos y, poco a poco, recupera, detalle por detalle, lo que jamás ha sido dicho, lo que el pacto de silencio establecido por la tradición familiar ha mantenido oculto, censurado. La prohibición, el tabú que pesa sobre el secreto de la familia concierne al adulterio y al incesto. En tanto que ambos temas están relacionados con la sexualidad, se hacen tanto más atractivos para el lector. Los hechos no están narrados en el relato. Sólo el lector puede intuirlos y reconstruirlos, con la ayuda de los indicios que Edira rescata de sus recuerdos de infancia: frases, alusiones, silencios que sugieren más que revelan. De este modo, Edira recupera fragmentos de conversaciones entre su madre y su abuela, en los que se comenta la rivalidad entre los dos hermanastros, la ruptura de las relaciones entre estos y el súbito, precipitado reparto de la herencia. Edira recuerda comentarios sobre el parecido entre Cosmo y su tío. Reinterpreta el sentido de las historias que su abuela le contaba de niña. Y es en estas historias que no le están destinadas, que le están vedadas, donde se encuentra la verdad oculta de la familia. La abuela, que lo sabe, confiesa a su nieta:

Los cuentos que no entienden las niñas son los cuentos que más deudas tienen con la vida [...] pero como las niñas no pueden conocer la vida no tienen por qué distinguirla de la fantasía: la vida y la fantasía son la misma cosa en la imaginación de las niñas más listas¹².

El secreto es el código impuesto por la familia, hasta convertirse en su lema:

El silencio era un signo de reserva en los hábitos de la familia, una forma de comportamiento heredada de los abuelos Honorio y Eudosia, padres de Cosmo, que lo ejercían como el mejor exponente de la educación y el respeto impregnando no sólo a quienes con ellos convivieron en la esfera familiar, también en la profesional, en los negocios con los que el abuelo labró fortuna¹³.

9. VELASCO MARCOS, Emilia, *op. cit.*, p. 236.

10. Díez, Luis Mateo, *El fulgor de la pobreza*, Madrid, Alfaguara, 2005, p. 9-83.

11. *Ibid.*, p. 38.

12. *Ibid.*, p. 34.

13. *Ibid.*, p. 14.

El secreto que Edira ha de penetrar para descubrir la verdad. Cosmo quizá no sea el hijo de Honorio, ambicioso, representante y garante de los años heroicos de la fortuna familiar¹⁴, sino de su hermanastro menor, del que ni siquiera conocemos el nombre, que aparece en los cuentos de la abuela como el hijo pródigo, y cuyo retrato se aproxima al de Cosmo:

Una llama estaba encendida en su interior, la semilla crecía, y en la distancia del camino que lo llevó tan lejos quedaban los despojos, que no eran los restos de su muerte sino las dádivas de su vida¹⁵.

El descubrimiento de la verdad y su aceptación se convierten en condiciones necesarias para pasar la etapa crítica de la adolescencia y llegar a la madurez, lo que coincide con las metáforas bíblicas y psicoanalíticas que describen la pérdida de la inocencia y la ignorancia como pasaje a la edad adulta. Edira debe también aceptar el alejamiento del padre, la ruptura del vínculo que los une para superar su enfermedad y acceder a una vida plena e independiente.

Para revelar este secreto, Edira debe inmiscuirse en la vida de su padre y espiarle a escondidas, lo que le provoca al principio un fuerte sentimiento de culpabilidad, que disminuye a medida que se hace evidente que Cosmo va a abandonarlo todo. Edira comprende entonces que es la única depositaria de este legado en apariencia insignificante, pero de enorme trascendencia, que son los últimos actos cotidianos de un ser querido. Ella es la única testigo de sus últimos paseos erráticos, la única persona capaz de otorgar un sentido a esas prendas abandonadas.

Otro ejemplo de la importancia del secreto como línea argumental del relato podemos encontrarlo en *Las horas completas*, una novela corta de 1990. Cinco religiosos comparten un mismo coche desvencijado para ir a visitar a un colega en San Martín, una parroquia no muy alejada de su colegiata. En la ruta encuentran a un autoestopista muy peculiar, que comienza presentándose como un peregrino, pero cuya presencia se va haciendo cada vez más hostil. El hombre está armado y « secuestra » a los curas. Los obliga, a punta de cañón, a confesarlo, y más tarde, a revelar cada uno un secreto que hayan oído en confesión. Al fin, al llegar a la desviación de San Martín, el hombre los libera y retoma solo su camino. Los religiosos llegan a casa de su amigo, pero este debe ausentarse a dar una extremaunción algo conflictiva. La madre y el sacristán los ponen al corriente de los desagradables sucesos que acaban de ocurrir en el pueblo: Cirria, un hombre huraño, ateo impenitente, acaba de suicidarse, pero antes, ha enviado cartas a los dieciocho habitantes del pueblo, revelando los trapos sucios, descubriendo secretos, infidelidades e iniquidades de toda la comunidad, a la que ha estado espionando durante años, lo que ha abierto las heridas y susceptibilidades entre todos los vecinos. A la vuelta de la visita, se tropiezan de nuevo con el « peregrino », que vuelve a secuestrarlos. A lo largo de este segundo encuentro, al secuestrador se le dispara la pistola. Los curas deciden llevarlo al hospital, pero cuando llegan a su ciudad de origen descubren que la colegiata ha ardido hasta los cimientos. El elemento secreto está presente en todo el relato: los pecados atroces que los curas son obligados a desvelar, los secretos que sobre el pueblo han revelado las cartas de Cirria que “todo lo sabía. Lo mayores secretos, los problemas familiares, las desavenencias de este matrimonio y los malos pasos de aquellos novios, esos líos que siempre nos traemos y que a nadie le gusta mostrarlos, por aquello de que los trapos sucios es en casa donde mejor se lavan¹⁶”.

Podemos afirmar que el secreto es el tema principal de toda la novela pero también una técnica narrativa que permite mantener la atención del lector a través del relato. El lector siente su propia curiosidad

14. Incluso el nombre del abuelo lo define como vestigio del pasado honorable.

15. Díez, Luis Mateo, *El fulgor*, op. cit., p. 59.

16. Díez, Luis Mateo, *Las horas completas*, Madrid, Alfaguara, 1990, p. 106.

acremantada por la prohibición que reina sobre la mayoría de las historias reveladas (“Quedamos en que me iban a hablar de los pecados. Por ejemplo de los pecados más grandes que hayan oído en confesión¹⁷” exige el secuestrador) y por el rechazo inicial de quienes han de contarlas. Esta creciente curiosidad del lector no siempre queda satisfecha. En el episodio de las cartas de Cirrio, por ejemplo, Mero, el párroco del pueblo y anfitrión de los excursionistas, entrega su propia carta a Manolo y Ángel, para que la lean y le aconsejen. El lector se deja atrapar por el reclamo de la curiosidad, pero el narrador prolonga el misterio:

—Toma, léela tú.
Ángel la cogió con aprensión. Extrajo la carta con mucho cuidado, la desdobló.
—Está escrita —informó— con una letra rara. No sé si voy a entenderla.
—¿La lees o no?
—Espera —dijo acercando el papel a los ojos— Dios —exclamó enseguida— Dios me libre. Esto, Manolín —decidió— ni debemos leerlo ni Merines debe conservarlo. Lo único sano es quemar el papel y olvidarse —afirmó, devolviéndole la carta a Manolo.

Pero a Manolo no le convence la negativa de Ángel:

—Mero necesita consejo.
—El único que podemos darle: que queme la carta y la olvide. Guárdala y no se hable más. La carta temblaba en las manos de Manolo.
—Ni se te ocurra leerla, Manolín —dijo Ángel, contundentemente—. No hay ninguna razón para atender esas inmundicias. ¿Cómo podrá enterrar tanta maldad el corazón humano? Dios me libre.
—Pero Angelín, seamos realistas. El pueblo está sembrado de cartas, no hay vecino que no haya recibido una. A Merines habrá que decirle algo más que eso.
—Sólo le queda intentar que todos las quemen y las olviden.
Manolo dobló la carta y la metió en el sobre.
—Pero, ¿qué dice? —preguntó consternado.

El contenido de la carta nunca será revelado y el lector se queda sin conocerlo, al igual que Manolo, cuya curiosidad está relacionada con la culpabilidad y el miedo a que sea descubierto su propio secreto: una vecina de su parroquia se ha enamorado de él y lo requiere en cartas y en el confesonario:

Le embargaba cierta sensación delatora, una extraña complicidad culpable que parecía manar de aquella correspondencia ciega que iba guardando con llave en el cajón de su despacho. Como si la voz de Luisa, su obsesiva declaración sin respuesta, fuera sustituida y manipulada por la de un intruso acusador, que también conociese el interior de su conciencia, las dudas y debilidades de su corazón maltrecho¹⁸.

Pero el secreto no solamente justifica los distintos relatos, convirtiéndose en el motor de la acción, sino que además es técnica privilegiada por el autor para la construcción de todos los personajes, como veremos a continuación.

17. *Ibid.*, p. 81.

18. *Ibid.*, p. 154.

El secreto como técnica de construcción del personaje

Antes de pasar al análisis del secreto como técnica de construcción del personaje nos gustaría referirnos brevemente a la participación imprescindible del lector en este proceso de fabricación.

Vincent Jouve, en su ensayo *L'effet-personnage dans le roman*¹⁹, revisa los aportes de los distintos enfoques aplicados al análisis del personaje, denuncia el callejón sin salida al que el inmanentismo formalista ha reducido su estudio y termina proponiendo una aproximación basada en las teorías de la recepción.

Los aportes del formalismo en este campo son innegables. Han depurado los excesos de los enfoques psicológicos y dan al personaje una definición funcional que lo designa como un elemento más del sistema narrativo. El sistema de oposiciones entre actantes (o actuantes, según algunos críticos), todavía es útil para describir el sistema de personajes básico de un relato. Pero parece también claro que el inmanentismo radical no agota el estudio de un fenómeno tan complejo. La mayoría de los críticos actuales consideran inútil continuar en la vía del formalismo puro. María del Carmen Bobes, por ejemplo, afirma que

Por mucho que haya podido cambiar, el concepto de personaje y su manifestación textual, sigue en el relato, y no solamente como una unidad de estructura sintáctica, es decir, como una exigencia de las funciones en las que toma parte como sujeto o como objeto, sino también como una unidad de sentido que persiste a lo largo del texto, y como un índice pragmático que remite a una ideología y a una realidad a través de la visión del autor en el momento de la creación, y del lector en el momento de la interpretación²⁰.

La recuperación del estudio del personaje como « unidad de sentido », parece ir de la mano de los estudios ligados a la recepción y al fenómeno de la lectura. Así, Jouve reivindica la ilusión referencial de la novela y una interpretación más allá del texto: “le roman, fait pour être lu, ne peut se passer d’une illusion référentielle minimale²¹”. Aunque el texto construya al personaje, “il est perçu par référence à un au-delà du texte²²”. Las propuestas metodológicas de Jouve consideran pues la obra como comunicación, para a partir de allí analizar el personaje en términos de percepción y recepción. No se trata de volver a los análisis subjetivos, sino de analizar las indicaciones textuales en las que se basa la percepción del personaje. Como lectores, participamos activamente en su construcción:

[...] le personnage, lors de sa première occurrence, est l’objet d’une représentation très approximative, fortement marqué par l’imagination du lecteur. Cette image initiale se précise au cours de la lecture selon les informations distillées par le texte. Le lecteur est ainsi amené à compléter, voire à modifier la représentation qu’il a en tête²³.

Esta construcción, por la que aceptamos la ilusión referencial (ligada al pacto de lectura de los teóricos de la recepción), se apoya en la creación de vínculos afectivos entre el lector y el personaje.

La simpatía o antipatía que nos merece un personaje tiene poco que ver con nuestras inclinaciones personales, y mucho con los procedimientos textuales utilizados por el autor, de forma que la focalización

19. JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 2001.

20. BOBES NAVES, M^a del Carmen, “El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye”, in MAYORAL, Marina (dir.), *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra/Ministerio de cultura, 1990, p. 45.

21. JOUVE, Vincent, *L'effet personnage dans le roman, op. cit.*, p. 9.

22. *Ibid.*, p. 10.

23. *Ibid.*, p. 51.

y otras técnicas pueden llevarnos a experimentar simpatía por personajes muy ajenos a nuestra ideología.

Jouve recupera el concepto de “*effet-personnage*” creado por Hamon, por el cual el personaje “*figure structurellement inachevée*”²⁴ es completado gracias a la participación activa del lector.

Gracias a este efecto, el personaje se ofrece como un ser vivo. Si bien la crítica estructural ha negado la identificación de persona y personaje en el nivel textual, esta se hace innegable cuando tenemos en cuenta el proceso de la lectura. Los lectores identificamos a los personajes como seres humanos. Para Jouve, esta identificación se produce gracias al “*effet de vie*” o “*mouvement naturel du lecteur qui se laisse prendre au piège de l’illusion référentielle*”²⁵, que reside en una experiencia afectiva de la obra, y se basa en procedimientos y técnicas analizables. Una vez que el personaje es considerado como una persona, el lector puede implicarse afectivamente, proyectarse en él o usarlo como pretexto para colmar deseos más o menos inconscientes.

El secreto es un procedimiento eficaz en dos momentos de la construcción del personaje que hemos enunciado: el de la aceptación por parte del lector de la realidad del personaje (la “*illusion référentielle*” de Jouve) y el del establecimiento de un sentimiento de simpatía hacia él.

Secreto e ilusión referencial

Los procedimientos que confieren a los personajes un estatus de realidad son, según Jouve, el nombre, la lógica narrativa, las estructuras de suspense y la ilusión de autonomía. Ya hemos visto arriba como el secreto otorga al personaje una lógica narrativa, en tanto que justifica sus acciones. El secreto compartido entre un personaje y el lector hace que inmediatamente nos consideremos frente a un ser de carne y hueso, un semejante. Los personajes de Luis Mateo Díez, sin ser transparentes, comparten con el lector sus pensamientos, sentimientos y pasiones. Según Jouve : “*Aucun personnage ne semble plus vivant que ceux dont le texte éclaire l’intériorité*”²⁶. En Luis Mateo Díez los personajes más completos, los que sustentan la trama, suelen desvelarnos su intimidad, sus pensamientos, mediante procedimientos que van del monólogo interior al más tradicional del estilo indirecto.

En el caso de *Las horas completas*, el recurso al secreto para forjar cada personaje es especialmente eficaz. Los nombres de los cinco religiosos (Don Benito, Don Fidel, Don Ignacio, Manolo / Manolín y Ángel / Angelín), nos informan ya de su edad y estatus dentro de la congregación. Conforme avanza el relato, la focalización va cambiando y mostrando los pensamientos y preocupaciones que ocupan a los cinco, al margen de la conversación general, de por sí llena de cotilleos y revelaciones sobre rencillas y rivalidades en el obispado. El lector se ve de inmediato invitado a conocer los trapos sucios del oficio y a compartir los secretos que avergüenzan a cada uno de los ocupantes del coche.

Don Ignacio, por ejemplo, oculta que, para curar una afección de sus manos (cuya descripción coincide con la de los estigmas), acudió a un curandero, cuyo remedio consistió en rezar al diablo.

Manolo esconde el hecho de que recibe cartas y requerimientos de Luisa, una de sus feligresas.

Ángel, por su parte, sufre por que se descubra el desequilibrio mental de su madre, cuya devoción raya lo patológico y, según la ortodoxia católica, lo sacrílego. Guarda en su memoria, además, la tentación de la carne, materializada en un sueño erótico de su juventud, que los cigarros de hachís que le ha escamoteado al peregrino recuperan:

Dos cuerpos fríos, desnudos y una llamada inquieta, como femenina, que le hacía caminar

24. *Ibid.*, p. 35.

25. *Ibid.*, p. 108.

26. *Ibid.*, p. 111.

hacia ellos, como alentado por la creciente fiebre de la más abismal intimidad, por la placentera emoción que conduce a un último secreto que sólo puede poseerse desde el interior más profundo de uno mismo. Dos cuerpos varoniles cuyo rostro no permanecía nítido en la memoria del sueño, y en cuyo cobijo presentía una paz tan prohibida como remunerada²⁷.

Don Benito se ve envuelto en un desfalco por culpa del marido de su sobrina, y teme las repercusiones que pueda tomar el asunto.

Por último, don Fidel intenta ocultar los padecimientos que le produce una úlcera:

Nada le parecía menos decoroso que confesar aquel sufrimiento, aceptado como un secreto designio del que nadie debía ocuparse. El dolor pertenecía exclusivamente a su intimidad, y agradecía el respeto de quienes le acompañaban, la cómplice delicadeza, siempre silenciosa, de cuantos con él convivían en la Colegiata²⁸.

Sin embargo, como lectores, estamos al corriente de cada uno de los accesos de dolor que sufre en el viaje, lo que incrementa nuestra intimidad con el personaje, que nos resulta más cercano y realista.

También estamos al corriente de uno de los secretos de Mero, el párroco de San Martín al que los curas rinden visita: el de sus pescas furtivas.

A lo largo de toda la novela los ocupantes del vehículo reviven estas escenas vergonzantes y ocultas de su pasado, haciéndonos sus cómplices.

Lo mismo ocurre en *Camino de perdición*, donde el viajante Sebastián Odollo, un personaje, por lo demás, bastante más parco que la mayoría de sus creaciones, confiesa sus temores y debilidades a « la Oruga », el coche que le han asignado, con lo que nos hace igualmente destinatarios de sus secretos. Así nos convertimos en testigos de sus miedos, sus remordimientos, obsesiones y angustias: la muerte de su madre, de la que se considera culpable, el temor a los peligros de la carretera, su deseo por las mujeres. Somos también los :únicos testigos del avance de sus pesquisas en la búsqueda del viajante desaparecido.

Secreto e implicación afectiva del lector

Como hemos ya anunciado, una vez que el lector considera al personaje como un ser de carne y hueso, puede comenzar a implicarse afectivamente con él. Según Jouve, el lector se identifica con el personaje con el que comparte el mismo nivel de información. Si, además, como es el caso de los relatos de los que nos estamos ocupando, hay una prohibición que pesa sobre estas informaciones, esta identificación se hace mucho más eficaz²⁹. Generalmente, nos inclinamos afectivamente hacia los personajes que conocemos mejor, lo que explica por qué en ocasiones nos dejamos seducir por los villanos y no por los héroes. De nuevo compartir un secreto es un procedimiento infalible para “hacernos caer” en las redes de seducción del personaje. Por dudosa que sea su actuación, el personaje con el que compartimos un secreto nos será más cercano que aquel del que lo ignoremos todo.

Hemos visto cómo en *Las horas completas* compartimos secretos con los cinco personajes protagonistas. En contraposición, el peregrino “un hombre relativamente joven, alto y barbudo³⁰”,

27. Díez, Luis Mateo, *Las horas*, op. cit., p. 61.

28. *Ibid.*, p. 69.

29. JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage*, op. cit., p. 129.

30. Díez, Luis Mateo, *Las horas*, op. cit., p. 30.

permanece opaco durante toda la novela. Es un hablador compulsivo, y agobia y trastorna a los ocupantes del vehículo confesándoles la triste historia de su vida y actuando de un modo contradictorio. Así, se declara no creyente, pero se presenta como peregrino a Santiago, demuestra un gran conocimiento de las cuestiones religiosas y llega a exigir una confesión. A lo largo del “secuestro” continúa comportándose contradictoriamente, exasperando a los párrocos y acumulando “despropósitos” e “impertinencias”. El lector, incapaz de adentrarse en la mente del peregrino, se ve obligado a adoptar una postura ambigua, en ocasiones, en conflicto con su propio sentido de la justicia. El discurso del peregrino es, en muchas ocasiones, divertido, lleno de sentido e incluso mordaz con los acomodados religiosos, pero el lector, incapaz de desentrañar sus motivaciones, o de prever sus cambios de humor, que ponen en peligro a los ocupantes del vehículo en varias ocasiones, se ve obligado a tomar partido por los personajes a los que mejor conoce. Este conflicto a la hora de percibir al personaje del peregrino demuestra cuán efectivas son las técnicas usadas en la narración para la construcción del personaje: el peregrino no tiene nombre, y en ningún momento la focalización está centrada en él.

Ya hemos visto arriba que el protagonista de *Camino de perdición*, a través de sus confesiones y otros procedimientos, alcanza en ocasiones una transparencia interior que no tienen los demás personajes del relato. Pues bien, incluso en los momentos en que Sebastián Odollo se comporta de un modo más vergonzante, estamos tentados de otorgarle nuestra simpatía, pues somos los únicos testigos de su vergüenza y asistimos a sus sentimientos de culpabilidad. Es el caso del bochornoso episodio de su cita con Onelia, una mujer casada: en medio de la misma, el marido celoso irrumpe en escena. Sebastián se esconde en los servicios del restaurante y emprende después una nada heroica huída campo a través. Conocemos el episodio en una analepsis, a través de los recuerdos cargados de remordimiento de Sebastián. El hecho de conocer su angustia, su miedo y su vergüenza nos acercan a él y nos identificamos con su causa. Y esta complicidad existe a pesar de las implicaciones morales de sus actos: acaba de abandonar a una mujer a su suerte, en manos de un marido violento y celoso que ya la ha amenazado y que acaba de descubrir con sus propios ojos que sus sospechas eran ciertas. Sebastián se ha comportado como un verdadero cobarde, y se ha refugiado en un escondite innoble, que refuerza el ridículo de su actuación. Sólo los lazos que la situación de narración han establecido entre Sebastián y el lector nos mueven a estar de su parte.

Secreto e implicación inconsciente del lector en el personaje

Para terminar, podemos detenernos brevemente sobre el protagonismo que el secreto tiene en lo que Jouve llama “*effet-prétexte*”, es decir, la implicación inconsciente del lector en el personaje, que se convierte en el soporte para satisfacer sus propios deseos reprimidos. De acuerdo con Freud, el artista, dotado de una inteligencia más tolerante, puede otorgar una expresión artística a sus deseos inconscientes, incorporándolos a sus creaciones. Por otra parte, en el proceso de lectura, y gracias a la coartada intelectual, que permite una relajación de las defensas del inconsciente, podemos gozar de placeres que no nos permitimos en el mundo no ficticio. Así, quizá no pesenaríamos una escena íntima, pero no dudamos en asistir a ella si nos la ofrece la lectura. La implicación que el secreto tiene en este fenómeno es evidente. Uno de los deseos que podemos satisfacer a través de la lectura es, precisamente, el de la *libido sciendi*, o el placer de conocer. Para Jouve, las escenas más atractivas son, por este orden, las que atañen al sexo, al crimen, al espionaje y a la observación del cuerpo humano en acción. Si volvemos sobre los secretos que los personajes de Luis Mateo Díez nos revelan podemos contemplar una total coincidencia de los temas. Están relacionados con su sexualidad (Sebastián Odollo, Manolo, Ángel), la infracción de la ley (Odollo, don Ignacio, Mero, don Benito) o el espionaje de los

actos de los demás (Edira, Cirria).

Conclusión

A lo largo de estas reflexiones hemos podido ver la importancia que el secreto tiene en la obra de Luis Mateo Díez. En muchas de sus novelas, es el hilo argumental que sostiene las tramas y justifica la actuación de los personajes. Es también un método eficaz para mantener la atención del lector, invitado a desvelar, junto con los personajes, los misterios que rodean a la acción. Es, a través de la focalización en los personajes, el modo de implicar el lector en la construcción del personaje, haciéndolo creíble. Es además la técnica privilegiada para crear lazos afectivos entre los personajes principales y el lector, y por último, es uno de los incentivos para la implicación inconsciente del lector, en tanto que permite satisfacer nuestro deseo de descubrir lo prohibido, lo vedado.

Hablando de sus personajes, Luis Mateo afirma que “es en el espejo de sus sueños y sus secretos donde intento conquistarlos, desvelarlos, respetando lo que ellos no quieren que muestre³¹”.

A pesar de la evolución evidente que ha experimentado la obra de Díez, podemos constatar la permanencia de ciertos temas y técnicas a lo largo de toda su producción. La búsqueda y el secreto son dos de estas constantes.

Luis Mateo Díez propone misterios y secretos, rara vez los resuelve o desvela sin trabajo, pero nos invita a una búsqueda exigente que, en sí misma, merece la pena.

31. Díez, Luis Mateo, Prólogo a *Camino de perdición*, Madrid, Alfaguara, 2008, p. 11.

Bibliografía

- ARAUJO, Isabel S., “Luis Mateo Díez escribe sobre el dolor privado y el dolor público”, Reseña crítica de *La piedra en el corazón* de Luis Mateo Díez, *Diario de Extremadura*, [en línea], 17/09/2006, Disponible en línea: <http://www.hoy.es/prensa/20060917/sociedad/luis_mateo_diez_escribe_20060917.html> [15 de mayo de 2011].
- BASANTA, Ángel, Reseña crítica de *El fulgor de la pobreza* de L. Mateo Díez (Madrid, Alfaguara, 2005), *El cultural (El mundo)*, [en línea], 20/10/2005, Disponible en línea: <http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/15709/El_fulgor_de_la_pobreza>, [13 de mayo de 2011].
- BOBES NAVES, M^a del Carmen, “El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye”, in MAYORAL, Marina (dir.), *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra/Ministerio de cultura, 1990, pp. 43-68.
- CASTRO DÍEZ, Asunción, « La narrativa de Luis Mateo Díez: el diálogo con la tradición oral », in ANDRÉS SUÁREZ, Irene y CASAS, Ana, *Cuadernos de narrativa. Luis Mateo Díez*, Madrid, Arcolibros, 2005, pp. 47-60.
- DÍEZ, Luis Mateo, *Las horas completas*, Madrid, Alfaguara, 1990.
- , *La línea del espejo (Un relato de personajes)*, Madrid, Alfaguara, 1998.
- , *El fulgor de la pobreza*, Madrid, Alfaguara, 2005.
- , Prólogo a *Camino de perdición*, Madrid, Alfaguara, 2008.
- JOUVE, Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, PUF, 2001.
- MERINO, José María, “La ruina del cielo de Luis Mateo Díez, una culminación”, in ANDRÉS SUÁREZ, Irene y CASAS, Ana, *Cuadernos de narrativa. Luis Mateo Díez*, Madrid, Arcolibros, 2005, pp. 265-272.
- SENABRE, Ricardo, “Temas y motivos en la narrativa de Luis Mateo Díez”, in ANDRÉS SUÁREZ, Irene y CASAS, Ana, *Cuadernos de narrativa. Luis Mateo Díez*, Madrid, Arcolibros, 2005, pp. 37-47.
- VELASCO MARCOS, Emilia, “Luis Mateo Díez (;recuerda, sueña, imagina?) escribe de y desde el desván”, in ANDRÉS SUÁREZ, Irene y CASAS, Ana, *Cuadernos de narrativa. Luis Mateo Díez*, Madrid, Arcolibros, 2005, pp. 231-244.

**Alianzas y secretos:
democracia y matrimonio como instituciones narrativas
en *Corazón tan blanco* de Javier Marías**

Natalia NUÑEZ BARGUENO

Resumen: Escribir sobre *Corazón tan blanco* es a la vez una tarea fácil y compleja: por un lado, es una de las novelas más célebres de Javier Marías, y por otro, es un libro tan enigmático que siempre queda algo por desvelar. La crítica ya ha tratado casi todos sus temas principales: el secreto, la traducción, las técnicas narrativas, entre otros. Nos gustaría volver al primer y tercer tema pero desde una óptica diferente: la familia. Para ello, nuestro trabajo estudiará las relaciones intertextuales que vinculan la novela con otras obras literarias (*Macbeth* y *Otra vuelta de tuerca*) descifraremos así las primeras claves para comprender el lugar del secreto en la construcción de la psique humana y de las relaciones familiares. Seguidamente, analizaremos la forma en que la novela presenta la importancia crucial de los secretos en el establecimiento de relaciones interpersonales. Rescataremos para ello el concepto del fantasma y su transmisión –simbólica- transgeneracional. Esta última idea, junto al paralelismo que establece la novela entre el microcosmos familiar y el macrocosmos estatal, nos llevará a considerar *Corazón tan blanco* como una novela que refleja –y hasta avanza- las preocupaciones de la sociedad española contemporánea.

Palabras claves: Javier Marías/Corazón tan blanco/Secreto/Transición/España

Résumé : Écrire sur *Corazón tan blanco*, c'est à la fois une tâche facile et complexe : c'est un des romans les plus célèbres de Javier Marías, mais c'est également un texte énigmatique sur lequel il reste toujours quelque chose à découvrir ; des thèmes tels que le secret, la traduction, et les techniques narratives ont été déjà examinés par la critique en profondeur. Néanmoins, dans ce travail, nous aimerions reprendre la question du secret et des techniques narratologiques en les envisageant sous un angle différent : celui de la famille. Ainsi, pour considérer l'importance du secret dans le domaine de la narratologie, nous étudierons d'abord les relations intertextuelles avec deux influences littéraires de *Corazón tan blanco* : *Macbeth* de William Shakespeare et *Le Tour d'érou* de Henry James. Ensuite, nous analyserons la façon dont le roman conçoit le secret comme nécessaire pour la constitution de la psyché et des relations interpersonnelles. Cela nous amènera à la question du fantôme (d'un point de vue psychique), et à la problématique de la transmission transgénérationnelle des secrets traumatiques (transmission symbolique et/ou littérale). On finira par illustrer le parallélisme, présent dans le roman, entre le milieu familial et social, voire d'État, et la manière dont ce dernier évoque – et même avance - les préoccupations inhérentes à la société espagnole contemporaine.

Mots-clefs : Javier Marías/Corazón tan blanco/Secret/Transition/Espagne

1. La maldición de saber

El que tiene oídos para oír y ojos para ver, puede convencerse a sí mismo de que ningún mortal puede guardar un secreto. Si sus labios están cerrados, habla con la punta de los dedos; la traición le brota por cada uno de sus poros. *Fragmento de análisis de un caso de histeria, Dora (1905)*, Sigmund Freud.

My hands are of your color, but I shame to wear a heart so white. Lady Macbeth, *Macbeth*, William Shakespeare.

El matrimonio es una institución narrativa. *Corazón tan blanco* Javier Marías.

“No he querido saber pero he sabido”, así se abre *Corazón tan blanco*, una de las novelas más conocidas de Javier Marías. Como bien indica el escritor Juan Villoro en un diálogo publicado en la revista *Letras Libres*, *Tu rostro mañana* “no es una novela que dependa del desarrollo de una trama; la estructura misma deriva de una idea, está montada en torno al misterio de lo que decimos, a las consecuencias profundas que pueden tener las palabras¹». Esta observación, además de ser extremadamente acertada para esta novela, es extensible a toda la literatura de Marías. El propio escritor español reiteraría su importancia años más tarde, en otra entrevista concedida a la misma revista mejicana en la que afirma que “el tema de contar o no contar afecta a cualquiera, no sólo a los escritores: todos contamos, lo primero que hacemos cuando nos encontramos con otro es contarnos algo... hablar es lo que todo el mundo tiene, lo más *democrático*²». Como vemos, para Marías, “el tema de contar” está estrechamente asociado a las relaciones interpersonales, tanto a nivel privado como público, una dimensión personal y política que queda firmemente evocada en el término “democrático”.

En nuestra sociedad, marcada por el desarrollo de los medios masivos de comunicación, la obsesión con el concepto de la transparencia, la necesidad de mostrarse en todo momento y la ubicuidad de la difusión de información a nivel planetario denotan un cierto desequilibrio entre el derecho –y deseo– de contar y el derecho –y deseo– de guardar un secreto. Numerosos hechos apuntan a dicha descompensación, la proliferación de las redes sociales (Facebook, Twitter, Twenty...etc); el escándalo de la publicación de documentos clasificados (*wiki-leaks*); la popularización de los llamados *reality shows*; la llamada *pornografía de la violencia* que caracteriza las retransmisiones informativas... etc. Sin embargo, el particular, y en ocasiones desmesurado, anhelo con que la sociedad se afana en revelar los secretos más íntimos tanto de sus figuras y representantes famosos, como de personas completamente desconocidas, manifiesta a su vez la existencia de una ansiedad oculta. Paradójicamente, es la exageración –sospechosa, en tanto que exagerada– del gesto y deseo de revelar que manifiesta la existencia de un cierto deseo neurótico de distracción, de ocultamiento. La insistencia en la difusión de la información parece querer desviar nuestra atención de la profunda crisis de valores que afecta a la cultura contemporánea, o dicho de otro modo, la falta de confianza que ésta profesa tanto en la imagen, como en el lenguaje y en la

1. MARÍAS, Javier, “De espías y otros fantasmas”, Conversación con Juan Villoro, *Letras libres*, [en línea], diciembre 2002, nº 48, Disponible en: <<http://www.letraslibres.com/imagenes/de-espias-y-otros-fantasmas-1701>>, [16/1/2012].

2. *Id.*, “Los rostros y el tiempo”, Entrevista por Juan Gabriel Vásquez, *Letras libres*, [en línea], junio 2010, nº 105, Disponible en: <<http://www.letraslibres.com/revista/entrevista/los-rostros-y-el-tiempo-entrevista-con-javier-marias>>, [16/1/2012]. Subrayo yo.

sociedad –véase democracia– mismas, un tema de actualidad que aparece reiteradamente en el corpus literario del autor.

No es casual que, como ha quedado demostrado en el reciente movimiento popular del 15-M, en España se haya producido actualmente una reacción de indignación y desengaño para con la clase política. En su columna del suplemento dominical del diario *El País* Marías recoge sus impresiones sobre el tema:

A nadie, más que a los propios políticos (bueno, a los más tontos), le ha podido sorprender a estas alturas la aversión que gran parte de la población siente hacia ellos y que se ha manifestado de manera vehemente a raíz de la ocupación de las plazas de toda España. Quienes intentan etiquetar a estas gentes están fracasando: no todas son «jóvenes», ni «antisistema [...] ¿Cómo es que no lo vemos año tras año, legislatura tras legislatura? [...] Tal vez sería algo a lo que se podrían aplicar los integrantes del 15-M: no a descalificarlos a todos (los políticos), que es lo que Franco hacía para justificar su prohibición de los partidos; sino a ir señalando, con nombres y apellidos si hace falta, a la enorme cantidad de mediocres, codiciosos, corruptos, fanáticos y engreídos que se han hecho con tanto poder en España³.

Estas palabras adquieren otro matiz si además consideramos la importancia crucial que el secreto tuvo para la fundación de la democracia española, la cual se hizo posible gracias al llamado «pacto de silencio», o lo que es lo mismo, gracias a un acto de censura negociada. El secreto fue el elemento indispensable para la creación del nuevo régimen democrático y, sin embargo, también supuso, supone, la falla invisible que atraviesa las profundidades de dicho sistema político. La sociedad española hoy en día revalúa el pasado y se pregunta ¿cómo pudo fundarse una democracia en un acto de silenciamiento voluntario del pasado violento, un pacto, impuesto por los políticos, con el que se reprimió toda posibilidad de administrar la justicia social e histórica necesaria para dar conclusión a uno de los episodios más traumáticos de la historia contemporánea del país⁴?

Así pues, el secreto está profundamente ligado a problemas de transmisión, comunicación, historia, ética y poder, y, aunque toda la literatura de Marías elabora estas cuestiones desde diferentes perspectivas, centraremos nuestro estudio en el análisis profundo de una de sus obras más célebres: *Corazón tan blanco*. La novela se publica en 1992, momento en que España celebra su consagración como país moderno de creciente relevancia a nivel mundial (J.J.O.O. de Barcelona, Exposición Universal de Sevilla, Madrid Capital de la Cultura y Quinto Centenario del Descubrimiento de América). Este año marca también el desgaste del gobierno socialista de Felipe González, que llevaba diez años en el poder en aquel entonces. Aunque en apariencia *Corazón tan blanco* no hace referencias directas a este momento de la historia española, la atmósfera de decepción inquietante que caracteriza la trama, y su

3. MARÍAS, Javier, “¿Por qué quieren ser políticos?”, *La Zona Fantasma* (suplemento dominical del diario *El País*), [en línea], 03/07/2011, Disponible en:

<http://www.elpais.com/articulo/portada/quieren/ser/politicos/elpepusoceph/20110703elpepspor_13/Tes>[16/1/2012].

4. Para citar la excelente explicación del periódico *La Jornada*, (4/11/2008): “A diferencia de otros países europeos que salieron de regímenes dictatoriales en los mismos años, en España no hubo ni juicios ni exigencias de responsabilidades. La política archivística asumió también el pacto de silencio implícitamente aceptado por los agentes políticos de la transición. Así, el silencio de los archivos actuaría como refuerzo de la Ley de Amnistía del año 1977, que sacó de las cárceles a los opositores del franquismo y permitió el regreso de los exiliados pero que, a la vez, dejó libres de toda responsabilidad a los militares y altos funcionarios del régimen anterior que hubieran podido cometer cualquier clase de delito», CENICOLA, Toni, “España: el pacto de silencio”, *La Jornada*, [en línea], 4/11/2008, Disponible en: <<http://www.lajornadanet.com/diario/opinion/2008/noviembre/41.html>>.

[16/1/2012].

preocupación con “la maldición de saber⁵”, insertan la novela en dicho contexto inmediato e incluso podría decirse que hasta se adelanta a hechos históricos que tendrán lugar en años posteriores.

2. El secreto de familia en *Corazón tan Blanco*, o cómo escribir una historia de fantasmas sin incluir un fantasma en el sentido clásico de la palabra

Corazón tan blanco es una novela estructurada en base a la indecisión *shakespeariana*. El título mismo de la novela revela la existencia de ciertas claves intertextuales útiles a la hora de aproximarnos al texto de Marías (hemos de recordar que Marías es un apasionado anglófilo). La curiosa frase proviene de una de las tragedias más célebres del dramaturgo inglés: *Macbeth*. En el acto II de dicha obra, el protagonista (Macbeth) incitado por su mujer (Lady Macbeth) acaba de asesinar a Duncan, el Rey de Escocia. Macbeth no puede evitar sentir terribles remordimientos tras haber cometido el crimen y su mujer le increpa por cobarde. Al abrazar a su marido, Lady Macbeth se mancha las manos de sangre, y lamenta tener «el corazón tan blanco». Muchos críticos han interpretado dicha frase como emblemática de la crueldad de Lady Macbeth, quien parece afirmar con ella que se avergüenza de no haber podido participar activamente en el acto delictivo de ahí que su corazón esté blanco.

Javier Marías saca de esta gran obra de Shakespeare varios temas centrales a lo que en parte podría considerarse su propia reformulación –novelada– de la tragedia de Shakespeare. En ambas encontramos la problemática de la interpretación (en el caso de *Macbeth* de la profecía de las brujas y en el de *Corazón tan blanco* el trabajo del protagonista); la indecisión de contar o no un secreto; el efecto traumático que éste puede tener sobre un matrimonio y sobre las relaciones familiares; el asesinato, la cobardía y la instigación al mismo, por citar sólo algunos de los numerosos puntos comunes a ambos textos. La centralidad de esta obra de Shakespeare para la novela de Marías se evidencia no sólo en el título, sino también en el corto capítulo de un par páginas en que Ranz, el protagonista y narrador, medita sobre la función del secreto en el matrimonio, así como sobre la terrible realización de que en la pareja, como en la vida, “también está a nuestra espalda quien nos instiga⁶” y no sólo quien nos protege. Este personaje tiene una visión particular sobre cuándo y cómo puede convertirse uno en culpable indirecto de un crimen, así como una particular interpretación de la famosa escena de Shakespeare. Como explica él mismo a propósito de Lady Macbeth, “lo que la hace verdadera cómplice no es haberlo instigado, ni siquiera haber preparado el escenario antes ni haber colaborado luego, haber visitado el cadáver reciente y el lugar del crimen para señalar a los siervos como culpables, sino saber de ese acto y de su cumplimiento⁷”.

Así, aunque en el texto de Marías no hay un fantasma, en el sentido clásico, o gótico, del género, es decir, tanto como visión de un ser humano (como es el caso de las recurrentes apariciones del Rey Duncan en *Macbeth*) o como visiones delirantes (como en el de las manos manchadas de sangre de Lady Macbeth), como vamos a intentar demostrar aquí, el fantasma se presenta de forma indirecta pero crucial: como un símbolo del secreto que se encuentra encriptado en diferentes niveles a lo largo de toda la novela. De hecho, el secreto –y la creación de su fantasma– es tan central a *Corazón tan blanco* que va más allá del simple formar parte de su contenido, manifestándose como el motivo central que estructura la forma –y el estilo– del texto. Sin duda uno de los logros mayores de *Corazón tan blanco* se encuentra

5. Título de una entrevista a Javier Marías de Juan Ramón Iborra, aparecida en el suplemento dominical de *El Periódico*, 24 de mayo de 1992 y reimpresa en Juan Ramón Iborra, *Confesionario*, Ediciones B, Barcelona, 2001, págs. 150-165. Igualmente accesible en la página web de Marías:

<<http://www.javiermarias.es/ESPECIALCTB/EntrevistaConfesionario.html>>
[16/1/2012].

6. MARÍAS, Javier, *Corazón tan blanco*. Madrid, Editorial Santillana, 1992, pág. 105.

7. *Ibid.*, pág. 105.

en la forma en que el secreto, que aparentemente descubrimos al final de la trama, en realidad se viene contando indirectamente desde sus dos primeros capítulos es decir: el suicidio de la segunda mujer de Ranz padre y recuento del viaje de bodas a Cuba de Ranz hijo.

Pero antes de pasar al análisis de la función del secreto a nivel textual, creemos que es importante considerar el otro acervo de ecos intertextuales necesario para la comprensión profunda de *Corazón tan blanco*. Nos referimos a la tradición del terror psicológico, y en particular a la obra de Henry James. Los escritos de este conocido autor norteamericano, y en particular la novela *Otra vuelta de tuerca* (1898), son altamente complejos y hasta opacos. La mayoría de las obras de James, pero en particular la citada anteriormente, se construyen de forma inestable, siguiendo una doble y contradictoria función narratológica: a la vez que pretenden revelar un secreto hacen todo por frustrar su completa explicación. De este modo, *Otra vuelta de tuerca* insiste en la posibilidad de que los **fantasmas** nos pertenezcan, es decir, nos sean internos, sean el fruto de nuestros miedos y frustraciones y se expresen a través del desconcierto, a través del símbolo (tanto en el lenguaje verbal como en el no verbal) cuya aparición e interpretación no queda fuera de nuestro control⁸. Los ecos textuales en *Corazón tan blanco* a la obra de James son notables, no en vano el autor español es gran aficionado al género de la literatura de fantasmas y terror psicológico y en particular de la atmósfera de desconcierto incómodo que caracteriza este género literario⁹.

Como ocurre en James, es a través del narrador en primera persona como presentimos la presencia de lo extraño, lo fantasmagórico, en *Corazón tan blanco*. El protagonista-narrador vacila, tiene presentimientos e hipótesis, se contradice, sospecha, y los lectores, irremediabilmente, dudamos con él. Sirva de ejemplo el siguiente pasaje:

Si ahora me acuerdo de todo esto es porque lo que sucedió después, muy poco después y en Nueva York todavía, se pareció en un aspecto (pero creo que sólo en uno, o fueron dos, o tres) a lo que ocurrió aún más tarde (pero poco más tarde), cuando ya había regresado a Madrid con Luisa y volví a tener con más fuerza y tal vez más motivo los presentimientos de desastre que me acompañaron desde la ceremonia de boda y que aún no se han disipado (no enteramente al menos, y quizás no se vayan nunca). O puede que se tratara de un tercer malestar, uno distinto de los dos que había probado durante el viaje de novios (sobre todo en La Habana) y aún antes, una nueva sensación desagradable que sin embargo, como la segunda, es posible que fuera inventada o imaginada o hallada, la respuesta necesaria pero insuficiente a la aterradora pregunta del malestar inicial, ¿Y ahora qué?¹⁰

Por otra parte, como podemos observar en este extracto, el tiempo de la narración, en la que predomina el presente, aunque éste es a menudo confundido con –o invadido por– el pasado y el futuro, no hace más que intensificar esta sensación de inestabilidad en el lector. Finalmente, la repetición de temas, frases y motivos a lo largo de toda la novela es otra técnica narrativa que amplifica el efecto de suspenso, extrañamiento e inestabilidad del acto de lectura. En el caso del citado extracto es la frase final «¿Y ahora qué?» que aparece repetidas veces a lo largo de *Corazón tan blanco*. El lector sabe que cada frase

8. Hemos de recordar el importante papel que desempeña William James, hermano mayor del novelista, en el desarrollo en la carrera literaria de Henry. William James fue un destacado filósofo y psicólogo. Al respecto ver el artículo siguiente: “Henry-William James y repercusiones en la obra del novelista” de María Antonia Álvarez para la *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, 1989, nº 2, págs. 7-19, Disponible en: <http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5528/1/RAEI_02_02.pdf>, [16/1/20012].

9. Marías no oculta esta filiación, sus libros *Literatura y Fantasma* (Alfaguara, 1993), *Vida del fantasma* (Alfaguara, 1996), y su participación al suplemento dominical del diario *El País*, *La hora fantasma*, son algunas ilustraciones de dicha preferencia.

10. MARÍAS, Javier, *Corazón...*, *op. cit.*, pág. 269.

repetida no es casual pero, al igual que le ocurre al narrador-protagonista, es incapaz de explicar por qué es así. Como en las novelas de misterio y de suspenso, todos estos *indicios* (Roland Barthes) más o menos explícitos que Marías entrelaza —aparentemente de forma casual— en su texto sólo cobran sentido al final de la novela, es decir una vez que el secreto se ha desvelado y que los indicios se han ensamblados en un todo reconocible, descifrable.

Otra forma de aproximarse al secreto, y a la existencia del fantasma, es a través de la psicología. El secreto que descubrimos al final de *Corazón tan blanco* es un secreto familiar de fuerte carga psicológica, ya que implica tanto la muerte (el asesinato y el suicidio) como la posible existencia de relaciones interfamiliares de oscura naturaleza (dos de las mujeres del padre del protagonista eran hermanas). A raíz de su reciente matrimonio, el fantasma de este secreto familiar comienza a perseguir a Ranz hijo, quien hasta ese momento se ha mantenido al margen de dicho episodio en la prehistoria familiar. Como indica Rashkin:

En el caso del fantasma, no se trata ni de los deseos o miedos no realizados, ni de los conflictos permanentes entre deseo e interdicción (de los padres) que se transmiten al niño. Un niño poseído por un fantasma hereda del progenitor una situación traumática o un drama que ha ocurrido en verdad y del que no puede deshacerse. Siendo (este drama) demasiado vergonzoso para ser expresado en palabras, o integrado en el ego del progenitor, y sin embargo (conformándose) como demasiado central para ser expulsado o despachado, el drama se silencia y entierra vivo, junto a la vergüenza a la que se le asocia, y se transmite crípticamente al inconsciente del niño¹¹.

Vemos la presencia de esta herencia problemática en las dudas que tiene el narrador en su viaje de novios en Cuba (recordemos que tanto su madre como su tía eran de origen cubano y que, aunque él no lo sabe en ese momento, la primera mujer de su padre también era cubana), pero igualmente existen otros episodios, que en apariencia no están relacionados con el pasado familiar, que sin embargo contribuyen a desvelar de forma tácita la existencia del secreto familiar. Tal es el caso de la escena en que el protagonista rememora el día que conoció a su mujer, es decir, trabajando como intérprete de una reunión entre dos políticos en la que Luisa, ejerce como intérprete de guardia, o lo que es lo mismo, como persona que verifica el proceso de traducción efectuado por el primer intérprete, en este caso Ranz. El encuentro se inicia ya con un error de interpretación deliberado por parte del protagonista. Luisa, optará por no denunciar dicha falta; desde ese momento lo que les unirá será el conocimiento secreto de dicho error. Desde el punto de vista de la teoría de la traducción, viene a la mente el juego de palabras *traduttore-traditore*¹² que hace referencia normalmente a la disputa en la traducción entre la fidelidad (traducción literal) o la exactitud (traducción de sentido). Sin embargo, y a diferencia de lo que se considera en la teoría de la traducción en la que las libertades de traducción se asocian generalmente a faltas negativas, esta escena es crucial en la novela porque es una de las pocas en las que el secreto tiene

11. Mi traducción: “In the case of a phantom, it is neither unactualized wishes or fears, nor ongoing conflicts between desires and interdictions that are transmitted to the child. A child haunted by a phantom inherits from the parent a traumatic situation or drama that has actually occurred and that cannot be undone. Too shameful to be put into words or integrated within the parent’s ego, yet too central to the parent’s experience to be expelled or foreclosed, the drama is silenced and buried alive, along with the shame attached to it, and transmitted cryptically into the child’s unconscious”. RASHKIN, Esther, *Family Secrets and the Psychoanalysis of Narrative*, Princetown, Princetown University Press, 1992, pág. 106.

12. El tema de la traducción ya ha sido de sobra tratado. Sería interesante evaluar su función en relación a la transmisión fantasmagórica, encriptada, del secreto, pero por razones de espacio no vamos a incluir dicho análisis en nuestro trabajo. El término lo hemos tomado prestado de LAVRICA, Eva, «Traduttore, Traditore? Javier Marías Interpreting Scene Perspectives», *Studies in Translatology*, 2007, vol. 15, issue 2, págs. 73 – 91.

una función positiva, la de crear un espacio de intimidad, hasta entonces inexistente, entre prácticamente dos desconocidos. Es a raíz de este secreto, y de la complicidad que éste facilita entre ambos, que la relación amorosa de Ranz y Luisa puede tener lugar. La intimidad que resulta de esta escena es además importante si tenemos en cuenta que gracias a ella se posibilita la transmisión –literal y ya no simbólica– del secreto familiar de Ranz padre a Ranz hijo al final de la novela.

En la escena de la traducción, la conversación entre los ediles (español e inglés) se desarrolla de manera aparentemente anecdótica. Sin embargo, la repetición, la insistencia en hablar sobre ciertos temas y no otros, no es algo casual en los textos de Marías, sino que es verdaderamente reveladora de conexiones intra y extratextuales profundas. De ese modo, el ejercicio de relectura *retrospectiva*, es decir una vez conocido el secreto latente a la trama, puede iluminar la primera lectura de ciertos pasajes que entonces nos pudieron parecer accesorios como por ejemplo el siguiente: «La gente quiere en buena medida porque se la obliga a querer. Esto sucede también en las relaciones personales, ¿no es cierto? ¿Cuántas parejas no son parejas porque uno de los dos, sólo uno, se empeñó en que lo fueran y obligó al otro a que lo quisiera¹³»?

Las palabras de la edil inglesa nos recuerdan irremediablemente la conversación entre Miriam, la mujer cubana, y su amante español, al principio de la novela en la que la primera increpa al segundo para terminar con la vida de su mujer supuestamente enferma («tienes que matarla¹⁴»). A través de esta asociación, la novela anuncia el secreto central de *Corazón tan blanco*: el asesinato de la primera mujer del padre del protagonista. Sin embargo, en una primera lectura, tanto el protagonista como el lector no están preparados aún –porque les falta información– para *interpretar* los vínculos, los indicios y pistas que Marías ha ido sembrando a lo largo de todo el texto.

Este episodio además evidencia el nivel al que el funcionamiento de la novela se asemeja a lo que en psicología se conoce como estrategias de revelación y disimulación de un secreto. La tensión entre la alusión y la evasión se manifiesta en la ambigüedad que impregna el acto comunicativo de la persona que oculta el secreto, lo que a su vez hace que la persona que desconoce se pregunte irremediable e intuitivamente sobre el mismo¹⁵. *Corazón tan blanco* hace referencia a diferentes formas de alusión/ evasión. Por un lado, para evitar repetir el error de la revelación traumática del primer secreto (el asesinato de su primera mujer) consecuencia directa de la muerte de la tía del protagonista, Ranz padre construye una realidad falsa (que censura toda asociación a dicho episodio) para proteger a su hijo. Sin embargo, el deseo inconsciente de revelar es más fuerte que la voluntad de ocultar dicho secreto. En la conversación que tiene lugar entre ambos en la noche de bodas de Ranz hijo, Ranz padre efectúa una declaración parcial del mismo. La conversación se inicia por parte del padre con un cuanto menos extraño «ya te has casado ¿y ahora qué¹⁶ ?», para adentrarse en una conversación bastante pesimista sobre la forma en que la vida de una pareja cambia a raíz del matrimonio: «echaréis de menos esos meses pasados en que hacíais alianzas contra los demás, contra cualquiera, pequeñas burlas compartidas quiero decir, dentro de unos años las únicas alianzas serán el uno contra el otro¹⁷». El protagonista, incapaz de comprender el sorprendente ataque de cinismo paternal, es capaz sin embargo de interpretar el lenguaje no verbal instintivamente:

[...] hablaba pausadamente, como solía, buscando algunas palabras con mucho cuidado (picaflor, alianzas, sombras) no tanto para ser preciso cuanto para causar efecto y asegurarse

13. MARÍAS, Javier, *Corazón...*, *op. cit.*, pág. 96.

14. *Ibid.*, pág. 63.

15. Al respecto aconsejo el siguiente artículo : LORIEDO, Camillo et VELLA, Gaspard, "Secrets et système familial : protection ou préjudice", *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, 2004/2, n° 33, págs. 11-34.

16. MARÍAS, Javier, *Corazón...*, *op. cit.*, pág. 118.

17. *Ibid.*, pág. 124.

de ser escuchado con atención. Obligaba a estar alerta, incluso si uno había oído mil veces lo que estuviera diciendo. Sin embargo esto no lo había dicho nunca, que yo recordara, y me sorprendió el tono ambiguo que empleaba, irónico como de costumbre, pero menos afable que de costumbre: sus comentarios rozaban los del aguafiestas¹⁸.

Como vemos, el narrador reacciona a los indicios del lenguaje no verbal, al *fantasma* (o lo que es lo mismo, al tempo y la elección de palabras, al tono y a los gestos) para intentar descifrar el comportamiento de su padre¹⁹. El cinismo del progenitor en relación al matrimonio –la ironía de su discurso– está ciertamente fuera de lugar, considerando la ocasión precisa –la noche de bodas– es un indicio de ese doble movimiento psicológico que embarga los portadores de un secreto: la irresistible necesidad de contar ocultando o de ocultar contando. Ranz hijo, a su vez, se comporta de la forma en que normalmente actúan los hijos de un matrimonio que esconde un secreto de familia. Como explican Loredio y Vella:

Quoique les membres de la famille se parlent, et que ce qu'ils se disent paraît avoir du sens, on peut remarquer ce que nous appelons une dis-association, c'est-à-dire une forme particulière de connexion entre des mots qui paraissent sensés pris séparément, mais qui ensemble, semblent dépourvus de sens. Comme le besoin de trouver un sens aux paroles ne trouve pas d'appui réel dans le déroulement des échanges, *une forte envie d'interpréter se développe*²⁰.

El ejemplo de *Corazón tan blanco* no es único en la narrativa española escrita a partir de la democracia y cabría preguntarse si no es un síntoma que apunta a alguna obsesión del inconsciente colectivo de la sociedad española post-franquista. Otro ejemplo notable de la «forte envie d'interpréter» que se desarrolla en la literatura contemporánea peninsular, lo tenemos en el narrador de *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina cuyo protagonista, además de ser intérprete, también se interesa por la vida de sus padres y el pasado de su ciudad, una investigación que desembocará en la revelación, al final de la novela, de un secreto traumático familiar. Fuera de lo estrictamente literario cabría además mencionar que autores como Eduardo Mendoza han trabajado como intérpretes.

La “forte envie d'interpréter” nos acerca además a la polisemia del lenguaje desde el punto de vista Lacaniano. Como ya se ha dicho, la novela de Marías se plantea la responsabilidad de contar o no contar, y cómo esta acción de contar afecta a los implicados. Marías es además consciente de que el acto de contarlo todo es, en esencia, imposible; dada la principal característica de la multiplicidad simbólica del lenguaje, una parte de las asociaciones hechas en el proceso de interpretación siempre escapa, desborda, dicho acto hermenéutico. La polisemia del lenguaje excede los límites de la conciencia. Esta cualidad simbólico-polisémica del lenguaje es clave a la hora de interpretar un secreto, o aquello que se dice al intentar ocultar algo con palabras. A este respecto las ideas de Grimbart son reveladoras:

Un signifiant maître reste toujours ce signifiant clé, dont on ne sait quelle porte il permet d'ouvrir : maîtresse, tombe, meurtre, maternité, enfant mort sont de ces signifiants clés,

18. *Ibid.*, págs. 126-25.

19. Me gustaría citar además las palabras de Grimbart Philippe que explican a la perfección cómo se produce esta transmisión de padres a hijos: “Comment un secret se transmet-il de génération en génération? La réponse n'est certainement pas à chercher du côté de la communication d'inconscient à inconscient, ni de la télépathie... Seule la dimension symbolique peut nous aider à comprendre comment un contenu parvient toujours à se frayer un passage dans la parole, une parole qui ne prend pas toujours la forme de phrases construites mais se manifeste aussi dans le préverbal, les émotions, les postures, voire le discours courant.», GRIMBERT, Philippe, “Ce que secrète un secret”, *Enfances & Psy.* 2008, 2/ n° 39, pág. 14.

20. LORIEDO, C. et VELLA, G. “Secrets ...”, *op. cit.*, pág. 21. Subrayo yo.

signifiants qui exercent leurs effets lorsqu'ils entrent *en résonance* avec l'un de ces fameux «secrets de famille». Exclús du discours, ils cherchent évidemment à y faire retour, sous une forme ou une autre²¹.

A nivel textual, al lector se le pide lo mismo, es decir, ocupar el lugar del narrador, convertirse en un intérprete activo de «la caja de resonancias» que estructura *Corazón tan blanco*. A través de las citadas técnicas de revelación y disimulación, *Corazón tan blanco* busca atraer al lector. El funcionamiento de dicho mecanismo es indudablemente acertado ya que mientras que el primer movimiento –de alusión– trata de activar el interés, el segundo –de evasión– trata de frustrar dicha búsqueda, lo que sin embargo tiene el resultado contrario: se intensifica el deseo de saber, y en consecuencia, de leer. Quizás se deba a ese doble movimiento de revelación y disimulación que cuando iniciamos la lectura de esta fascinante novela sentimos, no sin cierta e inexplicable extrañeza, que el texto nos cautiva, y que dejar de leerlo se convierte sin duda en una empresa difícil.

3. El secreto de familia como metáfora del secreto de Estado: El franquismo y la democracia.

La polisemia lingüística funciona a nivel intratextual, como acabamos de ver, pero también lo hace a nivel extratextual. Los significantes «llave» lo son también en relación a la realidad metalingüística en que se inscribe el texto; una relación que, al igual que ocurre con la polisemia del lenguaje, no siempre puede controlar y establecer el autor. Los temas centrales a *Corazón tan blanco* son preocupaciones que comparte la sociedad española actual. Si hay una escena en que esta correlación se hace evidente es la ya citada escena del encuentro entre los dos ediles. En el contexto político de relaciones bilaterales se discute, de manera excepcional, sobre el alcance del amor a nivel personal y social. De esta forma se establece un paralelismo significativo entre el microcosmos del individuo, y el macrocosmos de la nación. Las dos preguntas que el protagonista decide inventarse²², y pasar por traducciones de lo verdaderamente dicho, marcan este paralelismo: “dígame, ¿a Usted la quieren en su país?” y “si puedo preguntárselo y no es demasiado atrevimiento, usted, en su vida amorosa, ¿ha obligado a alguien a quererla?” Así, el tema de discusión de la cumbre se centrará en evaluar si las parejas se forman libremente; paralelamente, se discutirá si los líderes democráticos son también elegidos con verdadera libertad:

La gente sólo quiere dormir, los arrepentimientos anticipados nos paralizarían, imaginar lo que viene después de los actos aún no cometidos es siempre horrible, por eso los gobernantes somos tan imprescindibles, estamos aquí para tomar las decisiones que los demás nunca tomarían, inmovilizados por sus dudas por la falta de voluntad [...]. “Los dormidos, y los muertos no son sino como pinturas», dijo nuestro Shakespeare, y yo a veces pienso que las personas todas son sólo eso [...]. Para ello nos votan y nos pagan, para que los despertemos [...] pero claro, hay que hacerlo de manera que ellos crean todavía que eligen, como las parejas se unen creyendo ambos que han elegido despiertos²³.

De esta forma *Corazón tan blanco* establece una crítica implícita al desgaste que sufren las democracias occidentales, y en particular a la decadencia de lo que se conoce como el «epílogo» del gobierno socialista de Felipe González²⁴. Dentro de este contexto de fuerte crítica social, las afirmaciones

21. GRIMBERT, Philippe, “Ce que secrète un secret”, *op. cit.*, pág. 16. Subrayo yo.

22. MARÍAS, Javier, *Corazón...*, *op. cit.*, págs. 93, 99.

23. *Ibid.*, pág. 101.

24. El “epílogo” del gobierno socialista de Felipe González se corresponde con la recesión mundial iniciada a principios

que Marías pone en boca de la edil británica son cuanto menos significativas: “A uno lo votan, verdad, y más de una vez. Sale elegido, y más de una vez. Y sin embargo, es curioso, uno no tiene la sensación de que lo quieran por eso²⁵”. La respuesta del representante español es igualmente reveladora por su parte: “Fíjese en lo que le digo, yo creo que los dictadores, los gobernantes nunca votados ni elegidos democráticamente, son más queridos en sus países, también más odiados, desde luego, pero más intensamente queridos por los que los quieren, que además van siempre en aumento²⁶”. Esta especie de nostalgia por la certeza, el consenso absoluto, la identidad sin fisuras, que permitía asegurar la fuerza totalitaria, en este caso particular la franquista, ha de verse dentro de lo que Teresa Vilarós-Soler ha caracterizado como “el mono del desencanto”.

El mono del desencanto se refiere a la carga simbólica –en tanto que inconsciente– que arrastra la psique democrática española. Vilarós se refiere a la ruptura identitaria que se produce durante la transición (que para Vilarós se extiende hasta 1992) tanto, por un lado, en relación al pasado traumático de la guerra civil (el precio a pagar para conseguir el llamado espíritu de consenso); y, por otro lado, la identidad franquista que al querer superarse se construye como unitaria (tanto en el caso de la visión positiva –utópica– del régimen, como en el de la distopia de izquierdas). Sólo la censura de ambas herencias, que en el fondo son la cara de una misma moneda, permitiría la construcción de la nueva, y democrática, identidad española. En palabras de Vilarós, este “peculiar desgarró... en el fino tejido de la psicología nacional” explicaría “en parte la presencia del fuerte sentimiento de desencanto presente en la transición²⁷”.

El citado paralelismo entre el microcosmos de la pareja y el macrocosmos del Estado permite ver los comentarios que hace Ranz sobre las incógnitas familiares a través del prisma del “peculiar desgarró en el fino tejido de la psicología nacional” del que habla Vilarós. Ranz explica el hecho de que nunca antes se haya preguntado sobre los episodios nebulosos del pasado familiar: “La idea que por consiguiente tuve siempre de ese matrimonio tan breve fue la de un error comprensible a los ojos de un niño o de un adolescente que prefiere pensar en la inevitabilidad de sus padres unidos para justificar su existencia y creer por tanto en su propia inevitabilidad y justicia²⁸”. Comparemos este extracto de *Corazón tan blanco* a la siguiente afirmación de Marías con respecto a su reticencia a la hora de tratar el tema de la Guerra Civil en su literatura: “supongo que una de las cosas que pudo haber sucedido en esta lenta y larga evolución es que durante muchos años a mí me resultó difícil –y creo que era una cuestión generacional– ver la propia realidad, y la propia ciudad y el propio país, como materia novelable. Cuando muere Franco, yo tengo 24 años. Es decir, que soy joven, sí, pero ya he publicado dos novelas. Y durante toda esa época del franquismo sentíamos una suerte de rechazo –un poco absurdo, ingenuo e injusto– hacia todo lo español, pues lo veíamos contaminado por el franquismo, por la mediocridad ambiente²⁹”.

Este deseo de olvidar el franquismo se asocia al movimiento artístico contemporáneo de la

de los noventa, la cual tuvo resultados adversos para la economía española. La crisis, agravada por la política económica del gobierno, disparó la inflación y el paro llegó a la dramática cifra de tres millones de desempleados. El 20 de mayo de 1992, el país vivía la tercera huelga general convocada por las grandes centrales sindicales, incluida la afín UGT. La imagen del partido socialista y sobre todo de su secretario general y presidente del gobierno se vio además dañada por una serie de escándalos de corrupción (Filesa, Ibercorp, AVE, Juan Guerra —que ocasionó la dimisión del vicepresidente, Alfonso Guerra-, Luis Roldán) que afectaron al gobierno. A ellos se vino a unir el escándalo de los GAL, grupo armado formado por policías y mercenarios que con la complicidad de altos cargos del gobierno llevó a cabo la «guerra sucia» (terrorismo de estado) contra ETA.

25. MARÍAS, Javier, *Corazón...*, *op. cit.*, pág. 94.

26. *Ibid.*, pág. 94.

27. VILARÓS SOLER, Teresa, *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española* Madrid, Siglo XXI, 2002, pág. 13.

28. MARÍAS, Javier, *Corazón...*, *op. cit.*, pág. 168.

29. *Id.*, “Los rostros y el tiempo”, Entrevista por J. G. Vásquez, *op. cit.*

Transición y cercano a la generación de Marías: la Movida. Aunque Marías nunca ha pertenecido al mismo, sí compartió el contexto histórico con sus escritores (y artistas) y evidentemente refleja temas comunes –como el deseo de huir del pasado reciente. En 1992, cuando Marías escribe *Corazón tan blanco*, la situación política y social es, sin embargo, muy distinta, podría hablarse de un verdadero efecto de “resaca” tardía, ya no post-dictatorial, sino más bien democrática.

El sentimiento de desencanto particular al contexto de la transición española, el sentimiento de que con y contra Franco “se vivía mejor”, se asocia en la novela al sentimiento de desencanto para con la democracia a nivel global, tan característico de finales de siglo XX y principio del XXI. Así el siguiente comentario de la adalid inglesa se integra dentro de ese movimiento de la psique transnacional:

Oh querido amigo –exclamó la alto cargo–, no sabe cómo le comprendo, no sabe lo que yo daría por un acto de adhesión de ese tipo. Ese espectáculo de toda una nación unida como en una fiesta sólo se da en mi país, por desgracia, cuando protestan. Es muy desalentador oír cómo nos insultan sin escucharnos ni leer nuestras leyes [...] con sus pancartas ofensivas, muy deprimente³⁰.

La crítica del protagonista-narrador a la actitud de ambos políticos es esencial dado el contexto extratextual de descontento social. Ranz se disgusta ante la “nostalgia dictatorial” que ambos mandatarios evidencian en su conversación y, en particular, ante la realización de que “para ellos, cualquier logro y cualquier consenso serán siempre sólo la pálida realización de un deseo íntimamente totalitario, el deseo de unanimidad y de que todo el mundo esté de acuerdo [...] ensalzan la discrepancia, pero en realidad les resulta a todos una maldición y una lata³¹”. Aquí Marías se hace eco de una de las principales paradojas al sistema democrático: la sombra de la semi-dictadura política propiciada por la mayoría absoluta. Podemos además interpretar la nostalgia dictatorial que expresa el representante español como un síntoma de la herencia (no asimilada) del pasado franquista. La manipulación de la información durante el atentado terrorista del 11-M, por ejemplo, ilustra lo peor de dicha herencia en algunos miembros de la clase política. Anteriormente, y más contemporáneo al momento de escritura de *Corazón tan blanco* el descubrimiento de la existencia de la violencia de estado democrático (el GAL) usado secretamente para luchar contra el terrorismo, supone otro ejemplo vergonzoso de dicha carga en la identidad democrática que se mantiene al acecho y que se manifiesta en momentos de crisis como los citados.

Corazón tan blanco elabora además otra de las paradojas internas al sistema democrático, la utopía de la transparencia y la consecuente demonización del secreto. De la misma forma que la posibilidad de guardar un secreto es esencial para la creación de una psique individual (nos permite concebir la posibilidad de tener una vida propia), en el ámbito social, el secreto supone uno de los principios fundamentales a la democracia: el derecho a la intimidad. Así mismo, el secreto supone un espacio también a la vez central y periférico al sistema democrático: el espacio privado. De hecho la característica principal del totalitarismo –régimen político opuesto al democrático por naturaleza– es la imposición de la plena transparencia del espacio y vida privados. El totalitarismo es el régimen que cancela el secreto individual: toda relación personal tiene significado político, toda conversación humana incumbe al poder. Este movimiento de transparencia plena se opone al de la opacidad del propio régimen, el cual siguiendo el modelo del *panopticon*, y para amplificar su poder de visión y control absoluto, construye una identidad que utiliza como fachada, disfraz, propaganda, con la que glorificarse y ocultar el horror, la crueldad, a la que debe su existencia.

En la democracia, esta tensión entre transparencia/opacidad se da igualmente, pero de forma

30. MARÍAS, Javier, *Corazón...*, *op. cit.*, pág. 97.

31. *Ibid.*, pág. 98.

invertida. Según George Simmel, “[i]l semble que plus la civilisation se spécialise, plus les affaires de la collectivité deviennent publiques, et plus celles des individus deviennent secrètes³²”. Sin embargo, la democracia no es ajena a los males del totalitarismo e incluye en su formulación más utópica, y en particular en la de la transparencia neurótica³³, la violencia de la transparencia absolutista. Tras esta justificación del orden democrático (el derecho a saber tanto de los gobernados con el fin de favorecer su participación en las cuestiones políticas³⁴, como de los gobernantes, para asegurar su responsabilidad) se oculta a menudo un movimiento de igual naturaleza al deseo totalitario de control –visión– absoluto. Es este peligro el que indirectamente denuncia *Corazón tan blanco*. El desarrollo de los medios de comunicación, el cambio en la sensibilidad del individuo, el deseo de saberlo todo rápida y fácilmente, la obligación de estar informados, estar al día, es una obsesión que considerándose democrática, resulta totalitaria.

Por otro lado, los mismos medios que posibilitan esta transparencia facilitan un efecto de vacío: la comunicación suplanta el acto mismo de reflexión, la recepción es pasiva, es un mero acto de consumo. En este contexto de desilusión para con la democracia, y las relaciones transnacionales entre países y gobernantes, se convierten en un gesto vacío, una máscara sin sentido. Así, Ranz afirma que “el único verdadero afán de los delegados y representantes” de una cumbre no es el de adquirir una cierta notoriedad, sino que “es el de ser traducidos e interpretados, no que sus discursos e informes sean aprobados³⁵”. Es una afirmación hiperbólica que sin embargo hace referencia a cuestiones de diplomacia reales. Según los expertos del tema, existe una relación inversamente proporcional entre la necesidad de transparencia y del secreto en las negociaciones políticas: por un lado, el aumento de transparencia que normalmente se asocia a la legitimización de una negociación dada es lo que hace que el proceso de obtener un acuerdo durante dicha negociación sea más difícil; y contrariamente, el secreto facilita el proceso de negociación y la satisfactoria obtención de resultados.

Sin embargo, habría que distinguir entre diferentes tipos de secreto y las consecuencias adversas o no que pueda tener la existencia del mismo. Por ejemplo, el derecho a la intimidad concierne información que simplemente elegimos no desvelar, el secreto patógeno involucra algo doloroso, vergonzoso, cuyo acceso nos es deliberadamente denegado. Si consideramos esta idea dentro del contexto histórico peninsular contemporáneo, la doble censura del sino de los republicanos, tanto franquista, como democrática (recordemos la función del *pacto del olvido*), se revela como ese pasado traumático, enquistado en la psique democrática española, una historia violenta que ha de ocultarse, porque es dolorosa y su revelación podría ser desestabilizadora. Como explica Simone Wiener a su vez citando a Nicolas Abraham y Maria Torok : “tout ce qui relève du secret intrapsychique ou interpersonnel refuse de s’intégrer dans la continuité de la vie psychique et dans le fonctionnement harmonieux des institutions sociales³⁶”.

El secreto de Estado, como el secreto de familia, producen fantasmas: “La *crypte* désigne le caveau

32. George Simmel (1908 : 371-72), citado en COLSON, Aurélien, “La négociation diplomatique au risque de la transparence : rôles et figures du secret envers des tiers”, *Négociations*, 2009/1, n° 11, págs. 31-41.

33. “L’exigence de transparence, lorsqu’elle se généralise à l’excès, n’est plus la quintessence de la démocratie mais plutôt son antipode”. CARCASSONNE, Guy, «Le trouble de la transparence» *Pouvoirs*, 2001/2, n° 97, pág. 23.

34. Recordemos, por otra parte, la nostalgia por el «consenso» (o la ausencia de toda disidencia «engorrosa») que Marías pone en boca de los ediles en la cumbre anglo-española. El deseo de consenso absoluto es la utopía totalitaria por excelencia. Además, como indica Colson citando al ministro francés de Asuntos Extranjeros de entreguerras, Jules Cambon: “Pour si peu que l’on ait été responsable des intérêts de son pays à l’étranger, on se rend compte que le jour où il n’y aurait plus de secret dans la négociation il n’y aurait plus de négociation du tout” (1926 : 32-33), en COLSON, Aurélien, «La négociation diplomatique au risque de la transparence : rôles et figures du secret envers des tiers», *Négociations*, 2009/1, n° 11, págs. 31-41.

35. MARÍAS, Javier, *Corazón...*, *op. cit.*, pág. 80.

36. WIENER, Simone, “De vains secrets”, in *Essaim*, 2009/1, n° 22, pág. 96.

secret d'un vécu personnel alors que le *fantôme* provient d'un autre [...] Il résulte d'une identification secrète partielle ou totale à une figure appartenant à la génération antérieure au sujet. Ce dernier se trouve alors comme emprisonné par les effets de ce qui n'a pas été dévoilé³⁷". Como la primera generación es la que oculta, y la segunda es la que recibe el fantasma creado por la primera, será la tercera generación la que se construirá como un puente entre las dos primeras, con el fin de desvelar el mismo y de abrir la posibilidad a una reconciliación. En el caso de *Corazón tan blanco*, Luisa, de una generación más joven que el autor, posibilita dicha comunicación: «quien sabe si lleva todos estos años esperando a que aparezca en tu vida alguien como yo, alguien que pueda hacerle de intermediario contigo, los padres y los hijos sois muy torpes³⁸".

El paralelismo con la situación actual de la democracia española es, una vez más, notable, sobre todo si tenemos en cuenta las sucesivas polémicas que han surgido en relación con la Ley de la Memoria Histórica³⁹. La novela, como ya hemos dicho, se hace eco de esta preocupación tan característica de la sociedad española actual. En un momento, este debate se pone en labios de Ranz hijo y su joven esposa, quienes discuten sobre si es necesario contarle –y conocerlo– todo sobre los demás. Las diferencias entre ambas generaciones son representativas, como ya hemos dicho, de las posturas emblemáticas del inconsciente colectivo peninsular. Así, mientras que el narrador –que representaría la segunda generación, la de la transición– considera que «las personas que guardan secretos durante mucho tiempo no siempre lo hacen por vergüenza o para protegerse a sí mismas, a veces es para proteger a otros⁴⁰» puesto que el acto de no contar “es borrarlo un poco, olvidarlo un poco, negarlo, no contar su historia puede ser un pequeño favor que hacen al mundo⁴¹” y que ese deseo ha de ser respetado⁴². Luisa –que representa la tercera y actual generación– se resiste a aceptar pasivamente la situación ya que, según ella, “nada se le (pasa) al tiempo, todo está ahí, esperando a que se lo haga volver⁴³”. La actitud de Luisa ante el secreto parece implicar además el deseo, también presente en la tercera generación que ella representa, de poner término a la falta de comunicación a través de la reconciliación transgeneracional. El paralelismo con el contexto contemporáneo tendría su correspondencia con el deseo expresado en 2011 en torno a la posibilidad de reparar, o más bien reapropiarse, de uno de los espacios más representativos de la censura y violencia Franquista, el mausoleo de la Cruz de los Caídos, con el deseo de que esta última palabra, “caídos” represente no sólo a los nacionales, sino también a aquellos que fueron fieles a la República⁴⁴. En palabras recientes del ministro Ramón Jáuregui el gobierno se plantea qué hacer para que el recinto deje de ser “un monumento a la guerra y al nacionalcatolicismo” para convertirse “en un lugar de memoria reconciliada”.

37. *Ibid.*, pág. 97.

38. MARÍAS, Javier, *Corazón...*, *op. cit.*, pág. 347.

39. Ley aprobada por el Congreso de los Diputados (31 de octubre de 2007) durante el primer gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero. Reconoce y amplía los derechos, además de establecer medidas a favor de quienes sufrieron la persecución/violencia durante la Guerra Civil y la Dictadura. La ley sin embargo no se encarga de la apertura de fosas comunes en las que yacen los restos de aquellos que fueron fusilados por los Nacionales. Esta reticencia a la hora de llevar a las últimas consecuencias el proyecto de reparación nacional, así como el gran debate que cada uno de estos avances a favor de dicha reparación, evidencian el peso simbólico que dicho pasado tiene sobre la sociedad española hoy en día.

40. MARÍAS, Javier, *Corazón...*, *op. cit.*, pág. 201.

41. *Ibid.*, pág. 202.

42. Ranz repite la idea con insistencia: “contar los hechos deforma los hechos... la verdad no depende de que las cosas fueran o sucedieran, sino de que permanezcan ocultas y se desconozcan, y no se cuenten”, *Ibid.*, pág. 207.

43. *Ibid.*, pág. 201.

44. JUNQUERA, Natalia, “El Valle de los Caídos mantendrá su gran cruz”, *El País* (versión digital), 31/05/2011: Disponible en: <http://www.elpais.com/articulo/espana/Valle/Caidos/mantendra/gran/cruz/elpepiesp/20110531elpepinac_16/Tes>, [16/1/2012].

De esta forma la novela refleja las inquietudes de la sociedad democrática post-transicional de los 90 y anticipa, en parte, las que serán centrales al principio del siglo XXI. En particular el fin de la novela se hace eco de la sensación de desconcierto y descontento generalizado que existe en estado latente en la sociedad española, sensación que se manifestó recientemente durante las últimas elecciones de 2011, la cual no se explica insertándola simplemente en las repercusiones que para la psique nacional haya tenido la profunda crisis inmobiliaria que afecta al país desde 2007⁴⁵. Como explican Camilo Lorio y Gaspare Vella “le fait de révéler peut également altérer la confiance future, car le détenteur est maintenant perçu comme quelqu’un qui est capable de dissimuler⁴⁶”. El protagonista es consciente de que el hecho de conocer no siempre supone el final de la historia o que el final de dicha historia, como ocurre en *Corazón tan blanco*, queda abierto, que toda conclusión ficticia, en tanto que transitoria, pero también porque como se explica en la cita anterior el descubrimiento de un secreto nos hace sentir que “Quelqu’un est capable de dissimuler”. Para citar, por última vez, las palabras de Ranz:

Ahora mi malestar se ha apaciguado y mis resentimientos ya no son tan desastrosos, y aunque aún no soy capaz de pensar como antes en el futuro abstracto, vuelvo a pensar vagamente, a errar con el pensamiento puesto en lo que ha de venir o puede venir, a preguntarme sin demasiada concreción ni interés por lo que será de nosotros mañana mismo o dentro de cinco o cuarenta años, por lo que no prevemos. Sé, o creo, que lo que haya sucedido o suceda entre Luisa y yo no lo sabré tal vez hasta dentro de mucho tiempo, o quizás no me toque saberlo a mí sino a mis descendientes, si tenemos alguno, o alguien desconocido y ajeno⁴⁷.

45. Aquí podemos encontrar otra herencia del pasado franquista no ventilada política y socialmente. Recordemos brevemente que el sector económico que posibilitó el llamado “boom” económico fue el inmobiliario y que dicho boom se caracterizó por la creciente especulación. La sociedad democrática aunque cambió algunas de las condiciones, por lo general mantuvo dicho *modus operandi*.

46. LORIEDO, C. et VELLA, G., “Secrets...”, *op. cit.*, pág. 25-26.

47. MARÍAS, Javier, *Corazón...*, *op. cit.*, pág. 393.

Bibliografía

- ÁLVAREZ, María Antonia, “Henry-William James y repercusiones en la obra del novelista”, *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, 1989, n° 2, págs. 7-19, Disponible en: <http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5528/1/RAEI_02_02.pdf>, [16/1/20012].
- CARCASSONNE, Guy, «Le trouble de la transparence» *Pouvoirs*, 2001/2, n° 97.
- CENICOLA, Toni, “España: el pacto de silencio”, *La Jornada*, [en línea], 4/11/2008, Disponible en: <<http://www.lajornadanet.com/diario/opinion/2008/noviembre/41.html>>, [16/1/2012].
- COLSON, Aurélien, “La négociation diplomatique au risque de la transparence : rôles et figures du secret envers des tiers”, *Négociations*, 2009/1, n° 11.
- GRIMBERT, Philippe, “Ce que secrète un secret”, *Enfances & Psy.* 2008, 2/ n° 39.
- JUNQUERA, Natalia, “El Valle de los Caídos mantendrá su gran cruz”, *El País* (versión digital), 31/05/2011: Disponible en: <http://www.elpais.com/articulo/espana/Valle/Caidos/mantendra/gran/cruz/elpepiesp/20110531elpepinac_16/Tes>, [16/1/2012].
- LAVRICA, Eva, «Traduttore, Traditore? Javier Marias Interpreting Scene Perspectives», *Studies in Translatology*, 2007, vol. 15, issue 2, págs. 73-91.
- LORIEDO, Camillo et VELLA, Gaspare, “Secrets et système familial : protection ou préjudice», *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, 2004/2, n° 33, págs. 11-34.
- MARÍAS, Javier, “La maldición de saber”, Entrevista de Juan Ramón Iborra, el suplemento dominical de *El Periódico*, 24 de mayo de 1992, Igualmente accesible en versión impresa en Juan Ramón Iborra, *Confesionario*, Ediciones B, Barcelona, 2001, págs. 150-165, y en la página web de Marías: <<http://www.javiermarias.es/ESPECIALCTB/EntrevistaConfesionario.html>>, [16/1/2012].
- , “De espías y otros fantasmas”, Conversación con Juan Villoro, *Letras libres*, [en línea], diciembre 2002, n° 48, Disponible en: <<http://www.letraslibres.com/imagenes/de-espias-y-otros-fantasmas-1701>>, [16/1/2012].
- , *Corazón tan blanco*. Madrid, Editorial Santillana, 1992.
- , “Los rostros y el tiempo”, Entrevista por Juan Gabriel Vásquez, *Letras libres*, [en línea], junio 2010, n° 105, Disponible en: <<http://www.letraslibres.com/revista/entrevista/los-rostros-y-el-tiempo-entrevista-con-javier-marias>>, [16/1/2012].
- , “¿Por qué quieren ser políticos?”, *La Zona Fantasma* (suplemento dominical del diario *El País*), [en línea], 03/07/2011, Disponible en: <http://www.elpais.com/articulo/portada/quieren/ser/politicos/elpepusoeps/20110703elpepspor_13/Tes>[16/1/2012].
- RASHKIN, Esther, *Family Secrets and the Psychoanalysis of Narrative*, Princetown, Princetown University Press, 1992.
- VILAROS SOLER, Teresa, *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española* Madrid, Siglo XXI, 2002.
- WIENER, Simone, “De vains secrets”, in *Essaim*, 2009/1, n° 22, págs. 95-101.

Secrets d'enfant et secrets de roi :

Quis necavit equitem

Jean Christophe MARTIN

Resumen: La cuestión del secreto no atañe solamente a los personajes de la novela sino que implica al novelista que al fin y al cabo se deja jirones de piel en lo narrado. La Tabla de Flandes de Arturo Pérez Reverte se organiza en varios niveles superpuestos: el del cuadro, escenario de un primer drama, el del pintor Van Huys que retrata y observa a los personajes del triángulo amoroso, el de Julia que descubre el secreto del lienzo, el de César cuyo papel es el del demiurgo y de asesino, el del lector invitado a participar en la resolución del enigma y por supuesto el del autor que plasma su propia realidad sobre el universo ficcional.

En este artículo, avanzamos la hipótesis de que el secreto del novelista se oculta tras la fórmula latina que el viejo maestro flamenco disimuló debajo de una buena capa de pintura, a saber *Quis necavit equitem*. La muerte del caballero resulta ser la expresión simbólica de un contra-Edipo que el superyó del novelista impone al proceso creativo con el fin de extinguir la tentación del incesto.

Palabras claves: Secreto- Incesto- Edipo- Superyó- Pérez Reverte- Tabla de Flandes

L'application des théories psychanalytiques à l'analyse littéraire est délicate lorsque l'étude met en évidence certaines structures psychiques de l'auteur en question. On sait que la plupart des écritures sont caractéristiques de certaines névroses ou psychoses, que le texte dévoile quelques territoires de l'inconscient d'un auteur, territoires qu'il peut révéler à son insu. Sigmund Freud dans l'essai intitulé *La création et le rêve éveillé*, indique notamment que « le roman psychologique doit en somme sa caractéristique à la tendance de l'auteur moderne à scinder son Moi par l'auto-observation en « Moi partiels », ce qui l'amène à personnifier en héros divers les courants qui se heurtent dans sa vie psychique¹ ». Si bien que le travail du critique, lorsqu'il est analytique peut être ressenti par l'auteur comme une intromission dans le meilleur des cas ou comme une affabulation, voire comme une sorte de diffamation.

Il y a pourtant, dans les œuvres, des éléments de la vie de l'auteur dont on ne saurait faire abstraction, parce qu'ils sont l'expression de ce qu'il est. Ajoutons que le pouvoir du texte sur le lecteur prend sa source dans cette intimité révélée parce qu'elle est le miroir d'une partie de son vécu. Les phénomènes identificatoires ne peuvent se jouer que s'il y a une reconnaissance dans les personnages et dans l'intrigue d'une expérience personnelle, de telle sorte que le Moi du lecteur semble se confondre plus ou moins partiellement avec celui de l'auteur.

La thématique du secret n'échappe probablement pas à ce processus. L'élément occulté étant finalement récurrent d'un roman à un autre et sans doute d'un romancier à un autre. Il est par exemple évident que le secret tournant autour du triangle amoureux, voire du triangle œdipien, est un élément sans cesse répété tout au long de l'Histoire littéraire. Quant aux autres secrets, s'ils ne touchent pas directement à l'Œdipe, ils en sont souvent un phénomène annexe, satellitaire. Ainsi, les secrets touchant aux rêves d'ambition ou à la culpabilité sont en général une expression indirecte des relations triangulaires évoquées.

Dans *La tabla de Flandes*, le thème du secret est omniprésent. Tous les personnages dissimulent

1. FREUD, Sigmund, « La création et le rêve éveillé », in *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. de l'allemand par M. Bonaparte et E. Marty, Paris, Gallimard, 1933, p. 69-81.

quelque expérience vécue. On apprend, par exemple, que dans un temps antérieur au roman, Álvaro, cachait à son épouse sa liaison avec Julia. À son tour, lorsque cette dernière le contacte quelque temps plus tard pour parfaire l'analyse historique du tableau, elle feint de ne plus rien ressentir pour Álvaro alors qu'elle est considérablement troublée par sa présence. César, quant à lui, masque sa condition d'assassin derrière les agissements d'un joueur d'échecs mystérieux, et enfin, même Menchu Roch finit par trahir la confiance de son amie lorsqu'elle organise à son insu le vol du tableau du maître flamand. Le roman semble alors s'aligner sur la poétique de la tragédie classique où les personnages ne cessent d'intriguer et où les secrets se multiplient et s'entrecroisent.

Cependant, il est un secret qui se détache des autres et que nous appellerons « secret matrice », un secret initial sur lequel semble se soutenir le roman. Au début de *La tabla de Flandes*, Julia, chargée de restaurer le tableau d'un peintre flamand intitulé « La partie d'échecs », reçoit une enveloppe contenant des radiographies de l'œuvre qu'elle avait commandées afin de l'expertiser. Le secret du maître Van Huys est révélé par les rayons X sous la forme d'une inscription rédigée en latin, occultée sous la première couche de peinture et dont la formulation interrogative est énigmatique : *Quis necavit equitem*. Le procédé technique permet de mettre en lumière – de révéler – le secret du peintre, jusqu'ici dissimulé volontairement, par prudence. Nous l'appelons « secret matrice » parce qu'il engendre tous les autres en ce sens qu'ils sont tous l'expression partielle ou complète du premier. Nous ne nous étonnerons pas de constater que celui-ci concerne l'auteur et soit finalement une expression sans doute inconsciente d'un mécanisme psychique. Pour le démontrer, il convient de confronter un aspect de la biographie d'Arturo Pérez Reverte avec le texte en tant que révélateur d'un mouvement spécifique de l'âme. Ainsi comme le narrateur le propose à maintes reprises dans le texte, le roman avance une superposition de niveaux, parmi lesquels le lecteur peut être intégré en tant qu'acteur. Le principe de la résolution de l'énigme par une partie d'échecs à mener entraîne par exemple le lecteur à s'assumer comme lectant², c'est à dire à agir le roman avec le recul de l'analyste et comme s'il en était un des acteurs.

L'aspect biographique que nous retenons pour notre analyse du secret est qu'au moment de la publication du roman, la fille de l'auteur, Carlota³, était âgée de sept ans. Comme tous les enfants de cet âge, elle sortait de la période œdipienne pour entrer dans la phase de latence. Ainsi, toute la gestation du roman s'est sans doute déroulée dans les années de l'Œdipe durant lesquelles l'attachement au père est très marqué notamment par des jeux de séduction et d'appropriation continuels. Nous formulons l'hypothèse que l'auteur a exprimé dans ce roman sa perception du phénomène de façon plus ou moins inconsciente et que l'intrigue qui y est développée constitue un contre-Œdipe, concrètement une résolution du complexe d'Œdipe féminin, en mesure de mettre fin aux incitations incestueuses et aux inquiétudes liées à la castration.

Le secret matrice de Van Huys en est l'expression indirecte. Il a évidemment des implications sur la résolution de l'énigme d'une part et également sur le dénouement, la valeur de celui-ci et le sens que l'on peut lui donner. Dans le dénouement se dessine en effet le but du personnage demiurge, le César tout puissant du roman. Et bien sûr, nous y trouvons également la personne bénéficiaire, c'est-à-dire la personne pour laquelle le secret a été mis en place.

Une étude statistique nous renseigne que le mot « secreto » apparaît pour la première fois dans

2. JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.

3. Sur le rabat de la première de couverture du premier volume des aventures du capitaine Alatrisme, il est indiqué qu'elle a participé activement aux recherches historiques et topographiques pour l'élaboration du roman et qu'elle a alimenté largement le point de vue du jeune page, Íñigo Balboa. Elle avait alors moins de treize ans. On ne saurait imaginer que l'échange littéraire entre père et fille n'eût pas déjà commencé dans ces années précoces, d'autant plus qu'Alfaguara la présente comme une lectrice vorace, c'est à dire que les contes, les histoires et le livre en général rentrent très tôt dans son existence.

l'œuvre, au début du roman, dans le titre du premier chapitre : « Los secretos del maestro Van Huys ». En 1471, dans le tableau intitulé « La partie d'échecs », le peintre flamand, agissant sous la contrainte, dissimule sous une couche de gouache, la phrase énigmatique qui dénonce l'assassinat de Roger d'Arras. Le tableau représente trois personnages : Ferdinand Altenhoffen, duc D'Ostembourg, Béatrice de Bourgogne, son épouse, et l'ami fidèle et loyal, Roger d'Arras. Les deux hommes jouent une partie d'échecs pendant que la jeune femme songe, un livre d'heures ouvert dans ses mains. C'est d'abord une scène domestique, paisible et harmonieuse qui est rendue *a posteriori* inquiétante par l'inscription secrète que nous avons mentionnée. Le tableau introduit d'emblée le thème de la triangulation amoureuse dans le roman. Le jeu d'échecs symbolise la lutte entre ces deux hommes, une lutte qui se déroule d'ailleurs sur un terrain tactique pour la possession d'un territoire. Le secret de Van Huys peut être un secret d'État ou bien un secret relatif à une triangulation amoureuse, le texte ne tranche pas tout de suite. Mais l'on y reconnaît aisément la lutte du fils se soulevant contre le pouvoir du père, un conflit œdipien matérialisé par le jeu.

La dame en retrait semble être l'enjeu de l'affrontement et on la croit dans l'impossibilité totale d'agir sur les événements, comme privée de pouvoir par sa condition de femme. Pourtant, on découvre qu'il s'agit d'un personnage actif déterminant. Le secret de Béatrice de Bourgogne finit par être découvert : elle est la commanditaire du meurtre du preux chevalier. Quel qu'en soit le motif, politique ou passionnel, l'amant potentiel est éliminé parce qu'il fait de l'ombre au roi, ce qui du point de vue de l'Œdipe renvoie à la castration. Les dernières pages du roman témoignent de la culpabilité de la dame vêtue de noir, une culpabilité réelle, qui la ronge et a motivé sans doute le fait qu'elle se soit retirée dans un couvent où elle médite, en toute chasteté, sur son existence en plein processus de purification. Cela signifie que le peintre Van Huys conservait le secret de sa culpabilité, par prudence – toute révélation aurait mis sa vie en péril – mais aussi pour éviter un conflit supplémentaire au duc d'Ostembourg dont il était l'ami fidèle.

Le secret se dédouble lorsque l'on passe à un autre niveau de lecture, lorsque le lecteur s'interroge sur le peintre. L'autre secret de Van Huys (1415-1481) est que ce magnifique peintre primitif flamand n'existe que sous la plume de l'auteur. Voisin de Van Huysen par le nom et de Van Eyck par les thématiques (*le portrait de Giovanni Anorfini et de son épouse Giovanna Cenami* de 1434 en témoigne), il partage par ailleurs avec Albrecht Dürer une œuvre intitulée *El caballero y la muerte* dont le titre fait écho à l'énigme du tableau représenté dans le roman, à savoir « La partie d'échecs ». Cette découverte nous autorise à attribuer la création de l'œuvre à Pérez Reverte lui-même : il est en fin de compte le peintre de ce tableau de papier. Ce qu'il représente est le fruit de son imagination. Et nous constatons qu'il pose volontairement le thème de l'assassinat au sein de la triangulation amoureuse comme un élément central du roman.

La parenté entre le chevalier, la mort et le cavalier, pièce du jeu d'échecs, est proposée par les différentes œuvres de Van Huys, celles que le récit mentionne tout au moins. Cette nouvelle dimension incluant l'auteur ajoute nécessairement un niveau de compréhension. Le secret de Van Huys est en réalité le secret de Pérez Reverte. L'énigme proposée au lecteur portant sur l'identité de l'assassin, et *in fine* sur la condition de la victime, concourt à expliquer les décisions de César selon un objectif bien défini qui est l'évitement de l'inceste.

Qui a tué le chevalier ou le cavalier ? La polysémie du mot est exploitée par César qui au cours du roman attribue à chacun des êtres concernés par son secret une pièce d'échecs représentée dans la partie. Lorsqu'une pièce est éliminée sur l'échiquier, elle est assassinée dans la vie réelle. Menchu Roch, « la femme de pierre » du point de vue onomastique, renvoie à la tour blanche. Álvaro est un cavalier/chevalier blanc possédant un grand pouvoir de séduction. Julia est la reine blanche, reine virginale et inaccessible. Elle incarne dans l'inconscient de l'antiquaire, la femme immaculée que l'on ne doit pas

souiller. Quant à César, sa définition du point de vue des échecs repose sur une dichotomie entre d'un côté le fou blanc, l'équivalent du bishop anglais, l'évêque au service de la reine, son protecteur, et de l'autre, la dame noire assassine et castratrice, au dard venimeux, représentation de la partie sombre de l'antiquaire. César agit pour la défense des intérêts de Julia, de son royaume, comme un serviteur fidèle. La reine noire respecte pour sa part la reine blanche mais elle est assassine et phallique. « [Clava] su aguijón envenenado ⁴ », elle est comparée au scorpion par Muñoz : « el escorpión se clava la cola ». Par ailleurs, la reine noire est également un reflet de Beatriz de Borgoña, commanditaire de l'assassinat de Roger d'Arras.

Bien entendu, cette transposition de la vie réelle, sur l'échiquier représenté par Van Huys, est un fantasme de César qu'il mène jusqu'au bout, en demiurge ou en empereur intrigant. Il manipule autrui comme il manipulerait les pièces du jeu d'échecs, en leur laissant une liberté limitée. Garder le secret de ce jeu grandeur nature est pour lui la garantie de son succès tout en conservant dans ses agissements, la contrainte esthétique. Ce rapport de la réalité au jeu est développé très tôt dans le roman et il définit la nature de la relation que Julia et César entretiennent, relation parfois ambiguë, dans laquelle il peine quelquefois à se situer.

À la mort de son père, Julia se sent totalement abandonnée par sa mère :

El primer recuerdo de infancia era su padre, con los ojos cerrados, inmóvil sobre la colcha en el dormitorio, rodeado de personas oscuras y graves que hablaban en voz baja, como si temiesen despertarlo. Julia tenía seis años, y aquel espectáculo incomprensible y solemne quedó para siempre vinculado a la imagen de su madre, a la que ni siquiera entonces vio derramar lágrimas, enlutada y más inaccesible que nunca; a su mano seca e imperiosa cuando la obligó a dar un último beso en la frente del difunto ⁵.

Ce jour-là, César s'occupe d'elle et se charge de la consoler. Dans le roman, il apparaît donc comme un substitut du père quoiqu'on le voie aussi assumer d'autres fonctions, plus maternelles. Cette dualité banale est tout de même hypertrophiée dans le dédoublement de personnalité dont il fait preuve sur l'échiquier. Lorsqu'il recueille affectivement Julia, César apparaît comme un protecteur. Il est le bishop anglais prenant soin de la reine.

Julia enfant exprime alors sa douleur de façon détournée : « Papá no parece el mismo⁶ ». Cette phrase pourrait être perçue comme une maladresse de Julia mais elle est au contraire une révélation importante. L'image perçue du père évolue du père initial, vers César, substitut du père. « Tu papá se ha ido a otra parte⁷ » lui explique l'antiquaire. L'élimination du père est alors définitive. César établit une distance infranchissable entre le père initial et Julia. Distance que l'enfant exprime d'une autre façon : « No quiero besarlo más... Tiene la piel fría⁸ ». Cette peau autrefois si douce est devenue repoussante. L'embrasser tient de l'abomination. Embrasser cette peau serait commettre un acte irréparable que Julia enfant refuse catégoriquement. Si bien que la peau perd tout son érotisme. On songe bien entendu à l'inceste, à ce que les baisers ne peuvent plus être chastes. Seule une distance calculée peut permettre de résoudre ce conflit.

Ainsi le père ne tombera plus dans la séduction de l'enfant aveuglément puisqu'il est mort. Il ne sera plus objet de désir. Julia exprime alors sa frustration de ne plus pouvoir l'embrasser. C'est pourquoi César offre son affection et se pose en père de substitution, câlin et protecteur. Bien sûr, ses baisers sont

4. PÉREZ REVERTE, ARTURO, *La tabla de Flandes*, Madrid, Alfaguara, 1990, p. 260.

5. *Ibid.*, p. 168.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*, p. 169.

8. *Ibid.*

chastes puisque ce sont ceux d'un homosexuel et qu'il ne s'intéresse pas aux filles. « Cuando quieras puedes venir y besarme a mí ».

Un autre témoignage de leur relation montre que Julia continue de fantasmer l'inceste lorsqu'elle en vient à parler de mariage à César :

—Te amo, César.

—Lo sé. Es normal; le pasa a casi todo el mundo.

—¿Por qué odias tanto a Álvaro?

Era una pregunta estúpida, y él la miró con suave censura.

—Te hizo sufrir —respondió gravemente—. Si me autorizases, sería capaz de sacarle los ojos y echárselos a los perros, por los polvorientos caminos de Tebas. Todo muy clásico. Tú podrías hacer el coro; te imagino bellísima con un peplo, levantando los brazos desnudos hacia el olimpo, y los dioses roncando allá arriba, absolutamente borrachos.

—Cásate conmigo. En el acto.

César tomó una de sus manos y la besó, rozándola con los labios.

—Cuando seas mayor, princesita.

—Ya lo soy.

—Todavía no. Pero cuando lo seas, alteza, osaré decirte que te amaba. Y que los dioses, al despertar, no me lo quitaron todo. Sólo mi reino —pareció meditar—. Lo que, bien pensado, es una bagatela.

Era un diálogo íntimo y lleno de recuerdos, de claves compartidas, tan viejo como su amistad¹⁰ ...

Julia, comme une enfant, exprime clairement son désir d'épouser ce père d'adoption qui toujours s'est occupé d'elle. L'onomastique des prénoms César/Julia en fait un couple impérial. C'est une union qui s'avère encore plus intense que le degré royal habituellement halluciné dans les contes et les rêves éveillés où la petite fille est la princesse et le père le roi.

César concentre donc plusieurs points de déni qui à mon sens trahissent l'auteur. D'une part, il est en position de substitut du père ce qui le dédouane d'un inceste clairement réalisé : il n'est pas son père naturel. D'autre part, il est ostentatoirement homosexuel, ce qui le place d'emblée dans l'impossibilité de consommer l'inceste. Enfin, il œuvre dans le roman pour l'indépendance totale et l'autonomie complète de Julia, allant même jusqu'au suicide afin de tuer définitivement le père incestueux. La distance entre la figure paternelle et Julia est de ce fait à jamais assurée.

Il n'en demeure pas moins que le thème de l'inceste n'est pas du tout éradiqué du roman. Il revient de façon persistante tantôt dans la description de moments d'intimité entre César et Julia, tantôt dans les commentaires de leur relation formulés par Álvaro et par Menchu. On comprend dès lors que l'assassinat de ces deux personnes est directement associable à la question de l'inceste.

Mais avant d'analyser plus en détail les causes de ces assassinats, il convient de revenir sur le thème de la réalité et de la fiction, du jeu et de la réalité. Les jeux inventés par l'antiquaire pour distraire et instruire Julia tiennent du processus de sublimation. Ils sont aussi le reflet de la fonction paternelle consistant à définir les codes pour l'enfant, codes nécessaires à la compréhension du monde. Il est joueur, créateur d'univers et source d'attraction.

Lorsque Julia lui expose sa découverte de l'inscription secrète dans « La partida de ajedrez », César comme il en a l'habitude, prend l'information comme le signe d'une nouvelle aventure :

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*, p. 54.

—Fascinante —dijo, y Julia supo en el acto que podía contar con él. Desde que era niña, aquella palabra fue siempre incitación a la complicidad y a la aventura tras la pista de un secreto: el tesoro de los piratas oculto en un cajón de la cómoda isabelina —que él terminó vendiendo al Museo Romántico— o la imaginaria historia de la dama vestida de encajes y atribuida a Ingres cuyo amante, oficial de húsares, murió en Waterloo gritando su nombre en plena carga de caballería... De esta forma, llevada de la mano por César, Julia había vivido cien aventuras bajo cien vidas distintas; e invariablemente, en todas y cada una de ellas, aprendió con él a valorar la belleza, la abnegación y la ternura, así como el delicado y vivísimo placer que podía extraerse de la contemplación de una obra de arte, en la traslúcida textura de una porcelana, en el humilde reflejo de un rayo de sol sobre una pared, descompuesto por el cristal puro en su bella gama de colores¹¹.

Pour Julia, compter sur César c'est avoir la certitude qu'il transformera toute tension ou tout conflit en une aventure passionnante à vivre. Mais si César l'entraîne à l'occasion de la découverte du tableau dans une nouvelle aventure trépidante, il refuse pour la première fois de lui livrer ses secrets, d'apaiser les tensions par des récits extraordinaires. Et Julia à plusieurs reprises se plaint de cet abandon de la part de l'antiquaire :

Un caballo fue comido; uno sólo. Un caballo blanco. Los otros tres, uno blanco y dos negros, están aún dentro del juego. Así que el *Quis necavit equitem* se refiere a él.

—¿Quién se lo comió?

El anticuario hizo una mueca.

—Esa pregunta es precisamente el *quid* de la cuestión, amor —sonrió, igual que cuando ella era una cría sentada en sus rodillas—. Hasta ahora hemos averiguado muchas cosas: quién peló el pollito, quién lo guisó... Pero ignoramos quién fue el malvado que se lo comió.

—No has respondido a mi pregunta.

—No siempre tengo maravillosas respuestas a mano.

—Antes sí las tenías.

—Antes podía mentir —la miró con ternura—. Ahora has crecido, y ya no puedo engañarte con facilidad.

Julia le puso una mano sobre el hombro, como cuando, quince años atrás, pedía que inventase para ella la historia de un cuadro, o una porcelana. En su voz quedaba un eco de la misma súplica infantil¹².

Cette fois, le jeu dépasse les dimensions du virtuel puisqu'il transforme irrémédiablement l'existence de tous les protagonistes. César, atteint du sida, se sait condamné : la dernière aventure doit être comme un testament. Si les crimes de l'antiquaire se justifient notamment par les identités qu'il attribue aux deux victimes sur l'échiquier, ils sont aussi liés à la question de la transmission du père à l'héritière. César est empereur omnipotent, demiurge absolu, possédant le droit de vie et de mort sur ses sujets qu'il s'approprie et réduit à la condition de pièces d'échec. « Porque esta vez yo tenía que limitarme a desempeñar lo mejor posible el papel del Diablo¹³ ». — Explique-t-il lors du dénouement. Ce à quoi Julia répond :

Los ojos de la joven relampaguearon al oír aquello. Su voz sonó metálica: —No jugaste al Diablo, sino a ser Dios. Distribuyendo el bien y el mal, la vida y la muerte.

11. *Ibid.*, p. 53.

12. *Ibid.*, p. 85.

13. *Ibid.*, p. 365.

—Era tu juego, Julia.
—Mientes. Era el tuyo. Yo fui un pretexto, eso es todo¹⁴.

C'est pour ce motif qu'il préfère agir en secret puisque Julia serait incapable d'entendre ses raisons et d'accepter le sacrifice de quiconque pour arriver à ses fins. Ainsi, Julia est la principale bénéficiaire de toute l'aventure comme le démontre le dernier chapitre. L'aisance financière que les magouilles de l'antiquaire lui assurent est surtout pour elle une garantie d'indépendance.

César au moment de la confession du dernier chapitre explique à Julia les raisons qui l'ont mené aux différents crimes :

Yo lo había organizado todo para liberarte de ataduras e influencias perniciosas, para cortar todos los vínculos con el pasado. Menchu, para su desgracia, con su estupidez innata y su vulgaridad, era uno de estos vínculos, como también lo había sido Álvaro¹⁵.

Ailleurs, il s'inclut parmi les personnes entravant le libre arbitre de Julia. D'une part, parce qu'il organise une déliaison nécessaire, une prise d'indépendance de Julia vis-à-vis des êtres chers qui l'ont formée et aimée. D'autre part, parce qu'il définit des codes visant à lui faire comprendre le monde et à lui donner la possibilité d'accéder au réel :

Todo se definió en pocos segundos como un gigantesco tablero de ajedrez en el que cada persona, cada idea, cada situación, tenía su correspondiente símbolo en cada pieza, su lugar exacto en el tiempo y en el espacio... Aquella era la Partida con mayúscula, el gran juego de mi vida. Y de la tuya. Porque todo estaba allí, princesa: el ajedrez, la aventura, el amor, la vida y la muerte. Y al final de todo te erguías tú, libre de todo y de todos, bella y perfecta, reflejada en el más puro espejo de la madurez. Tenías que jugar al ajedrez, Julia; eso era inevitable. Tenías que matarnos a todos para, por fin, ser libre¹⁶.

L'élimination d'Álvaro et de Menchu Roch sert ses intérêts. Álvaro est vu comme un rival capable de remporter l'amour de la reine blanche, à savoir Julia. « Álvaro había ocupado un lugar que yo jamás podría ocupar¹⁷ ». Lorsque César découvre qu'il est encore amoureux de Julia et qu'il aimerait reprendre sa relation avec elle, ses pulsions assassines se déchaînent : « Entonces, mientras discutíamos, sentí que el viejo odio renacía en mí; me subía a la cabeza como uno de tus vasos de vodka caliente. Era, hija mía, un odio como no recordaba haber sentido nunca; un buen y sólido odio, deliciosamente *latino*¹⁸ ».

Il s'agit d'éliminer le roi blanc potentiel. Il incarne donc ce que César aurait pu être, à savoir l'amant de Julia assumant sa masculinité. Il assassine Álvaro pour ce qu'il représente de licencieux, parce que la différence d'âge entre le professeur d'université, incarnant certaines fonctions paternelles de transmission et la jeune femme qui aura été son étudiante, est une variation du thème de l'inceste. César incarne le Surmoi venant à bout des pulsions incestueuses. « Yo era responsable de que no te hubieras hecho adulta¹⁹ ». Voilà ce qu'Álvaro lui fait comprendre et, tout en adoptant les gestes d'un célèbre détective, il se condamne définitivement par ces quelques phrases :

« Y lo peor de todo », añadió con una sonrisa insultante, « es que, en el fondo, de quien Julia

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*, p. 393.

16. *Ibid.*, p. 380.

17. *Ibid.*, p. 375.

18. *Ibid.*, p. 379.

19. *Ibid.*

siempre ha estado enamorada es de ti, que simbolizas el padre que casi no llegó a conocer... Y así le va. » Después de decir eso, Álvaro metió una mano en el bolsillo del pantalón, le dio unas chupadas a la pipa y me miró entre bocanadas de humo. « Lo vuestro », concluyó, « no es más que un incesto no consumado... Afortunadamente eres homosexual²⁰ ».

Il préfère éliminer le professeur plutôt que de la reperdre ou de la voir se reperdre. Car César reproche aussi à Álvaro d'avoir fait souffrir Julia. Le rival œdipien est à ses yeux coupable : il mérite un châtement. César, comme un empereur romain, supprime donc l'adversaire physiquement. Mais le fait déterminant, déclencheur de crime, est que le professeur le révèle dans sa vérité, il met au jour son secret le plus intime, et notamment l'inceste non consommé, une sorte d'hétérosexualité refoulée.

L'autre victime, Menchu Roch, incarne la tour, par pur souci esthétique – prétend César – mais aussi parce que la tour est une représentation de l'être se protégeant sous une carapace. Or cette carapace est vaine. Le personnage de Menchu Roch est extrêmement fragile et vulnérable : il s'oppose à la dame noire assassine. Sa vie dissolue épouvante César qui voit en elle la fille vicieuse susceptible de céder à l'inceste. Le sexe, les magouilles, l'alcool et son manque de respect chaque fois qu'elle escamote une citation littéraire, sont le contrepoint des interdits défendus violemment par les instances surmoïques de la dame noire²¹.

La dame noire castratrice met donc fin à ces désirs coupable, dans une stratégie d'élimination des racines du mal. Elle viendra même à bout des désirs de César par une auto-élimination, force d'ajustement dont la fonction est de réorganiser l'existence de Julia :

Y esa misma condición es la que lo ha vencido, en una partida que, curiosamente, inició justo para eso: para terminar siendo vencido. Y el golpe de gracia lo recibe de su propia mano: el alfil blanco se come a la dama negra, el anticuario amigo de Julia delata con su propio juego al jugador invisible, el escorpión se clava la cola... Le aseguro a usted que es la primera vez en mi vida que presencio, logrado con tan alto nivel de perfección, un suicidio sobre el tablero²².

L'assassin d'Álvaro et de Menchu Roch est d'un point de vue symbolique le même que celui de Roger d'Arras. Il est celui qui élimine le rival au sein du triangle amoureux afin d'éviter un déséquilibre tenant de l'abomination. Le mobile du crime est le même, il s'appuie sur un impératif surmoïque dominant le Ça. La dame noire prolonge donc d'une façon irrémédiable l'entreprise assassine de Beatriz de Borgoña.

Ce lien tissé entre deux époques séparées de quelques cinq-cents ans nous confirme que le roman est construit à partir de la superposition de plusieurs niveaux. Ce sont des strates temporelles d'une part, mais il en existe d'autres qui sont purement spatiales ou notionnelles. Ainsi, l'échiquier est un espace habité par un autre espace gigantesque à taille humaine. Les joueurs représentés sur le tableau de Van Huys jouent la même partie que Julia, César et Muñoz, mais il en est de même pour l'auteur du roman et pour son lecteur. Les niveaux se superposent donc de telle sorte que l'intrigue garde en son centre un seul et unique conflit majeur : celui de la triangulation œdipienne. Un niveau pouvant en occulter un autre ou bien au contraire en être le miroir.

Le roman est d'ailleurs habité de miroirs et de quels miroirs ! Celui que César a offert à Julia, est un miroir vénitien dont la magie consiste à lui révéler toute sa beauté et dont la surface semble

20. *Ibid.*

21. Notons que la tour représentant l'être, le moi de l'auteur ou tout au moins de Faulques dans *El pintor de batallas*, est également fissurée et que le destin final du peintre est le suicide tout comme César.

22. PÉREZ REVERTE, A., *La tabla de Flandes*, op. cit. p. 362.

franchissable à l'image du miroir que Lewis Carroll met à la disposition d'Alice. Miroir secret capable de l'embellir et de lui donner confiance en soi. Miroir magique pourvu d'un passage secret entre le monde de Van Huys et celui de Julia, comme si les deux niveaux historiques étaient connectés grâce à celui-ci : « A ella misma le gustaba mirarse en aquel espejo de marco dorado porque le transmitía la sensación de hallarse al otro lado de una puerta mágica que, salvando el tiempo y el espacio, devolviera su imagen con la encarnadura de una belleza renacentista italiana²³».

Mais le miroir en littérature représente également la remise en question du personnage. On y trouve les marques du passé convoquées dans le présent. Se regarder dans le miroir est synonyme d'examen de conscience. « Julia, mírate en cualquier espejo y quizás me des la razón ²⁴», lui dit César à la fin du roman. Le père demande à sa fille d'interroger le miroir afin de se mieux connaître et d'accéder à sa vérité. Si l'objet magique la rend toujours belle, comme lorsqu'elle était la princesse des contes merveilleux qu'il lui inventait dans son enfance, cela signifie qu'elle est en position de personnage principal. L'élan narcissique doit l'extirper de sa soumission aux personnes qui lui sont chères.

Lorsque Julia commence à se rendre compte que la nouvelle aventure dans laquelle elle est engagée avec César n'est pas une fiction purement virtuelle mais qu'elle a des conséquences sur son existence réelle, elle commence à reconsidérer ses repères habituels et élabore une nouvelle interprétation du monde :

Ella volvió el rostro hacia su imagen en el espejo y se miró largamente, como si no reconociera a la joven de cabellos negros que la observaba en silencio desde sus ojos grandes y oscuros, con leves cercos impresos por el insomnio sobre la piel pálida de los pómulos.
—Tal vez quieran matarme, César²⁵.

Pour la première fois, elle envisage la possibilité d'être la victime d'un meurtrier. Elle retrouve sa condition de mortelle que les aventures imaginaires et la protection jalouse de César lui avaient confisquée. L'enquête se présente alors comme une sorte de maïeutique destinée à éveiller Julia au réel. Les amours imaginaires qu'elle hallucinait, robe de mariée comprise, deviennent de simples souvenirs, des histoires pour l'enfant qu'elle était et qu'elle laisse derrière elle au fur et à mesure que la dernière aventure se déroule.

Alors, elle interroge tantôt les miroirs, tantôt le tableau de Van Huys pour mieux se comprendre.

Se miró en el espejo veneciano, apenas una sombra entre las sombras, la mancha levemente pálida de su rostro, un perfil difuminado, unos ojos grandes y oscuros, Alicia asomaba al otro lado del espejo. Y se miró en el Van Huys, en el espejo pintado que reflejaba otro espejo, el veneciano, reflejo de un reflejo de un reflejo. Y volvió a sentir el vértigo que ya había sentido antes, y pensó que a aquellas horas de la noche los espejos y los cuadros y los tableros de ajedrez jugaban malas pasadas a la imaginación. O tal vez sólo era que el tiempo y el espacio se tornaban, después de todo, conceptos despreciables de puro relativos. Y bebió de nuevo, y el hielo volvió a tintinear contra sus dientes, y sintió que si alargaba la mano podía dejar el vaso sobre la mesa cubierta por el tapete verde, justo sobre la inscripción oculta, entre la mano inmóvil de Roger de Arras y el tablero²⁶.

Julia accepte son sort à la fin de l'aventure malgré la mort de Menchu, d'Álvaro et le suicide de

23. *Ibid.*, p. 14.

24. *Ibid.*, p. 365.

25. *Ibid.*, p. 129.

26. *Ibid.*, p. 171.

César²⁷. Tous ces évènements semblent davantage des actes symboliques de déliaison que de véritables pertes. Le lecteur s'en étonne d'ailleurs. Comment Julia peut-elle s'inquiéter de César? Comment peut-elle ressentir le moindre amour pour un tel assassin? Celui-là même qui l'abandonne après lui avoir donné sa liberté, ce père de substitution qu'elle a aimé comme un père naturel d'un amour sans limite, doit être objet de renoncement, et on ne peut lire son acceptation des meurtres que comme une douloureuse épreuve de séparation d'avec le père incestueux, celui-là même qu'elle désirait (le cavalier, futur roi blanc incarné par Álvaro) de tout son corps (désir incarné par le personnage de Menchu, version de la putain face à l'immaculée).

Mais alors si l'énigme est finalement résolue, si l'on connaît la raison pour laquelle le cavalier séducteur est tombé, si Julia sait que cette tragédie lui a apporté la liberté de la maturité, alors on doit s'en référer à l'auteur du roman en personne pour s'interroger sur cette création aux multiples niveaux et y associer celle qui pour lui pourrait ressembler le plus à Julia, sa princesse, son héritière.

Est-ce que Carlota peut se pencher sur cette œuvre comme Julia sur *La partida de ajedrez* afin de comprendre mieux son père? Est-ce que la fonction de miroir s'applique également au livre? Est-ce que tout lecteur ne peut pas finalement s'y mirer pour analyser ce passage de l'enfance à l'âge adulte? La fonction identificatoire comme dans toutes les grandes œuvres joue pleinement son rôle. Le père depuis sa position de conteur, de possesseur de la parole, passe des mondes parallèles merveilleux et irréels où il emportait son enfant, à un monde palpable et tangible que l'on nomme la réalité.

Le roman est initiatique car il ouvre les yeux de Julia et de toutes celles qui accepteront de se regarder dans ce miroir pour comprendre pour quelles raisons le César, figure paternelle, a agi de cette façon. Pourquoi le père ne peut plus être l'amant, l'idéal, l'objet de désir... La fonction de l'art est d'élucider ce mystère. C'est pourquoi Julia comprend César et sa quête lorsqu'elle découvre le vaste tableau de Brueghel, *Le triomphe de la mort*, sorte de variation sur les vanités. Elle se sent propulsée dans le réel au contact de cette vision lucide de la tragédie de l'homme. La vérité du monde lui apparaît : rien n'est éternel. Il n'y a pas de sanctuaire et le père n'est pas un Dieu, pas même un empereur.

27. Le secret de César est révélé dans sa demeure. L'auteur procède à une théâtralisation de la scène, en prenant soin de distancier le personnage de Julia placée en position de spectatrice dès le début du chapitre XIV, «diálogos de salón»: «La movía una curiosidad estrictamente formal. Estética, como habría dicho el propio César. Su deber era hallarse presente, a un tiempo protagonista y coro, actor y público de la más fascinante tragedia clásica —todos estaban allí: Edipo, Orestes, Medea y los demás viejos amigos— que nunca nadie había creado ante sus ojos. Al fin y al cabo, la representación era en su honor». *Ibid.*, p. 348. Elle est capable d'un recul absolu par rapport à ces derniers évènements ce qui est totalement en contrepoint de ses premières attitudes où elle se trouvait sous la domination du charisme de César, en position de dominée.

Bibliographie

- FREUD, Sigmund, « La création et le rêve éveillé », in *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. de l'allemand par M. Bonaparte et E. Marty, Paris, Gallimard, 1933, p. 69-81.
- JOUBE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.
- PÉREZ REVERTE, Arturo, *La tabla de Flandes*, Madrid, Alfaguara, 1990.

Le secret dans Hoy, jupiter de Luis Landero : Être dans le « paraître »

Irina ENACHE VIC

Resumen: Una de las características esenciales de la obra landeriana es la dialéctica ser/parecer manifiesta en los personajes que, en su empeño desesperado e ilusorio de ser alguien por encima de sus posibilidades, prefieren plasmar y creer en una realidad falsa, fabricada conforme a sus ideales desvariados. Se pretende mostrar en este artículo que Landero se vale en *Hoy, Júpiter* de un elemento suplementario para fortalecer esta temática definitoria de su obra, a saber el secreto. En efecto, la mecánica interna del secreto consiste en la acción de los mismos conceptos: el “poseedor” del secreto oculta una realidad (*el ser*) y expone otra falsa (*el parecer*). El secreto con su oscilación entre realidad y ficción es omnipresente en la novela y su manifestación se vuelve compleja cuando la ambigüedad creada por la focalización interna de los dos protagonistas fantaseadores pone en duda la propia existencia de estos secretos omnipresentes disimulados quizás detrás de imaginaciones paranoicas. Por lo tanto el secreto mismo se inscribe en la oscilación permanente entre ser y no ser aumentando la ambigüedad del texto y convirtiendo al lector mismo en un detective que investiga no sólo el contenido del secreto sino su misma existencia.

Palabras claves: Luis Landero, Novela, siglo XXI, secreto, ser/parecer, realidad/ficción, ilusión, ambigüedad, lector

Le secret et la thématique landérienne

Encore assez peu connu en France malgré sa notoriété en Espagne, Luis Landero fait partie de cette nouvelle génération d'écrivains, née dans la transition, qui a senti que le roman expérimental s'évanouissait sous le poids de ses propres principes théoriques, narratifs et techniques, étouffé par l'excessive expérimentation structurale qui rebutait souvent le lecteur. Par conséquent, pour les nouveaux écrivains, la modernisation du roman devait passer par une narration plus traditionnelle utilisant avec modération les techniques novatrices et conférant une importance essentielle à l'histoire qui a son origine dans un authentique plaisir de raconter. Mais ce réalisme, loin de rappeler celui de Balzac, subit un processus de déréalisation sous l'effet de la capacité d'invention et de subjectivation de l'écrivain ; dans une bonne partie de la littérature de la transition, cette déréalisation s'accomplit par l'introduction d'éléments imaginaires, symboliques, poétiques, oniriques ou carnavalesques (Luis Mateo Díez, José María Merino, Alvaro Conde, Manuel Rivas).

Bien que Landero partage de nombreux aspects avec cette littérature des années 80-90, il s'en écarte par des éléments très caractéristiques de son œuvre : l'insatisfaction de l'homme, la plupart du temps médiocre, qui se débat entre ses rêves existentiels effrénés et la réalité insipide, s'adonnant à la construction et à la contemplation d'un moi et d'une réalité personnelle inventés, irréels, flatteurs et, donc à terme, évanescents et décevants. À ce thème principal sont étroitement liés l'éternelle recherche du bonheur (dont l'inaccessibilité est proportionnelle à l'ambition exacerbée et peu opérationnelle des personnages), le monde comme spectacle, l'incommunication (fléau de l'époque postmoderne, qui privilégie le repli et les rêveries), ou bien les paroles séductrices créatrices de mondes imaginaires trompeurs, tout ceci enveloppé d'un humour omniprésent qui permet à l'auteur de prendre ses distances par rapport à la vision des personnages et de définir son positionnement tout en affichant la bienveillance

de l'écrivain envers ses créatures. Depuis son remarquable et inattendu début avec *Juegos de la edad tardía* (1989), Landero n'a pas cessé de reprendre et de réélaborer ces thèmes symboliques « obsédants » qui constituent, dans la terminologie de Charles Mauron, son mythe personnel. *Hoy, Júpiter* (2007) n'en fait pas exception, mais Landero se sert néanmoins de nouveaux éléments narratifs qui renforcent ces constantes thématiques.

L'architecture du texte, très étudiée, comprend quatre parties (chacune comportant huit chapitres de dimension égale) et suit alternativement les histoires des deux protagonistes Dámaso et Tomás qui convergent dans la dernière partie où, selon une technique devenue classique, le premier devient personnage du roman du deuxième. Dámaso, né dans un milieu rural, voit son enfance et son adolescence ruinées par l'exigence prématurée de son père qui lui demande, dès ses cinq ans, de choisir une profession, souhaitant le transformer en l'homme illustre qu'il avait aspiré à être sans succès dans sa jeunesse. Mais, rapidement convaincu de l'incapacité de son fils, il le répudie et investit ses efforts dans l'éducation du jeune Bernardo, doué, pense-t-il, de qualités exceptionnelles. Usurpateur de l'affection déjà fragile de son père, de l'amour de sa sœur aînée Natalia, Bernardo devient l'objet de la haine viscérale de Dámaso ; son ressentiment atteint le paroxysme face aux succès que semble récolter Bernardo à Madrid et le fils rejeté orientera désormais toutes ses énergies vitales vers la purification de sa haine par la vengeance. À la fin, la confrontation entre les deux est atténuée par la découverte d'un Bernardo plongé dans la misère qui, en s'inventant une existence prodigieuse, n'avait fait que nourrir les illusions de son mentor ou, mieux, les siennes.

De son côté, Tomás Montejo est un jeune enseignant du Secondaire aspirant à devenir chercheur et écrivain mais poursuivant surtout la chimère du succès littéraire. Doctorant depuis de nombreuses années, il est prêt à financer partiellement la publication de sa thèse (« La poética del silencio en el teatro contemporáneo ») en vulgarisant son contenu académique afin d'élargir son lectorat et d'assurer sa notoriété. La rencontre de Marta, simple fille de boulangers peu instruite, terre à terre et férue de presse populaire, lui inspire des délires de Pygmalion. Tomás, le professeur et l'amoureux, use et abuse des paroles en s'évertuant à séduire son audience ou, plutôt, lui-même. Mais s'éloignant de plus en plus l'un de l'autre, Tomás et Marta commencent à vivre chacun dans le secret de leur monde intérieur. À la fin, ses grandes ambitions réduites en cendres, il se lance, les ailes brûlées, mais désormais plus détaché, sobre et réaliste, dans l'écriture d'un roman inspiré de sa propre expérience et de sa rencontre avec Dámaso.

On constate donc que dans *Hoy, Júpiter*, Landero revisite les mêmes thèmes dont l'illusion est le plus manifeste. Le titre même du roman pose métaphoriquement le problème de l'être et du paraître, comme le révèle l'anecdote racontée par un des personnages : au Chili, sur une place, il y avait :

... un viejo vestido pobremente que tenía instalado un telescopio de latón, aún más viejo y pobre que él, y un cartelito de cartón al lado donde ponía con mala letra : « Hoy, Júpiter ». Cobraba sólo la voluntad, y cada algunas noches, según las órbitas o a saber qué, cambiaba de astro. Según René, apenas se veía un resplandor difuso, pero el viejo, muy serio, decía: « Ese es Júpiter », o « Esa es la Hidra », o « Esa es Tucán », o « Esa es Venus », y el que quería se lo creía y el que no, no¹.

C'est une métaphore de l'illusion, de l'*autoengaño*, de la dépendance de l'homme à la réalité fabriquée, inventée, sur laquelle il construit son existence. En effet, les personnages landeriens ne sont pas dans l'être, mais dans le paraître et c'est justement ce fossé abyssal entre leurs désirs et la réalité qui provoque à terme leur échec et leur souffrance. Par rapport à ses romans antérieurs, le traitement du thème des apparences s'enrichit par l'introduction d'autres thèmes : le secret, la haine et l'incommunication. En

1. LANDERO, Luis, *Hoy, Júpiter*, Madrid, Tusquets, 2007, p. 393.

effet, les personnages se trouvent dans la « secrétude » (Zempléni) et très rarement dans la transparence. L'on y découvre la structure classique du secret amoureux triangulaire si fréquent dans la littérature traditionnelle et surtout celle du XIXe siècle (l'infidélité) et le secret de famille qui cache des relations incestueuses². Abandonnés parfois à des rêveries paranoïdes, ils pensent distinguer chez l'autre des secrets jalousement gardés, ils se transforment en apprentis détectives rongés par le désir d'élucider quelque énigme, ils ouvrent et découvrent des boîtes, des armoires, des cartes pour en percer le contenu, ou encore, ils cachent leur véritable être derrière des apparences flatteuses et séductrices en frôlant parfois l'imposture. La haine et l'incommunication sont intimement liées au secret, car tandis que la première brouille la raison de Dámaso qui, dans sa furie vengeresse, s'imagine des réalités et des secrets familiaux, la deuxième instaure un espace de silence entre les personnages, donc elle aussi a pour effet parfois la spéculation, les hypothèses et la supposition de secrets, peut-être inexistantes. Le traitement du thème du secret atteint un degré de complexité supérieur, car l'écrivain utilise la focalisation interne des deux protagonistes, exposant leurs pensées et leurs rêveries, et laissant en général sous silence leur véridicité. Ainsi, cette ambiguïté rejoint-elle à nouveau le thème des apparences, de l'être et du paraître.

Dans *Hoy Jupiter*, le secret se mêle donc à une constante thématique de l'œuvre de Landero : la subjectivité, l'imagination, les rêves et les apparences, tout ceci amplifié par la subjectivité propre à la focalisation interne des deux protagonistes hautement rêveurs. On y met en évidence la tension entre le vrai et le faux, la substance et l'apparence, donc entre l'être et le paraître. Or le fonctionnement du secret, comme nous le verrons, repose sur l'opposition des mêmes composantes : on cache une réalité vraie (l'être) pour en exposer une fausse (le paraître). Nous prétendons donc montrer que le secret est l'outil thématique de l'écrivain qui, par ses composantes et son fonctionnement interne, constitue un recours essentiel pour donner de l'ampleur et de la profondeur au thème principal des apparences. À partir de cette interférence entre les deux thèmes, nous examinerons l'impact du secret sur le discours des apparences, ainsi que sa participation dans la construction des personnages et dans le jeu avec le lecteur.

La structure du secret

Avant d'identifier les différentes formes du secret du texte, nous essayerons, pour la clarté de l'analyse, de définir cet objet d'étude transdisciplinaire, d'en exposer la structure et de le distinguer de ses autres avatars. « Est secret ce qui a été mis à l'écart, séparé³ », affirme le philosophe Pierre Boutang dans sa brillante *Ontologie du secret*. Cette séparation (étym. < lat. « séparation ») suppose une structure ternaire (Lévy, Meyer, Zempléni)⁴: le détenteur d'un secret qui peut le transmettre à un dépositaire en excluant une troisième personne, le destinataire (personne visée par l'acte de séparation), le détenteur et le destinataire étant les deux éléments indispensables à la structure. Le secret recèle une réalité vraie, et en exhibe au destinataire une fausse, ce qui vient à dire qu'une réalité cachée *est*, tandis que la réalité exhibée *paraît*. Ce mécanisme de « substitution⁵ » du vrai par le faux implique l'utilisation de différents

2. Voir dans cette monographie l'article de Sadi LAKHDARI « Le secret dans *Tormento* et *La de Bringas* de Benito Pérez Galdós » sur l'inceste et le secret de famille (littérature du XIXe siècle) et « Secrets d'enfant et secrets de roi : *Quis necavit equitem* » de Jean Christophe MARTIN, sur le secret et le triangle amoureux.

3. BOUTANG, Pierre, *Ontologie du secret*, Paris, PUF, 1973, p. 45

4. LÉVY, Arnaud, « Évaluation étymologique et sémantique du mot secret », *Nouvelle revue de psychanalyse*, Dossier « Du secret », Paris, Gallimard, automne 1976, n° 14, p. 117-131. MEYER, Arielle, *Le Spectacle du secret. Marivaux, Gautier, Barbey d'Aurevilly, Stendhal et Zola*, Genève, Droz, 2003. ZÉMPLENI, Andras « La chaîne du secret », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Dossier « Du secret », automne 1976, n° 14, p. 313-324.

5. Voir le chapitre « Les modalités du processus de substitution » in MEYER, A., *op. cit.*, p. 31-37.

dispositifs de défense ou de protection du secret : le silence, le mensonge, le non-dit, les apparences. On le constate, c'est le détenteur du secret qui alimente le mécanisme et le destinataire qui en subit les effets malgré lui. Car en effet, l'existence d'un secret provoque la curiosité chez le destinataire et déchaîne prodigieusement son imagination (ce qui est très caractéristique de notre roman). La réalité cachée (l'être) est unique, la réalité imaginée (le paraître), multiple (car l'imagination est inépuisable). Nous saisissons donc le secret dans sa double perspective : ce que l'on fait croire en dissimulant (donc du côté du détenteur) et ce que l'on perçoit selon la subjectivité du sujet (donc du côté du destinataire)⁶.

Forts de ces réflexions théoriques, voyons à présent comment se décline la structure du secret dans *Hoy, Júpiter* : Tomás et son épouse Marta sont tour à tour détenteurs et destinataires d'un secret (Tomás et son élève Teresa gardent le secret de leur liaison vis-à-vis de Marta, tandis que cette dernière entretient une relation épistolaire avec Leoncio, son amour d'adolescence, et depuis, aventurier sur les mers); Bernardo, sa mère Águeda et Natalia partagent le secret de l'imposture, d'une existence parfaite mais bâtie en réalité sur des rêves de grandeur et des mensonges; cette dissimulation de leur être et de leur existence véridique vise trois destinataires : Dámaso, sa mère, mais surtout son père que tous les trois essaient d'impressionner car ses éloges nourrissent l'illusion existentielle qu'eux-mêmes se sont inventée. Un autre type de secret à l'œuvre est le monde intime secret qu'on protège des intrusion d'autrui : lorsque le petit Dámaso cache dans sa poche un des jouets dont son père essaie de violer le secret, on est devant les petits trésors de l'enfance, un monde intime possédé que par soi qui essaie d'échapper à la toute-puissance parentale; la protection du monde intime, qui est définitoire de presque tous les personnages du roman, correspond, elle, à une topique dyadique du secret. Adulte, Dámaso montrera la même tendance en protégeant jalousement son secret de vengeance qu'il ne dévoile à Tomás qu'au terme de l'aventure. Dans la catégorie de ce que Zempléni appelle « secret inavouable⁷ » (quand la position du destinataire que vise le secret est occupée par le Surmoi où se concentrent les interdits parentaux et sociaux) on peut évoquer la passion tacite faite de contemplations furtives de Dámaso envers sa grande sœur Natalia⁸.

On remarque dans ces exemples que la place du dépositaire est toujours vacante, et pas seulement dans les secrets dyadiques ou inavouables, mais aussi dans les structures potentiellement triadiques; les personnages de Landero sont donc toujours dans le non-partage et la *rétenion*⁹. Le secret se fait donc ici révélateur de la structure psychique qui caractérise les personnages. Ceci se confirme dans *l'ensimismamiento* du père et de la mère de Dámaso qui interpelle le jeune garçon. Les personnages ont une vie intérieure qu'ils séparent rigoureusement de leur quotidien et qu'ils protègent jalousement

6. Le mystère, avec lequel le secret est parfois confondu, ne met en scène que le destinataire d'une obscure chose cachée, l'instigateur étant inexistant. Il concerne l'inconnu qu'on peut tenter de comprendre, mais qu'on ne peut pas « découvrir », toute chose difficile à appréhender dont on sait peu qui dépasse l'entendement humain et qui ne peut jamais se livrer complètement (le mystère de la vie et de la mort). Mais peut aussi devenir mystérieuse une chose ou une personne dotées d'un ensemble de caractéristiques difficiles à saisir et à définir. L'énigme, elle, serait synonyme de « l'inconnue » mathématique qu'il faut trouver, donc la solution, la résolution du problème : dans la structure du roman policier, « il lui incombe [au détective] de révéler le secret que recèle l'assassin. », *Ibid.*, p. 15.

7. ZEMPLÉNI, A. « La chaîne du secret », *op. cit.*, p. 316.

8. La contemplation par laquelle se laisse emporter à répétition Dámaso devant sa sœur rappelle immanquablement la perception de Benjamin «Benjy» Compson de sa sœur Caddy au début de *Le Bruit et la Fureur* de Faulkner, une des références primordiales de Landero : il s'agit des deux côtés de l'expérience sensorielle du jeune frère qui, dans son innocence ou sensibilité primaire, associe l'objet d'amour enfantin à la nature, au vent, aux parfums, aux arbres.

9. Malgré les apparences, le secret de Bernardo (sa vie faussement glorieuse) ne comporte pas non plus de dépositaire, car Natalia et Águeda sont des détenteurs au même titre que Bernardo, dès le départ, et participent activement, si ce n'est davantage, à la prolifération de la farce. Ce n'est qu'à la fin du roman que le secret est finalement révélé mais non pas à un dépositaire sinon à Dámaso même, celui qui a occupé avant la fonction de destinataire et, cela arrive, de plus, au moment où la mystification a pris fin depuis longtemps.

de toute possible intrusion. Dámaso se réfugie dans ses fantaisies et dans sa haine, sa mère s'abîme en cachette dans la contemplation de ses photos de jeunesse¹⁰, son père dans ses pensées noires et frustrées, Tomás et Marta se distancient l'un de l'autre et gardent chacun un classeur secret¹¹. Chacun s'isole dans sa chambre ou dans un coin obscur, ce qui crée un *espace cloisonné* correspondant à un *cloisonnement du savoir*. Dans l'économie du secret, cette séparation dedans/dehors est pour l'espace ce que le contenu/contenant est pour certains objets : les personnages éprouvent en effet une forte attraction pour les objets à grande puissance dissimulatrice (lettres et enveloppes, pochettes, armoires, sacs, etc.) Tout sous-tend donc un attrait pour la préservation du secret (du côté du détenteur) et pour son élucidation (du côté du destinataire). La rétention est ce qui caractérise le fonctionnement psychique du secret, mais dans *Hoy, Júpiter*, à cause de l'absence de dépositaire que l'on vient d'évoquer, elle est doublement intensifiée. La rétention, cette cryptophilie excessive, renvoie en psychanalyse au stade sadique anal où l'enfant retient ses fèces. Mais, comme l'explique Zempléni¹², cette retenue ne peut pas se perpétuer à l'infini pour des raisons purement physiologiques. Transposant le mécanisme dans le champ social, on conclut que si la rétention excessive des excréments pourrait entraîner la mort biologique du sujet, la préservation démesurée du secret pourrait mener à sa mort sociale. C'est précisément ce qui arrive dans le roman au personnage qui pousse ce phénomène à l'excès : Dámaso. Mû par sa haine, il ne rêve que de satisfaire son humiliation par la vengeance ; il n'est plus dans l'évolution, dans l'échange social, mais dans une presque immobilité existentielle. Durant les trente ans passés à la recherche de Bernardo et à parfaire son plan de vengeance, il ne s'approche que de Lalita, sa fiancée tardive, avec laquelle le commerce amoureux et l'échange humain et informationnel sont minimes.

Le spectacle du secret

Voilà quelques formes du secret à l'œuvre dans ce roman. Quelle est l'interaction entre les différents actants des structures identifiées ? À ce sujet, il est indispensable de se pencher sur le mécanisme qui conditionne l'existence même du secret. En effet, affirme Zempléni, pour exister, le secret doit paradoxalement « se signaler » à ceux qu'il vise. Il ne peut donc exister « que s'il se cache et ne peut exister que s'il apparaît en se cachant »¹³. Zempléni appelle « sécrétion » l'ensemble de processus, plus ou moins involontaires, par lesquels le secret s'expose au(x) destinataire(s) sans pour autant se dévoiler ; et « secreta » serait donc « les innombrables faits et gestes » – « regards furtifs », « soupirs », « postures bizarres », « paroles inaccoutumées », absences et présences « remarquées », « airs », « manières », « cérémonies »... mais aussi bien certains actes manqués et lapsus — que les autres, les destinataires, perçoivent et interprètent, constituent en signaux du secret »¹⁴. Voilà ce qui dans ce roman ne se fait pas dans la discrétion, mais bien dans l'exagération, la surenchère, le *spectacle*. Le secret peut « se signaler »

10. Santa Marta, le lieu de naissance de sa mère qui est évoqué dans ces photos, a peut-être une résonance littéraire renvoyant à Santa María d'Onetti, écrivain dont Landero est un fervent lecteur. Au-delà de la ressemblance morphologique, les deux noms propres renferment l'image littéraire d'un territoire mythique.

11. Ex. « Él no sabía que su hijo tenía su propio mundo. Lo que había en su cabeza, él no podía saberlo. Si lo conociese bien, y conociese bien sus pensamientos, sus secretos, quizá lo quisiera más, y hasta estaría orgulloso de él. » (p. 46-7) o « Igual que él, su padre debía de tener una vida secreta porque en secreto, guardaba una pistola. » (p. 47) Quand un personnage est désireux de partager ses secrets, le souhait ne se concrétise presque jamais. (ex. « Le hubiera gustado compartir sus secretos con Natalia, pero ella era tan seria, tan perfecta, tan llena de criterio, que quizá le hubiera reñido por mirar donde no se debe. Como una vez que lo descubrió excuseando en la cómoda de su dormitorio. », p. 21)

12. ZÉMPLENI, A. « La chaîne du secret », *op. cit.*, p. 319.

13. BOUVIER, Pascal, « Le secret, la transparence, la discrétion », in BURNET, E., BOUVIER, P. et LENOIR-BELLE, C. (dir.), *Sémiologie du secret Représentations du secret et de l'intime dans les arts et la littérature*, Paris, Aleph, 2004, p. 41.

14. ZÉMPLENI, A. « La chaîne du secret », *op. cit.*, p. 318.

discrètement (les sorties et la tenue de sa femme, amènent Tomás à penser qu'elle a une aventure), mais il se fait aussi dans l'ostentation (le grand secret existentiel de Bernardo, la farce de sa véritable identité, est soutenu par une surenchère, un spectacle de « preuves » de sa vie merveilleuse; un trop plein de perfection qui se trahit aux yeux de la mère de Dámaso et devient aussi suspect même pour son père absurdement crédule¹⁵).

L'étalage ostentatoire de ces « signaux » du secret rejoint une autre constante de l'œuvre landerienne : le spectacle saisi surtout dans l'expression et l'auto-mise en avant caricaturales des personnages. Dans le roman qui nous occupe, la théâtralité est manifeste dans les emblématiques « sessions » de séduction intellectuelles de Tomás ou les grandes leçons de rhétorique du père de Dámaso, l'orateur. Le théâtre est la forme de fiction qui se désigne le plus en tant qu'artifice, justement par sa matérialité (les acteurs, les costumes-déguisements, la disposition spatiale : le spectateur dans la réalité, la scène dans la fiction). C'est ce que choisit Landero, longtemps professeur de littérature à l'École d'Art Dramatique, pour refléter la dynamique de l'être et du paraître. Comme on a dit plus haut, cette tension caractérise intrinsèquement le secret qui contient donc une dimension théâtrale¹⁶ ; et, encore, quand à l'intention de dissimulation vient s'ajouter une autre de séduction, la théâtralité atteint des valeurs exponentielles. Certains personnages, en véritables acteurs, *cachent* donc leur être derrière le paraître de la mise en scène afin de s'autoglorifier par la séduction de l'Autre (Tomás et Bernardo en sont les représentants incontestés).

Presque tous les personnages sont des acteurs : ils sont attirés par les métiers du spectacle et de l'auto-représentation (le père de Dámaso songeait à devenir acteur, accordéoniste, orateur, Marta, présentatrice de télévision, Bernardo, artiste de la scène, tandis que, pour Tomás, l'enseignement n'a d'autre avantage que l'auto-mise-en-scène) « esa había sido su apuesta pedagógica : abaratar su ciencia y convertirla en pasatiempo para ganarse el aplauso del público¹⁷. » C'est sans surprise donc qu'ils se passionnent pour les mises en scène qui sont, bien évidemment, des métaphores de l'univers des apparences dans lequel baigne le roman et des mises en abyme des inclinations dissimulatrices des personnages. Les exemples sont fort abondants : « ...participó en la fiesta de disfraces con que celebraron el final del verano. Su padre se vistió de juez por arte de unos ropajes negros y una gran barba visigótica hecha con greñas de maíz, Natalia de odalisca, con el velo en el rostro y unas bombachas de satén, Bernardo de Gran Turco, la madre de geisha, Dámaso de caníbal¹⁸ ». Dámaso et Lalita sont les seuls qui résistent à l'auto-mise-en-

15. LANDERO, L., *Hoy, Júpiter*, op. cit., p. 198.

16. Le secret comme mise en scène théâtrale constitue le cœur de l'étude très aboutie d'A. Meyer, *Le spectacle du secret*, op. cit..

17. LANDERO, L., *Hoy, Júpiter*, op. cit., p. 294 y también: « Porque en el fondo a él lo que le hubiera gustado es ser actor. Actor y dramaturgo. Como Shakespeare, como Molière. Esa era su verdadera vocación. De hecho se sabía de memoria pasajes enteros [...] y se los recitó, poniendo en antecedentes al ilustre senado del argumento y de la situación, aquí está el escenario, éste es el decorado, las bambalinas, las luces, la tramoya, señoras y señores, la función va a empezar, y saliendo luego a la escena e interpretando su papel con todo lujo de modulaciones, gestos y movimientos, y al final ella aplaudía y él saludaba con muchas gentiles reverencias. » (p. 90-91)

El Padre: « ...y hubiera sido un gran acordeonista. ¿Te imaginas? [...] “Adiós, muchachos, compañeros de mi vida, farra querida”-. O actor. Una vez vi una obra de teatro. [...] Y los decorados, y las luces... Salí de allí convertido en otro. De haber podido, me habría enrolado con los cómicos para ver el mundo y aprender de su arte. Hubiera sido un buen actor dramático, y también un buen cómico. » (p. 49-50)

« ¿Y Marta? También ella tenía su vocación secreta, ser locutora de radio o presentadora de televisión. Así que a veces le hacía entrevistas a Tomás [...] y ella preguntaba en broma y él contestaba en serio. » (p. 91)

18. *Ibid.*, p. 129 ou encore: « ... organizaron un baño colectivo en la alberca. Natalia lucía un albornoz blanco, del que se despojó con indolencia para salir ataviada con un bikini de color limón, preciosa y etérea, y la dueña de sus poderosos encantos de mujer, en tanto que Bernardo llevaba un bañador ceñido que le hacía bulto en la entrepierna, y enseguida se puso a realizar ejercicios gimnásticos [...]. El padre, que siempre se había bañado en calzoncillos, aparecía ahora con un mey-ba estampado, lo cual le daba un aire absurdo de modernidad. Y la madre: dilecta, servicial, con un blanco delantal

scène et quand ils le font une fois lors de leur premier rendez-vous, leur interprétation révèle de pauvres talents histrioniques : quand Dámaso se déguise en détective pour retrouver et espionner Bernardo à Madrid, ses attitudes excentriques attirent sur lui tous les regards alors qu'il voulait passer inaperçu. De même, lors des premières rencontres pseudo-amoureuses avec Lalita, vieille fille à l'existence aussi infertile que la sienne, ils se rendent à l'évidence de l'inutilité du faire-semblant :

El segundo día fueron a un café y, para evitar aquellos silencios bochornosos, se embarullaron en habladurías, en anécdotas, en risas forzadas, en euforias, en mundanías fingidas, aparentando ser lo que no eran, encantadores y triviales, hasta que ... [empezaron] a sentir el ridículo de haber sido desenmascarados y expuestos a la evidencia de lo que ya sabían desde el principio: que eran tal para cual, almas gemelas [...] que aquello que sabían y habían tratado de ocultar con alardes de simpatía y locuacidad era una forma humillante de cobardía, de impostura, de pobreza de espíritu¹⁹.

Inutile donc d'afficher le paraître tout en conservant secrètement son véritable être; car, lorsque deux sujets peu doués pour la dissimulation se ressemblent, l'autre devient le miroir dénonciateur du moi, de son vrai être. En effet, Dámaso semble incarner dans son enfance l'idéal de sincérité et d'authenticité propre de cet être *jeitoso* (< port.) qu'est l'enfant, mot si cher à Landero (inexistant en espagnol) : « Ser jeitoso (o « xeitoso », en gallego) es hacer las cosas bien por el gusto de hacerlas, no por un interés inmediato [...] El niño que juega en soledad y se esmera en lo suyo, sin necesidad de ser mirado ni admirado, es una persona *jeitosa*²⁰. »

Landero semble mettre à l'honneur la métaphore théâtrale qu'utilise Erving Goffman dans *Representation of self in everyday-life*²¹, pour analyser les relations intersubjectales dans l'espace public; dans le roman, ceci est poussé à la démesure par l'action de l'intention séductrice. Bernardo (aidé par Natalia et par Águeda) et Tomás sont les deux maîtres de la séduction, ce dernier surtout par les paroles (valeur énonciative du théâtre) et le premier grâce à une puissante machinerie de dissimulation (discours, déguisements, décor). Comme Tomás, Bernardo essaie de projeter une image anoblie de soi-même (manières courtoises qui frise parfois la préciosité, vêtements élégants, étalage affecté de divers talents, tels qu'ils sont perçus par l'œil focalisateur de Dámaso) dans sa mission de séduction avant de partir pour Madrid afin de mettre à profit ses mérites si vantés. Chez ces deux personnages, cette simple présentation améliorée de soi-même n'est techniquement pas un secret, tel qu'on l'envisage dans cette analyse, mais il en devient un lorsque, une fois loin du village, Bernardo conçoit et alimente avec Natalia et Águeda une farce identitaire (à l'instar de Gregorio Olías), une imposture qui est un secret, ostentatoirement mise en scène, comme nous l'avons dit plus haut : il garde le secret de sa véritable vie médiocre derrière sa fausse existence glorieuse. En essayant de paraître ce qu'il n'est pas, il construit en architecte de l'illusion toute une existence inventée afin de montrer au père de Dámaso ce qu'il veut voir : un être extraordinaire

de encajes (sólo le faltaba la cofia), tendiendo un mantel sobre la hierba para sacar de una cesta y exponer exquisiteces gastronómicas desconocidas hasta entonces. Sí, era como un teatro, como un sueño, como un espacio ilusorio y sagrado...» (p. 129)

« Era difícil de entender, qué pretendían, qué papeles representaban, para qué esperanza trabajaba cada cual, qué ensueños sustentaban. » (p. 126)

Tomás: « el gusto de convertir fugazmente la vida en escenario, y la tentación de aventurarse en alguna que otra novedad, y las antiguas e inviolables y dulces reglas de la seducción... » (p. 332)

19. *Ibid.*, p. 242

20. LANDERO, L., « Bienvenidos a Ítaca (El profesor se despide para siempre de sus alumnos) », *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, mars 2008, n° 693, p. 9-15, p. 11.

21. Voir surtout le chapitre 1 « Représentations » in *La mise en scène de la vie quotidienne*, trad. par Alain Accardo, Paris, Eds. de Minuit, 1973, vol. 1, p. 25-77.

auquel le vieil homme cherche à s'identifier. Créateur, acteur et metteur en scène de sa propre imposture, Bernardo *farcit sa « farce »* avec les ingrédients de la dissimulation qui ne font que projeter sur la scène son propre Idéal du moi : avant de partir pour Madrid, par son comportement affecté, son discours pompeux, sa mise qui semblent être des déguisements de scène; après son départ, par son discours (les lettres mensongères qui bâtissent sa légende) et par le trucage de photos qui affichent son opulence. C'est une farce dont les victimes sont la personne visée (surtout le père), mais aussi et surtout son auteur, Bernardo. Comme je l'ai dit ailleurs²², leur relation est une d'interdépendance dans l'illusion, où la présence de l'autre est nécessaire pour nourrir l'illusion existentielle : le père investit toutes ses énergies dans la réussite du fils ayant l'impression de vivre par procuration sa merveilleuse existence, tandis que celui-ci tire une satisfaction narcissique de l'adulation de son spectateur. L'utopie du fils se nourrit de l'utopie du père.

On le voit donc, chez Landero, les personnages sont des acteurs et, souvent, des acteurs du secret. Les dispositifs de défense du secret sont d'une théâtralité hyperbolique frisant parfois le ridicule par leur extravagance (mensonges, déguisements, surenchère verbale, gestes exagérés). Par exemple, la mère de Dámaso est la seule à comprendre que l'abandon de son fils par son père et sa substitution sont, à terme, destructeurs pour le jeune usurpateur et bénéfique au fils répudié, mais n'en dévoile les explications pas même à son propre fils. Mais le secret de sa lucidité et de sa clairvoyance reste enfoui derrière une compréhension et une servilité excessive truffées d'artifices théâtraux : « ...llena de nuevas energías trabajaba en silencio para tener la cara limpia, la mesa a punto, y para ir siempre vestida y peinada como si también ella colaboraba entre bambalinas en la representación de la obra, en la construcción y el mantenimiento de aquel sueño real. [...] Sí, era como un teatro²³. » Dámaso, lui, une fois la résolution de la vengeance irréversiblement prise, dissimule ses intentions funestes derrière l'adhésion à la vénération générale pour Bernardo :

En la despedida hubo euforia, hubo promesas, hubo lágrimas. Aquello parecía tan pronto una boda como un velorio. Y en medio del desorden sentimental todos tuvieron ocasión de percibir algo extraño, nuevo, en la actitud de Dámaso, una cierta suficiencia, un algo teatral en sus gestos de alegría o de pesar, porque de vez en cuando lo miraban inquietos, recelosos, algo así como podían mirar los músicos de una orquesta al *instrumentalista que se significa no por desafinar sino por excederse en virtuosismo*²⁴.

La théâtralité de Dámaso est si excessive, ou si l'on veut, le décalage entre son « ser » hostile et son « estar » jovial de Dámaso est si démesuré, que son comportement se signale en tant qu'apparence et fait naître chez les destinataires le soupçon d'un secret. « Apprendre donc à jouer sans faire trop ni pas assez,

22. Dans « El sujeto posmoderno. La construcción del yo a través del otro en la obra de Luis Landero » *Coloquio internacional Luis Landero*, Université de Neuchâtel, Suisse, octobre 2011, (à paraître). A l'instar des dieux, ce demiurge de mondes irréels a besoin de l'adoration de ses créatures pour exister (comme le disait Ballester dans *El hostal de los dioses amables*). Son désir d'être un autre révèle un mélange de dépendance et de supériorité à l'égard du père ; Georg Simmel le souligne dans *Le secret et sociétés secrètes* : « les hommes au-dessus desquels s'élèvent les âmes leur sont justement nécessaires pour qu'elles puissent édifier leur conscience de soi sur le sentiment d'infériorité qu'elles leur inspirent » (*Sociologie : études sur les formes de la socialisation*, Paris, PUF, 1999, p. 373). Dans ses moments de lucidité, Bernardo livrerait « la bataille entre être-pour-soi et être-pour-les-autres », *Ibid.*. Dans l'absence de l'autre, dans l'absence du socle, l'œuvre s'écroule, ce qui arrive lorsque dans l'esprit du père s'installe le soupçon de la farce: la dissipation de l'utopie et avec elle le suicide. Lors de la révélation de son secret si longuement protégé, Bernardo apparaît comme un être qui, sans son paraître (apparences), se montre dans toute son indigence.

23. LANDERO, L., *Hoy, Júpiter, op. cit.*, p. 128-129.

24. *Ibid.*, p. 175. (c'est nous qui soulignons)

tel est l'exercice périlleux des comédiens du secret »²⁵.

Imagination et curiosité

On remarque qu'en ce qui concerne le détenteur d'un secret, le processus de dissimulation intéresse par les formes de faux dont il se sert pour protéger son secret de la personne visée. Il s'agit donc d'un mécanisme de projection en avant, d'extériorisation. En revanche, si on se place du côté du destinataire du secret, donc de la réception, le processus est inverse, donc d'intériorisation des différents signaux qu'il pense déceler dans le comportement et le discours du détenteur. Par conséquent, nous sommes dans la perception, dans la subjectivité, dans l'imagination du sujet récepteur engagé dans un processus de décryptage : « Le propre du secret est qu'il donne à imaginer. Il est le point de départ d'une recherche qui peut prendre la forme de la quête, ou même de l'enquête. Il déclenche surtout la rêverie dont bénéficient l'art et la littérature. » affirmait Pierre Brunel dans le texte de présentation de son livre *L'imaginaire du secret*. Et l'on ne pouvait pas être mieux servi que par ces personnages rêveurs qui se perdent en fantaisies et en hypothèses, fascinés par la résolution d'énigmes réelles ou imaginées et toujours stimulés par une curiosité insatiable.

Bien que les rêveries affectent apparemment tous les personnages, nous n'avons accès qu'au contenu imaginaire de Dámaso et de Tomás, les personnages focalisateurs du roman. Ainsi, Tomás, remarquant le changement de comportement de sa femme Marta et de son emploi du temps, s'imagine-t-il qu'elle cache un secret, celui d'une liaison avec Miranda, le responsable des relations publiques de la maison d'édition. Dámaso, lui, est hanté par une phrase mystérieuse entendue dans une conversation secrète de ses parents « Y esta noche también irás ?²⁶ ». Cette question, ce possible secret de famille, l'amènera à construire l'hypothèse obsédante d'une relation secrète entre son père et Águeda, dont le fruit serait le bâtard Bernardo et l'amour incestueux de celui-ci avec Natalia. Le dévoilement du secret se réalise, du moins dans l'esprit de Dámaso, à partir de cette phrase mystérieuse et des signaux qu'il croit percevoir dans le comportement des trois détenteurs supposés. Landero se sert ici du schéma du roman à énigme où le personnage adopte le raisonnement et la logique du détective :

Empezó a atar cabos, a tantear en aguas profundas. "Párate a pensar y usa la lógica", le sugería, lo incitaba aquella voz suya interior, siempre tan sabia e insidiosa. "O mejor dicho, usa de tu valor. Porque hay asuntos que en el fondo tú sabes, pero que rehúyes para no verte en el trance de tener que admitirlos. Por ejemplo que las cartas de amor entre tu padre y la madre del intruso son cartas de amor. Sucias cartas de amor. ¿O es que todavía no te atreves a reconocer que son amantes. [...] ¿O no recuerdas las palabras de tu madre aquella siesta de agosto, cuando ibas todavía a gatas? ¿Cómo dijo? ¿También irás hoy? [...] Usa la lógica y verás que las cuentas cuadran todas al céntimo. Todo de pronto encaja y tiene su porqué²⁷.

Ces personnages enclins à la rêverie, et desquels on attendrait plutôt de multiples hypothèses imaginaires, se cantonnent pourtant à une seule. Car si le secret sous-tend une relation de l'unicité de la réalité cachée contre une multiplicité des réalités secrètes imaginées, Tomás et Dámaso s'arrêtent en général à une seule hypothèse car ils sont prisonniers d'un sentiment dominateur qui perturbe leur perception de la réalité : la haine pour Dámaso et la jalousie et l'orgueil pour Tomás. Ils se focalisent d'habitude sur une seule hypothèse, celle que leurs passions respectives leur indiquent ; néanmoins, ce

25. MEYER, *Le spectacle du secret*, op. cit., p. 79.

26. LANDERO, L., *Hoy, Júpiter*, op. cit., p. 51, voir aussi p. 109 et p. 122.

27. *Ibid.*, p. 177.

n'est pas pour autant que l'obsession du secret est moins forte, tout au contraire. Ils cherchent plutôt des preuves pour soutenir leur hypothèse et, par là même, justifier leurs actes. La perception de la réalité et la construction de mondes imaginaires sont donc conditionnées par la circonstance existentielle et par la propension psychique du sujet. Les hypothèses imaginaires suscitées par la conscience de l'existence d'un secret fonctionnent selon le même principe. Pour les personnages récepteurs du secret, il n'y a d'autre réalité que celle qu'ils croient percevoir ; l'empiriste anglais George Berkeley l'a déjà dit : « être c'est être perçu ».

Mais d'où vient ce pouvoir créatif de l'imagination ? Quel est donc son moteur ? Face à un secret potentiel, l'imagination des personnages s'enflamme sous l'action de la curiosité, cet effet bien connu du secret. Voir, savoir et décrypter, notions liées à la curiosité semblent bien définir nos deux personnages focalisateurs. C'est à cela que renvoient métaphoriquement leurs activités quotidiennes du début du roman : Dámaso, petit explorateur fasciné par les merveilles secrètes du monde, et Tomás, intellectuel passionné par le savoir et le décryptage des textes. Chez Dámaso, cette inclination est bien plus manifeste : il épie sa sœur et les conversations de ses parents et songe de plus à percer les secrets des autres foyers dont l'accès lui est interdit « a veces se le ocurría que podía seguir avanzando y traspasar los umbrales y descubrir la intimidad y los secretos de las vidas ajenas²⁸ ». Ces penchants, qui en psychanalyse relèvent de la pulsion épistémophilique liée à la scène primitive (interrogations sur la nature des relations sexuelles), se manifesteront dans le processus de décryptage des secrets. La découverte des lettres adultères de Marta incite Tomás à y chercher encore plus de détails : « ... entonces ella habría correspondido [a Leoncio] con fotos de ese estilo [erótico]. ¿Por eso se compró la cámara y la ropa interior de fantasía?, pensó, mientras exponía algunos negativos a la luz. Apenas logró distinguir la silueta: apenas nada para lo que la imaginación ya le exigía. Quería salir corriendo a buscar ahora mismo un lugar donde le revelasen las fotos de inmediato. Pero se contuvo, avergonzado de sí mismo²⁹. » C'est avec la même curiosité dévorante doublée d'un voyeurisme certain que Dámaso commence à épier les moindres faits et gestes de son père et de Bernardo et à les suivre lors de toutes leurs sorties... ou encore qu'il cherche sans succès les hypothétiques lettres d'amour de son père et de la mère de Bernardo. « “Busca entonces las cartas, y allí encontrarás pruebas irrefutables. [...] Sé valiente, busca y atrevete con la verdad”. Y acabó rindiéndose a la tentación de saber lo que en el fondo de su corazón era ya una certeza³⁰. » Dámaso cherche des preuves (les lettres) pour se convaincre d'une « vérité » dont il est déjà entièrement convaincu, tandis que Tomás se délecte presque dans la lecture des lettres adultères de sa femme ; il s'ensuit que le but ultime de cette quête épistémophilique n'est paradoxalement pas le contenu du secret, mais le parcours qui mène à cette découverte et le plaisir voyeuriste qu'il peut procurer. L'être, la vérité que recèle le secret, devient donc accessoire, les personnages reconfirmant donc leur préférence pour le paraître (les réalités imaginées qu'ils se fabriquent face à un secret) et pour la satisfaction pulsionnelle (voir et savoir).

Secret véridique ou imaginé ? Le secret et le lecteur

Tel qu'il apparaît dans le roman, le secret met donc en exergue la prééminence de l'imagination qui crée des fantaisies et des mondes imaginaires. Or, c'est à travers la conscience de Dámaso et de Tomás, les deux personnages focalisateurs hautement imaginatifs, que le lecteur perçoit le récit. Face à des focalisateurs rêveurs, il conviendrait de réfléchir sur le statut réel des secrets. Existents-ils vraiment

28. *Ibid.*, p. 18-9.

29. *Ibid.*, p. 329.

30. *Ibid.*, p. 177-178. (c'est nous qui soulignons)

ou sont-ils simplement un produit de leur imagination ? Le texte offre-t-il des indices pour élucider cette énigme ? Par ailleurs, le narrateur n'entraîne-t-il pas aussi le lecteur dans un jeu du secret ?

Le lecteur en sait autant que les deux personnages focalisateurs dont le savoir est partiel. La réalité est appréhendée au travers du prisme déformant de la subjectivité des protagonistes, même si le lecteur perçoit parfois la présence d'un narrateur surplombant qui s'exprimerait, à travers la tonalité du texte, sur la perception de la réalité, sur les actes et les pensées des personnages. Ces derniers peuvent endosser le rôle de destinataires du secret parce qu'ils pensent percevoir les signaux, les indices révélateurs d'un savoir qui leur serait voilé par quelqu'un : Tomás, lors de la présentation de son livre, pense déceler les signes d'un possible secret entre sa femme et Miranda : regards furtifs, sourires complices. Dámaso, lui, s'imagine que toute sa famille est complice d'un secret, qu'il pense avoir découvert- la bâtardise de Bernardo et la relation incestueuse entre celui-ci et Natalia. Mais est-ce bien ce secret qui renferme l'énigmatique question de sa mère à son père : « ¿Hoy también irás ? » L'écriture préfère rester baignée d'équivoque et de suggestion. Le narrateur, avare en détails éclaircissants, laisse le lecteur dans le doute : s'agit-il d'une réalité, donc d'un véritable secret de famille, d'un véritable secret d'adultère ou plutôt d'une construction mentale que s'inventent les personnages ?

Dans le cas de Tomás, le narrateur semble indiquer discrètement le caractère imaginaire du secret d'infidélité de Marta : en suggérant la mince crédibilité du personnage focalisateur et, de façon directe, en révélant les propres doutes du personnage. Le manque de crédibilité de Tomás ressort du ton railleur qui se perçoit dans la description de la soirée de lancement du livre où surgissent les premiers soupçons d'infidélité de Tomás ; il est créé par l'atmosphère d'irréalité dans laquelle baigne la scène où Tomás réfléchit en demi-sommeil à ses soupçons :

Ya al borde del sueño, rescató un detalle olvidado hasta entonces. No estaba seguro y a lo mejor se trataba sólo de una invención morbosa con la que recrearse en sus sospechas, pero recordó que cuando salieron de casa llevaba el pelo suelto, y cuando reapareció con Miranda lo tenía recogido en una mata espesa [...] de la que en su desorden se desprendían dos mechones sobre las mejillas encendidas, dos pinceladas con graciosas volutas en las puntas, vestigios acaso de un fugaz y ávido tumulto pasional [...] Ahora tenía sus dudas³¹.

Lorsque Tomás lui-même commence à douter de la probabilité de son hypothèse, le lecteur semble avoir la preuve d'un secret d'infidélité engendré par l'imagination tourmentée du mari jaloux classique : « ... por otro lado parecía evidente que ya antes de la aparición de Miranda, se habían producido en Marta ciertos cambios en su conducta y en su modo de ser³². » Bien que le texte semble suggérer que l'éloignement de Marta était dû non pas à une relation avec Miranda, mais avec Leoncio, il ne l'élucide pourtant jamais complètement.

Le personnage de Dámaso manque aussi de fiabilité car sa perception de la réalité est pervertie par la haine et la vengeance. Le lecteur peut adhérer à la vision et aux convictions du personnage ou prendre ses distances, car en effet il s'agit d'un personnage peut fiable, enclin à la fantaisie et mû par des sentiments forts et perturbateurs. Si, en effet, quand à la fin du roman Bernardo se révèle être la victime de son père, bien moins mesquin et calculateur que Dámaso ne l'avait pensé, sa rancune disparaît³³, cette nouvelle lucidité n'éclaircit pas pour autant l'énigme de la bâtardise de Bernardo. Bien que des

31. *Ibid.*, p. 172-173. (c'est nous qui soulignons)

32. *Ibid.*, p. 191.

33. « Y entonces ocurrió algo insólito en lo más hondo de su alma. Era un sentimiento no experimentado jamás, y que venía envuelto en un resplandor de lucidez. De pronto el rencor acumulado en tantísimos años se desbordó en un súbito y torrencial acceso de piedad. » *Ibid.*, p. 395.

indices textuels laissent entendre que ce secret de famille est aussi imaginé³⁴, le voile n'est jamais levé complètement. Quelle est donc la position du lecteur face à cette ambiguïté? L'auteur ne reproduit-il pas sur le lecteur le même jeu imaginaire fait de suppositions et d'hypothèses des personnages? La vérité, l'être, reste ce qu'il a toujours été, une notion absolue, inaccessible, la réalité se limite à des apparences et à la perception subjective et partielle du sujet. La réalité est unique, sa perception, multiple.

Des personnages enquêteurs de quelque secret, une réalité fuyante contre une imagination débordante... le roman de Landero ne serait-il pas aussi une métaphore de la création littéraire et de sa réception? « Quête d'un rêve ou d'une vérité, exploration de soi ou du monde, l'écriture littéraire constitue un acte de performance du secret : elle en développe le "motif" et implique dans le tissu du texte la fonction herméneutique, y convie le lecteur³⁵. » Lorsque le narrateur fait des interrogations explicites sur le devenir des personnages, s'agit-il d'un simple recours du suspens? (Son père est-il l'amant de la mère de Bernardo, et ce dernier son frère? Pourquoi ont disparu Natalia et le fils qu'elle a prétendument eu avec Bernardo? Marta trompe-t-elle son mari avec Miranda? S'enfuit-elle finalement avec Leoncio?) Il nous paraît que le texte autoréflexif rend manifeste son propre fonctionnement en tant que produit soumis à l'interprétation et au décryptage, procédé métalittéraire qui est renforcé par une correspondance thématique, à savoir le secret. Mais dans quelle mesure le texte littéraire renvoie-t-il à quelque secret délibérément caché? On se souvient, chez Dámaso, il ne s'agit que d'un secret supposé, même imaginé, sans que son existence ne soit confirmée. Voilà comment, du point de vue métalittéraire, Dámaso pourrait faire figure de lecteur et interprète d'une réalité selon sa perception subjective et selon les indices qu'il pense saisir avec plus ou moins d'acuité. Le secret, tel le secret littéraire, est absolu. Derrida le soulignait dans ses réflexions sur la littérature; selon lui, elle posséderait « une structure telle que son secret est d'autant mieux scellé et indicible qu'il ne consiste pas, finalement, en un contenu caché, mais en une structure bifide qui peut garder en réserve indécidable cela même qu'elle avoue, montre, manifeste, expose à n'en plus finir³⁶. » Il importerait donc peu que le secret existe ou n'existe pas réellement : l'écriture lui confère une existence par l'invitation même qu'elle fait au lecteur-interprète. À un secret unique, s'il existe, le lecteur, comme les personnages, répond par des interprétations multiples selon son vécu, son savoir et sa perception personnelle. À une réalité littéraire unique correspondent des réalités imaginaires plurielles, une unicité de l'être contre la pluralité du paraître. Et peut-être pourrions-nous conclure que la richesse d'un texte se mesure à sa capacité d'engendrer le multiple.

Fidèle à ses habitudes d'écriture, Landero se focalise dans *Hoy Júpiter* sur l'illusion et les apparences. Le secret, construit lui aussi sur l'être et le paraître, donne sa cohérence à la thématique commune à tous les textes de l'écrivain tout en infléchissant sa réflexion. Que ce soit dans le spectacle du secret mis en scène par le farceur, par la réception subjective de la réalité, en l'occurrence du secret, ou dans le jeu imaginaire impliquant le lecteur, l'être s'efface au profit du paraître.

34. Lorsqu'il découvre la misérable demeure de Bernardo, l'appariteur et non pas le grandiose personnage, Dámaso découvre avec étonnement que la correspondance entre son père et l'intrus ne révèle aucune filiation: « Dámaso leyó con manos temblorosas las primeras cartas del padre. Llevaba treinta años pensando en cómo serían los encabezamientos y las despedidas, y se sintió, decepcionado cuando leyó: "Querido Bernardo", o "Querido Bernardito", pero nunca "Querido hijo", como tantas veces había supuesto en sus delirios. » *Ibid.*, p. 374.

35. BLANCHAUD, C. et HOUDART-MEROT (dir.), *Ecritures du secret. "J'avance masqué"*, Université de Cergy-Pontois, CRTF, Encrage, 2009, p. 10.

36. DERRIDA, Jacques, *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*, Paris, Galilée, 2003, p. 43.

Bibliographie

- BLANCHAUD, C. et HOUDART-MEROT (dir.), *Écritures du secret. "J'avance masqué"*, Université de Cergy-Pontois, CRTF, Encrage, 2009.
- BOUTANG, Pierre, *Ontologie du secret*, Paris, PUF, 1973.
- BOUVIER, Pascal, « Le secret, la transparence, la discrétion », in BURNET, E., BOUVIER, P. et LENOIR-BELLE, C. (dir.), *Sémiologie du secret Représentations du secret et de l'intime dans les arts et la littérature*, Paris, Aleph, 2004, p. 37-56.
- BRUNEL, Pierre, *Imaginaire du secret*, Paris, Ellug, 1998.
- DERRIDA, Jacques, *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*, Paris, Galilée, 2003.
- GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne*, trad. Par Alain Accardo, Paris, Eds. de Minuit, 1973, vol. 1, p. 25-77.
- LANDERO, Luis, « Bienvenidos a Ítaca (El profesor se despide para siempre de sus alumnos) », *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, mars 2008, n° 693, p. 9-15.
- , *Hoy, Júpiter*, Madrid, Tusquets, 2007.
- LÉVY, Arnaud, « Évaluation étymologique et sémantique du mot secret », *Nouvelle revue de psychanalyse*, Dossier « Du secret », Paris, Gallimard, automne 1976, n° 14, p. 117-131.
- MEYER, Arielle, *Le Spectacle du secret. Marivaux, Gautier, Barbey d'Aurevilly, Stendhal et Zola*, Genève, Droz, 2003.
- SIMMEL, Georg, *Sociologie : études sur les formes de la socialisation*, Paris, PUF, 1999.
- ZÉMPLENI, Andras « La chaîne du secret », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Dossier « Du secret », automne 1976, n° 14, p. 313-324.

Métapsychologie du fantôme

Geneviève RICHARD

Resumen: Este artículo profundamente psicoanalítico se propone ofrecer la herramienta hermenéutica necesaria para el análisis del secreto en la literatura desde la perspectiva psicoanalítica. A partir de los pioneros de la clínica del fantasma (Nicolas Abraham y Maria Torok), el estudio traerá a colación otros textos esenciales menos conocidos para construir un cuadro más completo y preciso de la cuestión. Primero, se intentará mostrar cómo han conceptualizado los teóricos la problemática de la función simbólica en sus relaciones con el sujeto del lenguaje, por un lado, y las formaciones del inconsciente, por el otro. Después de abordar en un segundo apartado la cuestión del duelo patológico con la noción de cripta, el artículo propondrá, para concluir, un análisis de la transmisión transgeneracional del fantasma.

Palabras claves: secreto, psicoanálisis, fantasma, duelo, transmisión transgeneracional

Lorsque l'on aborde la thématique du secret, il semble indispensable de faire une incursion dans le domaine des fantômes et, bien entendu, de soulever le drap pour voir ce qui se cache là-dessous. Une loi récente impose certaines règles vestimentaires, mais je ne crois pas qu'elle s'applique aux spectres et pourtant, quels secrets honteux cache le suaire immaculé?

La fréquentation des textes littéraires met régulièrement sur notre chemin des poètes maudits, des écrivains hantés dont l'écriture semble traversée par des voix lointaines qui ne leur appartiennent pas, à moins qu'ils ne mettent directement en scène leur tourmenteur secret. A plus d'un titre, le texte littéraire est un lieu de revenance. Pascal Aquien, étudiant les fantômes de Ted Hugues, introduit son article par une phrase de T.S. Eliot : « It is moreover, through the living authors that the dead remain alive¹. » Chez certains psychanalystes, la théorie du fantôme est souvent ramenée à tort à la question de l'hallucination telle que la pose Lacan lorsqu'il dit que ce qui est forclus du symbolique fait retour dans le réel. C'est à partir de données mal comprises sur la symbolisation, les processus de deuil, la valeur des mots que l'on voit des cellules d'aide psychologique s'abattre sur les lieux des catastrophes afin de permettre aux survivants « de mettre des mots sur ce qu'ils ont vécu ». On accompagne les proches à l'autre bout de la planète « pour leur permettre de faire leur deuil ». Faute de corps à enterrer, ils doivent voir de leurs propres yeux le lieu où s'est déroulée la tragédie. Cela s'est pratiqué lors de la catastrophe aérienne du Rio-Paris, par exemple. On part du principe que, face à un traumatisme, les mots peuvent colmater la brèche ouverte dans le psychisme par l'événement, en oubliant qu'aucune réparation magique ne remplacera jamais une véritable clinique. Parallèlement, on voit se multiplier les théories sur les méfaits du secret. « Faut-il tout dire aux enfants ? » lit-on dans les magazines pour parents en mal de recettes. Le numéro suivant leur dira comment annoncer le décès d'un proche ou du canari sans traumatiser le chérubin. Ailleurs, on constate que la psycho-généalogie est devenue une valeur sûre sur le marché des « thérapies alternatives ». Là, prospèrent les gourous de tout poil : ils vous proposent d'éradiquer vos douleurs, vos blocages physiques et psychiques en reconstruisant votre histoire familiale. Si les souvenirs manquent, on les induit. L'idée, juste à la base, est que le secret de famille, faute d'avoir été parlé, fait retour dans le soma, empoisonne la vie des descendants au propre comme au figuré. Sachant cela, libre

1. AQUEN, Pascal, « Psychanalyse du spectre, ou les fantômes de Ted Hugues » in *Sillages critiques*, Centre de recherche « Texte et critique du texte », 2006, n° 8, p.119-132.

à chacun de refuser cette aide précieuse : l'incrédule sera seul responsable de son loup et des phobies du petit dernier.

Si l'on consulte la littérature psychanalytique concernant le sujet, il me semble que la base théorique est trop allusive. Nicolas Abraham et Maria Torok sont souvent cités, mais seuls ceux qui ont orienté leurs recherches et bâti leur pratique clinique sur leurs concepts citent les sources de manière cohérente et fiable. Pour les autres, on a souvent l'impression d'une théorie de seconde main. D'où mon envie de révéler les textes fondateurs et les pionniers de la clinique du fantôme. Je vais tenter de présenter les concepts tels que les ont développés leurs auteurs. L'ouvrage de référence, *L'Écorce et le Noyau*², est composé d'articles écrits alternativement par chacun des deux auteurs, certains étant rédigés à « quatre mains ». L'ouvrage cité regroupe toutes les publications qui tissent la théorie sur une période qui va de 1961 à 1975. J'en ferai un compte rendu au plus proche de l'original.

Les articles ont été écrits à différentes dates, certains ne sont que des esquisses et nous voyons s'ériger sous nos yeux, au fil de notre lecture, un édifice complexe et extrêmement novateur. Là se trouvent les principaux concepts qui éclairent et fondent la métapsychologie du secret avec ce qui s'ensuit de cryptes et de fantômes. L'enchaînement entre eux ne paraîtra logique et cohérent qu'à posteriori, quand l'ensemble aura été introjecté, si je puis me permettre un emploi du terme peut-être osé au regard de la théorie.

Dans un premier temps, il sera question du symbole. Je tenterai de montrer comment ces auteurs ont conceptualisé et articulé la problématique de ce champ immense qu'est la fonction symbolique dans ses rapports avec le sujet du langage d'une part et les formations de l'inconscient de l'autre. Là encore, il ne suffit pas de dire que « le signifiant représente le sujet pour un autre signifiant », pour rendre compte de ce que voile /dévoile la parole. Dans un second temps, nous verrons la question du deuil pathologique avec la notion de crypte. Enfin, nous aborderons la question du transgénérationnel et de la transmission de la vie psychique, à savoir comment le fantôme vient à ceux qui n'ont rien demandé.

Dans un article daté de 1961, Nicolas Abraham élabore sa conception du symbole, de sa formation à sa fonction dans la mise en sens. La date est intéressante dans la mesure où elle permet de bien mesurer la hardiesse du propos par rapport à la stricte orthodoxie freudienne. L'auteur lui-même dit que « la présente esquisse est lourde et lacunaire » et ajoute en guise de conclusion que la patience du lecteur sera sa vraie récompense, dont acte. On ne cédera pas à la tentation de faire l'impasse sur ce texte ardu, car il constitue la pierre de touche de l'édifice.

Dans cet écrit, Abraham fait entrer en résonance trois pensées : Freud, Ferenczi, Husserl, et met en tension des approches relativement éloignées voire apparemment incompatibles. L'enjeu est de taille puisqu'il s'agit de s'attaquer à la formation du symbole, « au-delà du phénomène ». Dès l'introduction, Abraham nous met en garde contre une conception simpliste du symbole qui consisterait en une sorte de mise en équation de type : $a=b$. C'est d'ailleurs la confusion la plus répandue chez les détracteurs de Freud qui souvent refusent de voir que *L'Interprétation des rêves* ne fournit pas une clé des songes. Ce sont les mêmes qui pensent que le pénis/phallus est la pince-monseigneur du symptôme hystérique ou de la phobie. Ils refusent d'aller au-delà du leurre des contenus manifestes pour voir que ceux-ci ont subi non pas une, mais plusieurs opérations de cryptage. Nous devons reconnaître que certains textes de Freud peuvent induire ces confusions : je pense par exemple aux *Essais de Psychanalyse appliquée* et plus particulièrement à l'article intitulé « Le thème des trois coffrets ». Ce n'est donc pas ce que nous retiendrons car, « Si Freud s'était contenté d'établir des clés des symboles, il n'aurait rien fait d'autre que de convertir un système de signes en un autre système demeurant à son tour redevable de son secret² ». Pour nous, grands déchiffreurs devant l'éternel, il est intéressant de vérifier une fois de plus que la

2. ABRAHAM, N. et TOROK, M., *L'Écorce et le Noyau*, Paris, Flammarion, 1987, p. 26.

question du secret est intimement liée à celle du signe. Dans un roman policier, il s'agirait des indices, jamais univoques, qui ne peuvent prendre sens que replacés dans un enchaînement. Abraham parle de « circuits fonctionnels impliquant une multitude de sujets dans lesquels le symbole-chose ne joue qu'un rôle de relais³».

Ainsi, un symbole, pour être compris, doit-il être resitué dans un contexte, dans une dynamique complexe où les rapports entre les différents éléments ont eux-mêmes subi plusieurs opérations de cryptage. Abraham oppose « le symbole mort en tant que symbole », par exemple le coffret comme équivalent des organes féminins, au « symbole opérant », et il explique qu'«interpréter un symbole consiste à convertir un symbole chose en symbole opérant »⁴. Cette opposition mort/opérant est le fil rouge de la pensée de ces deux auteurs. La condition de la vie est le lien. Ce mot, nous devons l'entendre certes sur le registre de la relation interpersonnelle, mais aussi dans le champ du sens : vie affective et vie de la pensée sont indissociables. L'un comme l'autre portent l'empreinte de la relation qui leur a donné naissance : les interactions au sein de la dyade mère-enfant, dans ce qu'Abraham appelle *l'unité duelle*.

Étant donné que le symbole ne fait que retranscrire une opération, les relations que le sujet établit avec son objet, on peut rencontrer des configurations où désir et interdit s'affrontent et débouchent sur un blocage partiel ou total, la figure la plus complète se retrouvant dans la fascination et dans les psychoses fonctionnelles. Une issue possible réside dans la formation d'un troisième symbole qui ne renvoie pas forcément aux précédents. Pour illustrer son propos, Abraham a choisi un exemple extrêmement courant : une femme face à un serpent⁵. Au premier niveau, on a : « pas question pour moi de toucher ce serpent » ; au second niveau, on a : « j'aimerais bien manipuler un objet détachable du corps ». Le point commun entre ces deux assertions se trouve bien entendu au niveau formel, mais aussi dans le désir de mouvement impliqué par le verbe manipuler. La résultante pourrait être un évanouissement dans l'hystérie et une conduite d'évitement dans la phobie. En décomposant les deux moments de la symbolisation, on obtient une mise en sens différente. Nous ne manquerons pas de remarquer que la problématique sous jacente reste en grande partie celle de la représentation, c'est à dire « l'animation d'un signe linguistique par une mise en scène visuelle ». D'un point de vue économique, l'objectif est de trouver un compromis entre le désir et la défense. Il est habilement réalisé par la mise en scène dramatisée « Moi, toucher une chose pareille, quelle l'horreur ! » Ces propos s'adressent à l'imgo interdicienne et sous entendent « tu vois comme je respecte bien tes interdits », tout le monde y trouve son compte puisque la parole restitue le geste moteur pendant que le texte énonce le conflit. L'intérêt de la parole est sa situation d'interface entre l'intérieur du sujet, donc la scène où se joue le conflit, et l'extérieur du sujet et là où se situe celui à qui s'adresse la mise en scène dramatisée. Ce qui est actualisé dans cet acte de communication c'est bien la totalité du signe linguistique. L'originalité de l'analyse proposée par Abraham réside dans la prise en compte de la parole en tant que *geste moteur* pour constituer une véritable formation de compromis qui satisfait le désir et contourne l'interdit. Par ailleurs, Abraham insiste sur l'indétermination du symbole : le serpent aurait pu être un autre animal, rat, souris et ce n'est que dans un second temps qu'il se redétermine. Les phobies traitées par thérapie comportementales subissent cette loi et le symptôme ne fait que se déplacer. Ces mouvements d'indétermination-redétermination expliquent la durée des analyses avec tout ce qu'elles supposent de déconstruction et de reconstruction du système symbolique d'un sujet. « La symbolisation ne consiste pas à substituer une chose à une autre mais à résoudre un conflit déterminé en le transposant sur un autre plan où ses termes incompatibles subissent une indétermination apte à les harmoniser dans un fonctionnement nouveau jouissant d'une nouvelle détermination⁶». Le statut

3. *Ibid.*, p. 27.

4. ABRAHAM N., et TOROK, M., *L'Écorce et le Noyau*, Paris, Flammarion, 1987, p. 27.

5. *Ibid.*, p. 28.

6. *Ibid.*, p.31.

psychanalytique du symbole le situe dans une perspective qu'Abraham appelle *imaginale*. On pourrait la concevoir comme se situant à la limite exacte de la représentation de mot et de la représentation de choses. Nous sommes là encore au cœur de la question des représentations. Une formation imaginale n'existe en quelque sorte que par et pour l'autre. Elle résonne dans l'inconscient de l'écouter dont elle sollicite la propre structure imaginale. Chez l'analyste ou le lecteur (nous avons souvent comparé l'effet induit par un texte à un effet de contre-transfert), elle vient frapper la partie imaginale complémentaire. Ceci explique de façon peut-être un peu simpliste mais claire notre réceptivité ou notre aversion pour certains auteurs. Quand nous aborderons la question du trans-généalogique, nous verrons ces effets de complémentarité jouer aussi dans les couples parentaux pour surdéterminer le symptôme à la deuxième génération. Ce qu'il resterait à approfondir c'est l'ordre des opérations symboliques en partant du principe que le symbolisé (terme construit sur le même modèle que le signifié) symbolise lui-même un symbolisé inférieur. L'ensemble obéit à la même loi que celle des contenus sémantiques : la proportionnalité inverse entre extension et compréhension.

Ces mécanismes ne peuvent se produire ex-nihilo, c'est-à-dire hors présence d'un Autre. À l'origine du symbole se trouve l'angoisse originaire. Le bébé humain est véritablement « jeté au monde », incapable de s'accrocher à sa mère, de satisfaire l'instinct primaire d'agrippement. De cette situation comme « impossibilité d'être » découle un vécu impensable et non verbalisable. Abraham nous propose de figurer la dyade originelle en termes de logique formelle, A et B représentant les protagonistes respectifs. Chaque élément peut être affecté d'une valence positive ou négative qui indique, schématiquement, un état de disponibilité. (On repère l'influence des développements de l'époque autour du calcul à base 2, en ce sens cet article est « daté »). Il y a toujours une communication entre A et B qui implique émission de messages et feedback. Sur le plan psychique, la principale menace qui pèse sur chacun des membres est la fusion et son annihilation dans l'autre, d'où une succession de mouvements de fusion-défusion. Chaque phase anticipe la suivante et la fusion est remplacée par un symbole. Au symbole sont associés des perceptions, des images, des affects, des mouvements, des mots. La mère est le premier réservoir de signifiants. En les mettant à la disposition de l'enfant, elle détermine la capacité du langage à configurer et remplacer le réel. Abraham emploie l'expression « symboliser avec », ce qui signifie que cette opération est toujours prise dans une relation. L'ajustement se fait au prix d'un clivage de chacun des deux Moi. Le terme de clivage ne doit pas être entendu dans l'acception kleinienne ni dans le sens qu'il prend en psychopathologie où le clivage du moi est une opération défensive et irréversible dans la psychose. « L'exigence intrinsèque du symbole est d'opérer sans jamais s'accomplir, c'est-à-dire sans jamais se dissoudre dans la fusion originelle, ni aboutir à un clivage effectif⁷ ». Cette même opération symbolique devra être comprise dans sa genèse à partir du conflit (de l'incompatibilité) qu'elle symbolise, en bref à partir de l'angoisse surgie à son niveau. Le lieu du conflit n'est pas ici à envisager au sens où l'entend Freud, c'est-à-dire au niveau intrapsychique. La patho-logie, terme que Nicolas Abraham écrit en deux mots, repose sur plusieurs postulats et « un système symbolique ne saurait rencontrer un autre système symbolique qu'à son propre niveau⁸ », l'acception du terme niveau étant assez proche de celle que lui donnent les systémiciens. La différence fondamentale réside dans le fait que eux se réfèrent à un langage et à une communication déjà élaborés, alors que cet auteur le situe au niveau de ce qu'il appelle *l'archè*, c'est-à-dire dans le plus originaire. Ce système va très vite se complexifier dans la mesure où chaque dyade en rencontre obligatoirement une autre. Si nous prenons une unité de base mère-enfant, nous voyons que la mère symbolise avec l'enfant mais elle symbolise aussi avec le père. La perspective adoptée par Nicolas Abraham est résolument ancrée dans l'inter-subjectivité. Ceci explique la multiplicité d'occurrences d'incompatibilité de niveaux, la première désynchronisation pouvant survenir au moment

7. *Ibid.*, p. 40.

8. *Ibid.*, p. 42.

où les éléments de la dyade se rencontrent. Ceci a été montré sans être véritablement théorisé par des psychanalystes travaillant en périnatalité. Je pense plus particulièrement à Geneviève Haag qui se base d'abord sur l'observation du bébé. Elle regarde la contingence des réponses de la mère, les problèmes d'accordage. La configuration « état + ou –⁹ » vue précédemment éclaire les ratages des relations précoces.

Le symbole s'inscrit aussi dans une temporalité. Il est à la fois prospectif par le processus qu'il anticipe et rétrospectif dans la mesure où il porte la trace des événements qui lui ont donné naissance. De la dyade originelle à l'intégration dans les groupes secondaires d'appartenance, c'est le symbole opérant qui va permettre au sujet d'exister, d'anticiper et de s'adapter. Tout se passe comme si pour chaque situation à venir il y avait dans le capital symbolique les « prévisions thématiques d'une solution ad hoc ». Lorsque ceci ne peut fonctionner correctement, on assiste à la création à partir de soi et en soi d'un alter totalement symétrique. Nous remarquerons que ce qu'Abraham décrit là rejoint ce que l'on a coutume d'appeler le narcissisme et qu'on passe du côté de la pulsion de mort. Ne pas rencontrer l'autre différent entraîne inéluctablement le retour de l'identique avec son cortège de répétitions et de fantômes car « aucune relation entre individus n'est concevable *sans référence à un tiers terme de la relation*, réel ou imaginaire mais toujours effectivement *absent*¹⁰ ». Pour Nicolas Abraham, le triangle, Moi, Ça, Surmoi, trouve son prototype relationnel dans la configuration œdipienne. La particularité de cette théorisation est le souci constant d'inclure ces opérations dans un ordre trans-subjectif. Le tiers, l'Autre ne sont pas à entendre dans le sens que leur donne Lacan mais dans une perspective de lien. Et lorsque Nicolas Abraham affirme que « la première objectivation du tiers ne peut-être que le *nom*¹¹ », il ne parle pas du nom du père mais d'une opération magique parce qu'elle a un effet sur l'autre. La communication, le langage sont donc toujours pris dans les réseaux complexes des appartenances primaires et secondaires. Le système symbolique de chacun raconte son trajet et ses avatars à la fois intrapsychiques et interindividuels, cette dernière dimension étant la condition d'existence du sujet.

Ce résumé de la théorisation des opérations complexes qui structurent la fonction symbolique constitue la base minimale à partir de laquelle nous allons pouvoir aborder les notions d'inclusion dans le Moi, de crypte. Pour cela, Abraham et Torok reformulent les théories du deuil normal et pathologique.

Nous venons de voir comment ils ont revisité la genèse du sujet, depuis la dyade originelle jusqu'à l'intégration dans le lien social. Cette réflexion va être étendue à ces symboles singuliers que sont les concepts psychanalytiques tout en s'inscrivant au sein d'un projet plus vaste, à savoir, une « réélaboration de la conceptualité psychanalytique »¹². En 1977 paraît le dictionnaire de la psychanalyse. Il tombe à point nommé pour qui veut interroger des mots qui n'ont de sens que dans ce système de référence précis. Nicolas Abraham a forgé le terme d'*anasémie*¹³. Pour ces auteurs, tous les concepts psychanalytiques authentiques peuvent être ramenés à ces deux structures complémentaires que sont le *symbole* et l'*anasémie*. C'est parce que la théorie est notre outil de travail qu'elle doit être soumise au même réexamen que la question des symboles. Pour qu'elle soit opérante et vivante, elle doit être inlassablement remise sur le métier et il est hors de question de se reposer sur des certitudes, théories figées dans un temps et un espace analytique pétrifiés.

Au cœur du travail psychanalytique se trouve le transfert actualisé dans un dispositif sans équivalent dans le monde réel et dont la mise en jeu au niveau manifeste est toujours à interpréter. En ayant à l'esprit la constitution du sujet, nous voyons que le nombre de personnages convoqués va bien au-delà des protagonistes présents et de la constellation œdipienne. Là se jouent simultanément

9. Schématiquement : réceptif /non réceptif ; ouvert/fermé.

10. *Ibid.*, p. 69.

11. *Ibid.*, p. 71.

12. *Ibid.*, p. 201

13. *Ibid.*, p. 211.

plusieurs pièces et « l'autre scène » peut être surpeuplée. Nos seuls outils sont des mots qui en aucun cas ne sauraient avoir la même signification que dans le langage courant, donc pas question de les laisser au hasard des déformations de l'emploi. Raison de plus pour ne pas leur laisser prendre une vie propre au risque de les perdre. Tous les concepts psychanalytiques seront affectés d'une majuscule dite *majuscule anasémique*. Elle a pour fonction « de dépouiller les mots de leur signification selon un mode particulier et précis, apte à la fois à faire échec à la signification et à mettre à découvert le fondement même de la signifiante¹⁴ ». Les auteurs qui s'inspireront des travaux de Nicolas Abraham et Maria Torok ne perdront jamais de vue cette inscription du fait psychanalytique au cœur d'un système qui les conduira à questionner l'outil comme son objet, sans oublier son enracinement dans une institution avec des lois de transmission propre. L'analyste a partie liée avec son institution et l'analyste de l'analyste se manifestera dans la cure. Pour aborder cryptes et fantômes des patients mieux vaut connaître les siens. Nous voyons que cette question qui va se déployer pleinement dans l'étude de la transmission psychique apparaît très tôt dans le travail de théorisation.

C'est dans la continuité de cette redéfinition, à la lumière de cet examen des outils psychanalytiques, que nos deux auteurs vont être amenés à penser et à re-formuler les questions d'introjection et d'incorporation. L'article intitulé « Maladie du deuil et fantasme du cadavre exquis »¹⁵ de Maria Torok s'ouvre sur un aperçu des résistances de Freud face aux trouvailles de ses disciples. Ainsi, Karl Abraham eut beaucoup de mal à le convaincre de se pencher sur ce qu'il considère comme une découverte fondamentale, à savoir la solution de continuité entre manie, mélancolie et deuil normal. Le point de départ se situe dans la clinique du deuil : de nombreux patients font état d'un accroissement libidinal lors de la perte d'un être cher. Avec honte et culpabilité, ils avouent avoir été envahis par un désir sexuel à un moment où ils auraient dû normalement pleurer. Ceux-là ne savent pas qu'il s'agit d'un phénomène fort répandu que l'on pourrait considérer comme une réponse de la vie à la mort. La défense maniaque serait une exagération de ce processus normal. Une autre réponse possible est la régression à un mode archaïque d'appropriation de l'objet par incorporation. Dans les travaux d'Abraham et Torok, la notion d'introjection est prise au sens que lui donne Ferenczi, et lorsque nous lisons des travaux sur le fantôme nous devons avoir présente à l'esprit cette définition. Elle joue un rôle analogue à celui de la pulsion de vie chez Freud. Dans Thalassa, Ferenczi écrit :

L'adaptation c'est les renoncements aux objets partiels de satisfaction et l'accoutumance à de nouveaux objets donc la transformation (toujours pénible au début) d'une perturbation en satisfaction. Cela se produit après identification avec le stimulus pénible puis introjection de celui-ci ; ainsi, l'événement perturbant devient partie du Moi (instinct) et par conséquent le monde intérieur (microcosme) devient le reflet du milieu et de ses catastrophes.¹⁶

Maria Torok s'approprie cette notion. Elle lui attribue le rôle de clé de voûte de l'édifice qu'elle est en train de construire avec Nicolas Abraham.

Tout d'abord, toujours selon Ferenczi, il s'agit d'un mécanisme

... permettant d'étendre au monde extérieur les intérêts primitivement auto-érotiques en incluant les objets du monde extérieur dans le Moi [...] J'ai mis l'accent sur cette inclusion en voulant signifier par là que je conçois tout amour objectal ou tout transfert, aussi bien chez le sujet normal que chez le névrosé comme un élargissement du Moi, c'est-à-dire comme

14. *Ibid.*

15. TOROK, Maria, « Maladie du deuil et fantasme du cadavre exquis », in *Revue Française de Psychanalyse*, 1968, vol. 32, n° 4, p. 229-251.

16. FERENCZI, S., *Thalassa, Psychanalyse des origines de la vie sexuelle*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1969, p. 145.

une introjection.[...] à prendre les choses à la base, l'amour de l'homme ne saurait porter précisément que sur lui-même et pour autant qu'il aime un objet il l'adopte comme partie de son Moi[...]. Je me représente le mécanisme de tout transfert sur un objet, par conséquent de tout amour objectal, comme introjection, comme élargissement du moi.¹⁷

La méconnaissance de toutes les implications de cette définition conduit au contresens qui consiste à confondre introjection et incorporation voir introjection et identification. Ce qui est en cause c'est moins le résultat de l'opération (passage d'un élément extérieur à l'intérieur) que l'assimilation hâtive de processus extrêmement différents. Nous devons absolument retenir que la visée de l'introjection « n'est pas de l'ordre de la compensation mais de l'ordre de la croissance. [...] Ce n'est pas l'objet qu'il s'agit d'introjecter mais l'ensemble des pulsions et de leurs vicissitudes dont cet objet est l'à propos et le médiateur »¹⁸. Nous remarquerons que nous sommes toujours dans le domaine de la relation et du processus. Il est intéressant de constater que dans cette configuration on peut passer du narcissisme à l'objectal et réciproquement. Ainsi, l'introjection « transforme les incitations pulsionnelles en désir et fantasmes de désir et par là les rend aptes à recevoir un nom et droit de cité et à se déployer dans le jeu objectal »¹⁹. Enfin, il faut insister sur le fait que c'est l'introjection qui rend possibles et fonctionnelles les opérations de symbolisation.

En revanche, l'incorporation correspond à un mécanisme beaucoup plus archaïque et c'est un processus qui a valeur de réalisation magique et/ou hallucinatoire. L'incorporation représente toujours la transgression d'un interdit. Par exemple, dévorer le valeureux ennemi tué au combat implique un meurtre préalable. Lorsqu'un objet est perdu, il devient inaccessible donc interdit. Une opération qui consiste à l'installer tel quel à l'intérieur de soi crée ou renforce le lien imaginal et brise le symbole dont les éléments sont dispersés car tout doit rester secret. Quand il y a eu introjection, le lien est de type métaphorique, la fonction symbolique a pleinement joué son rôle de décollement, de séparation. Dans l'incorporation, nous sommes dans le registre tout au plus de la synecdoque. « Monument commémoratif, l'objet incorporé marque le lieu, la date, les circonstances où désir a été banni de l'introjection : autant de tombeaux dans la vie du moi »²⁰. L'incorporation signe et désigne une introjection ratée et le premier pas dans l'analyse va consister à reconnaître ce désir. D'ailleurs on parlera plus volontiers de *fantasme* d'incorporation. C'est à partir de là que l'on peut comprendre la pathologie du deuil. L'Imago (tout ce qui de l'objet a résisté à l'introjection) ne peut pas et ne doit pas mourir, pourtant sa mort est la condition pour que vive le sujet. On peut comprendre l'invasion libidinale comme une tentative d'introjection « in extremis » obligatoirement vouée à l'échec. Au moment d'un décès, on peut assister à une levée subite du refoulement. Des désirs interdits s'expriment car il ou elle « ne sera plus là pour le voir. »

Face à l'imminence de la perte, le Moi régresse à un stade antérieur de réalisation magique du désir. Évidemment ceci est en totale contradiction avec son état actuel. L'expérience est explicitement condamnée et immédiatement refoulée. D'autre part, le moment orgastique est soigneusement isolé du désir pour l'objet en voie de disparition. De la même manière, cette expérience sera dissociée de la maladie du deuil qui s'ensuit. Ce refoulement dit *conservateur* par opposition au *refoulement dynamique* a pour visée la conservation dans l'inconscient de quelque chose que « le Moi ne saurait figurer que comme un cadavre exquis, gisant quelque part en lui et dont il n'aura cessé de rechercher la trace dans l'espoir de le faire revivre un jour »²¹, son autre fonction étant de protéger le refoulement dynamique. Les commémorations diverses et variées ne sont que des tentatives de reconstitution de ce moment magique

17. Cette citation est faite à partir du texte de M.Torok. Elle donne la référence suivante : «Bausteine 1, p. 58-59.»

18. *Ibid.*, p. 236.

19. *Ibid.*, p. 236.

20. *Ibid.*, p. 238.

21. ABRAHAM N. et TOROK, M., *Op.cit.*, p. 242.

où s'est opérée la fusion avec l'objet et le moment d'élation qui s'en est suivi. On comprend pourquoi certains deuils semblent vouloir durer éternellement. Il arrive que tous les éléments soient exposés en même temps et pourtant le patient ne peut faire aucun lien entre eux. Pour illustration je vous propose un cas clinique : Martin.

Martin s'éprend régulièrement de femmes très gravement malades qu'il abandonne lorsqu'elles sont guéries. Elles sont l'objet de toutes ses attentions. Rien ne le rebute : il les accompagne partout, pour tous les examens, traitements, chimiothérapies comprises. Parallèlement, il revient inlassablement sur l'agonie de sa mère. Il explique son besoin de se lier avec des femmes atteintes de cancer comme le besoin de « faire pour elles ce que je n'ai pas pu faire pour ma mère ». Il insiste beaucoup sur l'aspect de réparation et passe très vite sur les relations sexuelles qu'il dit très satisfaisantes malgré la maladie. Ce sont d'autres indices qui m'ont mise sur la voie d'une pathologie du deuil et d'une topique à inclusion (l'objet perdu est incorporé et une crypte se crée dans le Moi). Un jour où peut être quelque chose de mon contre-transfert négatif m'a échappé, Martin me parle de son appartement. Il ne comporte aucune décoration, il est tout blanc avec des meubles noirs. Il a réservé une pièce pour mettre livres et disques. Tout est dans des cartons depuis son installation, c'est-à-dire depuis plus de huit ans. Il jette systématiquement les livres récents après les avoir lus et quand il lui arrive d'acheter un disque il va aussitôt rejoindre le reste dans la chambre débarras. Cet appartement a été acheté avec un petit héritage perçu précisément peu après le décès de sa mère. Il se dit fasciné par les espaces blancs, la poésie symboliste et « tout ce qui n'a pas sens immédiat ». Il est photographe publicitaire pour les grandes surfaces et il souffre de devoir photographier « de la barbaque et des piles de boîtes de conserve ». Cette pièce débarras et caverne d'Ali Baba m'a fait penser à un immense frigo. C'est en récupérant les outils théoriques adéquats que j'ai pu regarder ce patient autrement que comme une sorte de pervers nécrophile. Cette pièce évoquait pour moi le cabinet de Barbe Bleue. Et si les cartons de Martin contenaient des morceaux de cadavre ? Cet exemple me semble particulièrement intéressant dans la mesure où le patient avait reconstitué dans son espace intime une sorte de caveau où gisaient ses souvenirs, mais aussi ses intérêts doublement enfermés. En dehors des appartements témoins, tous les intérieurs portent la marque de celui qui les occupe. En général notre pièce bureau-bibliothèque déborde de livres, disques et même un mauvais livre ne se jette pas. Les cartons non défaits, ceux qui contiennent les bibelots kitsch de mamie, les « ça-peut-toujours-servir » vont à la cave ou au grenier. Dans le cas de ce patient, ils sont occultés comme les pires des secrets. L'article intitulé « La topique réalitaire²² » écrit conjointement par les deux auteurs m'a livré quelques clés pour interpréter l'agencement domestique de celui que sur un mode très défensif j'avais surnommé « le don Juan des hôpitaux ». Le terme de Réalité en tant que concept méta-psychologique porte la majuscule anasémique. Elle « prend naissance par l'exigence de rester cachée, inavouable [...] Son nom à lui, celui du crime n'est pas synonyme de l'interdit, comme celui du désir même de l'hystérique. Son nom à lui est affirmatif, donc innommable comme celui de Dieu, celui de la jouissance²³ ». On a donc affaire à une expérience indicible, entachée de honte. Chaque fois qu'une incorporation est mise en évidence, elle doit être attribuée à un *deuil inavouable* qui d'ailleurs ne fait que succéder à un état d'un Moi déjà cloisonné par une expérience objectale entachée de honte. C'est ce cloisonnement que, par sa structure même, la crypte perpétue. La crypte implique donc un secret partagé, un secret ayant déjà au préalable morcelé la topique. Le cryptophore peut essayer d'annuler la honte tout en sauvegardant l'objet idéal en s'attaquant aux lois du langage. Les mots sont pris au pied de la lettre « démétaphorisés ». C'est en ce sens que l'on peut parler de « cadavre exquis ». Si je reprends l'exemple clinique précédent, ceci devient totalement évident. Nous devons à Roger Dorey une analyse particulièrement fine du rapport de séduction/retrait des mères d'obsessionnels. Dans le cas qui nous intéresse, avant l'expérience de l'agonie il y a eu ce

22. *Ibid.* p. 252-259.

23. *Ibid.*, p. 253.

lien et un Oedipe d'autant plus fort que l'amour de la mère est incertain. L'accompagnement dans la maladie a été source de plaisir incestueux. À partir de là, toutes les conditions sont réunies pour que s'installe une maladie du deuil. Le scénario est rejoué pratiquement à l'identique à travers des choix d'objets particuliers pendant que le deuil est montré/caché dans « l'appartement témoin ». Rien ne doit dépasser mais surtout rien ne doit trahir les véritables intérêts du sujet. La pièce débarras-musée fonctionne comme un caveau de famille, les cartons fermés pouvant représenter à la fois l'objet morcelé et incorporé et le sujet lui-même identifié sur un mode endo-cryptique. L'agir est l'anti-métaphore par excellence. Lorsque nous étudions un auteur chez qui nous soupçonnons une semblable structure, il nous faudra être particulièrement attentifs aux procédés discursifs et aux constructions métaphoriques. Chez Luis Martin Santos par exemple, il est possible de mettre en évidence ce que j'appellerais de « fausses métaphores », dans les néologismes par exemple.

Mais le fantôme dans tout ça me demanderez-vous ? Comme je l'avais signalé au début, il s'agit d'un édifice théorique complexe où il y a des cryptes, des fantômes mais aussi des labyrinthes. Le fil d'Ariane est bien dans la trame du texte qui emprunte parfois des chemins de traverse. Les traumatismes à l'origine du clivage et de l'inclusion dans le Moi de l'objet perdu – qui d'ailleurs réapparaîtra en empruntant les traits du sujet – peuvent être de nature très diverse. Les conséquences dépendent moins de la gravité de l'événement que de la capacité du sujet à élaborer cette expérience douloureuse. Un amour secret déçu qui ne pourra pas être pleuré au grand jour peut engendrer un deuil pathologique capable de modifier le psychisme de façon occulte ; « Occulte oui, parce qu'il faudra dénier aussi bien l'effectivité de l'idylle que celle de la perte [...]. Le résultat est l'installation au sein du Moi d'un lieu clos, d'une véritable crypte et cela comme conséquence d'un mécanisme autonome, sorte d'anti-introjection, comparable à la formation d'un cocon autour de la chrysalide et que nous avons nommé *inclusion*²⁴ ». Ce n'est pas un fantasme mais une plaie à vif qui affecte aussi la topique. En aucun cas elle ne saurait être énoncée car elle protège de la décompensation. Il s'agit de maintenir l'illusion que l'objet perdu continue à vivre et à aimer en l'endeuillé(e) en secret, c'est lui (elle) qui dit :

Je suis le Ténébreux, – le Veuf, – l'Inconsolé,
Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie :
Ma seule Étoile est morte, – et mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancolie²⁵.

Quand cela se produit, à la première génération, seul le sujet est visiblement affecté. Toutefois, il transmet à son insu « un blanc » à la génération suivante. L'enfant est privé du droit de connaître un pan de l'histoire familiale. Pourtant, il va repérer que dans les moments de crise, le parent présente des comportements qui lui échappent. En essayant de percer le secret de ce qui se joue, il va récolter des « cryptonymes », des mots « désymbolisés », signifiants erratiques du secret parental. Ainsi, de l'indicible on passe à l'innommable. Pour être complète, l'explication doit intégrer l'existence d'un « instinct filial ». L'idée avait déjà été développée par Imre Hermann. Avec le développement des études sur les relations précoces, l'idée que c'est « le bébé qui fait la mère » est admise. On doit surtout aux thérapeutes familiaux cette idée de l'enfant qui protège le parent quitte à « faire le fou »²⁶.

A cela il faut ajouter la solidarité familiale qui prend souvent des allures de « pacte dénégatif » tel que l'a théorisé R. Kaës : le fantôme peut commencer à préparer son drap. L'indicible reviendra tôt ou tard. Voici un second cas clinique qui pourrait illustrer ces éléments théoriques.

24. *Ibid.*, p. 297.

25. NERVAL, Gérard de « El Desdichado », in *Les Chimères*, 1853, Disponible sur: <<http://www.etudes-litteraires.com/nerval-desdichado>>.

26. Voir à ce sujet la réinterprétation de *Hamlet* que propose Nicolas Abraham, p. 447-474 de l'opus cité.

Mme L. vient de sa propre initiative. Elle souffre de migraines invalidantes. Par ailleurs, elle dit avoir des métrorragies qu'elle lie à une forme mineure d'anémie falciforme. Elle présente un état dépressif qu'elle attribue à une mésentente conjugale. A cela s'ajoutent des problèmes de travail : elle est factrice et elle n'arrive plus à porter le poids de son vélo chargé (pourquoi porterait-elle son vélo chargé?). Elle a déjà fait plusieurs chutes. Un jour elle arrive en rage, ce qui ne lui ressemble absolument pas : son fils vient de « bousiller sa voiture » en rentrant en état d'ivresse. Pendant plusieurs séances, elle revient sur sa peur de l'accident mais ne se résout pas à enlever au jeune homme les clés de sa propre voiture. Suivant mes associations je lâche : « parlez-moi d'Erton Senna ». Á la séance suivante elle se présente rayonnante. Savez vous, me dit-elle, le virage où s'est tué Senna s'appelle « Tamburello » et c'est le nom de jeune fille de ma mère. Voilà ce que réactualisait le fils par ses conduites à risque : le deuil de la mère morte quand elle avait 9 ans et sa place privilégiée de mère de remplacement. Jamais elle ne parlait de son enfance, elle avait honte de la pauvreté, disait-elle. Que de la pauvreté ? La réalité était bien plus douloureuse. Les parents, émigrés siciliens, venaient d'arriver en France quand la mère est morte. Cette fillette a été déscolarisée à 9 ans pour s'occuper de sa mère malade puis de ses frères. Elle tenait la maison et en dehors des courses, toute sortie lui était interdite. Elle a appris seule le français. Elle a transgressé les interdits paternels en deux occasions : en allant en cachette prendre des cours de chant et en s'achetant une machine à écrire. Cendrillon avait des capacités de résilience et de sublimation hors du commun. Le signifiant « tambourin » je l'avais eu sous les yeux plusieurs fois : elle aimait peindre des gitanes, elle faisait de la peinture à l'aiguille (ça se fait en tendant la toile sur un tambourin), dans les crises de migraine on a la tête « comme un tambour » pour ne citer que les éléments les plus évidents.

Cette problématique est parfaitement résumée par D. Dumas. Dans *Hantise et clinique de l'Autre* il la formule ainsi²⁷ : dans la hantise on ne cherche pas à voir comment se constitue l'inconscient propre mais comment les mots des parents ont fait défaut. Ce que dit la pathologie du patient c'est leur incapacité à nommer toute la difficulté de vivre leur parcours terrestre. Ces parents, censés être le premier support de l'Idéal du Moi apparaissent comme singulièrement démunis et l'instinct filial pousse l'enfant à les protéger. Du fait des trous dans le discours de l'Autre, alors que lui-même est littéralement sidéré, au sens fort du terme, il va s'évertuer à masquer « leur impuissance à parler du sexe de la mort, tels que sur terre et ils ont eu à l'assumer »²⁸. Ceci sera réifié au prix d'un faire semblant qu'Abraham nomme « nescience », précisément quelque chose de l'ordre du secret de polichinelle ou du désaveu. (J'ai vu mais je fais comme si ça n'existait pas). Le reste dû est la honte. Rappelons-nous de l'épisode de l'humiliation subie par le père de Freud : un gentil avait envoyé valser son chapeau et le père l'a ramassé en silence. La honte est restée si vive que chez Freud adulte elle donna lieu à un rituel étrange. Lorsqu'il allait en vacances, il adorait cueillir des champignons et avant de les ramasser, il les couvrait de son chapeau comme il l'aurait fait d'un papillon²⁹. Un pas de plus est donc franchi lorsque l'adulte dépositaire de l'Idéal du Moi se laisse aller à des actes répréhensibles ; les pires étant les agissements incestueux.

Nanti de ce viatique théorique aucun fantôme ne devrait plus résister au lecteur. Les mêmes règles s'appliquent et l'impensé historique revient hanter nos rapports aux autres communautés. Dans un registre moins grave, plus poétique, on peut trouver un article sur « La ville d'Ys comme illustration mythique d'un encryptement collectif »³⁰. Au Moyen Âge, la revenance était liée à la honte et à une mauvaise action, témoin, l'encombrant revenant d'Alès, en l'an de grâce 1323³¹.

27. DUMAS, D., *Hantise et clinique de l'autre*, Aubier, Paris, 1989, p. 60-61. (J'ai synthétisé l'essentiel du développement.)

28. *Idem*, p. 61.

29. JONES, E., *La vie et l'œuvre de Freud* cité par M. Balmary, *L'Homme aux statues. Freud ou la faute cachée du père*, Paris, Grasset, 1979, p. 54-57.

30. HACHET, P., « La ville d'YS illustration mythique d'un encryptement collectif », in *L'esprit du temps. Imaginaire et inconscient*, Lyon, 2002-2003, n°7, p. 17-24.

31. POLO DE BEAULIEU, M.A., « Paroles de fantômes, le cas du revenant d'Alès (1323) » in *Ethnologie française*, 2003 /4, vol

Bibliographie

- ABRAHAM, N. et TOROK, M., *L'Écorce et le Noyau*, Paris, Flammarion, 1987, p. 26.
- AQUIEN, Pascal, « Psychanalyse du spectre, ou les fantômes de Ted Hugues » in *Sillages critiques*, Centre de recherche « Texte et critique du texte », 2006, n° 8, p.119-132.
- DUMAS, D., *Hantise et clinique de l'autre*, Aubier, Paris, 1989, p. 60-61.
- FERENCZI, S., *Thalassa, Psychanalyse des origines de la vie sexuelle*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1969.
- HACHET, P., « La ville d'YS illustration mythique d'un encryptement collectif », in *L'esprit du temps . Imaginaire et inconscient*, Lyon, 2002-2003, n°7, p .17-24.
- JONES, E., *La vie et l'œuvre de Freud* cité par M. Balmary, *L'Homme aux statues. Freud ou la faute cachée du père*, Paris, Grasset, 1979, p. 54-57.
- NERVAL, Gérard de « El Desdichado », in *Les Chimères*, 1853, Disponible sur: <<http://www.etudes-litteraires.com/nerval-desdichado>>.
- POLO DE BEAULIEU, M.A, « Paroles de fantômes, le cas du revenant d'Alès (1323)» in *Ethnologie française*, 2003 /4, vol 33, p. 565-574.
- TOROK, Maria, « Maladie du deuil et fantasme du cadavre exquis », in *Revue Française de Psychanalyse*, 1968, vol. 32, n° 4, p. 229-251.

- II -
Articles (Varia)

**Humor y compromiso en la poesía de José Moreno Villa :
la influencia de los *ismos* en
Jacinta la pelirroja (1929), *Carambas* (1931), *Puentes que no
acaban* (1933) y *Salón sin muros* (1936)**

Isabelle CABROL

“Quisiera morir habiendo
sido poeta, carpintero,
pintor, filósofo, amante y torero.

¡Ah ! y cantor negro
de un jazz que siento
a través de diez capas del suelo.”

J. MORENO VILLA, “Causa de mi soledad”,
Jacinta la pelirroja, 1929.

Résumé : À la fin des années 1920 et au début des années 1930, José Moreno Villa se situe à la croisée des avant-gardes esthétiques et idéologiques : il parvient alors à concilier les deux courants de *déshumanisation* et *réhumanisation* de l’art, l’humour et l’engagement politique étant les deux composantes essentielles de son écriture poétique. Dans *Jacinta la Pelirroja* (1929), *Carambas* (1931), *Puentes que no acaban* (1933) et *Salón sin muros* (1936), cohabitent l’héritage de *l’Esprit Nouveau*, l’influence du surréalisme et la politisation du discours poétique.

Mots-clés : José Moreno Villa, humour, avant-gardes, surréalisme, engagement politique.

Abstract: In the late 1920s and early 1930s, José Moreno Villa – whose poetic writing is essentially characterized by humor and political engagement is standing at the point where aesthetic and political avant-garde movements converge while he in turn advocates the *deshumanization* or *rehumanization* of art. *Jacinta la Pelirroja* (1929), *Carambas* (1931), *Puentes que no acaban* (1933) et *Salón sin muros* (1936), combine elements traceable to *l’Esprit Nouveau* and to surrealism as well as features that are proof of the increased politicization of poetic discourse.

Key words: José Moreno Villa, humor, avant-garde, surrealism, political engagement.

Introducción: José Moreno Villa en la encrucijada de las vanguardias estéticas y políticas entre 1929 y 1936¹

El “Tutor-residente especial”

José Moreno Villa, al que el dramaturgo José Ramón Fernández rindió un magnífico homenaje en 2011 en su obra *La colmena científica (o el café de Negrín)*², es una figura clave de las vanguardias españolas de los años 20 y 30. En aquellos años de ruptura artística, Moreno Villa se mantiene siempre muy próximo a todos los movimientos experimentales – tanto en el dominio de la pintura como en el de la poesía –, muchas veces se ve involucrado en sus tanteos y sus debates. Así, publica sus poemas en las revistas más relevantes del momento – *Alfar*, *Horizonte*, *La Gaceta Literaria*, *Poesía*, *Gaceta de Arte*, *Héroe* o *Caballo verde para la poesía* –, y participa como pintor en la “Primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos” celebrada en Madrid en 1925³. Aunque no reconoce él la influencia directa de André Breton, es obvio que se inspira de las teorías del surrealismo que llegan de Francia a mediados de los años 20, como lo atestiguan los poemas impregnados de automatismo que publica en los números 8 y 9 de junio de 1929 de la revista *Litoral*, dirigida por Emilio Prados y Manuel Altolaguirre⁴. En 1932, Gerardo Diego le dedica una sección de su *Antología de la poesía española contemporánea al poeta-pintor-archivista*, aficionado al jazz y fascinado por la capacidad de liberación creadora que ofrecen entonces los *ismos*, sea el cubismo, el ultraísmo o el surrealismo⁵.

En aquel periodo de efervescencia artística, Moreno Villa vive en la Residencia de Estudiantes. Entra en 1917 en la institución dirigida por Alberto Jiménez Fraud en calidad de “tutor-residente especial” y allí seguirá hasta el estallido de la guerra en 1936. Así, José Moreno Villa vive en contacto directo con los científicos e intelectuales del momento (Severo Ochoa, Juan Negrín, Santiago Ramón y Cajal, Ortega y Gasset, Unamuno o Marañón, son unos de los asiduos al *pabellón trasatlántico*), pero también con los artistas (Maruja Mallo, Francisco Bores, Rafael Barradas, Alberto Sánchez, Pancho Cossío, entre muchos), y sobre todo, y a pesar de no pertenecer a su *generación biológica*⁶, con los poetas *novísimos*: “Creo que los años de 20 a 27 fueron los más interesantes en la Residencia. Fueron los años en que coincidieron allí García Lorca, Salvador Dalí, Emilio Prados, Luis Buñuel, Pepín Bello y otros espíritus juveniles llenos de ocurrencias”, recuerda el poeta al evocar aquel período en su autobiografía *Vida en claro*⁷.

De hecho, Moreno Villa es testigo de todas las extravagancias, provocaciones y otros juegos

1. Remito a un capítulo de mi tesis de Doctorado dedicado a la poesía de José Moreno Villa : “Automatisme, humour et satire sociale chez J. Moreno Villa”, in: CABROL, Isabelle, *La poésie surréaliste espagnole à la croisée des avant-gardes esthétiques et des avant-gardes politiques (1929-1934)*, 629 f., 2 vol., Spécialité: Espagnol: Université de la Sorbonne Nouvelle- Paris 3 (París): 2003, págs. 276-280.

2. Esta obra fue escrita con motivo de los cien años de la Residencia de Estudiantes, y fue galardonada por el Premio Nacional de Dramaturgia en 2011. El Centro Dramático Nacional la representó en París el 23 de noviembre de 2011, durante el “Festival don Quijote”, en el Café de la Danse.

3. “Salón de Artistas Ibéricos. Manifiesto”, *Alfar*, La Coruña, julio de 1925, núm. 51.

4. *Litoral*, Málaga, diciembre 1926-junio 1929, núm. 1-9. Ed. facsímile, Madrid, Ediciones Turner, 1975/ Málaga, Aynutamiento de Málaga, 1990.

5. DIEGO, Gerardo, *Poesía española. Antología 1915-1931*, Madrid, Editorial Signo, 1932. Los poetas reunidos por G. Diego en 1932 son los siguientes: M. de Unamuno, Manuel y Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, José Moreno Villa, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Fernando Vilallón, Emilio Prados, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Vicente Aleixandre, Juan Larrea y el propio G. Diego.

6. Recordemos que José Moreno Villa forma parte del jurado que otorga a Rafael Alberti el Premio Nacional de Literatura en 1924 por su poemario *Marinero en tierra*.

7. MORENO VILLA, José, *Vida en claro. Autobiografía*, México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1976, pág.107.

estudiantiles de los residentes que no dejan de recordar los actos nihilistas de los dadaístas del Cabaret Voltaire o unos años después los *happenings* de los surrealistas franceses, como las conferencias de Rafael Alberti en el Lyceum-Club Femenino de Madrid o los paseos de Lorca, Dalí y Buñuel por Madrid, disfrazados de monjas y besándose por el metro o el tranvía: en 1925, Moreno Villa llega a formar parte de la famosa Orden de Toledo – fundada por el estafalario Buñuel –, cuya regla principal consiste en ir a Toledo con la mayor frecuencia posible y que cuenta entre sus caballeros con Rafael Alberti, María Teresa León, Salvador Dalí, José María Hinojosa y con los surrealistas franceses René Crevel y Pierre Unik. Huelga decir que el ambiente de la Residencia está presidido por el humor, y es en este contexto de bromas, chistes y subversión donde tenemos que situar la propia creación artística de Moreno Villa. Él está al tanto de los juegos de escritura colectiva que se practican entonces dentro de la Residencia, llega incluso a participar en la creación de los famosos *anaglifos*, aquellos poemillas inventados por el grupo de Lorca, Buñuel y Pepín Bello, y que podemos comparar con los *calembours* y los *cadavres exquis* de los surrealistas franceses:

Constaban de tres sustantivos, uno de los cuales, el de enmedio, había de ser “la gallina”. Todo el chiste consistía en que el tercero tuviese unas condiciones que impresionasen por lo inesperadas. Ejemplos:

El buho,..La codorniz,..El té
 el buho,..la codorniz,..el té,
 la gallina..la gallina..la gallina
 y el Pancreator...y el viso...y el Teotocópuli.

La creación de “anaglifos” fue como una epidemia, en la cual me vi envuelto⁸.

El absurdo y el automatismo, los juegos sobre la rima y el ritmo, la voluntad de provocación, están aunados en esta práctica poética: los *anaglifos* dan cuenta de la importancia del humor y de la improvisación, ambas características heredadas de los poetas vanguardistas que en la década anterior reivindicaron la desacralización del lenguaje poético.

La llegada de los ismos en España

Entre 1909, año en que Ramón Gómez de la Serna traduce el *Manifiesto del Futurismo* de Marinetti en su revista *Prometeo*, y 1929, cuando el surrealismo desempeña un papel relevante en la poesía española, en particular en torno al “grupo Litoral”, se difunden en España todos los *ismos* europeos en un ambiente de efervescencia y euforia, de cosmopolitismo y apertura hacia todo lo que viene de fuera y todo *lo nuevo*, en una atmósfera de juego y de ruptura, pero también de provocación y transgresión. Es el período que se inicia con la publicación de las dos “Proclamas futuristas a los españoles” por Gómez de la Serna, bajo el seudónimo de *Tristán*, y que culmina unos años más tarde, en 1918, con la traducción de los poemas de Lautréamont, Apollinaire, Reverdy, Tzara, Breton y Aragon por Rafael Cansinos Asséns en su revista *Cervantes*. En aquellos años, se imponen en España las ideas de *l'Esprit Nouveau* francés, pero los intercambios entre ambos países no se deben tan solo a esta labor de traducción de numerosas y efímeras revistas de vanguardia, sino que están relacionados también con la presencia en Madrid de Vicente Huidobro y César Vallejo, después de su estancia en París. Los poetas ultraístas de las

8. MORENO VILLA, José, *Vida en claro...*, op. cit., pág.113.

revistas *Cosmópolis*, *Alfar*, *Ultra* y *Grecia* se dejan seducir por la escritura *caligramática* de G. Apollinaire y adoptan una nueva disposición tipográfica, así como la supresión de los signos de puntuación o de la rima. Juan Larrea y Gerardo Diego inventan la imagen creacionista y el mismo Larrea, en colaboración con César Vallejo, publica en París dos números de su revista *Favorables París Poema*, con textos que se valen de las últimas innovaciones formales.

En los primeros años 20, la poesía es revolucionaria y reivindica una nueva concepción de la creación artística, lúdica, siempre en ruptura con la tradición (en particular el modernismo y el romanticismo, intentando evacuar su manierismo y sentimentalismo) y siempre en busca de novedad (los poetas encuentran sus inspiración en la vida moderna y en el mundo cotidiano, en el deporte, los medios de transporte, la radio, la publicidad o la técnica). El culto a la modernidad y la ruptura con el pasado, la alegría y el optimismo, el experimentalismo y el hermetismo son rasgos comunes a todos los *ismos*.

La dimensión lúdica de las primeras vanguardia: de la teoría a la práctica

Tanto el futurismo como el surrealismo, el ultraísmo, el creacionismo o el dadaísmo, entre 1918 y 1929, ofrecen un abanico completo de los conceptos con los que cuenta el campo semántico del humor: la comicidad o el humorismo, el disparate, la broma y el chiste, la sátira y la parodia, lo grotesco y lo absurdo, la ironía y el humor negro⁹... Cabe recordar que ya en los años 20, José Ortega y Gasset, al publicar en 1924 su ensayo *La deshumanización del arte*, presenta el humor como característica esencial de este arte de vanguardia que le parece *deshumanizado y aristocrático* :

Si se analiza el nuevo estilo se hallan en él ciertas tendencias sumamente conexas entre sí. Tiende: 1º, a la deshumanización del arte; 2º, a evitar las formas vivas; 3º, a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4º, a considerar el arte como juego, y nada más; 5º, a una esencial ironía; 6º, a eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7º, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna¹⁰.

En cuanto a Ramón Gómez de la Serna, sin duda el primer *promotor* de las vanguardias españolas, dedica un capítulo de su libro *Ismos* al "Humorismo" y afirma: "La actitud más cierta ante la efimeridad de la vida es el humor"¹¹. A su vez, Guillermo de Torre, en su ensayo *Literaturas europeas de vanguardia*, publicado en 1925, trata del humorismo en la estética cubista. Por lo que toca a los surrealistas, recordemos que Breton publica un *Antología del humor negro* citando al Marqués de Sade, Edgar A. Poe, Lewis Carrol y sobre todo al Conde de Lautréamont, y que por otra parte Eluard da la definición de la palabra *humour* en el *Dictionnaire abrégé du surréalisme* refiriéndose a Jacques Vaché, Hegel y Freud, mostrando así que el humor fue también uno de los recursos de su estética de la rebeldía y de la revolución.

Por otra parte, basta con citar algunos títulos de los poemas y programas de todos estos *ismos*

9. Varios críticos e investigadores han destacado el papel del humor en las primeras vanguardias : así Renato POGGIOLI, en un ensayo precursor sobre las vanguardias históricas *Teoría del arte de vanguardia* (Madrid, Revista de Occidente, 1964), dedica un capítulo al humorismo, mientras que Gabriele MORELLI propone una serie de estudios sobre la actitud lúdica de los artistas vanguardistas en *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia* (Valencia, Pre-Textos, 2000), sin olvidar a Rosa M. MARTÍN CASAMITJANA, que publica en 1996 un estudio completo sobre *El humor en la poesía de vanguardia* (Madrid, Gredos).

10. ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa Calpe/ Col. Austral, 1997 [Primera ed., 1925], pág. 57.

11. GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Ismos*, Madrid, Gredos, 1932, pág. 106.

para percatarse de que humor y vanguardia están estrechamente vinculados. Gómez de la Serna publica en 1918 sus *Greguerías*, inventando así un nuevo género literario que se sitúa en la encrucijada entre la poesía y la prosa, y que él mismo definirá según la famosa fórmula “metáfora + humorismo = greguería”: “Cuando oíamos hablar, siendo pequeños, de las Antillas se nos abría el apetito recordando las natillas”, o “Cuando el mar está en un día de fiesta los langostinos se rizan los bigotes”, son tan solo unos ejemplos¹².

Los ultraístas Eugenio Montes, Guillermo de Torre o José Rivas Panedas recurren también al humor en los títulos de sus poemas “Los poemas musculares. Match”, “Madrigal aéreo”, “Caricaturas rápidas del mi ultra”; las imágenes novedosas y la comicidad les sirven incluso para formular los programas estrepitosos de su movimiento ya que sus lemas rezaban: “El ultraísmo para los relojes atrasados” o “Leed ULTRA, el mejor ventilador atmosférico de nuestro verano tropical”¹³. Y algunos títulos de poemas, poemarios u obras de Apollinaire, Maïakovsky o Breton, como por ejemplo *Les mamelles de Tirésias*, *Le nuage en pantalon*, *Le revolver aux cheveux blancs*, *Poisson soluble*, funcionan también gracias a las imágenes incongruentes, absurdas o grotescas, categorías que pertenecen todos al concepto de humor y que volvemos a encontrar en algunos títulos de la poesía española vanguardista, por ejemplo el *Yo, inspector de alcantarillas*, de Ernesto Giménez Caballero...

Hacia la politización del arte y de la poesía

Si a principios de la década de los 20, los movimientos de vanguardia reivindican el optimismo, la alegría y la juguetización del arte, en cambio la década de los 30 se abre en España – a la vez gracias al impulso de la transición surrealista y gracias a la toma de conciencia política de los poetas españoles ante los acontecimientos políticos que a España le toca vivir –, con una amplia reflexión acerca de la responsabilidad del intelectual en el debate político y del necesario reencuentro entre el arte y la realidad. Contestando a una gran encuesta sobre el porvenir de la *vanguardia*, organizada por Giménez Caballero en su revista *La Gaceta Literaria*, a partir de junio de 1930, César M. Arconada alude así a la superación de la vanguardia y al nuevo combate que se ofrece al artista: “Ahora todos los escritores que desean lucha – y por lo tanto vanguardia – no combaten en el campo de la literatura, sino de la política¹⁴”. El mismo año, en su ensayo *El nuevo romanticismo*, José Díaz Fernández critica las primeras vanguardias por su futilidad, pero abandona la dicotomía entre vanguardia y “arte novísimo con intención social”, a la que aludía en la revista *Post-Guerra* unos años antes, en 1927. Define las condiciones de una nueva vanguardia que, lejos de rechazar los procedimientos formales de las primeras vanguardias, podría adaptarlos a las nuevas preocupaciones ideológicas:

[...] la auténtica vanguardia será aquella que dé una obra construida con todos los elementos modernos – síntesis, metáfora, antirretoricismo –, y organice en producción artística el drama contemporáneo de la conciencia universal¹⁵.

12. GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Greguerías*, Valencia, Prometeo, 1917. (Ver también la edición de Cátedra, Madrid, 1989).

13. Ver la antología de Francisco Javier DÍEZ DE REVENGA, *Poesía española de vanguardia (1918-1936)*, Madrid, Clásicos Castalia, 1995.

14. “Una encuesta sensacional. ¿Qué es la vanguardia?”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, junio de 1930, núm. 84. Ed. facsímil, Vaduz/ Madrid, Topos Verlag AG/ Turner, 1980, Tomo II, pág. 183.

15. DÍAZ FERNÁNDEZ, José, *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, Madrid, Ediciones Zeus, 1930, p. 79-80.

Entre los años 20 y los años 30, se pasa entonces de la vanguardia formalista a la vanguardia militante, de una concepción lúdica del arte del futurismo a una función utilitaria de la creación poética, después de una transición por el surrealismo: este nuevo *arte de avanzada* defendido por los intelectuales y artistas que se dejan seducir por comunismo y defienden las teorías del arte proletario desde la A.E.A.R. (Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios) madrileña y la U.E.A.P. (Unión de Escritores y Artistas Proletarios) valenciana – con las revistas *Post-Guerra* (1927-1928), *Nueva España* (Madrid, 1930-1931), *Octubre* (Madrid, 1933-1934) o *Nueva Cultura* (Valencia, 1935-1937) –, llega a ser instrumento de una ideología puesta al servicio de la Causa, al servicio del hombre. Se pasa entonces de “los felices veinte” a “los hoscos treinta” (según el propio José Carlos Mainer en su ensayo *La Edad de Plata*), y esta oposición entre una primera vanguardia aristocrática y el arte de masas de los años 30 suele desembocar en la dicotomía *humor/ compromiso*. Es cierto que en la poesía *de avanzada* de Alberti, Prados, Balbontín, Pla y Beltrán o Serrano Plaja desaparece la dimensión cómica. Sin embargo, no desaparece el humor, sino que frente al peso de la historia, este humor evoluciona: solo la sátira puede ser entonces válida para los poetas como Luis Cernuda, Rafael Alberti y sobre todo José Moreno Villa.

A finales de los años 20 y a principios de los 30, Moreno Villa se sitúa en la encrucijada de las vanguardias estéticas e ideológicas, entre la *deshumanización* y la *rehumanización* del arte, siendo el humor y el compromiso político dos componentes esenciales de su escritura. Veremos cómo la evolución de su práctica poética es a la vez sintomática de la evolución progresiva de las vanguardias históricas españolas, y original en su rechazo de todo realismo, basando nuestra reflexión en sus libros *Jacinta la Pelirroja. Poemas en poemas y dibujos* (1929), *Carambas* (1931), *Puentes que no acaban* (1933) y *Salón sin muros* (1936), y centrándonos en los tres ejes siguientes: la herencia de las primeras vanguardias, la influencia del surrealismo y la politización del discurso poético.

Humor y comicidad en *Jacinta la pelirroja* y *Carambas*: la herencia de la poesía *deshumanizada*

Una concepción lúdica del arte

En 1929, con *Jacinta la pelirroja*, José Moreno Villa¹⁶ reanuda con la concepción lúdica del arte de las primeras vanguardias y practica de forma sistemática la comicidad. El poeta se deja así llevar por el juego fonético que llega a ser más importante que el significado de los versos, por ejemplo en el primer poema del libro “Bailaré con Jacinta la pelirroja”, en que el nombre de la novia americana le permite jugar con el ritmo: “Oh, Jacinta, pelirroja, peli-peli-roja/ pel-pel-peli-pelirrojiza”¹⁷. El tono de broma, la paronomasia y la ingenuidad de las asociaciones recuerdan las retahilas infantiles, y tanto las imágenes como la rima llegan a ser cómicas, como ocurre en el poema “Si meditas, la luna se agranda”: “Si meditas, la luna se agranda./ Si meditas, la remolacha/ sabe a tierra y escarcha”¹⁸. Como en el caso de los ultraístas que redujeron a veces el poema a una serie de onomatopeyas o en el caso de los dadaístas que practicaron la algarabía con sus poemas fonéticos, Moreno Villa escoge la palabra por el poder fónico y rítmico de su significante.

Luego con sus “Carambas”, poemas que por su rapidez y aparente automatismo recuerdan las *greguerías* de Gómez de la Serna, pero cuya dimensión satírica rebosa el alcance humorístico ramoniano

16. “Antes de la contaminación francesa surrealista, ya había en España un espíritu despreocupado, rompe-títeres, audaz, funambulesco, sumamente intuitivo y, a veces poeta en prosa: Ramón Gómez de la Serna”, MORENO VILLA, José, *Vida en claro...*, op. cit., pág. 146.

17. MORENO VILLA, José, *Poesías completas*, Madrid/ México, El Colegio de México/ Publicaciones de la Residencia de Estudiantes (Edición de Juan Pérez de Ayala), 1998, pág. 308.

18. MORENO VILLA, José, *Poesías completas*, op. cit., pág. 325.

y se aproxima más bien a la poesía de denuncia, José Moreno Villa, sigue con la comicidad e introduce la ironía. Ya la numeración estafalaria de los poemas, que pasa de manera caprichosa de la “Caramba 1” a la “Caramba 381” y a la “Caramba 58” en la primera serie, y en la última, titulada “Carambas talludas”, de la “Caramba talluda núm. 2” a la “Caramba talluda núm. 5” y a la “Caramba 442”, refleja a la vez una transgresión de la lógica matemática y traduce una concepción de la creación poética que no dista mucho del juego. En cuanto al título del poemario, que es una simple interjección, no deja de tener un efecto cómico, y en sus memorias, Moreno Villa volverá sobre este título explicando que se trata de la “interjección que todo español usa a cada momento¹⁹”. En varios poemas, el poeta recurre al lenguaje metapoético y despliega una serie de imágenes que remiten al título del poemario, por ejemplo en “Caramba 49” (“Fíjate que depende de ti la vía láctea/ y que nada está suelto en esta carambólica vida²⁰”), o en el poema “Caramba 1” que abre el libro:

Con el almejón
 – ojos de mar, de párpados duros –
 anda el bisturí
 de mi pluma Steffen mojada en carne de Taití,
 rezumante de sueño tse-tse
 y voz de café.

Pero en la cerveza
 radica el secreto maravilloso de la almeja,
 como dice el fraile a la canonesa.
 ¡Ca... ram... ba,
 qué frío por la escalera²¹!

La metáfora como instrumento de la metamorfosis de la realidad es un procedimiento muy característico de las primeras vanguardias: con la imagen del molusco y la yuxtaposición de las palabras “*almeja*” y “*canonesa*”, este primer poema es un verdadero programa que propugna la práctica de la analogía hasta su paroxismo. La desrealización es fundamental en todas las *Carambas* y tiene como efecto una gran dosis de comicidad: Moreno Villa recurre así a la animalización, la cosificación o la humanización, como en “Caramba 451”, donde el efecto cómico resulta de la personificación de interjecciones y de las asociaciones que se deben más a una proximidad sonora que a una coherencia semántica:

Caramba, cáspita y caray...
 los tres en un auto desviado,
 hacia el país que todo lo deshecha
 y no sabe
 y no quiere
 y se sienta a la sombra de las mancebías,
 de las porterías
 y de las avellanas vacías²².

19. *Ibid*, pág. 354.

20. *Ibid*, pág. 354.

21. *Ibid*, pág. 349.

22. *Ibid*, pág. 362.

El rechazo de la confesión romántica

Las vanguardias estéticas han sido tachadas de *deshumanizadas* por su rechazo de los sentimientos, y en esta posición antisentimentalista también, José Moreno Villa se mantiene fiel a la vanguardia: si su libro *Jacinta la Pelirroja* nace de su experiencia amorosa con su novia norteamericana, no deja de ser para él una experiencia de “liberación de la melancolía romántica”, según recuerda en sus memorias. La dimensión autobiográfica existe, incluso en la construcción del poemario dividido en tres momentos – el encuentro, la iniciación a la poesía, la separación–, sin embargo no se trata en ningún momento para el poeta de abandonarse a la nostalgia y al patetismo. Es más: Moreno Villa se niega a entrar en la corriente neorromántica que se extiende entonces en España, incluso llega a denunciarla en sus sátiras humorísticas. En un poema metapoético, “Caramba 204”, el poeta proclama la necesidad de una autocontención, poniendo en un mismo plano las quejas sentimentales y la vida exterior, las penas y una serie de objetos dispares, lo cual provoca un efecto a la vez cómico y disparatado:

Hay una tosecilla ridícula
que dice: “¡ay, ay mi vida, mi alma!”
olvidándose del peluquero, del bastón y de la caña de pescar.[...]
Hay una tosecilla ridícula
que dice
¡Ay, ay! Guarda tu vida en el secreto de la cómoda²³.

Para alejarse del sentimentalismo, Moreno Villa se burla de la temática amorosa, a veces mediante juegos cómicos sobre una palabra nunca pronunciada (“Qué bonitos, qué bonitos, oh, qué bonitos/son, sí, son, tus dos, dos, dos, bajo las tiras/ de dulce encaje hueso de Malinas”²⁴), otras veces mediante el erotismo, por ejemplo en el poema “Yo quiero merendar con Jacinta”²⁵.

La reivindicación de la antipoesía

El antiromanticismo se manifiesta a través de la subversión de la poesía amorosa y de sus símbolos tradicionales, como el de la luna: en el poema que citábamos “Si meditas, la luna se agranda”, hay un desfase entre el tema anunciado y el universo moderno creado que se hace en el poema (“Yo tengo un tren que descarrila”, “Tengo lista la avioneta”), creando una impresión de sorpresa en el lector²⁶. Los temas del deporte y de la velocidad, de la máquina y de la técnica, son recurrentes en la primera vanguardia; del mismo modo, el cine, por su rapidez y su movimiento, es fuente de inspiración para los poetas²⁷. Las onomatopeyas son frecuentísimas en los poemas ultraístas, para imitar los ruidos de la vida urbana y moderna, y el empleo de neologismos, extranjerismos, fórmulas matemáticas, así como las

23. MORENO VILLA, José, *Poesías completas, op. cit.*, pág. 359.

24. *Ibid*, pág. 308.

25. *Ibid*, pág. 320.

26. *Ibid*, pág. 325.

27. Este culto a lo moderno se encuentra en el movimiento ultraísta español, heredero del futurismo de T.F. Marinetti. En el famoso *Manifest antiartístic català o Manifest Groc*, que publican Dalí, Gasch y Montanyà en marzo de 1928 en la revista *Gallo*, también aparece la misma denuncia de todo lo que representa el *estancamiento* y de lo *putrefacto*, y la reivindicación de las máquinas y del deporte, la espontaneidad y la búsqueda de lo nuevo. Recordemos también los famosos versos de R. Alberti del poema “Carta abierta” con el que se cierra el libro *Cal y canto*: “Yo nació, respetadme, con el cine./ Bajo una red de cables y de aviones./ Cuando abolidas fueron los carrozas/ de los reyes y al auto subió el Papa”. (ALBERTI, Rafael, *Obras completas. Tomo I. Poesía 1920-1938*, Madrid, Aguilar, pág. 372).

imágenes infantiles, los cantos y las retahílas ingenuas entran en el dominio de la poesía.

Unos años después de los ultraístas, Moreno Villa defiende a su vez una poética de lo moderno y de lo trivial, y deja entrar en su universo poético la vida cotidiana y moderna, como la ciudad de Nueva York y el jazz, los taxis, los trenes, automóviles y aviones. En el poema “A la madrugada”, los trenes y motores circulan en el poema, y las palabras esdrújulas “atónitas” o “eléctricos”, con su efecto mimético, niegan la ley de arbitrariedad del lenguaje²⁸. El lenguaje directo, espontáneo y cotidiano, o sea lo que algunos siguen considerando entonces como *antipoesía*, entra en algunos poemas conversacionales de *Jacinta la pelirroja*. Los diálogos de “Jacinta compra un Picasso” recuerdan así los poemas del Apollinaire de *Alcools*:

Jacinta compra un Picasso a tres tonos:
rosa, blanco y azul.
Me recibe brincando. Y me abraza:
—¿No ves qué línea?—dice.
¿No ves qué fuerte y qué dulce?
Y Jacinta se besa la mano²⁹.

Siguiendo el programa destructor de los ultraístas que propugnaban en su revista *Ultra*, en el número del 30 de abril de 1921: “una antiliteratura implacable, devastadora de todas las topificaciones arraigadas”³⁰, y anticipando el manifiesto que Pablo Neruda publicará en 1935 en su revista *Caballo verde para la poesía*, “Sobre una poesía sin pureza”³¹, José Moreno Villa se libra de las fronteras entre lenguaje poético y lenguaje cotidiano. Así lo recuerda (con humor) en la ya mencionada *Antología* de la poesía española publicada por Gerardo Diego en 1932:

En mis primeros libros de versos chocó a la gente de letras la admisión de adverbios y vocablos prosaicos. [...] Nótese que hoy dicen de todos los buenos poetas que hablan prosaicamente³².

Humor negro y absurdo: la influencia del surrealismo

Unas imágenes herméticas

En la segunda mitad de los años 20, cuando ya el ultraísmo ha sido superado, empieza a imponerse la influencia del surrealismo: Fernando Vela publica el *Primer manifiesto del surrealismo* de Breton en la Revista de Occidente, Aragon pronuncia una conferencia en la Residencia de Estudiantes de Madrid, las revistas *Alfar* et *La Gaceta Literaria* publican estudios sobre este nuevo *ismo*. Es entonces el período en que Lorca, Alberti, Aleixandre, Prados, Moreno Villa e Hinojosa se alejan de las primeras vanguardias y se dejan seducir por las experiencias de escritura automática y por la liberación y rehumanización de la palabra que les propone el surrealismo para expresar su rebeldía y el conflicto entre el Yo y el Mundo. En la mayoría de los casos, la concepción lúdica de la creación literaria de los años 20 tiende a ser sustituida por una visión trágica de la vida, la comicidad es reemplazada por el humor negro. Sin embargo, el

28. MORENO VILLA, José, *Poesías completas, op. cit.*, pág. 333.

29. *Ibid.*, pág. 316.

30. *Ultra. Poesía, crítica, arte*, Madrid, núm. 1 (enero 1921)-núm. 24 (marzo 1922).

31. *Caballo verde para la poesía*, Madrid, núm. 1 (octubre 1935)-núm. 4 (enero de 1936). Dir. Pablo Neruda. Ed. facsímile: Nendeln/ Liechtenstein, Auvermann, 1974 (Prólogo de Johannes Lechner).

32. DIEGO, Gerardo, *Poesía española...*, *op. cit.*

chiste no desaparece del todo, y los poemas que publica Alberti en 1929 en homenaje a Charles Chaplin, Harold Loyd y Buster Keaton en *La Gaceta Literaria*, bajo el título calderoniano *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, están dotados de una doble dimensión cómica y burlesca propia del cine mudo americano de la época³³.

Con lo absurdo y lo grotesco, el surrealismo es el movimiento que a finales de los 20 y principios de los 30 ofrece nuevos procedimientos para denunciar la realidad trágica. Por lo tanto, cuando Moreno Villa emprende su crítica de la sociedad española de 1930, aquellos años en que “todo acusaba el derrumbe de la monarquía y soplaban aires descompuestos³⁴”, lo hace bajo la influencia del movimiento francés, y el poema “Caramba talluda núm. 1” no es sino un homenaje indirecto que rinde a la bretoniana “conciliación de los contrarios”:

Dirán los hombrecillos pedantes,
que no existe la simbiosis de la luz y el agua,
pero yo os digo que el vientitrés y la cómoda
comulgan con el zapato y la oropéndola
sin que se noten anomalías en el discurso.

Es eso la vida, la vida de lo irreal,
De lo ilusorio, padre de lo positivo³⁵.

En sus *Carambas*, y después en “Carambucos”, última sección de *Puentes que no acaban*, Moreno Villa recurre al automatismo: como Alberti en su “Libro de los tontos”, José Moreno Villa se deja seducir por la ininteligibilidad y el ilogismo como procedimientos artísticos para huir de la realidad. “Están escritas dejándome llevar por la fuga de ideas, sin control, gozando de lo arbitrario y detonante, de lo dulce y lo irrespetuoso”, recuerda el poeta a propósito de sus *Carambas*³⁶. Detrás de la aparente lógica gramatical, se esconden la incongruencia y la incoherencia de las imágenes, la dicotomía Lógica/Absurdo que encontrábamos ya en *Jacinta la pelirroja* en unos versos como “Es inútil todo intento de concordia/ la jirafa tiene más día que yo,/ y la estilográfica no le sirve al canguro³⁷”. El poeta se vale del hermetismo de sus versos para plantear el tema de la angustia existencial del hombre contemporáneo, de forma onírica eso sí, insólita e irónica también. Así, en el poema “Caramba 85”, el poeta construye un universo en el que las preguntas quedan sin contestar, en que las ciudades están vacías o pobladas de fantasmas – de “cuerpos vacíos” y de “hombres deshabitados” –, y de repente un juego de asociación/ oposición entre dos palabras (“incólumes” y “columna”) confieren a sus versos un acento de crítica social que culmina con el verso final:

¿A quién acudir?

En este pueblo no hay murciélagos
ni bebedores de limonada.

33. Los títulos de estos poemas publicados en la revista de Ernesto Giménez Caballero son elocuentes: “A Rafael Alberti le preocupa mucho ese perro que casualmente hace su pequeña necesidad contra la luna”, “Stan Laurel y Oliver Hardy rompen sin ganas 75 o 76 automóviles y luego afirman que todo tuvo la culpa una cáscara de plátano”, “Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca”.

34. José MORENO VILLA, *Vida en claro...*, op. cit., pág. 160.

35. José MORENO VILLA, *Poesías completas*, op. cit., pág. 376.

36. José MORENO VILLA, *Vida en claro...*, op. cit., p. 158.

37. José MORENO VILLA, *Poesías completas*, op. cit., pág. 332.

Por eso los palacios siguen incólumes
y en lo alto de la columna
se abanica la desvergüenza³⁸.

El irracionalismo al servicio de la rebeldía y de la subversión

En estos poemas de *Carambas*, en los que se congregan el humor y la denuncia, ya no se trata de un humor intranscendente como en los poemas de tono más ligero y de raigambre ultraísta. Luego, con *Puentes que no acaban*, libro en que cada poema es una pregunta existencial que traduce la angustia del hombre contemporáneo (“¿Para qué?”, “¿Por qué no es el mundo mi patria?”, “¿Dónde?”, los títulos son evocadores), el tono se vuelve menos cómico y más irónico, siendo el humor negro una forma de compromiso. El humor se convierte entonces en un arma de rebeldía existencial, social, política o estética, según los poemas, pero en todo caso, es heredero del surrealismo. Sobre este punto, aclara Moreno Villa:

No me dejé influir en ellas por ningún francés determinado, entre otras cosas porque yo no leía a ninguno de los poetas galos que armaban ruido ; pero indirectamente me llegó el espíritu de rebeldía latente en la juventud. Rebeldía formal e interna, que iba en contra de lo estatuido³⁹.

Si el crítico Díaz de Castro define las *Carambas* son “epigramas sociales”, la serie de poemas “Carambucos”, dotados de una dimensión política y de un carácter premonitorio, pueden ser verdaderas epigramas subversivas:

Corre, ve y dile
que peligra el jefe del Estado.
Corre y dile
que se acaba para siempre la paz social.
Toma un taxi. Ve con el parte.
Ya todo está, como quien dice, en la cuerda
(y la cuerda se quema).
Corre, ve y dile
que tu mujer está con otro⁴⁰.

Aquí se encuentran reunidos el peso de las circunstancias histórico-políticas y el tono trivial del vodevil. Este recurso a lo tragicómico, este rebajamiento de la dimensión política a la dimensión privada (aquí, con el tema muy teatral del cocuaje), este paso de lo serio a lo vulgar, le permiten a Moreno Villa permanecer fiel a una poética en que humor y compromiso son indisolubles. Si es verdad que conforme van pasando los años, el poema se hace más directo y explícito, si la función de la poesía se aleja de la jugueterización para cobrar una dimensión utilitaria, sin embargo Moreno Villa no se deja tentar nunca por la poesía realista o de consigna, como la practican en el mismo momento poetas como Alberti o Plá y Beltrán. En el caso de Moreno Villa, me parece obvia la influencia del surrealismo en toda su poesía escrita entre 1929 y 1936, y la teoría de Breton y Trotski según la que el arte debe ser “revolucionario e

38. *Ibid.*, pág. 367.

39. MORENO VILLA, José, *Vida en claro...*, *op. cit.*, pág. 145.

40. MORENO VILLA, José, *Poesías completas*, *op. cit.*, págs. 403-404.

independiente”. Así, el humor negro que oscila entre el espanto y la risa es el que volvemos a encontrar en el poema premonitorio de *Puentes que no acaban*, “La manta en los ojos”:

Todo está paralelo en el campo de la injusticia permanente.
No sería nada extraño que la humanidad se pegase un tiro
delante de la Sociedad de Naciones.
A todas horas estoy esperando
que acaben las plagas de disentería y de palúdicas⁴¹.

A partir de 1933, cuando se afirma el compromiso de los poetas y se practica en España una poesía de avanzada más directa y popular – desde la plataforma *Octubre*, por ejemplo⁴² –, José Moreno Villa practica con iconoclastia una poesía de la denuncia, pero que sigue siendo hermética y teñida de surrealismo. La yuxtaposición de asociaciones arbitrarias, el efecto desconcertante de la decontextualización de objetos, la enumeración de proposiciones desvinculadas y de interrogaciones incongruentes, todos estos procedimientos desembocan en lo absurdo y dificultan la lectura del poema, pero ese no deja de ser subversivo y corrosivo. En el poema número XIII de la serie “Carambucos”, la acumulación de imágenes irracionales, absurdas o arbitrarias están siempre al servicio de un mensaje de protesta contra la política, la sociedad y la religión de la España de entonces:

Rebosa el tonel.
La mariposa vacila en su vuelo.
La niña mendiga pide con voz falsa.
El chófer intenta su estafa de 50 céntimos.
¿Qué? ¿Son así? ¿Han de ser así las cosas?
¿Es esto el maravilloso encanto de la vida?
¿Ver que no le sale un colmillo en un ojo,
ni un bigote en las rodillas de la vecina?
¿Ver que todavía se salva de la monstruosidad el abeto
y que las máscaras del Carnaval no hacen revoluciones?
¿Ver que el pan
no es todavía cemento con estricnina⁴³?

Humor y sátira: hacia la politización del discurso poético

Afirmación del compromiso

Entre 1929 y 1936, entre *Jacinta la Pelirroja* y *Salón sin muros*, Moreno Villa afirma su posición de compromiso con la libertad y de denuncia de la alienación del hombre, en sus poemas “Carambas” – “Carambas talludas” o “Carambas semitalludas” –, o en sus “Carambucos” de *Puentes que no acaban*. En *Jacinta la pelirroja*, aparece un primer toque de este compromiso. Así, en el poema “Observaciones con Jacinta”, una nota satírica de crítica antimonárquica aparece ya: “mira la casa inmensa que tiene lo que llamamos rey./[...] mira al canalla, dueño de nuestro globo”⁴⁴. En *Carambas*, el poema número 87

41. *Ibid.*, págs. 401-402. Dirá Moreno Villa a propósito de este poema que “suena a vaticinio”.

42. *Octubre. Escritores y artistas revolucionarios*, Madrid, núm. 1 (junio-julio 1933)-núm. 6 (abril 1934). Dir. Rafael Alberti y María Teresa León. Ed. facsímile, Lichtenstein, Vaduz/ Topos Verlag, 1.G., 1977 (con introd. de Enrique Montero).

43. *Ibid.*, pág. 408.

44. MORENO VILLA, José, *Poesías completas, op. cit.*, pág. 322.

denuncia la censura del régimen dictatorial y anuncia de forma utópica una libertad futura:

[...] Hay, a pesar de la censura,
conocimiento de las redes revolucionarias.
La censura, máuser al hombro,
intenta segar las cabezas de los instintos
pero por encima de los vallados y las murallas,
de los centinelas y los esbirros,
pasaron siempre las leves brisas,
los pajarillos, las ramas fuertes,
y el rayo de luz todopoderoso⁴⁵.

El compromiso con la realidad social de su país y la repercusión de las circunstancias histórico-políticas aparecen a las claras en la “Caramba talluda núm. 2”, poema a la vez militante e irónico, paródico y sarcástico:

No diréis jamás que callaron mis dientes. [...]
No callaré ; seré charlatán,
apóstol, sacamuelas, sermonero, conferenciante
y machacador de esos que rizan
y rizan y rizan
para ti, para aquel, para nadie,
para todos y para el Santísimo⁴⁶.

Los poemas “Aguarda” (“Se desmoronan las panaderías/ con un rumor de migas tostadas de comunismo/ y los añejos estandartes pierden su significación”⁴⁷), “La manta en los ojos”, el “Carambuco núm. VIII”, en *Puentes que no acaban*, dan cuenta de la toma de conciencia progresiva del poeta en un contexto europeo marcado por la subida del fascismo y la adhesión de los intelectuales al comunismo. En *Salón sin muros*, los poemas “Apuntes históricos”, “Otro apunte histórico” y “Mentira” son unos de los mejores ejemplos de la nueva *vanguardia política*, y Moreno Villa se vale en ellos de recursos formales del surrealismo – como el irracionalismo – para denunciar la realidad y la política del bienio negro. Aquí tenemos un fragmento de “Otro apunte histórico”:

Nadie chistó
Los frailes estirados en la aurora,
desfilaban por los cables del teléfono.

Los generales saludaron al gorro blanco
que fue rojo del sudor de la espada.

Vi cómo se mecen los apotegmas y doctrinas
y cómo se mastican las inexperiencias.

En la cruz de dos años hubo un fulgor esquivo
y en la cuna del año se despertó la niña.

45. *Ibid.*, págs. 353-354.

46. *Ibid.*, pág. 378.

47. *Ibid.*, págs. 398-399.

Entonces babearon de júbilo
los mierdas de ayer. [...] ⁴⁸

La poesía satírica: la irreverencia antipolítica y anticlerical

En los versos de “Otro apunte histórico”, Moreno Villa emplea la palabra directa e irreverente, forja unas imágenes absurdas y cómicas, para poner de realce los vicios y los defectos del *enemigo*, valiéndose de una forma de poesía de la denuncia muy eficaz, o sea la sátira. Practicada por Valle-Inclán y Unamuno en la década de los años 20, la sátira es un género que se desarrolla sobre todo durante la República⁴⁹. Ya a finales de los años 20, Alberti cultiva esta forma de antipoesía heredada de los ultraístas y dadaístas, desembocando en los versos de la “Elegía cívica”: en este poema destinado a ser pegado en las paredes de la ciudad, Alberti denuncia los “últimos estertores” de la dictadura de Primo de Rivera y la sociedad que abomina, y el que es ya *poeta en la calle* afirma su deseo de transgresión de la norma burguesa. La fealdad y lo grotesco, lo escatológico y lo excrementicio, la irreverencia política y religiosa son características comunes a Alberti y Moreno Villa, y los versos siguientes de Moreno Villa, sacados del poema “73” del libro *Carambas*:

Escucha: son los intestinos
La nación padece aerofagia
Por encima de los ceros vuelan bigotes y coronas
cruces, pilas de bautizar y mitras de asfalto [...] ⁵⁰,

no dejan de recordar los versículos albertianos de la “Elegía cívica”:

Oíd el alba de las manos arriba,
el alba de las náuseas y los lechos desbarratados,
de la consunción de la parálisis progresiva del mundo y la arterioesclerosis del [cielo] ⁵¹.

La sátira, en la Segunda serie de *Carambas*, le permite a Moreno Villa ridiculizar a la Monarquía (“[...] y mucha historia y muchos museos,/ mucha capa y muchísimo chicoleo”) y a la justicia (“Por la cuerda iba el tonto del higo. /Sin calzones estaba la justicia en la luz”). Pero en su proyecto de subversión político-social y de enfrentamiento contra todos los pilares de la sociedad, José Moreno Villa practica sobre todo la sátira anticlerical – en un poema habla de Dios como de “un bribón celeste”, en otro un verso alude al “Supremo Hacedor”, al que “le llega la hora del barbero” –, y en este ambiente blasfematorio, no duda en animalizar a los representantes de la Iglesia, lo cual no deja de recordar la escritura esperpéntica del Valle-Inclán de *Luces de Bohemia*:

48. *Ibid.*, pág. 420.

49. José Antonio Balbontín en su *Romancero del Pueblo* practica también la sátira, pero Rafael Alberti es el poeta que sin duda más sátiras políticas y religiosas publicó entonces, en particular en su revista *Octubre* (“A Gil crucificado” o “La iglesia marcha sobre la cuerda floja”); incluso Cernuda llegará a publicar en *Octubre* poemas satíricos como “Vientres sentados”. Para profundizar este tema de la sátira, ver el título de una revista de índole dadaísta dirigida por Herrera Petere y Díaz-Caneja: *En España ya todo está preparado para que se enamoren los sacerdotes*, 1931.

50. MORENO VILLA, José, *Poesías completas*, *op. cit.*, pág. 371.

51. ALBERTI, Rafael, *Obra completa...*, *op. cit.*, págs. 507-514. (El título completo del poema es: “Con los zapatos puestos tengo que morir”).

Entonces, entre los relinchos, rebuznos
maullidos y aleluyas del coro eclesiástico,
silbarán las balas del frenesí.
Entonces acudirán todos los vientres a retozo
y los espirituales irán a limpiar sus parásitos
bajo el balcón de la manceba premiada⁵².

Conclusión: La “repercusión de las circunstancias” en la creación artística de J. Moreno Villa⁵³

Entre 1929 y 1936, Moreno Villa reivindica la herencia de los movimientos vanguardistas de la década de los años 10 y 20, pero su poesía refleja ya la toma de conciencia de los poetas de la década siguiente: como los ultraístas y los creacionistas, los surrealistas franceses y los poetas revolucionarios, el poeta se vale sucesivamente de la comicidad para sorprender al lector, del humor negro para lograr una doble subversión estética y ética del lenguaje poético y por fin de la sátira como arma política. La trayectoria de Moreno Villa se parece así a la de todos los representantes de las vanguardias españolas que pasan paulatinamente de un arte *minoritario* a un arte del *compromiso*. “Las circunstancias se reflejan siempre en mis versos. Tal cosa será mal considerada por algunos maestros; dirán que es impureza”, confiesa Moreno Villa en sus memorias⁵⁴. Pero la originalidad de su escritura reside sin duda en el papel relevante que siguen teniendo el humor y la jugueterización, permitiéndole huir del realismo.

Así, en 1936, cuando ya el peso de *las circunstancias* no puede sino tener *repercusiones* en su poesía y cuando el poeta comprometido (que nunca ha sido un *político*) tiene que rechazar la concepción lúdica del arte de las primeras vanguardias, Moreno Villa sigue divirtiéndose con juegos de palabras y de sonidos, como por ejemplo en el poema “Apunte histórico”:

Vestidos de cotonía y de mansedumbre,
alicaídos en el arroyo que se disipa,
desvanecidos en el ocaso que se defiende,
marchitos en su juventud sin roce,
hala, hala, tolón y tolón, ton⁵⁵.

Hasta 1936, con *Salón sin muros*, José Moreno Villa recurre al humor y a la burla, a las imágenes irracionales y a toda clase de elementos impuros, para denunciar una realidad socio-política. Después, con el estallido de la guerra, se rendirá a la *poesía de avanzada* o *de urgencia* (pero no de *circunstancias*), y esta vez abandonará el tono *avanzada*, para participar en la aventura del Romancero de la guerra civil, eso sí, siempre al lado de los *poetas novísimos* y *de vanguardia* que tanto le inspiraron en materia de humorismo y de *escritura sin pureza*⁵⁶. Y a esos jóvenes poetas les dedicaría el *tutor-residente especial* su poema “Sobre tus memorias”:

Si escribes alguna vez tus memorias
di que andabas por la casa en zapatillas
que roncabas durmiendo

52. “Caramba Talluda núm. 5”, in: MORENO VILLA, José, *Poesías completas*, op. cit., pág. 379.

53. “Repercusión de las circunstancias”, “La hora de la catástrofe” y “Vida en Valencia” son tres capítulos que Moreno Villa dedica, en *Vida en claro*, al periodo del compromiso político de pre-guerra y de guerra (op. cit., págs. 189-236).

54. MORENO VILLA, José, *Vida en claro...*, op. cit., pág. 189.

55. MORENO VILLA, José, *Poesías completas*, op. cit., pág. 419.

56. Ver la sección titulada “Romances de la guerra civil”, in: MORENO VILLA, José, *Poesías completas*, op. cit., págs. 427-439.

o sufrías hemorroides. [...]
De tus obras no dirás nada,
Porque, si dices, quitas al crítico
La frutilla de la conjetura⁵⁷.

57. *Ibid.*, pág. 416.

Bibliografía

- ALBERTI, Rafael, *Obras completas. Tomo I. Poesía 1920-1938*, Madrid, Aguilar.
- Caballo verde para la poesía*, Madrid, núm. 1 (octubre 1935)-núm. 4 (enero de 1936). Dir. Pablo Neruda. Ed. facsímile: Nendeln/ Liechtenstein, Auvermann, 1974 (Prólogo de Johannes Lechner).
- CABROL, Isabelle, *La poésie surréaliste espagnole à la croisée des avant-gardes esthétiques et des avant-gardes politiques (1929-1934)*, 629 f., 2 vol., Spécialité: Espagnol: Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3, París, 2003.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José, *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, Madrid, Ediciones Zeus, 1930, p. 79-80.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *Poesía española de vanguardia (1918-1936)*, Madrid, Clásicos Castalia, 1995.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Ismos*, Madrid, Gredos, 1932, pág. 106.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Greguerías*, Valencia, Prometeo, 1917
- Litoral*, Málaga, diciembre 1926-junio 1929, núm. 1-9. Ed. facsímile, Madrid, Ediciones Turner, 1975/ Málaga, Aynutamiento de Málaga, 1990.
- MORELLI, Gabriele, *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia* Valencia, Pre-Textos, 2000.
- MARTÍN CASAMITJANA, Rosa M., *El humor en la poesía de vanguardia*, Madrid, Gredos, 1996.
- MORENO VILLA, José, *Vida en claro. Autobiografía*, México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- MORENO VILLA, José, *Poesías completas*, Madrid/ México, El Colegio de México/ Publicaciones de la Residencia de Estudiantes (Edición de Juan Pérez de Ayala), 1998.
- *Octubre. Escritores y artistas revolucionarios*, Madrid, núm. 1 (junio-julio 1933)-núm. 6 (abril 1934). Dir. Rafael Alberti y María Teresa León. Ed. facsímile, Lichtenstein, Vaduz/ Topos Verlag, I.G., 1977 (con introd. de Enrique Montero).
- ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa Calpe/ Col. Austral, 1997 [Primera ed., 1925], pág. 57.
- POGGIOLI, Renato, *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.
- “Salón de Artistas Ibéricos. Manifiesto”, in: *Alfar*, La Coruña, julio de 1925, núm. 51.
- Ultra. Poesía, crítica, arte*, Madrid, núm. 1 (enero 1921)-núm. 24 (marzo 1922).
- “Una encuesta sensacional. ¿Qué es la vanguardia?”, in: *La Gaceta Literaria*, Madrid, junio de 1930, núm. 84. Ed. facsímile, Vaduz/ Madrid, Topos Verlag AG/ Turner, 1980, Tomo II, pág. 183.

Kati Horna. El compromiso de la mirada. Fotografías de la guerra civil española (1937-1938)

Nancy BERTHIER, Rafael RODRÍGUEZ TRANCHE, Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA

Resumen : Este texto es una recopilación de las tres conferencias que se pronunciaron en junio de 2009 con motivo de la exposición comisionada por Rafael Rodríguez Tranche en la Casa de Velázquez de Madrid sobre las fotografías de Kati Horna durante la guerra civil española (1937-1938). El objetivo es destacar, en tres momentos, la especificidad de la mirada fotográfica de la entonces joven artista: primero de manera general, en segundo lugar, con un enfoque restringido a una temática, la del motivo de las ruinas, y por fin, a partir de la lectura de una selección de imágenes representativas.

Palabras claves: Kati Horna/Guerra civil/ España/Fotografía/Fotoreportaje

Résumé : Ce texte rassemble les trois conférences prononcées en juin 2009 à l'occasion de l'exposition organisée à la Casa de Velázquez de Madrid sur les photographies de Kati Horna pendant la guerre civile espagnole (1937-1938), dont le commissaire était Rafael Rodríguez Tranche. L'objectif est de cerner, en trois moments, la spécificité du regard photographique de celle qui était alors une jeune artiste : tout d'abord de manière générale, en second lieu autour d'une thématique limitée, celle du motif des ruines et enfin, à partir de la lecture d'une sélection d'images représentatives.

Mots clefs : Kati Horna/Guerre civile/ Espagne/Photographie/Photoreportage

En el año 1979, la fotógrafa de origen húngaro Kati Horna ofrecía a las autoridades españolas un conjunto de negativos impresionados entre 1937 y 1938 durante la guerra civil española, una colección posteriormente adquirida por el Ministerio de Cultura español. Dio lugar a una exposición en 1992, y a un catálogo hoy en día agotado, *Kati Horna. Fotografías de la guerra civil española (1937-1938)* (Salamanca, Ministerio de Cultura, 1992). Sin embargo, estas imágenes circularon poco¹. Con motivo del coloquio internacional *Imágenes de la guerra civil española. Nuevas retóricas del miedo*, que tuvo lugar en la Casa de Velázquez de Madrid, se organizó una nueva muestra de fotografías de Kati Horna sobre la guerra civil española, comisariada por Rafael Rodríguez Tranche, y titulada “ Kati Horna. El compromiso de la mirada. Fotografías de la Guerra Civil española (1937-1938) ”, que dio lugar a tres conferencias a cargo de Nancy Berthier (Université Paris Sorbonne Paris IV, CRIMIC EA 2561, Francia), Rafael Rodríguez Tranche (Universidad Complutense de Madrid, España) y Vicente Sánchez-Biosca (Universidad de Valencia, España), los tres coordinadores del coloquio internacional. Este texto es una recopilación de estas conferencias que analizan, en tres momentos y desde tres perspectivas, la especificidad de la mirada fotográfica de la entonces joven artista : primero de manera general (I- *Fragmentos del paisaje cotidiano después de la batalla* por Rafael Rodríguez Tranche); en segundo lugar, con un enfoque restringido a una temática, la del motivo de las ruinas (II- *El arte nuevo de hacer ruinas...* por Nancy Berthier); y, por último, a partir de la lectura de una selección de imágenes representativas (III- *Tan lejos, tan cerca. Variaciones sobre la resistencia en algunas fotos de Kati Horna* por Vicente Sánchez-Biosca).

1. Una selección del fondo de imágenes se encuentra en la web del Ministerio de Cultura : http://www.mcu.es/archivos/CE/ExpoVisitVirtual/kati_WAI/exposicion.html, [02/02/2012].

I- Fragmentos del paisaje cotidiano después de la batalla por Rafael Rodríguez Tranche

“La cámara no es un obstáculo ¿es uno mismo!”

Kati Horna

1.

En octubre de 1939 Kati Horna desembarca en Veracruz (México) procedente de Francia. Lleva consigo una pequeña caja de hojalata con imágenes tomadas por ella durante la Guerra Civil española. En México se establece definitivamente y continuará su labor como fotógrafa hasta el final de sus días. Durante años, espera pacientemente a que España recupere las libertades democráticas. En 1979 Horna ofrece a las autoridades españolas el contenido de esa valiosa caja: 270 negativos impresionados entre 1937 y 1938, los únicos que pudo salvar tras huir a París al terminar la contienda. Finalmente, la colección es adquirida por el Ministerio de Cultura español en 1983 y pasa a formar parte del patrimonio visual (junto a colecciones como las de Alfonso, Robert Capa o Albert-Louis Deschamps) sobre nuestra guerra. Hasta entonces, estas fotos habían permanecido prácticamente inéditas. Sólo tuvieron una limitada difusión cuando fueron realizadas, escasa si se compara con la alcanzada por las imágenes que han quedado asociadas –y fijadas– a la memoria oficial de la Guerra Civil. Al contemplarlas ahora, es inevitable interrogarse por su inexplicable ausencia como parte de esa memoria ¿Azares del destino, que quiso relegarlas al oscuro silencio de una caja, o tal vez una forma de observar la guerra que no se ajustaba a los cánones del foteriodismo reinante entonces o reivindicable hoy?

Sea como fuere, este legado se revela ahora como una fuente inestimable por su coherencia de conjunto y por su valor complementario respecto a esas imágenes emblemáticas. Pero volvamos la vista atrás e intentemos recomponer las circunstancias que dieron origen a esta obra.

2.

En 1937 Kati Horna llega a España con el encargo de realizar un álbum para la propaganda exterior del gobierno republicano. Al mismo tiempo, comienza a colaborar con publicaciones de orientación anarquista como *Libre Studio*, *Mujeres Libres*, *Tierra y Libertad* y *Umbral* (en las dos últimas publicará la mayoría de sus trabajos). Pese a los pocos datos de los que disponemos sobre su estancia en España, todo hace suponer que las imágenes hoy conservadas son una parte de las que realizó. Sin embargo, este carácter parcial, lejos de debilitar el conjunto, lo convierte en una obra que sugiere ser interpretada como un todo coherente. A ello contribuye el hecho de que la propia Horna (como si quisiera establecer una secuencia) haya numerado, datado y titulado cada imagen. Y como en uno de esos dibujos que se desvelan tras unir con líneas una relación consecutiva de números, al recorrer estas imágenes surge un retrato y, lo que es más elocuente, una mirada propia detrás de él. Un retrato que es, a la vez, un relato y bien podría ser el resultado de un periplo. Porque Horna recorre con su cámara Teruel, el frente de Aragón, Valencia, Játiva, Gandía, Silla, Vélez Rubio, Alcázar de San Juan, Barcelona, Madrid..., y con ello parece trazar un mapa imaginario, un viaje a través del paisaje humano de la guerra, rastreando sus heridas, pero también sus huellas cotidianas. Así pues, al verlo en su totalidad es inevitable establecer una lectura global, porque unas imágenes parecen sumarse a las otras, componer un mosaico con fragmentos reveladores, con facetas inusuales de la guerra española.

De entrada, frente a las imágenes más difundidas del conflicto, la cámara de Horna parece rehuir deliberadamente los momentos álgidos o heroicos en los que se inmortalizan acontecimientos o el fragor de la batalla. Tampoco encontramos el sufrimiento aún humeante o el grito desgarrador de las víctimas. En vez de todo eso, la fotógrafa opta por una visión más cercana, más ordinaria, y menos espectacular si se quiere, pero no por ello menos reveladora del drama de la guerra. Su mirada (sin renunciar a la inmediatez de la foto que captura fracciones de segundo) se instala en un tiempo distinto, el lapso anterior o posterior al acontecimiento. En sus imágenes laten las últimas vibraciones de la onda expansiva, aquellas que nos permiten entender, al tiempo, lo que hay de eterno y universal en sus personajes detenidos en ese momento. Por eso es capaz de captar algo de lo inmutable dentro del eco chirriante de la tragedia. Antes que por su fuerza expresiva, sus campesinos, sus soldados, sus mujeres, sus niños y ancianas nos conmueven porque son retratados en su singularidad no como meras representaciones del teatro de un suceso.

Digámoslo de otro modo: las fotos de Robert Capa, Gerda Taro, Agustí Centelles o David Seymour son rotundas, precisas, oportunas. Parecen (conscientemente) destinadas a forjar una aureola mítica, a crear un imaginario bélico saturado de héroes comprometidos, de luchadores surgidos del pueblo, de milicianas que encarnan una nueva mujer. Al tiempo, el sufrimiento de la población brota ardiente de entre las ruinas, clama entre la devastación para erigirse en denuncia de portada. Horna llega después y nos muestra otra perspectiva. En ese sentido, su instante no es el del fotorreportero, sino el del momento en el que todos se han ido ya con las imágenes exclusivas. Sus fotos no nos confirman, nos interrogan. O mejor, nos suscitan que las interroguemos por ese antes, por ese después. Y esto es así porque ella no sólo se interesa por el horror, sino por la secuencia que sigue a continuación. Ciertamente, la guerra planea sobre muchas de sus imágenes, en algunas de forma palpable, en otras de modo alusivo. Sin embargo, la habilidad de Horna es encuadrarla en un paisaje más vasto y complejo, en una dimensión más profunda.

3.

La distancia de Horna con otros fotógrafos de la guerra también es extensible a los medios técnicos empleados. La Guerra Civil española está considerada el primer conflicto bélico que recibió una auténtica cobertura mediática. La aportación de los reporteros gráficos fue, en este sentido, decisiva y su nueva forma de afrontar los acontecimientos se debe en buena medida a las herramientas que emplearon². Las cámaras de “paso universal” (las que usaban un formato de película del mismo tamaño que la cinematográfica de 35 mm.), como la Leica o la Contax, dieron a los fotógrafos una libertad de movimientos insospechada hasta entonces (sin sacrificar excesivamente la calidad de la imagen frente a las cámaras de placas). Estas cámaras, portátiles y ligeras, eran idóneas para el tipo de situaciones ante las que se enfrentaron los reporteros, de ahí que se asocien al nacimiento del fotoperiodismo. Sin embargo, sólo unos pocos privilegiados pudieron utilizar estos medios. De hecho, la mayor parte de los fotógrafos españoles que trabajaron en el bando republicano no disponían fácilmente de película de 35 mm. y muchos tuvieron que volver a las cámaras de cajón de gran formato y preparar y emulsionar sus propias placas.

Horna trabaja con un tipo de cámara distinto: uno de los primeros modelos de la serie Rolleiflex³. Fabricada por la empresa alemana Franke & Heidecke, esta cámara tiene interesantes particularidades:

2. Véase al respecto RODRÍGUEZ Tranche, Rafael, “Una nueva mirada: aspectos técnicos y estilísticos de la fotografía y el cine documental durante la Guerra Civil española”, *Historia Social*, Valencia, Fundación Instituto de Historia Social/ UNED, 2009, nº 63, pág. 81-109.

3. La primera cámara “Rollei” fue lanzada al mercado en 1929.

incorpora un sistema de doble objetivo (uno para el visor y otro para la captación) o TLR, que permite seguir viendo el motivo mientras el obturador está abierto. Este tipo de visor no consigue eliminar el error de paralaje y la imagen que se forma en él no es muy luminosa. Esto, unido a su mayor peso y tamaño, hacen que estas cámaras sean menos operativas que las de paso universal para determinadas situaciones. Otra peculiaridad es el uso de película de 120 (denominada popularmente “medio formato”), que permite hacer 12 exposiciones en negativos de 6x6 cm. La gran ventaja del tamaño del negativo, comparándolo con el 35 mm. de las cámaras de paso universal (24x36 mm.), es que se pueden obtener ampliaciones de gran calidad. Las limitaciones son el reducido número de exposiciones por carrete y su mayor coste⁴.



Otro aspecto relevante es la proporción cuadrada del formato, lo que inevitablemente lleva al fotógrafo a plantearse la composición de forma distinta (aunque siempre exista la posibilidad de reencuadrar la foto en el laboratorio). Por ejemplo, induce a situar el motivo principal en el centro. De ahí su idoneidad para el retrato en primer plano⁵. Horna evitará a menudo este tratamiento convencional, rehuendo la frontalidad para optar por los encuadres en inclinación diagonal (fotos 99, 127, 140, 166), los picados y contrapicados (fotos 22, 29, 131, 140, 221) o descentrando ostensiblemente el motivo (fotos 82, 111, 129)⁶.

Además, la Rolleiflex de esos años llevaba un objetivo único Zeiss Jena Tessar de 75 mm. *f*/3.8 (equivalente al objetivo normal de 50 mm. de las cámaras universales), por lo que el fotógrafo estaba limitado con el ángulo visual y una distancia focal única⁷. La emulsión fotográfica más extendida para las cámaras Rolleiflex era la Agfa Isopan F 17 DIN (40 ASA-ISO). Con esa reducida sensibilidad es más que probable que Horna disparara con un diafragma entre 5'6 y 8 en exteriores (a una velocidad de obturación de 125 o 250). Los “problemas” con la obturación son perceptibles en las fotos tomadas en

4. Esta circunstancia no impedirá que Horna, en ocasiones, ensaye variaciones sobre un mismo motivo. Por ejemplo, la serie que va del 88 al 95 donde retrata a una campesina anciana en distintas actitudes.

5. La colección incorpora un buen número de retratos, comprendidos entre los números 224 y 271. De hecho, en su etapa mexicana Horna destacó como una excelente retratista en el formato 6x6. Véase al respecto GARCÍA KRINSKY, Emma Cecilia (ed.), *Kati Horna Recuento de una obra*, México, CENIDIAP-INBA, 1995.

6. Utilizamos la numeración establecida por la propia Horna. En líneas generales, esta numeración parece seguir un orden temporal (pese a que no hay constancia de que la serie mantenga una cronología estricta). También se ha tenido en cuenta la catalogación realizada, con la misma numeración, por M^a Blanca Desantes para la edición en CD-ROM de dicho fondo. *Fotografías de Kati Horna en el Archivo General de la Guerra Civil Española/ Kati Horna*, [cédérom], Madrid, M^o de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2002, 1 disco.

7. Algo muy habitual para todos los fotógrafos de la época.

interiores sin apoyo de flash (no se utiliza en ningún caso), donde los personajes que están moviéndose han quedado desenfocados y la profundidad de campo se ha recortado drásticamente (fotos 104, 107, 225)⁸. La fotógrafa húngara tampoco rehúye las grandes diferencias de exposición en una misma imagen. Así, la foto 115, realizada en el Comité de refugiados de Gandía, nos muestra un personaje en primer término a contraluz iluminado por la luz exterior de un ventanal que ha quedado totalmente sobreexposto. Todo ello nos habla de opciones creativas en las que la técnica se sacrifica en beneficio de la fuerza expresiva del motivo⁹.

Por último, aunque pueda resultar anecdótico, la forma de coger, mirar y encuadrar con esta cámara comporta una relación distinta con lo fotografiado. El gesto del fotógrafo queda más oculto, su trabajo es más discreto, si así lo quiere (la imagen captada por el visor se forma en un cristal horizontal situado en la parte superior, por lo que se observa desde arriba y no llevando la cámara al ojo). Además, hay una facilidad especial para fotografiar a media altura, lo que permite ensayar, sin apenas cambiar la postura, los contrapicados (fotos 96, 104, 138 y 166)¹⁰. La foto 140 es una demostración de las posibilidades expresivas de este procedimiento. Muestra un grupo de niños tras salir de un refugio antiaéreo en Valencia con la expresión de miedo aún en sus rostros. El contrapicado extremo recorta y confronta a los niños contra el cielo y los “lanza” hacia nuestra mirada para intensificar su expresión y situarnos en una perspectiva insólita, extraña a la visión adulta.



Imagen 140. @DR

En todo caso, la preferencia de Horna por el formato 6x6 es una opción expresiva que se mantendrá

8. Como es lógico, el empleo de velocidades lentas en interiores, unido a diafragmas muy abiertos, implica fotos con muy poca profundidad de campo, enfoque selectivo y personajes movidos junto a otros estáticos que muestran, por oposición, la acción del momento en lugares con escasa iluminación.

9. Todas estas consideraciones se han realizado a falta de un estudio detallado de los negativos originales.

10. Además, la imagen que se forma en el visor está invertida, con lo que el fotógrafo debe tener en cuenta esta diferencia a la hora de encuadrar.

a lo largo de su carrera posterior, recurriendo a él para todo tipo de encargos y reportajes¹¹.

4.

Un recorrido en detalle por algunas de sus imágenes de guerra nos permitirá ahondar en las similitudes y distancias entre la obra de Horna y la de sus contemporáneos.

Esa fijación de lo permanente, de lo inmemorial antes expuesta podría estar representada por la foto 20. Titulada “Campesino aragonés”, compone una estampa propia de los pioneros de la fotografía. Podría ser una foto de Charles Clifford o de Jean Laurent (aquellos fotógrafos viajeros que fijaron diversas escenas tradicionales de la España del siglo XIX), si no fuera porque sabemos que está hecha, inscrita en el tiempo de la guerra. Por más que ese anciano, apoyado en ese muro secular, nos traslade con su porte a un universo ancestral, inmutable.



Imagen 20. @DR

11. La predilección de Horna por este formato comienza ya en sus años de formación. Al parecer, empezó trabajando con una cámara Linhoff. Véase al respecto Sánchez Mejorada, Alicia, “Kati Horna: una mirada insólita y cotidiana”, Cuartoscuro, México, sept.-oct. 2001.

La foto 33, “Niño de Vicien”, nos muestra a un niño sentado junto a la puerta de una casa. Los pocos elementos que contiene permiten situar la escena en un ambiente rural. Todo parece respirar un aire de cotidianeidad, de tarde plácida en la que el niño ha decidido asomarse para ver el exterior sin perder la seguridad del umbral. Es precisamente su actitud la que, atravesada por la idea de la guerra, nos induce a leer la curiosidad como inquietud. Su mirada (¿pensativa? ¿atemorizada?) apunta a algo que escapa a la tranquilidad de ese espacio y se desplaza no solo al exterior del lugar, sino a la dimensión temporal.



Imagen 33. @DR

En la foto 105, la escena de una madre comiendo junto a la que, suponemos, es su hija podría inscribirse también dentro de una perfecta cotidianeidad. Es más, transmite elementos que sentimos inmutables, consustanciales al celo maternal (esa mirada vigilante de la madre ante el frágil equilibrio de la niña subida en la silla, la protección que ejerce con su regazo al bebé que sostiene). Sin embargo, poco a poco, la foto va revelando ingredientes coyunturales: el vestido negro de la madre, ese bebé que parece desgajado de la atención principal, el entorno que remite a un comedor público, un perro que irrumpe alterando el pacto con el instante preciso y, sobre todo, la ausencia del padre dentro de una composición familiar (¿tal vez muerto o en el frente?). Estamos en un comité de refugiados y la guerra ha dejado sus huellas sembradas en la imagen.



Imagen 105. @DR

En la foto 112 (de la misma serie de la anterior) una niña toma un vaso de leche como haría habitualmente, si no fuera porque está en un centro de refugiados y esa acción adquiere carácter de auxilio. Una niña que ha sido sorprendida con una mirada abstraída (tal vez, más propia de un adulto). Una niña que ha sido fotografiada sola y nunca sabremos si ese recorte espacial (deliberadamente acentuado por un juego de luz/no luz) oculta o no la ausencia de progenitores.



Imagen 112. @DR

La foto 129 retrata a una niña sentada en una calle del barrio chino de Barcelona. Junto a ella se acumula un reguero de harapos y cachivaches. El montón de cosas se prolonga más allá del encuadre, como si fuera una inmensa hilera de material de desecho, restos del naufragio a los que la niña, con su presencia, parece dotar de orden, sentido. La composición abre numerosos interrogantes: ¿juega con ellos? ¿Los vende? ¿Vive en la calle? En todo caso, su mirada alegre a cámara, su pelo recién peinado (lo sabemos porque lo hemos visto en la foto anterior), componen una vitalidad que la elevan más allá de ese paisaje desolado (invocación de los desastres de la guerra).



Imagen 129. @DR

La foto 162 nos muestra a unos niños sentados, posiblemente descansando después del juego. El suelo de arena está lleno de garabatos. Uno de ellos lleva un palo en la mano, sin duda ha dibujado con él. Otro tiene unas muletas apoyadas en el suelo. También han debido servir para el juego. Cuando nuestra mirada, después de haber atendido el conjunto, recorre los detalles de la imagen y sigue el itinerario que va de las muletas hacia el niño, descubrimos que le falta una pierna. Entonces, el juego revela una trágica amputación, una violenta irrupción del mundo adulto. La guerra está inscrita en la imagen, pero ya con otra temporalidad. Es, como indicábamos más arriba, el tiempo de lo cotidiano cortocircuitado, segado, donde aún late con fuerza el acontecimiento.



Imagen 162. @DR

Por último, habría que destacar dos tipos de imágenes recurrentes en el trabajo de Homa, que ahondan en todo lo expuesto hasta aquí. Aparentemente, nos hablan de los efectos materiales de la guerra, pero en realidad simbolizan un nuevo imaginario: la fractura de la vida civil en un escenario, la ciudad, propio de la modernidad. Se trata de dos categorías de imágenes que es necesario asociar porque, aunque se muestran desgajadas, son las dos mitades de un mismo lugar, paradigma de la devastación, transformado ahora en una suerte de “intimidad saqueada”. Son esas fotos donde aparecen los efectos de los bombardeos sobre núcleos urbanos. Por un lado, las imágenes de edificios abiertos por la mitad, suspendidos en el vacío, semiderruidos, exhibiendo su interior como casas de muñecas vacías (fotos 141, 145-148, 178, 195, 196, 197, 208). Justamente esos, no los completamente destruidos, sino los que permiten reconstruir con la imaginación cómo fueron antes. Frente a ellos, nuestra mirada accede impudicamente a una cotidianidad rota, a un espacio familiar despojado. Es inevitable pensar a la vez en su poder de evocación: remiten a un tiempo en el que ese universo bullía. Por otro lado, las escenas de montones de enseres apilados en la calle, que emergen de entre las ruinas como el botín de un naufragio (fotos 60, 143, 144, 179). Sin su espacio protector (las paredes que los contenían), sin su funcionalidad los objetos adquieren una nueva materialidad: son una palpable sinécdoque de sus

antiguos poseedores. Al tiempo, dotan a la topografía urbana de una nueva faz caracterizada por la disolución de la dicotomía: exterior/interior, público/privado. Es más, cobran un valor escenográfico: se solapan, concatenan, amontonan en una perfecta representación del caos. Inútil buscar una cadena lógica en su interior (como en la foto 144).



Imagen 144. @DR

A través de todos estos motivos y lugares percibimos la principal operación de sentido establecida por Horna sobre el universo que retrata: salir del instante decisivo para cifrar un tiempo diferido en el interior de cada imagen. Y sobre esta insólita construcción temporal se traza una nueva geografía: captar el rostro como paisaje y el paisaje como rostro. Ese podría ser, en esencia, el arte de la cámara de Kati Horna.

II- El arte nuevo de hacer ruinas... por Nancy Berthier

*Yo me asomo al balcón; desde allí veo
la ciudad cenicienta que respira
al gris conmocionado de los aires,
la atmósfera agrietada que soporta.*

*¿A qué desolación, a qué destino,
pertenecen sus lívidos inmuebles,
sus agotados turnos de trabajo,
sus transeúntes fieles?*

Juan Eduardo Cirlot, *Ciudad de cenizas*, 1949

Recién llegada de París, donde había paseado su cámara fotográfica sobre los apacibles espacios urbanos de los cafés y del Rastro de la “ Ville lumière ”, Kati Horna topó rápida y regularmente, durante su estancia en España, con los escombros y las ruinas que la guerra ya había producido en 1937 y 1938. Como muchos fotógrafos que estaban cubriendo el conflicto español, la fotógrafa húngara se dedicó a captar el entonces nuevo arte de hacer ruinas. Lo nuevo radicaba no en las ruinas como tales, presentes en la historia militar desde siglos, ni en los mismos bombardeos, experimentados ya antes de la primera guerra mundial, sino en un radical cambio de escala debido al desarrollo tecnológico de los nuevos medios de destrucción masiva que, combinado con nuevos objetivos (la población civil), les otorgaba una dimensión casi cósmica, ofreciendo a la mirada unos escenarios urbanos inéditos para entonces. Alejándose de toda estética de la dramatización, que privilegia lo humano (cadáveres, heridos, civiles huyendo o refugiados, etc.), Horna dirige resueltamente su cámara hacia las ruinas, que constituyen sin lugar a dudas uno de los motivos originales del conjunto de sus fotografías de la guerra civil. En efecto, sobre las 270 imágenes que contiene el fondo depositado en los Archivos, podemos contar 38 vistas de ruinas (un 14%), tomadas fundamentalmente en Teruel, Barcelona, Madrid, en el frente de Aragón y en el frente de Madrid en dirección al Pardo. Esta serie de fotografías contrasta con el resto de su producción, dedicado en su mayor parte a la figura humana, mediante el género del retrato, individual o colectivo.

Una función testimonial

No cabe duda de que la primera función de esta serie de fotografías es de tipo testimonial o documental. Frente al espectáculo de ciudades o pueblos convertidos en ruinas o escombros, Kati Horna, como la mayor parte de los fotógrafos de la época, quiso captar una situación histórica y dejar constancia de la nueva fisonomía urbana que engendraban los nuevos métodos bélicos. Su interés por la ciudad y, más generalmente, por la arquitectura, se había desarrollado durante su estancia parisina y se prolongaría después de la guerra, en México, donde fotografiaría centenares de edificios, tanto civiles como instituciones, escuelas, museos, etc., colaborando a veces con arquitectos. En 1973, la fotógrafa resumía así su actitud artística frente a la arquitectura: “ En mis fotos, trato de capturar lo insólito de la arquitectura¹²”. En el caso de los lugares de la guerra civil que recorrió, lo insólito precisamente, se ofrecía a la mirada de modo, por así decirlo, casi natural en el espectáculo de las ruinas. El marco urbano occidental moderno, heredero de las transformaciones topográficas decimonónicas, se fundamentaba en un principio de orden y de racionalización que de repente evidenciaba su fragilidad y su carácter perecedero, expuesto a la violencia de los ataques aéreos. Fotografiar las ruinas era entonces fotografiar urbanizaciones en un extraño estado de transición: entre un pasado sugerido por los rastros presentes de una ordenación perdida y un futuro –todavía incierto– de reconstrucción. Era testimoniar un caos forzosamente transitorio del que la imagen fotomecánica podía no sólo denunciar desde su compromiso con la mirada, sino también recordar para generaciones futuras. La fotografía n° 196, titulada “ Casas bombardeadas en Madrid ” y tomada en septiembre del año 1937, es paradigmática de la manera en la que la fotógrafa ha traducido el caos urbano derivado del arte nuevo de hacer ruinas. Encuadrada en plano general, como gran parte de sus fotos de ruinas, ofrece el espectáculo desolador de lo que debió haber sido una alegre calle bordada de edificios y convertida ahora en una especie de gigantesco vertedero.

12. Citado en García Krinsky, Emma Cecilia (ed.), Kati Horna Recuento de una obra, op. cit., pág. 53.



Imagen 196. @DR

La calle, teóricamente destinada a la circulación, pierde su función natural, obstruida por unos escombros amontonados al lado de los cuales las dos palas del primer plano parecen irrisorias. Un igual sentimiento de irrisoriedad se desprende de la decena de figuras humanas presentes en la fotografía, que parecen fundirse en el campo de ruinas. La parte inferior de la fotografía evidencia una ciudad “desarquitecturada”, cuyos fragmentos, recuerdos abstractos de lo que pudo ser, adquieren funciones insólitas: de tal tronco mutilado cuelgan ahora chaquetas, y tal piedra, que pertenecería antaño a un sólido edificio, sirve de asiento. En la parte superior, a la derecha, se alza, contrastando con la horizontalidad del campo de ruinas, un edificio cuya frágil verticalidad cierra el siniestro espacio. Al igual que la calle, ha perdido su función principal de preservación de la intimidad: la antigua racionalidad urbana (recordada por los restos arquitectónicos), fundamentada en una clara distribución del espacio entre lo interior y lo exterior, queda del todo abolida. Esta fotografía, como la mayor parte de la serie, deja constancia de las consecuencias materiales del arte nuevo de hacer ruinas sobre la topografía de la ciudad. Pero en la mirada de Kati Horna, las imágenes de las ruinas no se reducen a esta primera dimensión testimonial.

El arte de la metalepsis

De manera general, lo que llama la atención en la serie de fotografías de Kati Horna sobre la guerra civil es la casi ausencia en ellas de lo que constituye el arsenal clásico de la representación bélica: escenas de “acción”. De sus 270 fotografías de la guerra civil, solamente 3 se relacionan de modo más o menos directo con este tipo de iconografía: las 47, 48 y 200, en las que podemos ver a unos hombres con armas en el frente en situación de combate. La 48 es la única de ellas en que se representa la “acción” bélica propiamente dicha, con un soldado de espaldas apuntando al enemigo. Se trata obviamente de una excepción en el conjunto. Lo que interesa a Kati Horna en el conflicto no es su dimensión militar sino sus consecuencias en la vida diaria de la población, tanto la de los civiles como de los combatientes. Respecto a la temática de los bombardeos, la fotografía prescinde de la misma manera de cualquier dramatización o “espectacularización” para centrarse en el motivo estático de las ruinas. Sin embargo,

si rehúye voluntariamente de cualquier representación de la violencia en acto, no por ello es ausente la violencia de sus fotografías. En efecto, se presenta en ellas mediante una función metonímica que se asienta en un arte de la metalepsis, una figura retórica que suele expresar la causa por la consecuencia, y viceversa. El espectáculo de las ruinas presentes se concibe entonces como la consecuencia de los bombardeos pasados que las imágenes designan *in absentia*. Observemos, por ejemplo, la fotografía n° 179 titulada “ Casas bombardeadas ” (sin fecha, sin lugar), muy parecida a la anterior, por la manera en que se estructura en ella el espacio fotográfico, dividido en una parte inferior (el de la calle) y una parte superior (los edificios) que el tipo de encuadre elegido, en gran plano, permite abrazar conjuntamente.



Imagen 179. @DR

Ninguna violencia explícita en esta imagen apacible y globalmente estática: edificios, árboles y escombros inmóviles, un camión parado, unos hombres que conversan, una señora que registra los bultos, o gente que simplemente está mirando. Casi podemos imaginar a partir de estos componentes visuales el intenso silencio que reina entonces en dicha calle. Sin embargo, esta imagen tranquila de un “ después ” convoca fuertemente, por metalepsis, el “ antes ”. La violencia del bombardeo pasado estalla frente a la visión de las fachadas despanzurradas que exhiben sus entrañas. Los cuartos abiertos a los cuatro vientos sugieren la fuerza del impacto, el estrépito del derrumbe de las paredes, los gemidos de las vigas quebradas. Su vacío es sinónimo de una ausencia que remite metalépticamente a una anterior presencia. Podemos imaginar la huida desordenada y aterrorizada de los habitantes, podemos casi oír sus gritos por encima del ruido de las alarmas y del zumbido de los aviones, podemos imaginar la muerte ¿Cuántas personas quedarían encerradas para siempre en estas cárceles de piedra? Los escombros y objetos domésticos de la parte inferior de la fotografía participan de la gran metalepsis. Yaciendo en la calle, van configurando una especie de irrisoria barricada que expone a la vista de todos una intimidad repentinamente violada, con los colchones, en particular, que van yuxtapuestos a una serie de objetos muy dispares. ¿Será la señora de la extremidad derecha de la fotografía, que parece haber encontrado algo en ese gran vertedero, superviviente de una de esas viviendas en busca de lo suyo? o, más prosaicamente,

¿una mujer pobre deseosa de encontrar algún tesoro? Cualquiera que sea la respuesta, el resultado es el mismo: delata la precariedad en la vida cotidiana a consecuencia del bombardeo. Al practicar un arte de la metalepsis, al eludir de este modo la representación directa de la violencia, la fotógrafa se sitúa en un campo estético profundamente original, marcado por un sentido del pudor y un rechazo al morbo, que encontramos en las demás fotografías que sacó Kati Horna durante su estancia en España.

Una función estética

Acerca de su conjunto de fotografías de la Academia de San Carlos, hechas en México en 1973, Kati Horna comentaba: “ toda forma está animada por un mensaje mágico. Cada construcción es a la vez que edificio, casa o iglesia, un sueño latente, una actualización de la materia que sin la forma estaría condenada a la nada¹³ ”. Se evidencia en esta observación de la fotógrafa una sensibilidad estética especial hacia un aspecto peculiar de los edificios : la relación armoniosa que se suele establecer en ellos entre forma y materia. Para Kati Horna, un edificio no se reduce pues a una funcionalidad como conjunto de viviendas sino que es también el espectáculo puramente visual de una materia hecha forma. En sus fotografías de los espacios urbanos, tanto en París como en España o luego en México, su mirada tiene una acuidad peculiar para, mediante unos enfoques precisos, captar la poesía visual de los edificios, así como el “ sueño latente ” que encierran. En el caso de España, el motivo de las ruinas acentúa esta sensibilidad hacia la relación forma/materia en la medida en que el resultado de los bombardeos rompe su equilibrio armónico. Pero al mismo tiempo, revela de cierta manera su esencia : al haber desaparecido las fachadas, la materia se impone, desnuda. A este respecto, la fotografía n° 148, titulada “ Calle Marina. Bombardeo de marzo ”, sacada en Barcelona después de los bombardeos de marzo del año 1938, es particularmente espectacular.



Imagen 148. @DR

La fotografía ha elegido en ella un encuadre en plano general, pero con un fuerte contrapicado que

13. Citado en Ibid., pág. 26.

pone de realce la nueva relación forma/materia debida a los efectos del bombardeo. El encuadre resalta las formas: la verticalidad del edificio principal (o mejor dicho, de lo que queda de él), puesta de realce por la misma verticalidad de la fotografía, enfatiza el carácter geométrico del “sueño latente” que lo ideó, su ordenación perfecta en sendos pisos que reproducen un mismo modelo de vivienda. Pero al mismo tiempo, el encuadre le confiere una oblicuidad extraña, reforzada por las líneas de la oblicuidad del edificio de al lado y del árbol del primer plano. La visión de la materia se impone: piedra, ladrillo, madera... En las paredes del edificio de la parte derecha, el papel despedazado ostenta su materialidad frágil y recuerda fuertemente otras fotografías de Kati Horna dedicadas a unos muros (nº169 hasta nº174). El “mensaje mágico” de esta fotografía de ruinas, al igual que las demás de la serie, obviamente, no puede ser, no ha de ser, el mismo que el de los edificios “enteros” que pudo fotografiar en París o en México, o incluso en la misma Barcelona durante la guerra civil (nº 153, 155, o 156). No se celebra en ellas la capacidad creadora del hombre para someter la materia a la forma sino que se evidencia, al contrario, su capacidad de destrucción.

En el siglo XIX, el escritor François-René de Chateaubriand distinguía dos categorías de ruinas, “l’une, ouvrage du temps ; l’autre, ouvrage des hommes” y precisaba: “Les premières n’ont rien de désagréable, parce que la nature travaille auprès des ans. Font-ils des décombres, elle y sème des fleurs ; entrouvrent-ils un tombeau, elle y place le nid d’une colombe : sans cesse occupée à reproduire, elle environne la mort des plus douces illusions de la vie¹⁴”. La representación de este tipo de ruinas antiguas, presente en la civilización occidental desde el siglo XIV, dio lugar a una auténtica poética de las ruinas que se concretaría en un género pictórico y que incluso fue un motivo fotográfico ya desde el siglo XIX. Pero a diferencia de las ruinas antiguas o medievales que suscitaron los sueños de los artistas o escritores a lo largo de los siglos, en su calidad de testimonios de grandezas pasadas, el espectáculo de las ruinas de la guerra civil fotografiadas por Kati Horna sólo delata lo efímero de las ciudades modernas. Acerca de la segunda categoría de ruinas, Chateaubriand proseguía: “elles sont plutôt des dévastations que des ruines ; elles n’offrent que l’image du néant, sans une puissance réparatrice. Ouvrage du malheur et non des années, elles ressemblent aux cheveux blancs sur la tête de la jeunesse¹⁵”. Las ruinas que son obras de los hombres invitan a una meditación sobre la doble naturaleza del hombre, creador y destructor. En el marco de la guerra civil española, esta meditación era acentuada por la magnitud de las destrucciones de un arte nuevo de hacer guerra que se desarrollaría en adelante con cada vez más intensidad en otros lugares, otras ciudades, otros frentes...

III- Tan lejos, tan cerca. Variaciones sobre la resistencia en algunas fotos de Kati Horna por Vicente Sánchez-Biosca

1-

La foto no está identificada, tampoco el lugar. El hombre saluda alzando su boina, sin duda en dirección al objetivo de la cámara. La toma no ha sido –lo deducimos enseguida– captada al azar, como reza una *doxa* respecto a nuestra contienda civil; pero tiene algo de instantánea. El personaje está doblemente enmarcado; tras él, una puerta de madera entreabierta, uno de esos pórticos macizos remachados por clavos robustos; más arriba, se esboza inequívoco el arco románico de una iglesia. No

14. CHATEAUBRIAND, François-René de, *Le génie du christianisme*, [en ligne], 1802, Troisième partie, Livre V, chapitre III, <http://fr.wikisource.org/wiki/Génie_du_christianisme_-_Chapitre_III_-_Les_ruines_en_général_-_Qu'il_y_en_a_de_deux_espèces>, [02/02/2012].

15. Ibid.

es difícil transportarnos a esas iglesias de los pueblos españoles; en muchos de ellos todavía perduran. La figura humana es extraña: por una parte, estática, sus pies se hallan juntos, desmintiendo un movimiento anterior. En cambio, su saludo afirma lo contrario; tal vez haya pose, pero no por ello falta un punto de sorpresa. Sospechamos que acaba de salir de esa iglesia... Pero ¿quién lo haría con un pitillo entre los labios?

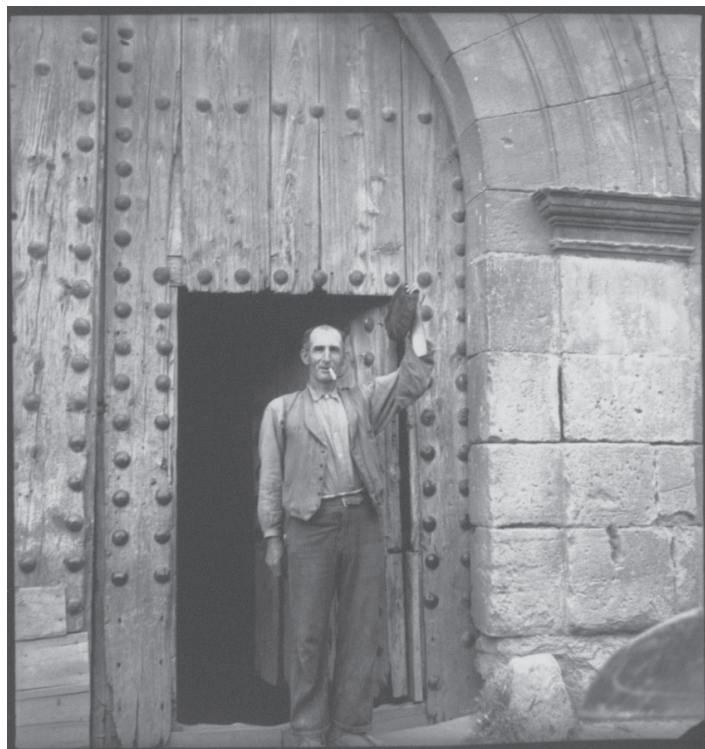


Imagen 182. @DR

De seguro, nos hallamos en zona republicana. Kati Horna sólo fotografió allí. El hombre es un labriego: su pantalón toscamente atado a la cintura, su chaleco abierto, la misma boina con que celebra nuestra presencia, la camisa arrugada; en cambio, el botón superior pulcramente cerrado refuta el mínimo desaliño que un miliciano barcelonés convertiría en ostentación. ¿Qué hacía este hombre en la iglesia?

Una lectura automática se precipita: podría tratarse de un miliciano, saliendo de una iglesia ocupada y destinada a otros fines. Mas ¿por qué entonces no se sobreviene esa reducción, tan sencilla y habitual en aquellos tiempos, del hombre en símbolo? Bastaría con que el saludo, por ejemplo, se produjera con el puño cerrado. ¿Por qué ni un solo objeto, ni un solo rastro humano más, confirma la transformación del sentido de esa *casa del Señor*? En el hombre hay una llamativa compostura, aquello que los clásicos denominaron *decorum*.

Algo resiste en esta fotografía; algo reclama un saber; algo nos alerta de que su silencio y naturalidad son un semblante de otra cosa; que el secreto sólo se podría haber revelado un instante antes o que la clave ha sido discretamente desplazada fuera de campo, tras esa puerta que, no obstante, se encuentra entreabierta, como si nada anormal sucediese, pero sin que una sola huella de su interior asome en el umbral.

2-

La mujer está sentada dando la espalda a la puerta de acceso su casa. La calle a duras penas merece ese nombre: mal apisonada, los cascotes, las oquedades. Es Beceite, en la provincia de Teruel. El origen de los signos es incierto: ¿los combates de una guerra?, ¿la humildad del pueblecito? Podemos leerlo –claro- con la engañosa evidencia del contexto de una batalla cercana; también –¿por qué no?- con la ingenuidad atenta de una mirada antropológica. Tan sólo la sacudida del tiempo vacilaría entre una mirada y otra.

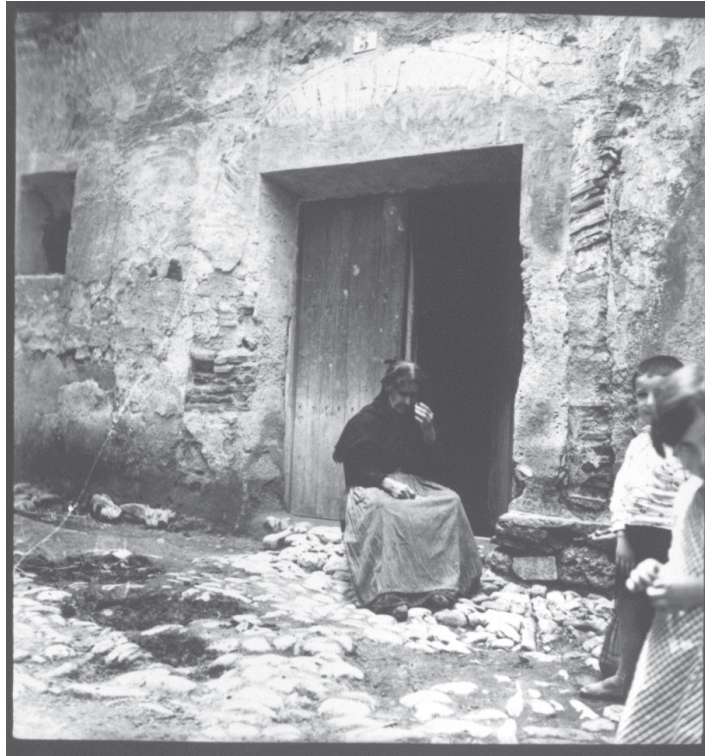


Imagen 32. @DR

La fotógrafa ha escogido su encuadre y gozado del tiempo necesario. La mujer, pese a todo, no posa. Está enmarcada, ella también, en la puerta (siempre entreabierta o abierta: ¡confiados pueblos de España en los que el robo ni se concibe!) descansando sus pesados huesos en una silla, acaso peinándose, como reza la descripción. Su largo faldón, su vestido negro, sus manos presumiblemente ajadas nos recuerdan a tantas ancianas mirando pasar la vida (o su ausencia) en esos modestos miradores que son las calles.

Sin embargo, la mujer no está sola. Si por ella no surca el tiempo, éste se ha colado subrepticamente entre su tedio y la cámara. Dos niños le dan vida, la animan, a su pesar. Y quizá lo hicieran, inopinadamente, para disgusto de la fotógrafa. Quiebran con su súbita irrupción una toma que su autora había calculado minuciosamente, eligiendo perspectiva y escala.

Un niño y una niña, cortados, rompen la composición. Su arrebatada juventud desgarran la mansa escena. La mirada de la niña, seccionada por el encuadre, es vívida, su ojo se incrusta en la cámara, rasga como un rayo en la noche la intemporalidad de la escena; con su alegre vestido infantil y su melena iluminada por un destello de sol, aviva todo cuanto en la anciana ha enmudecido.

El instante y lo eterno. Ambos confluyen, turban y se perturban mutuamente, en esta imagen. El

sello de una muerte indolente y la vivacidad inverosímil de unos niños –la niña, sobre todo– surgidos del futuro, de más allá del dolor (de su ignorancia) o de más acá de la historia (del mero juego, de la curiosidad ingenua). Pero ¿qué hubo antes?, ¿qué habrá después? La foto –fatal conocimiento, inapelable– fue tomada durante la guerra y, con todo, su huella no está inscrita en ella... ¿o sí?

3-

El fagonazo ha despertado a todos del letargo. El niño de la izquierda mira extrañado, con el veloz movimiento reflejo que su edad le otorga y que ha chamuscado su mueca; el hombre de la boina se gira en ese preciso instante (o así parece), sin variar la inclinación de su cuerpo que abre una sugerencia a lo que estaba haciendo segundos antes; dos figuras masculinas, una de ellas elegantemente ataviada y fumando, departen sin desatender el acto fotográfico. Al fondo de la imagen, aunque difuminados por la indiferencia del foco, una familia posa y nos contempla. Diríase que éstos son los únicos que aguardaban el disparo y en cambio son justamente los que la cámara desprecia.



Imagen 107. @DR

Es un interior saturado de gentes de variadas edades y probablemente distinta condición: un bebé, un niño, un campesino, un hombre trajeado... “Comité de refugiados en Alcázar de Cervantes (Alcázar de San Juan)”, aclara la descripción. Y, con todo, el eje está en la anciana, en primer plano, más cerca que nadie de la fotógrafa, privilegiada por su foco, elegida entre los elegidos, expulsando todo lo contingente.

Su rostro apergaminado, su cabello sepultado en el velo negro, sus manos cruzadas (¿gesto de humildad?, ¿pose de oración?). La viejecita viste de negro..., como se hacía en los pueblos de antaño. ¿Qué mujer a su edad no tiene un muerto a sus espaldas por el que vestir el luto? Sólo ella no ha sido

alcanzada por el tiempo; sólo ella ha permanecido intocada por la sacudida de la cámara, por la chispa, más serena que inmóvil, más intemporal que serena.

Y no mira. Permanece indiferente; sin pose, sin desdén. Está ensimismada, ajena, a un entorno, por el contrario, tan alerta a la mirada. La foto quema: ¿qué cruza la mente de esa anciana que se deja mirar sin curiosidad, sin escándalo ni turbación?

Esa anciana no está en la foto. Más exactamente, está y no está en ella. Se sale de la composición y de la escena. Y su paradójica ausencia es precisamente lo que abrasa, pues la impone, por encima de toda representación, como real. La guerra late en algún lugar: no podemos ignorarlo; se trata de refugiados. Hay fatalmente un antes y un después, pero todos están atenazados por el instante. La única que ofrece pasiva pero total resistencia a zambullirse en él es, precisamente, quien menos fortaleza física posee, a quien menos tiempo de vida le queda, quien yace fuera del tiempo. ¿Desde dónde nos interpela esta anciana?

Otra toma, en cambio, de esta misma escena –la foto 104– carece de este poder atronador; en una tercera versión, también disponible, la torsión en el tronco de la viejecita es tan acusada que su rostro se desdibuja sin imponerse a los demás. ¿No nos hacen estas versiones deducir que Kati Horna ya tenía una imagen mental de su foto y que ésta no difiere demasiado de la que celebramos?

4-

La foto transmite oscuridad... en pleno día; un día soleado. La fotógrafa ha rebuscado entre los rincones, ahora del pueblecito de Vicien, para “descubrir” a esta anciana en su hábitat natural, sin forzar la presencia, sin extirpar nada. Quizá repose la mujer en el interior de su hogar, enmarcada por el dintel de una descomunal ventana que deja franco el camino a la mirada; o tal vez sea un murete ubicado en cualquier lugar del poblado. La silla es perceptible, a diferencia de aquélla recubierta de la foto 32; una de esas austeras sillas de enea trenzada, maderas descoloridas, patas que cojean. Sayón largo, velo protector, vestido negro... Una mano, apenas perceptible, se apoya en el respaldo; sobre ella, el codo del brazo derecho asciende hasta advertir la otra mano que protege el rostro.



Imagen 55. @DR

Porque la anciana no está sentada según costumbre, sobre el respaldo de su modesto asiento; se encuentra recostada contra una pared de madera, sus piernas extendidas. ¿Abandono o abatimiento? Su mano derecha impide escrutar la expresión. Extraña foto construida sobre la negación de un rostro: retrato invertido. Una tentativa, un testimonio; una resistencia y, al propio tiempo, la prueba fehaciente de esa resistencia. Todo al mismo tiempo. La sutileza de la fotografía es conmovedora: no cede a la tentación de captar ese cuerpo, pero –enseñanza precoz y fértil para tantos reporteros modernos– no lo violenta (¿no es hermoso hasta el temblor el reencuadre, su cegadora luz?). Una suave mirada nace, no de la compasión acaramelada, sino de la aleación ardiente de dos obstinaciones (término que ofrendo a mi amiga Nancy Berthier). Toda la ética de la mirada está inscrita en esta foto sin concesión y, a la par, sin violencia; esta foto encarna una batalla feroz entre el sujeto que registra y su objeto que rehúsa ser captado. Y Kati vence porque su foto es, no el triunfo de la mirada impuesta, sino la huella del combate. Respetuosa tenacidad.

La ética de la fotografía radica en descarnar su obra, abrirla a esa ambigüedad que intuyeron

Roland Barthes, André Bazin, Walter Benjamin o Susan Sontag.

A fin de cuentas, ¿de quién se oculta la anciana? ¿de una mirada extemporánea, impertinente? ¿O acaso su gesto es anterior a la fotografía y su razón otra? Si así fuera, su renuncia sería interiorización, abatimiento que precede y es extraño a la foto, pero que ésta, con la magia de Horna, ha dejado impresa. Y, sin embargo, la guerra había pasado ante el umbral de esa anciana...

5-

Estas fotos fueron realizadas por Kati Horna para la prensa anarquista, para la que trabajó entre 1937 y 1938. No gozaron del éxito que catapultó a las impresas en las modernas revistas ilustradas, las firmadas –o no– por Robert Capa, David Seymour, Gerda Taro, Hans Namuth... Tampoco tuvieron a su alcance la difusión de las registradas por quienes trabajaron para los organismos de propaganda republicanos. Las de Kati Horna se insertaron en periódicos (*Umbral, Tierra y Libertad, Libre Studio, Tiempos nuevos, Mujeres libres*) plagados de consignas, denuncias, palabras-ensalmo, euforias y programas. Sin embargo, nada en ellas revela heroísmo, idealización. Tampoco un dolor desgarrador, nombre invertido del heroísmo. Nada aspira –por qué no decirlo– a la universalización; tampoco al instante irrepetible cuyo mito, a la sazón naciente, fue la muerte en directo. Hay cierta (o incierta) pesadumbre, arrobamiento; sobre ellas se proyecta la alargada sombra de un secreto.

Una foto es siempre un enigma: lo es por su corte abrupto, también por su desesperada rebelión contra el tiempo. Ese enigma se ahonda en las figuras captadas (perseguidas) por la cámara de Horna que, cual bajorrelieves, están dentro y fuera de esa celda que es el encuadre; resisten la mirada de setenta años como si su mundo permaneciera encerrado en la España eterna, pero calcinada también –y no hay contradicción en ello– por la guerra y la desolación. Ninguna de ellas refiere la barbarie.

Hay, digámoslo así, una extraña pureza, en la mirada de Kati Horna; una mirada que se quiere diálogo terminal, confrontación, *agón* trágico, con el objeto. Sólo quien se empecina, se interesa (en su sentido literal: poner su ser en la empresa) de saber acaba recibiendo la más auténtica de las respuestas, una respuesta frustrada, el éxito-fracaso de un secreto guardado con siete llaves. Una mirada piadosamente antropológica, antropológicamente piadosa. Eso es lo que [me] conmueve de estas instantáneas sostenidas de Kati Horna. Y en ello, aunque el velo no se retire del todo (o precisamente porque no lo hace), hay algo de revelación.

Bibliografía

- CHATEAUBRIAND, François-René de, *Le génie du christianisme*, [en ligne], 1802, Troisième partie, Livre V, chapitre III, Disponible en: <http://fr.wikisource.org/wiki/Génie_du_christianisme_-_Chapitre_III_-_Les_ruines_en_général._-_Qu'il_y_en_a_de_deux_espèces>, [02/02/2012].
- GARCÍA KRINSKY, Emma Cecilia (ed.), *Kati Horna Recuento de una obra*, México, CENIDIAP-INBA, 1995.
- HORNA, Kati, *Archivo General de la Guerra Civil Española Madrid*, [cédérom], M° de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2002, 1 disco.
- RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael, “Una nueva mirada: aspectos técnicos y estilísticos de la fotografía y el cine documental durante la Guerra Civil española”, *Historia Social*, Valencia, Fundación Instituto de Historia Social/UNED, 2009, no 63.
- SÁNCHEZ MEJORADA, Alicia, “Kati Horna: una mirada insólita y cotidiana”, *Cuartoscuro*, México, sept.-oct. 2001.

**Gregorio Marañón,
un historien médecin ou un médecin historien
à propos de *Ensayo biológico sobre Enrique IV de Castilla
y su tiempo***

Marie-Aline BARRACHINA

Resumen: *Ensayo biológico sobre Enrique IV de Castilla y su tiempo* es la primera de la docena de obras médico históricas que ha producido el doctor Gregorio Marañón a lo largo de su carrera. Este libro, sin embargo, no deja de ser singular en la serie, por la presencia masiva en él de consideraciones *bio-gráficas* y clínicas.

En este artículo, se muestra cómo el médico historiador defiende la legitimidad científica y ética de lo que él llama la “arqueología médica”. A continuación, se apunta la heterogeneidad de las fuentes o pruebas utilizadas, y se analizan las etapas del razonamiento por el que Marañón aboca a diagnosticar en Enrique IV un carácter “esquizoide” y “acromegaloide”.

El auténtico afán de Marañón por contribuir positivamente al conocimiento histórico con sus competencias médicas, no le exime de las contradicciones ideológicas propias de su tiempo, las cuales le llevan a una representación normativa muy rígida de los roles sexuales.

Mots-clefs : Marañón, Enrique IV, histoire, médecine, représentation genrée

En 1930, quand il publie la première mouture de son *Ensayo biológico sobre Enrique IV de Castilla y su tiempo*¹, Gregorio Marañón est déjà membre de l'Académie de Médecine de Madrid depuis huit ans (1922)². Il s'est fait un nom dès les premières années de la dictature de Primo de Rivera, grâce à ce militantisme libéral et humaniste qui le pousse à rendre très largement publics les résultats de ses recherches en endocrinologie, recherches auxquelles il est venu naturellement après un premier passage par la neurologie³. Grâce à l'une, puis l'autre de ces spécialités, Marañón cherche en effet, semble-t-il, à mettre au jour et à défendre une cohérence sans solution de continuité entre la vie physique, la vie psychique et la vie sociale. Pour Marañón :

La ficha íntima de identificación, estrictamente personal, de cada ser vivo es una fórmula endocrina que condiciona sus posibilidades hereditarias, la determinación de su sexo y del de sus sucesores ; el auge y los accidentes de su vida sexual ; su estructura morfológica ; sus reacciones vegetativas ; su índice de emotividad ; el tipo de sus rasgos psicológicos y el cálculo de probabilidades de sus posibles enfermedades futuras⁴.

1. MARAÑÓN, Gregorio, *Ensayo biológico sobre Enrique IV de Castilla y su tiempo*, Madrid, Artes Gráficas, 1930.

2. Le thème de cet article a fait l'objet d'une communication orale en janvier 2002, lors de la journée d'étude sur « Gregorio Marañón, à distance critique », (Paris VIII/Colegio de España, Paris), organisée par Danièle Bussy-Genevois.

3. De la neurologie (pathologies du système nerveux) il passe peu à peu à l'endocrinologie (étude des glandes à sécrétion interne, dont le produit se déverse directement dans le sang) d'où son travail en Allemagne (juin-septembre 1910) avec Paul Ehrlich, considéré comme le fondateur de l'immunologie moderne.

4. Cité par ABELLÁN, José Luis, *Historia crítica del pensamiento español*, vol. 5, *La crisis contemporánea, (1875-1936)*, Madrid, Espasa Calpe, 1989, p. 316.

Il ne nous appartient pas de préjuger de l'exactitude de cette théorie, sans doute à la pointe de la modernité dans les années vingt, et aujourd'hui apparemment dépassée par les découvertes relativement récentes sur l'ADN. Néanmoins, il faut admettre que la conviction de Marañón repose sur une intuition encore opératoire à l'heure actuelle, une double intuition, devrait-on dire :

- celle qui postule une certaine forme de déterminisme biologique des comportements humains,
- celle qui postule l'importance décisive de la sexualité dans ces comportements.

Or, cette double intuition de Marañón est soutenue, semble-t-il, par une aspiration de caractère métaphysique et social, autrement dit, par une aspiration de caractère humaniste.

Dans le droit fil de la tradition des médecins philosophes dont José Luis Abellán souligne le renouveau dans le dernier quart du XIX^e siècle⁵, Marañón s'intéresse dès le début de sa carrière, et en tant que praticien, aux questions de société liées à son expérience professionnelle. Son choix, peu après son retour d'Allemagne et l'obtention de son doctorat (1911), de se présenter au concours de la *Beneficiencia Provincial* et de demander à être affecté au Service des Maladies Infectieuses de l'Hôpital Général de Madrid⁶, semble assez révélateur de cette préoccupation.

Rapidement cependant, et non content d'établir des diagnostics qui tiennent compte de l'environnement social de ses patients, le jeune médecin cherche à intégrer physiologie et psychologie, pathologies et environnement, dans un système cohérent qui permette d'appréhender le patient dans sa globalité. C'est l'endocrinologie, qu'il introduit en Espagne dès 1911, et à laquelle il consacre la plupart de ses recherches de médecin⁷, qui va lui permettre d'approcher ce qu'il appelle « l'intelligence vitale » du système hormonal, et de proposer des pistes d'interprétation et d'explication des comportements. Convaincu, comme Freud, de l'importance de la *libido* dans toute activité humaine, Marañón défend pour sa part la thèse d'une origine purement chimique (hormonale) des *stimuli* et des pulsions⁸. Mais comme Freud, Marañón prétend trouver dans sa discipline –dans son cas, l'endocrinologie– les clés de la plupart des comportements humains. On comprend, dès lors, qu'il cherche lui aussi à mesurer à l'aune de sa spécialité, des types humains consacrés par la littérature. C'est ainsi qu'en 1923, il prononce devant l'*Ateneo* de Santander cette première conférence sur *La Biología de Don Juan* qui sera à l'origine de son livre le plus internationalement connu : *Don Juan. Ensayos sobre el origen de su leyenda*⁹. Et on comprend aussi que, dans ce même souci d'explication globale, Gregorio Marañón se soit penché sur des destins particuliers entrés dans l'histoire ou dans la légende, comme c'est le cas du roi Enrique IV de Castille.

Boulimique de lectures et passionné d'histoire, le docteur Marañón s'est en effet intéressé très tôt à ce qu'il appelle « l'archéologie médicale¹⁰ ». Dès 1922, comme il le rappelle lui-même dans le premier chapitre de l'essai qui fait l'objet de cette étude, il a publié dans *El siglo médico* la description faite au XVI^e siècle par le Padre Sigüenza de la Maladie d'Addisson découverte par ce dernier en 1855. Mais ce

5. *Ibid.*, p. 205-206.

6. LÓPEZ VEGA, Antonio, *Gregorio Marañón, radiografía de un liberal*, Madrid, Taurus, 2011, p. 89-90.

7. Parmi ses premières publications touchant à l'endocrinologie, il faut noter *Investigaciones anatómicas sobre el aparato paratiroideo del hombre* (1911), *La doctrina de las secreciones internas. Su significación biológica y sus aplicaciones a la clínica* (conférence à l'Ateneo de Madrid en 1915), *La edad crítica* (1919), *Problemas actuales de la doctrina de las secreciones internas* (1922), *Tres ensayos sobre la vida sexual* et *Gordos y Flacos* (1926)...

8. Pour quelques précisions sur cette comparaison, voir BARRACHINA, Marie-Aline, « Le Docteur Gregorio Marañón, ou la plume militante de l'endocrinologue », *Cahiers de Narratologie*, N°18, mis en ligne le 22 juin 2010, URL : <http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=5963>; ABELLÁN, José Luis, *Historia crítica ...*, op. cit., p. 317.

9. MARAÑÓN, Gregorio, *Don Juan. Ensayos sobre el origen de su leyenda*, Buenos Aires, 1940. Ouvrage traduit en français sur le titre : *Don Juan et le donjuanisme*.

10. MARAÑÓN, Gregorio, *Ensayo biológico sobre Enrique IV de Castilla y su tiempo*, Espasa Calpe S. A., Madrid, 1934, Segunda edición aumentada, chapitre 1, p. 21. Cette édition sera l'édition de référence pour les citations de cet article.

n'est que plus tard, en 1930, qu'il se décide à entreprendre la première des études qui lui conféreront la notoriété comme biographe faisant autorité. Il importe de souligner dès à présent que dans son oeuvre d'historien, Marañón ne s'est pas risqué au-delà de cette spécialité – la biographie –, et nous verrons que cela n'est pas sans raison.

Ensayo biológico sobre Enrique IV de Castilla y su tiempo, est donc le tout premier de la bonne douzaine d'ouvrages médico-historiques et psycho-historiques produits par Marañón au cours de sa carrière¹¹. Néanmoins, *Enrique IV...* reste une oeuvre à part dans cette série, dans la mesure où le discours clinique y est envahissant, et où la *biographie* y apparaît au sens premier, en dépit du complément de titre « y su tiempo ». Dans la mesure aussi où cet ouvrage pourra s'appuyer, *a posteriori*, sur des preuves physiologiques mises à jour par Marañón lui-même, puisque des années plus tard, la découverte du squelette desséché d'Enrique IV confirma les suppositions faites à partir de portraits et de descriptions.

Mon étude s'appuiera sur la deuxième édition, celle de 1934 qui, selon les dires mêmes de Marañón, est assez différente de celle de 1930, mais qui ne changera pas en revanche après la découverte et l'examen clinique du squelette, en 1946¹².

Il s'agit, comparé à la plupart des autres biographies de Marañón, d'un ouvrage relativement court, à peine 200 pages dans l'édition très aérée de 1934, divisées en dix huit chapitres d'inégales longueurs (de 6 à 18 pages). L'ouvrage est assorti d'un index des noms et de deux prologues ; l'un, intitulé « intromisión y colaboración » est un essai de légitimation du travail ; le second, beaucoup plus court, précise essentiellement que la version de 1934 est corrigée et augmentée par rapport à la première. Pour finir, ajoutons que le texte est illustré par huit documents, dont six représentations iconographiques du roi « impuissant », un portrait de « la Beltraneja » et une photographie du titre de *corregidor* accordé à Beltrán de la Cueva en 1465. Autrement dit, dès qu'il le prend en main, le lecteur préjuge un ouvrage rigoureux, qui lui fournira les pièces indispensables à l'appréciation des raisonnements et les références qui lui permettront de confirmer les sources.

— L'index garantit la source historique.

— L'illustration garantit la rigueur de l'observation clinique.

Un examen plus détaillé des titres des chapitres permet enfin d'observer que l'ouvrage est composé de trois parties précédées par une introduction que l'on qualifiera pour le moment de « méthodologique ». La première partie, chapitres III à VIII (six chapitres, un peu moins de 60 pages), retrace sommairement la biographie personnelle et matrimoniale du roi. La deuxième partie, chapitres IX à XIV (six chapitres, un peu plus de 60 pages) est centrée sur une tentative de diagnostic psycho-physio-pathologique du roi Enrique IV. La troisième partie, qui est peut-être une conclusion, évoque le sort de la reine doña Juana (quatre chapitres, une cinquantaine de pages).

Le soin scrupuleux que prend Gregorio Marañón à revêtir son texte de telles garanties quant aux sources historiques et à la rigueur de l'observation clinique incite naturellement le lecteur critique à se poser la question de la qualification de notre auteur, et de la « double casquette » qui, dès 1930, le reconnaît historien en raison même de ses compétences comme médecin. Pour mieux cerner les enjeux de ce questionnement, nous évoquerons tour à tour :

— les précautions prises par Marañón pour légitimer son entreprise et se prémunir contre les critiques qu'il pense devoir affronter, autrement dit, le questionnement sur la compatibilité entre la

11. — 1930 : *Enrique IV* ; — 1932 : *Amiel, un estudio sobre la timidez* ; — 1934 : *Las ideas biológicas del padre Feijoo* ; — 1936 : *El Conde-duque de Olivares, la pasión de mandar* ; — 1939 : *Tiberio, historia de un resentimiento* ; — 1940 : *Don Juan* ; — 1942 : *Luis Vives* ; — 1947 : *Espanoles fuera de España* ; — 1947 : *Antonio Pérez* ; — 1950 : *Ramón y Cajal y su tiempo* ; — 1957 : *El Greco y Toledo* ; — 1960 : *Los tres Vélez*.

12. L'exhumation du corps d'Enrique IV au Monasterio de Guadalupe a lieu dans la nuit du 19 au 20 octobre 1946, comme l'indique le rapport de M. Gómez Moreno et de G. Marañón du 28/03/1947. (Prologue à l'édition de 1947 datée de décembre 1947).

méthode de l'historien et celle du médecin,

— le diagnostic et les « préjugés physiologiques » liés à l'état des connaissances d'alors,

— les interférences éthiques et les préjugés d'ordre sexuel : Marañón se pose-t-il en médecin légiste ou en moraliste, en historien biographe ou en moraliste ?

Un médecin peut-il se mêler d'histoire ?

Rigueur scientifique et collaboration pluridisciplinaire

Dès le premier chapitre de l'ouvrage, Marañón prend toutes les précautions nécessaires pour légitimer son initiative. Dans le prologue de la première édition, il prend bien soin de condamner un encyclopédisme superficiel et de mauvais aloi, dont les productions écrites et pensées au fil de la plume ont pour objet de renforcer l'ignorance du public plutôt que de lui apporter la connaissance.

Il oppose à cette démarche la démarche du spécialiste :

humilde y callada, pero fecunda y estable —del experimento planteado una y otra vez antes de ser resuelto ; de la meditación dilatada ; de la bibliografía minuciosa, que suponen semanas y meses de labor tenaz y que se destilan, quizá, en una nota de brevedad heroica, destinada a ser leída no por el espectador numeroso que aplaude —y olvida—, sino tan sólo en el círculo breve y recatado de los especialistas¹³.

Ceci posé, le docteur Marañón défend la pluridisciplinarité, collaboration qu'il considère

inexcusable para el progreso humano que se realiza de dos maneras : o por la aportación de materiales desde diversos campos a un mismo tema en formación, o por la aplicación de los métodos de una ciencia determinada a la investigación de temas de otra ciencia distinta¹⁴.

Même, pense-t-il, si on peut être à la fois historien et médecin, ce n'est pas cette posture, affirmé-t-il, qui l'appelle au chevet du roi Enrique IV. C'est sa compétence de médecin qui, croit-il, peut apporter un éclairage nouveau et utile à l'historien. La preuve en est, ajoute-t-il, qu'il n'apporte aucune information historique nouvelle sur les « actes historiques » du malheureux roi. Et que sa démarche consiste seulement à

proyectar la luz de los recientes progresos en la fisiopatología del carácter y de los instintos humanos, sobre el espíritu y el cuerpo, todavía identificables en el fondo de sus tumbas, de un rey remoto y de algunos de los que le acompañaron en su paso por la vida¹⁵.

Ce faisant, néanmoins, Marañón aboutit à une thèse qui, même si elle est fondée sur l'observation clinique, pose un postulat historique : celui de la légitimité de la fillette née de l'épouse du roi, doña Juana. En dépit des dénégations ambiguës qui concluent le prologue de la première édition du *Enrique IV* : « Esto, que no es historia de historiador ; pero que también es historia »¹⁶, Marañón prétend délibérément apporter quelques « révisions » aux certitudes historiques de son temps, en usant de sa spécialité de non

13. *Ensayo biológico, ... op. cit. ed. cit.* «Prólogo de la segunda edición», « Intromisión y colaboración », p. 11.

14. *Ibid.* p. 12.

15. *Ibid.* p. 13.

16. *Ibid.* p. 14.

historien, connaisseur des mécanismes humains. Et il prétend le faire avec un double objectif : celui de la correction historique, celui de la réhabilitation morale, en particulier de la réhabilitation de la reine.

La déontologie médicale appliquée à l'archéologie clinique

Nous l'avons signalé en introduction, l'ouvrage s'ouvre sur deux chapitres qui questionnent le droit du médecin à se mêler, *ès qualité*, d'histoire. Soulignant – mais n'est-il pas l'un des premiers concernés – que la mode est à l'étude clinique des personnages historiques, Marañón constate tout d'abord que, dans cette démarche, le médecin viole l'un des principes de la médecine libérale selon laquelle c'est un droit inaliénable du patient que de choisir son médecin. Il ajoute à cette première réserve d'ordre éthique une réserve d'ordre scientifique, précisant que la distance chronologique ne fait qu'augmenter le risque d'une erreur de diagnostic. Ces réserves visent à désengager autant que faire se peut la responsabilité du médecin dans une entreprise qui, même si elle se fonde sur l'observation clinique, n'est pas une entreprise thérapeutique, mais une entreprise « d'archéologie médicale » fondée sur les derniers progrès de la recherche en morphologie¹⁷.

Un bon portrait et une bonne description littéraire, affirme Marañón, peuvent permettre d'établir un diagnostic à partir de la morphologie d'un sujet. C'est à cet exercice de lecture minutieuse des descriptions et des documents iconographiques qu'il se livrera d'ailleurs dans la deuxième partie de l'ouvrage, non sans avoir tout d'abord donné pour acquis qu'il n'est pas le premier à se livrer à ce genre de spéculations. Il évoque en effet les études de Comenge (*Clínica egregia*, Barcelona 1895) et surtout celles de son confrère José Sanchis Banús qui l'a précédé dans ce type d'exercices¹⁸. Cette évocation permet à Marañón de défendre, à côté de celui de la psychiatrie, le rôle déterminant de la morphologie pour la reconstitution des caractères. Et pour preuve, il a recours à l'argument d'autorité qui consiste à citer les travaux du psychiatre allemand Ernst Kretschmer. Ce dernier (1888-1964), constatant l'existence d'une corrélation entre la structure morphologique des individus et le genre de maladies mentales qui les affecte, établit une typologie morfo-psychologique et distingue quatre types fondamentaux :

- pycnique-cyclothymique, (caractère extraverti), prédisposé à la psychose maniaco-dépressive.
- leptosome, (caractère introverti) prédisposé à l'asthénie
- schizothyme prédisposé à la schizophrénie.
- athlétique-visqueux prédisposé à l'épilepsie¹⁹

C'est ainsi que, par le biais d'une longue note en début d'ouvrage, Marañón justifie le diagnostic psychosomatique rétrospectif sur le plan médical, posant comme acquise la rigueur d'un tel diagnostic fondé sur la description purement morphologique. Dans ce raisonnement, la rigueur de la méthode médicale semble être un pré requis indispensable pour l'utilisation du diagnostic à des fins historiques. On pourra se demander si dans la pratique, notre auteur applique un tel précepte.

17. *Ibid.* Ch. I, « Razón y riesgo de la clínica arqueológica » p. 21.

18. SANCHIS BANÚS, José, *La enfermedad y muerte del príncipe Don Carlos, hijo de Felipe II*, Archivos de Medicina, Cirugía y especialidades, 1927, volume 26, p. 493. Cité en note 3 p. 21 de l'édition de référence de 1934.

19. Dictionnaire universel des noms propres, Le petit Robert.

Vérité historique et vérité biologique

Néanmoins, un diagnostic d'anormalité en termes de santé mentale ne doit en aucun cas préjuger de l'anormalité ou de l'insanité historique de l'individu diagnostiqué, souligne Marañón. Dans une longue page où il cite, entre autres, l'exemple de Lénine, il tient à affirmer que sans un « grain de folie » dans l'esprit des grands hommes, l'humanité n'aurait pas pu progresser.

Sin un punto de anormalidad en sus directores, la vida de los pueblos se hubiera deslizado por cauces infinitamente más tranquilos, aunque, a costa de esta tranquilidad, estaríamos todavía en los linderos de la civilización cavernaria²⁰.

Selon Marañón, donc, la logique médicale diffère de la logique historique en ceci que la logique médicale raisonne sur l'anomalie opposée à la normalité, alors que l'historien raisonne sur les marges positives et négatives de la norme. Historiquement, l'anormalité peut être la meilleure et la pire des choses. Puisqu'il raisonne sur les effets positifs ou négatifs des comportements, et ne se contente pas comme le biologiste, de dessiner et d'expliquer ces comportements, l'historien est, selon Marañón, menacé de partialité. Il le dit sans ambages, « La verdad biológica es [...] mucho más difícil de ser deformada que la verdad histórica²¹ », et c'est pour cela que l'examen clinique peut apporter des éléments décisifs pour la solution du débat entre historiens. Mais il reconnaît implicitement que cette solution ne peut et ne doit être cherchée dans une science nouvelle que parce que toutes les sources habituelles ont été épuisées. N'est-ce pas à l'examen systématique de ces sources habituelles qu'il se livre en convoquant tour à tour, selon une méthode historique confirmée, les écrits disponibles : sources contemporaines et récits postérieurs ?

Après avoir rapidement montré combien est arbitraire l'opinion des uns et des autres, qu'il classe en deux catégories, partisans et détracteurs du roi impuissant, Marañón annonce sa démarche : il se pose d'emblée dans la position du « paysan du Danube », ignorant des écoles historiques, et se fiant à son seul bon sens de clinicien.

Veamos lo que pueden aportar a este pleito los hechos clínicos examinados por quien, como yo, no tiene –por ser ajeno al oficio– prejuicios de escuela, sino tan sólo curiosidad ante la vida presente o remota²²

Aussi se bornera-t-il, après avoir écarté les récits postérieurs, à confronter les sources contemporaines. En ce sens, il adhère totalement à la méthodologie scientifique moderne adoptée par l'ensemble des sciences humaines, dans laquelle il retrouve la méthode du clinicien qui se livre à l'observation immédiate pour en tirer un diagnostic.

Pour conclure sur ces longues et complexes tergiversations qui ouvrent l'étude de Marañón sur Enrique IV, il faut bien admettre que Marañón, qui n'est pas historien de formation, et qui le sait, est par ailleurs convaincu que « l'archéologie médicale » peut être une science annexe d'une grande utilité pour la science historique. Par ailleurs, dans son souci de légitimer sa démarche, ou en raison même de sa formation de médecin influencé par les conclusions très en vogue de la psycho morphologie, il a tendance à surestimer la méthode clinique, tant sur le plan de la rigueur des conclusions que sur le plan de l'objectivité de la démarche, et cela en dépit de ses nombreuses dénégations. Enfin, tout son discours est empreint de jugements à caractère moralisateur, qui mettent Marañón en contradiction flagrante

20. *Ensayo biológico, ... op. Cit. Ed. cit.*, Ch. 1, « Razón y riesgo de la clínica arqueológica » p. 23.

21. *Ibid.*, Ch. II, « Verdad histórica y verdad biológica », p. 30.

22. *Ibid.* « Verdad ... », p. 29.

avec sa volonté déclarée de se libérer des jugements partisans et de faire oeuvre scientifique et objective. Mais nous y reviendrons.

Venons-en maintenant au diagnostic médico-politique posé par Marañón.

Le diagnostic médico-politique

La question de l'impuissance du roi : « preuves » classiques, récits et témoignages

La question qui est à la base de l'intérêt clinique de Marañón pour Enrique IV est celle qui a mobilisé dans un premier temps les chroniqueurs, partisans ou détracteurs du personnage. C'est une question dont la transcendance est politique, puisque d'elle dépend la légitimité de la crise dynastique qui en découla : l'impuissance d'Enrique IV était-elle réelle, et, dans ce cas, était-elle suffisamment complète pour lui interdire toute procréation ? Cette question de l'impuissance totale ou partielle du roi est le thème qui domine dans les chapitres que consacre Marañón au premier mariage du roi (chapitre IV), puis au deuxième mariage (chapitre V) et aux rumeurs populaires (chapitre VI), et enfin au « mystère de la Beltraneja » (chapitre VII).

Sur cette question, Marañón se prononce finalement au vu des témoignages non cliniques qu'il a pu recueillir comme tout autre historien ou honnête homme. Il met en regard les témoignages recueillis auprès des prostituées que le roi aurait fréquentées, l'incontestable virginité de sa première épouse, les déclarations faites sous serment par la reine doña Juana. Il en déduit que si le mystère de la naissance de la Beltraneja reste entier, rien ne laisse pour autant croire à une impuissance totale du roi et que, en tout état de cause, les moyens de l'époque auraient permis une insémination. Mettant en doute la parfaite objectivité de ces médecins, témoins contemporains, qu'il soupçonne d'avoir cédé aux pressions politiques, il précise que, de toutes façons,

en último término, el médico más experto puede en tales ocasiones certificar la normalidad o anormalidad anatómica ; pero no la capacidad funcional, que es independiente de aquella, y que es en estos casos lo que interesa²³.

Or, alors même qu'il met en cause l'autorité médicale sur le plan du diagnostic physiologique, Marañón accepte les conclusions induites par la tradition populaire et érudite et il admet l'impuissance du roi, impuissance à laquelle il donne une explication psychopathologique. Selon lui, l'impuissance d'Enrique IV est partielle, et liée à une « psychologie schizoïde » (chapitre V) dont il va tenter de démontrer la réalité dans son chapitre IX, non sans avoir déjà posé plusieurs éléments de diagnostic au cours des huit chapitres qui précèdent.

Le diagnostic des caractères schizoïdes et acromégaloïdes

En fait, Marañón fait mine de procéder par étapes à l'établissement de ce diagnostic. Tout au long du chapitre III « Los padres y la infancia de don Enrique », où il avance essentiellement des observations liées aux comportements du roi, et très peu d'observations liées à sa morphologie, Marañón établit déjà a priori le diagnostic d'une double pathologie (psychiatrique et physiologique).

— Dans l'ordre du diagnostic psychiatrique, Marañón s'aligne d'emblée sur son collègue neurologue

23. *Ibid.* Ch. IV, « Primera boda y divorcio ... », p. 50.

José Sanchis Banús qui diagnostique une tendance schizoïde dans la dynastie des Trastamare²⁴.

— Dans l'ordre du diagnostic physiopathologique, Marañón annonce quelques paragraphes plus loin ce qu'il appelle des « réactions acromégaloïdes »²⁵.

La tendance schizoïde est inférée de ces « traits dégénératifs »²⁶ communs à Juan II et à son fils, « débil de carácter y sugestionable »²⁷, et doté d'une forte tendance à l'intellectualisme²⁸. Les deux grands traits qui caractériseraient la psychologie d'Enrique IV seraient l'aboulie et une sensualité anormale²⁹. Or, nous l'avons vu plus haut, Marañón associe l'impuissance partielle du roi à ce caractère schizoïde.

D'un autre côté, ayant observé chez Enrique IV des « réactions acromégaloïdes »³⁰, Marañón avoue avoir cru à une impuissance tardive liée à cette maladie grave et particulièrement invalidante. Qu'on en juge.

— L'acromégalie fut décrite en 1885 par Pierre Marie (1853-1940). Elle se manifeste par une reprise anormale et anarchique de la croissance des tissus, du squelette en particulier. La soudure des cartilages ayant déjà eu lieu, la maladie a pour conséquence un grave épaissement du squelette, et se caractérise extérieurement par l'épaississement des extrémités, un aspect « capitonné » des paumes, une déformation du faciès, avec développement des arcades sourcilières, du nez, des pommettes, du menton, épaissement des narines, des lèvres, des oreilles. À terme, cette pathologie aboutirait à l'impuissance sexuelle.

Ce tableau clinique pourrait correspondre point par point, d'après Marañón, au portrait physique qu'il parvient à induire des représentations iconographiques et des descriptions littéraires faites par les contemporains du roi. Aussi le diagnostic d'acromégalie simple irait-il de soi sans deux points de non-coïncidence importants :

L'un, que souligne Marañón lui-même la première fois qu'il fait allusion à l'acromégalie : l'impuissance partielle d'Enrique n'aurait pas été tardive, comme cela devrait être le cas dans la pathologie en question, mais au contraire précoce.

Le deuxième point, Marañón le néglige de façon peut-être délibérée, en tout cas légère. Les sources qui font état de la difformité du nez du roi comme de l'une des caractéristiques les plus remarquables, indiquent en même temps que cette difformité n'est pas naturelle, mais due à un accident³¹. Marañón ne tient pas compte de cette précision et considère imperturbablement cette difformité comme d'origine pathologique et héréditaire.

Mais au-delà de cette petite entorse à la rigueur médicale autant qu'historique, il nous semble intéressant de souligner que dans son entêtement à légitimer l'intromission médicale dans le débat sur la personnalité d'Enrique IV, Marañón n'hésite pas à établir sans autre forme de procès des équations peut-être hasardeuses.

24. *Ibid.*, p. 38.

25. *Ibid.*, p. 41.

26. *Ibid.*, p. 38.

27. *Ibid.*, p. 35.

28. *Ibid.*, p. 37.

29. *Ibid.*, p. 41.

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*, Ch. IX, « Retrato morfológico de don Enrique », témoignage d'Enriquez del Castillo, p. 97.

Les interférences médico-éthiques

Gigantisme, impuissance et homosexualité

C'est ainsi que Marañón associe acromégalie et homosexualité, pathologie clinique et comportement sexuel, faisant de ces deux caractéristiques des « pathologies » issues d'un même désordre hormonal et confondant impuissance et homosexualité, ce qui est un préjugé particulièrement répandu dans l'idéologie « machiste » la plus banale.

Observons la construction de ladite équation :

Chapitre II, « Verdad histórica y verdad biológica »³² : l'acromégalie, dont souffre probablement Enrique IV, peut entraîner une impuissance tardive.

Chapitre XIII, « Homosexualidad »³³ : contrairement à la plupart des médecins qui n'ont pas décelé chez Oscar Wilde des « signos físicos reveladores de su aberración sexual », Bernard Shaw a observé chez lui des « réactions acromégaloïdes », ce qui confirme la théorie de Marañón selon laquelle on observerait « la frecuente coincidencia del esqueleto gigantesco y acromegaloide con la homosexualidad ».

On découvre rapidement que la pathologisation de la personnalité royale réalisée par Marañón en dit beaucoup plus sur la mentalité et l'idéologie du clinicien lui-même que sur les caractères physiques et psychologiques de son lointain patient. Car si l'on n'apprend rien de très nouveau sur la taille et la morphologie particulière du roi, ou sur ses habitudes sexuelles, on en apprend beaucoup en revanche sur les préjugés à la fois scientifiques et vulgaires que véhicule et divulgue Marañón, fort de son autorité scientifique. Non content d'associer une pathologie physiologique invalidante (l'acromégalie) et une pathologie psychique lourde (la schizophrénie) à l'impuissance et à l'homosexualité, Marañón complète le tableau clinique par un certain nombre de considérations desquelles il ressort une volonté délibérée de classer comme pathologiques des caractères morphologiques plus ou moins accentués liés au rythme de croissance, et au déclenchement plus ou moins précoce de la puberté. Selon lui, point de sexualité épanouie hors de la norme méditerranéenne des pubertés précoces.

Impuissance, croissance, timidité sexuelle

Sur ce thème, nous reprendrons les remarques que nous avons formulées dans un précédent article³⁴. Nous y indiquions en effet que Marañón prenait au pied de la lettre les écrits des chroniqueurs contemporains d'Enrique IV, et admettait l'âge de douze ans comme âge incontournable de la plénitude sexuelle. Ce faisant, Marañón ne s'interrogeait pas sur le fait que le médecin du jeune prince relevait chez ce dernier dès l'âge de 12 ans des manifestations d'impuissance. Nous notions aussi qu'après avoir bien décrit le caractère inhibiteur de la cérémonie nuptiale à laquelle avait dû se soumettre le jeune couple, Marañón semblait ne pas tenir compte de ce paramètre pour évaluer les difficultés sexuelles du jeune roi, puisqu'il semblait considérer comme allant de soi la réalité d'une « timidité sexuelle » due à une obsession d'Enrique, celle de son « infériorité sexuelle »³⁵. S'il n'a pas pu surmonter ses inhibitions, explique en effet Marañón, c'est davantage en raison de sa pathologie spécifique qu'à cause d'une croissance difficile pourtant bien décrite par l'auteur, ou à cause de la pression constante subie à la cour. La subtilité des analyses morphologiques ne suffit pas, en fin de compte, à dissimuler la rigidité

32. *Ibid.*, p. 38.

33. *Ibid.*, p. 143.

34. BARRACHINA, Marie-Aline, *op.cit.*

35. *Ensayo biológico, ... op. cit. ed. cit.* Ch. IV, « Primera boda... », p. 45-46.

des principes sur lesquels se fonde, en ce premier tiers du XX^e siècle, la définition des identités sexuelles.
Morphologie, impuissance et homosexualité

Le diagnostic de schizophrénie posé sur les Trastamare avait été établi sur la foi de l'autorité de Sanchis Banús, et renforcé par le décompte de comportements :

cynisme et exhibitionnisme³⁶.

mélancolie, « *mano fría y tendencia humilde* »³⁷.

Mais la démonstration du lien entre cette pathologie et l'impuissance ou l'homosexualité reste à faire, et Marañón en est sans doute conscient. D'où, probablement, le recours à d'autres considérations, et en particulier, à celle qui est liée aux caractéristiques physiques.

Dans le chapitre IX, chapitre central qui brosse le « portrait morphologique de Don Enrique », Marañón nuance le diagnostic d'acromégalie, peu opérationnel pour étayer la thèse d'une impuissance ou d'une homosexualité d'origine organique (ou endocrinologique, puisque telle est sa spécialité). Néanmoins, toujours convaincu du lien entre la morphologie et les comportements sexuels qu'il considère comme pathologiques, il introduit une autre notion susceptible de mieux souligner ce lien. Il affirme tout d'abord :

Podemos, pues, afirmar que la historia que hemos oído corresponde a un degenerado, esquizoide, con impotencia relativa, engendrada sobre condiciones orgánicas y exacerbadas por influjos psicológicos de que ahora vamos a hablar³⁸.

En fait, le diagnostic établi par Marañón se fonde sur une interprétation de la morphologie orientée a priori par la connaissance des comportements. Les descriptions dont il dispose font état d'une haute taille, d'une peau claire, de cheveux blonds (trait que le roi tient probablement de son père Juan II). Ce à quoi il faut ajouter quelques caractéristiques complémentaires, que Marañón qualifie peut-être abusivement de « dysplasiques » (diffformes) : un coffre et des membres épais, des mains trop grandes, une tête assez large et prognathe, un regard fixe. Pour Marañón, cette description permet à coup sûr de diagnostiquer « un displásico eunucoide con reacción acromegálica »³⁹.

La qualification d'eunuque enfin introduite est ce qui permet à Marañón d'établir le lien entre la morphologie du roi et son insuffisance sexuelle.

La insuficiencia de la secreción interna sexual produce, en efecto, en el hombre un tipo morfológico anormal, displásico, caracterizado por determinados signos, de intensidad y agrupación distintos de unos individuos a otros, que se pueden reunir en varios tipos. Tandler y Gross describieron dos : el eunucoide alto ...⁴⁰

Dans son authentique aspiration à apporter une contribution avertie à l'histoire grâce à ses compétences de médecin, Marañón ne perçoit sans doute pas le poids éminemment idéologique de son diagnostic. De fait, tous les articles de vulgarisation sur la sexualité produits par don Gregorio, en particulier ceux qu'il consacre à la « biologie » féminine, le montrent soucieux de défendre le droit des femmes à la sexualité, quitte à proposer de cette sexualité une typologie particulièrement normative et

36. *Ibid.* Ch. I4, « Primera boda... », p. 57 ; Ch. VIII, « Pesadumbre y muerte del Rey » p. 80 ; Ch. XII, « Exhibicionismo », p. 123 et suivantes.

37. *Ibid.* Ch. VIII, « Pesadumbre ... » p. 80 ; Ch. XI, « La mano fría, la tendencia humilde », p. 117-122.

38. *Ibid.* Ch. IX, « Retrato ... » p. 91-92.

39. *Ibid.* Ch. IX, « Retrato ... » p. 98-99.

40. *Ibid.*

rigide. S'intéressant à la sexualité des hommes et des femmes comme la plupart de ses contemporains libéraux les plus progressistes, Marañón fut en effet l'un des premiers en Espagne à prôner le droit à une sexualité épanouie pour les femmes. Néanmoins, pris dans les contradictions propres à son époque, il ne peut admettre sans réticence les ambiguïtés d'une sexualité complexe et ne voit la réduction de ces ambiguïtés que dans l'étiquetage et la « pathologisation » de ce qu'il considère somme toute comme des déviations. Il s'efforce ainsi d'esquiver un discours moralisateur qui le rapprocherait des conservateurs, mais il préserve au mieux une représentation normative et extrêmement tranchée des rôles sexuels.

Bibliographie

ABELLÁN, José Luis, *Historia crítica del pensamiento español*, vol. 5, *La crisis contemporánea, (1875-1936)*, Madrid, Espasa Calpe, 1989.

BARRACHINA, Marie-Aline, « Le Docteur Gregorio Marañón, ou la PLUME militante de l'endocrinologue », *Cahiers de Narratologie*, N° 18, mis en ligne le 22 juin 2010, URL : <http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=5963>.

MARAÑÓN, Gregorio,

---*Ensayo biológico sobre Enrique IV de Castilla y su tiempo*, Madrid, Artes Gráficas, 1930.

---*Ensayo biológico sobre Enrique IV de Castilla y su tiempo*, Espasa Calpe S. A., Madrid, 1934, Segunda edición aumentada.

---*Don Juan. Ensayos sobre el origen de su leyenda*, Buenos Aires, 1940.

SANCHIS BANÚS, José, *La enfermedad y muerte del príncipe Don Carlos, hijo de Felipe II*, Archivos de Medicina, Cirugía y especialidades, 1927, volume 26.

- III -
Documents

Entrevista con Arturo Ripstein, 1º de diciembre de 2011

Véronique PUGIBET

En compañía de:

Paz Alicia Garciadiego (guionista) y

Carolina Becerril (directora del Instituto cultural de México en París)

Resumen: Entrevista con el director de cine mexicano Arturo Ripstein por Véronique Pugibet el 1º de diciembre de 2011 en el Instituto cultural de México en París, con motivo de la presencia del director en Francia, invitado por el Festival des 3 Continents de Nantes y les Rencontres Henri Langlois de Poitiers. El Instituto cultural de México en París aprovechó esta oportunidad para presentar la película *Profundo carmesí* (1996) en presencia de su director Arturo Ripstein, acompañado por su cómplice y guionista Paz Alicia Garciadiego. La entrevista se hizo durante la proyección de la película. A continuación, se añaden algunos momentos de la mesa redonda, que tuvo lugar antes y después de la proyección, en torno a la película y la obra del director en general.

Palabras claves: Arturo Ripstein/cine/México/Paz Alicia Garciadiego



Arturo Ripstein y Paz Alicia Garciadiego en París, 1º de diciembre de 2011.

© Véronique Pugibet

VP: Intentaremos abordar algunos aspectos que no se comentaron en la presentación.

AR: Bueno intentaremos, sí.

VP: Yo quería saber hablando de tiempos pasados ¿cuál fue su relación con la generación Felipe Casals, Fons, Humberto Hermosillo?

AR: Sí, cuando recién empezamos éramos un grupo muy compacto y el cine anterior que no nos había permitido entrar por asuntos sindicales pues era realmente el enemigo a vencer. No, no un enemigo concreto al que había que exterminar ni nada. Era simplemente que había que afrontar las opciones de hacer unas películas distintas de las que se había hecho hasta este momento. El cine mexicano había caído en una especie de tibieza y un cine lamentable. El cine a color de esa época hundió al cine. Entonces nosotros juntos íbamos a hacer otro tipo de películas porque era lo que nos gustaba. Entonces estábamos juntos, decidimos -bueno no decidimos sino cada uno haciendo su trabajo- enfrentarnos a lo que estaba delante de nosotros y fueron años muy jubilosos y años muy cercanos entre nosotros. Poco a poco la vida nos fue separando, cada quien se fue haciendo otras cosas y ya a estas alturas muchos, muchos años después, nos vemos muy muy poco, realmente no hay una amistad más que entre uno que otro. Pero un amistadado, un grupo no, no existe...

VP: ¿Y Jodorowsky?

AR: No, Jodorowsky estaba en otro lado, Jodorowsky estaba a su manera, a Jodorowsky yo le tenía mucho afecto por su talento pero él estaba en otro territorio ¿no? Jodorowsky estaba en el territorio Jodorowsky, él nunca descendió de ese Olimpo.

VP: Ya... Ahorita Riba habló de *Las razones del corazón*¹ que aun aquí no hemos podido ver. En Biarritz me parece se proyectó.

AR: Sí.

VP: ¿Y cómo la recibieron aquí?

AR: Pues no sé.

VP: ¿No estaba?

AR: No yo no las veo. Me da la impresión de que es una película que produce un cierto *schock* porque es una historia muy desolada, muy cruel y muy dura. Es una suicida, finalmente es una revisión de Emma Bovary y una revisión hasta los dos últimos días del personaje al borde del desastre ¿no? Entonces sí produce... además es una muy, muy dura película. Me han acusado algunos exactamente lo mismo que han acusado a Flaubert, y esto me llena de júbilo de tener la responsabilidad, de ser acusado de lo mismo a ciento cincuenta años de distancia o más, es fantástico.

VP: ¿Y es una película en blanco y negro?

AR: Sí,

VP: ¿Por qué?

AR: Para quitarle todo lo circunstancial. El blanco y negro es fundamental y yo aprendí a crear el cine en blanco y negro y aprendí a crear a mi país en blanco y negro. Llegó el color y se hizo una cosa comercial pero yo nunca pensé mis cosas en color. De todas las películas que he hecho, probablemente dos o tres están pensadas en color. Todo lo demás está pensado en blanco y negro. Siempre quise hacerlas en blanco y negro pero no me dejaban, es un problema de producción grave. Entonces ésta sí, y llevo varias en blanco y negro. Y ésta sí fue una insistencia mía, me salí con la mía.

VP: Porque *El Lugar sin Límites* sí estaba pensada en color ¿no?

AR: Ésta sí estaba pensada a color y hay dos más que están pensadas en color precisamente, lo demás blanco y negro. Me hubiera encantado todo en blanco y negro, hubieran sido mejores películas, sí.

1. *Las razones del corazón* (Ripstein, 2011) es la última película de Arturo Ripstein (con Arcelia Ramírez, Vladimir Cruz, Plutarco Haza, etc.).

VP: ¿Y en México ya se ha proyectado?

AR: ¿Cuál?

VP: *Las razones del corazón*.

AR: Sí en una muestra, en la muestra de...

VP: ¿De Guadalajara?

AR: No, se pasó en Morelia y se pasó en una muestra que pasa en la ciudad de México. En una muestra en la cineteca, ahí se exhibió.

VP: ¿Y la reacción del público?

AR: Ah no tengo idea. Yo nunca veo estas cosas. Siempre hay un alma generosa que ahí dice tu película es una mierda y le gritaron mucho. Es horrible, entonces mejor no lo veo...

VP: Esa era también mi pregunta, ¿que si le importa lo que opinan los demás?

AR: Me duele mucho, no me importa, pero me duele.

VP: Sí le afecta...

AR: ¡Claro por supuesto mucho! Me duele mucho. Digo cuando les gusta mucho, muy bien y parece normal porque uno espera que las cosas que uno hace, que comparte, uno espera en vano que si a mí me gusta, le gusta a todo el mundo. Entonces si llegan y dicen está muy bien hombre, que bueno es normal. Cuando dice es un imbécil, pues sí duele mucho ¿no? Se siente muy feo.

VP: Hablando del nuevo cine mexicano, sí, ¿conoce a los jóvenes?

AR: Eso sí yo no sé nada, muy poco. Hay tres o cuatro que me gustan mucho. Ya no hay un nuevo cine mexicano porque no hay cine mexicano. Hay obras, hay unas cuantas películas que son las que a mí más me han interesado, de las que más me inquietan, unas cuantas cuatro o cinco pero yo no sé si hay nuevo cine mexicano. Unas grandes, las de Eimbcke, Reygadas y Escalante y tres cuatro más ¿no? Pérez Cano, muy lindo hay unos cuantos que son muy muy buenos.

VP: ¿La de *Norteados*?

AR: Que es una muy bonita película.

VP: Se le tacha verdad, de que tiene una visión bastante pesimista...

AR: Hmm

VP: Usted dijo perverso, salió la palabra², a veces se dice que algo perverso, presenta el encierro, la soledad, el abandono, o sea la incapacidad de amar...

AR: Sí, la capacidad de amar sí existe, es la incapacidad de seguir adelante, la incapacidad de poder vivir juntos. Lo que es muy claro es la capacidad de amor que es amplia y enloquecida como todo lo demás. Y sí, soy pesimista nada más cosa de voltear a ver para allá ¿no?

VP: ¿Pero nunca hay un desenlace feliz que digamos?

AR: No, todos son felices porque se acaban. De pronto uno sale, dice "hombre no es como las pesadillas" ¿no? Siempre tienen sentido, las pesadillas le dan a uno raigambre y posibilidades de cuestionarse una serie de cosas pero se acaban, las películas igual. La realidad es peor.

VP: Usted considera que a través de su cine, su obra... puede ser cineasta comprometido con un papel respecto de la sociedad por lo que puede denunciar precisamente...

AR: No, no para nada. Mis películas nunca han tenido ninguna validez sociológica o antropológica, son cuentos. Algunos son cuentos morales, algunos son cuentos que tienen la posibilidad de muchas miradas o interpretaciones. Entonces es un cine muy modesto ¿no? Yo soy un artesano muy modesto que hace lo que puede ¿no? Pero no hay ninguna pretensión realmente de buscar hacer un cine social o un cine que denuncie o un cine... Cuando yo era jovencito se llamaba cine de mensaje. John Ford contestaba y decía: el único mensaje posible es la Western Union, que tenía mucha razón. Entonces no, mi cine, el pobre es muy chiquitito, mi obra es muy pequeña, una liga muy bajita.

2. En la mesa redonda.

VP: Pero también ha hecho cine documental, yo recuerdo Lecumberri...

AR: Cierto y hubo muchos más documentales.

VP: ¿Y esa no es una forma de cine de mensaje?

AR: No, porque muestra y no juzga. Yo nunca he querido que mis juicios embadurnen mis películas. Mis juicios son muy variables ¿no? Hoy me gusta no sé qué cosa pero pasado mañana que comí unos ostiones espléndidos, me gusta más bien otra ¿no? Las opiniones son muy fluctúales. Las opiniones que uno tiene, son muy veletas. Entonces ¿para qué hablar de las opiniones si lo profundo, lo inmutable está en otro lado, no en las opiniones? Entonces el cine que pretende juzgar ya es un cine que requiere de opiniones, entonces mejor me las ahorro. Mis opiniones son muy idiotas, yo soy muy tonto mejor pongo la cámara y veo y más o menos hurgo una serie de opciones pero hasta ahí no ¿Tener una estructura para hacer una opinión no! Me encantaría no, pero eso les toca a otros ¿no?

VP: Respecto de su trabajo con Paz Alicia, ¿en qué momento y de quién nace la idea?

AR: Normalmente mía, normalmente son mis ideas y la tengo que convencer, aunque cuesta trabajo pero normalmente yo soy el que dice vamos a hacer una película sobre esto. Y hay en un momento una idea tenue, y eso porque no íbamos a hacer una película sobre tal novela, sale otra cosa entonces tenue y Paz es quien decide pero normalmente soy yo.

VP: Entonces ¿ella se pone a redactar?

AR: No, al final da igual quien dice de qué va la próxima porque todo es tan cambiante todo. Es como si hiciéramos una película sobre un mexicano desterrado en París, entonces tiene la ventaja de que no habla, que conoce a muy poca gente y le va muy bien. Ahora vamos a hacer una película sobre eso. Eso termina siendo el arranque y después la película es otra cosa. Paz Alicia Garcíadiego No tiene nada que ver.

AR: Entonces da más o menos igual a quien se le ocurrió y vamos a hacerlo porque termina otra cosa.

PAG: Y el trabajo que hacemos juntos en particular, y para mí es el más importante para mí, no es la historia sino cómo la vamos a enfocar. Es decir de qué tema se habla en esa película, ¿no? un poco como acá en *Profundo carmesí*, el amor loco. Lo podemos haber podido haber filmado de otras quince formas, quince es una exageración, bueno unas tres.

AR: No, de muchas maneras.

PAG: Sí, de muchas maneras sí. Por decir algo, podía haber sido un thriller, policíaco podía haber sido desde el punto de vista de...

AR: como la hizo la siguiente versión de *Profundo carmesí*, es delirante, es con Salma Hayek

PAG: y John Travolta de policía,

AR: Salma Hayek, de la gorda,

PAG: ¡Sale guapísima!

AR: ¡Sale igual!

PAG: Pero podía haber sido un thriller, podía haber sido

AR: ¡una comedia!

PAG: una farsa, sobre todo una farsa

AR: o una película reportaje, muy documental

PAG: o desde el punto de vista de las víctimas. Entonces hablando largamente en general, no solo en *Profundo carmesí* ¿Qué es lo que nos interesa de la historia? ¿De qué estamos hablando?

AR: No qué es lo que nos interesa-

PAG: ¿Cuál es la óptica?

AR: ¿Cuál es el corazón de la historia? Entonces hay que hacer una operación muy complicada y ver de qué va. Y el corazón de la historia es una frase o tres palabras. Todo empezó en una que se llama

Mentiras piadosas que de pronto dijimos ¿de qué va esta película? Una película en que un señor que deja a su mujer y a sus hijos y una señora que deja a su familia para irse con no, no, no. Ahora, ¿de qué se trata, de qué es en esta película? Pues dijimos es de celos, igual, ¿qué es eso? Es una emoción enloquecida y verde como decía Góngora, que se muere de la cola. Entonces ahí empezó a caber todo en su lugar. Vamos a escribirla como una serpiente que se muerde la cola y vamos a filmarla como una serpiente que se muerde la cola. Ahí empezaron los planos largos y una manera de trabajar con los personajes a partir de esa frase tan fácil. Ahora encontrar esa frase fácil es complicadísimo.

PAG: Ese es el verdadero trabajo que hacemos juntos.

VP: Es una articulación extraña y extraordinaria.

PAG: Claro y esa es la parte para mí más creativa, es como descubrir adentro de la historia, rascar dentro de la historia. Lo hacemos juntos. Y ese es el momento de creación para mí. A partir de ahí yo ya puedo organizar cómo voy a contar la historia, con la óptica ¿no? con la óptica, el tema, el punto de vista, ¿Cuál fue la palabra que tú usaste?

VP: El corazón.

PAG: Una vez que uno tiene el corazón, sabes cómo la tengo que cortar para que sea vista la historia a través del corazón, el corazón que encontramos ¿no? Entonces para mí es la parte central de mi trabajo y de nuestra colaboración ¿no? Y que probablemente cuando he hablado con otros guionistas, ellos casi nunca la toman en cuenta.

AR: ¿La qué?

PAG: Saber el tema de lo que están hablando antes.

AR: Nunca se les ocurre.

PAG: Eso es una particularidad muy nuestra.

AR: Nunca se les ocurre, dicen de qué se trata la película, entonces te cuentan la película. Sí, es un señor que sale una mañana y se encuentra a la muerte y la muerte le dice “te toca muy poco tiempo” y cuentan el cuento no de qué va eso no qué es el punto nodal.

Carolina Becerril También es una característica muy propia de sus películas ¿no?

AR: No sé, es la manera en que trabajamos.

CB: Todo el mundo lo sabemos, una película de Ripstein es la médula lo que trata.

AR: Sí, entonces hay que buscarle porque esto es muy importante porque esto es lo que permite..., es cómo se filma la película. Vaya, entonces ya se vuelve inevitable una sola manera de hacerla. Se filma de este modo, no hay otras opciones aunque habría muchas, pero cuando uno ya sabe, uno le pisa la pata a la noción, entonces no deja escapar a la noción. Y a partir de eso pues ya se filma la película, se hace como tiene que hacerse.

CB: ¿Y los temas, perdón, quién los escoge?

AR: Yo, bueno como dos veces los escogió Paz pero soy yo más o menos el que da la idea. Pero da igual, es lo que decía. Llega un momento donde le digo vamos a hacer Medea. Un tema perfecto, no hay ningún problema, ya está escrita, hace cuatro mil años que funciona. Sí es muy viejo y la que hicimos nosotros, no tiene más que mil años, entonces es como más nuevecita que la que hizo Séneca. Entonces era preciso, vamos a hacer esto, una adaptación de Séneca. De esa idea a lo que salió al final, hay una tal diferencia, hay un vuelo tan inesperado, tan asombro, tan sin precisiones hasta que termina, que quien dio la idea da lo mismo. Ahora sí que quien dio la idea es como “Vámonos de picnic, sí OK” y termina uno en Zempoala balaceándose con unos malévolos.

PAG: Y luego hay orígenes no casuales. Hicimos una película que se llama *La mujer del puerto*³ y era una conversación con un amigo que dijo “Ustedes son capaces de volver chamagosa cualquier

3. *La mujer del puerto* (Ripstein, 1991), con Patricia Reyes Spindola, Alejandro Parodi, Damian Alcazar, Evangelina Sosa, etc.

historia”, de volver sucia cualquier historia.

AR: Yo subí a hacer pipi y me di cuenta de que efectivamente. Y bajé y dije por qué no hacemos *La mujer del puerto* en como debiera ser. Bueno *La primera mujer del puerto* que se hizo en México que es un cuentito de Maupassant, chiquitito muy bonito que lo hizo Boytler era una mujer del puerto con unas putas en Veracruz con guantes hasta acá,

PAG: guantes largos, vestidos largos de seda,

AR: encajes y uno dice, si de esas putas no hay en ningún lado. Vaya a lo mejor en Praga en 1890,

PAG: adentro de un burdel y no fuera, adentro

AR: o aquí en París.

PAG: Esta era una puta callejera.

AR: Esta es una de la esquina. Entonces vamos a hacer como debe de ser.

PAG: Entonces el punto de partida de la idea es muy maleable. Finalmente es casi frívolo. Puede ser casi frívolo.

AR: No es frívolo en absoluto porque es lo que da origen a todo, pero no importa a quien se le ocurre. A mí se me ocurre siempre, pero de la idea OK yo quiero hacer Medea a la Medea que sale pu... hay un abismo.

PAG: Sí hay un abismo en general.

VP: Y de ahí entonces al casting ¿cómo funcionan?

PAG: Depende, el casting...

AR: El casting no es muy complicado en general por una razón. Normalmente se escriben las películas pensando en los actores porque son muy poquitos y nosotros llevamos a muy poquitos actores en las películas porque son los buenos y los que ya me conocen.

PAG: O con los que te sientes cómodo.

AR: Sé que son los actores con los que no me voy a pelear ¿no? no son globalofóbicos ¿no? Y no van a llegar a decirme cómo hacer las cosas.

CB: Bueno pero ¿me va a perdonar lo de Buñuel⁴?

AR: Lo de Buñuel es invariable si buscas en internet Ripstein, hay 1 millón 194 208 respuestas, todas dicen asistente de Buñuel porque “printed legend”.

CB: Pero sí, hubo una relación muy cercana ¿no?

AR: Sí, al final de cuenta sí. Buñuel me tenía mucho afecto, me dejaba ir a su casa. No éramos amigos. Había una diferencia de edad muy grande.

VP: ¿El vivía en Coyoacán?

AR: No él vivía en Félix Cuevas, en la colonia del Valle en frentito de Liverpool⁵.

PAG: Liverpool Insurgentes, a... cuadra y media.

AR: Vivía en una callecita chiquita que se llama cerrada de Félix Cuevas, una casita pequeña, modestísima. Primero vivía creo que en la colonia Cuauhtémoc en alguno de los ríos, río algo y luego se cambió a esta casa en el Valle y ahí vivió para siempre ¿no? La compró, muy modesto en este sentido ¿no?

PAG: Era muy cercano, pero no su asistente y sobre todo para los que no están en el cine, asistente es un trabajo, una chamba no solo fuerte, muy formal en aquella época del sindicato ¿OK?

VP: Sí, sí.

PAG: Entonces tenías que ser miembro del sindicato para ser el asistente de cine.

AR: Asistente es un oficio, la diferencia, por ejemplo la chica que traduce esta plática⁶ digamos y la chica que teníamos en Nantes que era una muchachita de Xmiquilpan pero que hablan francés mal,

4. En la mesa redonda lo presentó como asistente de Luis Buñuel.

5. Gran almacén El Puerto de Liverpool.

6. Mesa redonda en el Instituto mexicano.

luego nos traducía como podía. Ser traductor es un oficio. Ser asistente es un oficio ¿no?

PAG: Por eso te paré cuando ibas encarrilado, porque yo tenía Nantes en la cabeza donde era así “yo soy mexicana”... “yo soy, je suis, mexicana, mexicaine”.

AR: ¡Claro por supuesto!

CB: Claro unos dicen traduzco el francés en español y sí me la aviento, a un francés en español pero a un mexicano al francés ¿no!

PAG: Pero además la traducción simultánea...

AR: Es que es muy difícil, es un oficio, un oficio como cualquier otro oficio. Ser asistente es un oficio. Yo lo conocí ese oficio. El asistente es el que hace el plan de trabajo, el que tiene que ver el presupuesto de cómo se organiza el plan de trabajo respecto al presupuesto, cómo se organizan los llamados, quien...

CB: ¿Y conoció a su hijo?

AR: Sí lo conozco muy bien, ese sí fue su asistente. Debe tener una vida muy triste ese hijo.

PAG: Yo creo que el problema es que uno tiende a pensar que por ser hijo de alguien famoso, uno hereda.

AR: Que es hereditario.

PAG: No, no hereda nada.

AR: A veces sí.

VP: Bueno, facilita algunas cosas.

PAG: Facilita algunas cosas, no necesariamente el talento.

AR: Ser genial es muy complicado.

AR: El genio es muy malévolo. Es como ser mujer, es como si uno trabajara muchísimo el privilegio de las mujeres. Esas cosas de cine de mujeres y las mujeres en la tal y no sé cuantos...

PAG: ¡Espérame, para la grabadora! Él se refiere a un fenómeno y yo comparto su punto de vista totalmente. Encuentro de mujeres cineastas, encuentro de mujeres escritoras, guionistas lo que sea, te vuelven un cantón aparte. Y en el fondo es una forma terrible de discriminación. Yo espero que me juzguen siempre como guionista no por mi sexo, que mi lugar en una mesa no sea por mi sexo.

AR: Uno no se vuelve mujer porque hace un esfuerzo enorme. Le ocurrió.

PAG: Es a lo que se refiere.

AR: Exacto, todo eso me parece muy lamentable. Ser mujer digo, no es un mérito ser mujer. Es un acontecimiento, es un evento de género. Es un mérito tener talento o pelear por el talento.

PAG: Yo voy a decir una cosa, cada vez que me llaman y me preguntan ese tipo de cosas yo me siento muchísimo más identificada con la discriminación del guionista, como guionista que como mujer. Como guionista es como si fuéramos...

VP: se desconoce

PAG: sí se desconoce, no se sabe cuál es el oficio, no saben bien qué es, la gente tiende a creer que los actores se inventan los diálogos y que es bueno que los actores se inventen los diálogos, que el director inventa la historia y que el papel del guionista es algo así como el amanuense que escribe y no tiene nada que ver. Es cómo se gesta la historia, porque una historia, cuando se escoge la historia que se quiere contar, el chiste es cómo la cuento.

AR: No pero eso yo te refuto. El cine lo que pasa es muy presente, es muy visible. La gente del cine sale en el periódico y va a los festivales, y es la alfombra roja y es exactamente igual que la ingeniería o la arquitectura.

PAG: Yo levanto mi cabeza por los guionistas, no por las mujeres cuando me toca hablar de este tema.

CB: Creo que la crueldad del cine es algo maestro. ¿Sabe cuál es la crueldad del cine quitando o

sea cuando la gente se interesa más? El cine tiene muchas cosas con todo respeto maestro, además del director que es importantísimo, por ejemplo el guionista que es la historia, el director de fotografía...

VP: ¡Los efectos especiales!

CB: ¡La música de una película!

AR: Claro, es que el trabajo de un director está enormemente sobreevaluado pero enormemente sobreevaluado.

CB: Hay directores excelsos.

AR: No, hay directores...

CB: Hay directores de fotografía

PAG: excelsos también.

CB: Por ejemplo una película que aquí a los franceses les fascina y todo, *Cabeza de vaca*. El guión es buenísimo.

AR: El guión es pésimo.

CB: A mí sí me gusta, ¿no les gusta? Perdón, a mí sí me gusta mucho.

AR: Es una película folclórica vamos, es como del bazar del sábado⁷, es una película con mentalidad bazar del sábado.

PAG: Cuando al final van cargando una cruz de plata de diez metros, yo siento la leyenda inglesa, la leyenda negra inglesa.

CB: Le parece inglesa por lo serio.

AR: No, sería no, es solemne.

PAG: Muy solemne, hay una imagen muy antropologista de México.

AR: No sería, es divertida en otras cosas.

VP: ¿Qué piensa de los actores no profesionales porque se está dando bastante? Estaba pensando en *El Violín* por ejemplo y otras películas así, que han contratado, han trabajado con actores no profesionales. No sé si vieron por ejemplo *El Premio* de Paula Markovitch.

AR: No esa no la vimos. Conocimos a Paula Markovitch hace muy poquito y que es una mujer francamente simpática. Pensaba que era distinta y bueno.

PAG: No pero de trabajar con actores no profesionales...

AR: Actores no profesionales, el problema es que en México que es un país articulado por un lado, en general no se permite la solemnidad nacional que es contundente, ha impedido el lenguaje o la prefiguración del lenguaje. El problema es que no hay, no es gente suelta. En Italia uno va en la calle y pasa un gazzanigo con una bicicleta y le dices "vente ¿no?, vamos a entrar a una película" y el gazzanigo es fantástico, es Vittorio Gassman. Entonces en Italia no hay problema. En Irán, los niños, los actores hasta los seis años son un portento después ya se vuelven mexicanos, que es terrible. En México los actores no son sueltos, entonces de pronto Reygadas comete el pecado capital de llevar al chofer y decirle "bueno tú tienes que actuar" no, si quiere que actúe el chofer, lleva un actor porque el chofer actúa mal ¿sí? ¡Es un bofe! Todos los actores de las películas de Reygadas son un bofe. Y él dice es que yo quiero esta naturalidad. No, no hay naturalidad, hay bofe. Entonces yo no trabajo con actores no profesionales porque no son dirigibles. No se puede dirigir un actor no profesional. Le tienes que enseñar la actuación a un actor no profesional y yo no soy maestro de actuación. Yo soy otra cosa.

PAG: A mí me gustaría agregar otra cosa. Mis diálogos supuestamente en español mexicano normal, son muy barrocos y no son un español mexicano normal para nada. Entonces un actor, un *amateur* es incapaz de hacerlo, es incapaz. Tienes que tener un entrenamiento porque los diálogos no los pone el actor. Hay películas en donde puede que sea posible que el diálogo lo ponga el actor. No creo que sea un *plus*. Si haces un documental es un *plus*.

7. Mercado de artesanías en San Angel, DF, que tiene lugar el sábado por la mañana.

AR: Un documental no tiene diálogo. Es gente que habla.

PAG: Exacto, por eso en una película hay una cuestión muy gringa que es pensar que el diálogo improvisado es un *plus*. Y no la idea de la película...

AR: No, no es gringa.

PAG: No sé de dónde sea.

AR: No, es francés.

PAG: Bueno francés.

AR: Es la improvisación. Inventaron en este país que si se improvisa, se tiene frescura como si uno vendiera lechuga porque la frescura es propia de los supermercados, la sección fría.

PAG: Cualquier película, cualquier puesta en escena es una reproducción de la realidad. La reproducción de la realidad es falsa, es veraz pero falsa, no pretende ser realidad. La realidad está en la calle. En el cine está lo que es verosímil, pero no es real, ¿ok? Para que sea verosímil necesito alguien, un actor. O sea hay una sobrevaloración del diálogo improvisado que a mí como guionista profundamente no sabes cómo me ofende ¿no? Vamos, yo me tardo meses puliendo diálogos para pensar que haya gente que crea que es mejor que llegue yo y diga lo que se me ocurre. Eso es Woody Allen.

AR: Godard.

PAG: Godard, bueno antes, exacto en donde las pausas, los tartamudeos y demás, es como si fuera una bocanada de aire libre, no es cierto, es falso.

AR: Bueno Woody Allen, ojo, a ti te lo dijo Mia Farrow y a mí me lo dijo en esa comida asombrosa con Mia Farrow que con Woody Allen todo está escrito, no hay invención. Ahora muy bonita esa comida con Mia Farrow porque estamos comiendo con Mia Farrow entonces Paz no sé por qué le dice “¿verdad Mia que la emoción más profunda que puede tener una mujer es el rencor”?

PAG: Esa vez no me pude contener yo con ella, con ella sobre todo, no me pude contener. Además de que la creo. ¡Con ella más que con nadie!

AR: Paz se soltó y le dijo.

PAG: Y me dijo que por supuesto que sí.

AR: Y habló mal de Woody Allen.

PAG: No, habló poco la verdad, bueno sí del rencor, pero lo que sí dijo es muy importante en esta conversación con el micrófono en frente “nada es improvisado, nada es improvisado, las pausas, los tartamudeos están pensados, están planeados”.

CB: Por eso es cine.

PAG: Por eso precisamos contar un cuento. Cada vez que contamos un cuento, estamos reinventando la realidad. Cualquier otra cosa es la mentira más grande.

VP: Y como última pregunta, de las películas que ha hecho ¿cuál sería para Usted la más representativa o la que más les gusta?

AR: Ah yo contesté a esa pregunta hace muchos años aquí en Francia que era muy lindo yo, a una muchacha muy jovencita de un periódico que se llamaba *La Croix* o algo por el estilo.

VP: Sí un periódico católico.

AR: Periódico católico, una jovencita muy linda y me dijo ¿cuál es su película favorita de las que Usted ha hecho cuál? Le contesté *Viridiana* ¡y me lo apuntó! Bueno ahora pues varios años después mi película favorita de las que yo he hecho, *Viridiana*.

PAG: Es una trampa siempre es la última, es la más jovencita, la más desvalida, la que todavía no tiene un lugar.

VP: ¿No tiene crítica que la catalogue?

PAG: No tiene crítica, exacto, no tiene un lugar, entonces normalmente es la última porque además uno espera que a partir de la última, uno siga filmando. La última es la responsable de que

la carrera de uno puede seguir adelante. Y hay otra cosa que es muy curiosa, uno le tiene cariño a las películas no tanto por el resultado,

AR: Ve, ¡no hay forma de callarla! ¡Son diecisiete años!

PAG: sino por las dificultades. Una película que costó mucho trabajo de levantar, la quieres más.

VP: ¿Cuánto se tardan como promedio en hacer una película?

AR: Para hacer una película...

PAG: Varía un año y medio, sí un año, un año y medio. Nosotros somos rápidos. Pero más que el tiempo es las dificultades. Entonces una película con dificultades que logran finalmente, la hiciste contra viento y marea, la quieres más. Las que salieron porque salieron, bah está bien. Uno no las quiere por el resultado. Uno las quiere porque a pesar de todo existieron.

AR: Es como los hijos de uno que son los más malos en donde enclaustras tus hijas.

CB: ¿Ustedes tienen hijos en común?

PAG: En común no.

AR: En común no.

PAG: El tiene sus hijos, yo tengo mis hijas.

AR: Pero su nieta y mi nieto son novios. La nieta Julia con mi nieto Andrés. Era una relación muy escalofriante porque la nieta Julia abraza a mi nieto Andrés, ahorita les enseño la foto, abraza a mi nieto Andrés y le dice “como tú eres mi novio, te puedo hacer lo que yo quiera” ¡que es una cosa femenina! Están en la casa una noche los dos, de invitados. Entonces de pronto Paz está en el estudio, ellos están en la recámara al ladito viendo la televisión, entonces oye que mi nieto Andrés que tiene abrazada a Julia, tienen seis y cuatro.

PAG: Sí, sí son chiquitos.

AR: Seis y cuatro, y le dice mi nieto Andrés a Julia “como tú eres mi novia, te puedo tocar cualquier parte de tu cuerpo”. Entonces en ese momento brinca Paz y sale, dice ¿cambiamos el canal, niños?

CB: Que es muy típico de una mujer mayor.

PAG: Por una razón sobre todo. Yo espero que el sexo siga siendo prohibido porque es muchísimo más sabroso. La sensación de pecado... Vamos, si yo fuera sueca me cortaba las venas.

AR: Se las cortan ellos, sí, no te preocupes.

PAG: Ellos se las cortan... El sexo sin pecado, yo no lo entiendo. No me gusta, es terrible.

CB: Pero la libertad de las nuevas generaciones es maravillosa.

PAG: Yo no la siento maravillosa. Un día leí una cosa en España, que me paró los pelos de punta, que las niñas de 20 años en España están aburridas de tener relaciones sexuales porque empezaron a los catorce esto me parece la cosa, vamos...

VP: ¿Oye y estudiaste no sé en la UNAM, letras o...?

PAG: Yo estudié en la UNAM Letras, luego una cosa muy curiosa, Estudios latinoamericanos, yo durante varios años fui maestra en América latina.

VP: ¿En la UNAM?

PAG: En la UNAM. En la UNAM básicamente, en la Ibero pero básicamente en la UNAM.

CB: ¿Y no daba clases sobre guión?

PAG: Ah bueno sí.

CB: Pero es muy importante.

VP: Es necesario ¿no?

PAG: Sí pero mi background es, yo soy de Letras y latinoamericanos. Yo sé historia de América latina, vamos yo sé historia de América latina y sé historia de México. Debo decir de los pocos guionistas que tienen una..., perdón pero esto sí me importa, porque es que básicamente el problema de América

latina, el problema en español yo no sé de otras partes del mundo, es que los guionistas son analfabetos. No saben nada de nada y se refleja en las películas. Entonces vamos cuando ahí me dicen ¿qué harías en la escuela de cine? Entonces decía literatura e historia, obligatorios. O geografía... ya eso no se va a ver nunca.

CB: ¡Filosofía!

PAG: Pero por lo menos en las escuelas de cine.

AR: ¡Mira apáguele a eso!

VP: ¡Pero lo de las escuelas de cine!

PAG: Lo de las escuelas de cine.

AR: OK perdone Usted.

PAG: A mí me importa capitalmente porque son analfabetas, bueno prosiguen siendo analfabetas.

CB: Y el cine que llama masas, produce analfabetas cuando atrás hay un analfabeta y dicen pero que se refleja en todos, que sea en un cocinero, en un chef. Bueno son unos analfabetas y uno dice pero por Dios que se pongan a leer un poquito...

PAG: Pero por Dios...

VP: ¡Les doy las gracias ya lo voy a apagar!

AR: OK

CB: ¡Sí ya guárdalo!

Mesa redonda en torno a Arturo Ripstein en el Instituto cultural de México en París el 1º de diciembre de 2011

Véronique PUGIBET

Carolina Becerril, directora del Instituto, Paz Alicia Garcíadiego guionista y compañera de A.Ripstein, José María Riba periodista moderador.



Mesa redonda en torno a Arturo Ripstein junto con Paz Alicia Garcíadiego.

José María Riba: Les propongo hacer el debate antes de la película.

Arturo Ripstein: Que no sea debate, debate suena a competencia. Que sea conversación.

JMR: Yo les propongo rápido porque después viene la película si bien entiendo, en torno a tres puntos. Para entendernos: el primero, puesto que nadie te conoce, pues darnos unas pequeñas pautas sobre tu extensa persona. Esto sería la primera parte, en la segunda parte, centrarnos un poquito más en *Profundo Carmesí* y la tercera, quizás decir algo de la nueva película *Las razones del corazón* que llegará a París. En el fondo la vida de este hombre es una vida de familia. Yo creo que has tenido un padre productor, un tío, has tenido una mujer. Lo digo porque en algún momento has comenzado a tenerlo todo esto. El tío yo diría podría ser Don Luis que podría ser considerado abusivamente un tío carnal tuyo y tu señora está presente con lo cual no vamos a decir nada malo de ella porque sino luego se enfada y como guionista es muy perversa o sea que... ¿Estás de acuerdo sobre esta especie de Trinidad?

AR: Sí, pero con una aclaración que ya es terrible. John Ford en alguna película, *The Man Who Shot Liberty Valance* dijo una cosa muy notable.

Paz Alicia Garcíadiego: Espérense ¿no?

AR: ¿Ves cómo es ella?

JMR: ¡Cómo controla!

AR: No, es que en Nantes era tremendo porque la traducción era “yo soy, je suis, mexicano, mexicain” complicadísimo. Ahora John Ford en algún momento dijo en esta película “entre la verdad y la leyenda imprime la leyenda, *print the legend*”. Yo nunca fui asistente de Luis Buñuel, nunca. Yo conocí a Luis Buñuel porque era amigo de mi padre y hablaban de historias y de rifles e iban a disparar juntos. En México, en ese momento no había escuelas de cine cuando yo decidí ser cineasta. Había dos formas de aprender a hacer cine: viendo películas yendo al cine a ver las películas, no había DVD, no había reproducción de las películas, no había películas en la televisión, había que ir al cine y leyendo sobre las películas. Y yo, hijo de productor, tenía la fortuna de poder entrar a ver filmar. Entre otros muchos, le pedí a Luis Buñuel que me dejaran ver filmar *El ángel exterminador* y como él tenía 62 años y yo 18, por razones muy extrañas accedió. Estuve parado algunos días, no todos los de la película, en un rincón viéndolo trabajar y de pronto conversaba con él y era generoso y de pronto, no siempre, contestaba a mis preguntas. Es todo. Max Aub un hombre perverso y francés, escribió un libro que se llama *Conversaciones de Buñuel*, espléndido y en este libro dice que yo soy su asistente. El libro prácticamente no existe. Lo que es cierto es que he sido su asistente ya hace prácticamente cincuenta años. Sí, por aquellos tiempos Louis Malle me invitó a ver filmar *Viva María* y estuve mucho más tiempo con Louis Malle que con Buñuel. Y nadie me ha acusado nunca de ser asistente de Louis Malle. Y es terrible ser asistente de Buñuel porque es como ser asistente de Dios nuestro señor. Entonces yo sería como Juan Bautista y lo único que me liga con él es que soy judío, igual que Juan Bautista. Me hubiera gustado ser asistente de Buñuel, me hubiera gustado que mis películas se parecieran a las de Buñuel y ni una cosa ni la otra. Sale en Internet.

JMR: Si hemos liquidado al tío, una palabra sobre el padre...

AR: Bueno a mi papá le debo muchísimo, a que me llevara a las filmaciones y le daba mucho gusto llevarme. Cada vez que tenía yo un acto público vestía muy bien porque mi papá era muy bien vestido y yo no. Y por eso hoy yo vengo así uf porque hay más de dos personas. A mi padre le gustaba mucho llevarme pero un día cuando ya mayor a los 15, 16 años le dije “yo quiero ser cineasta”, mi padre se tiró al suelo, se rascó las mandíbulas e incluso echó espuma por la boca. El quería que yo fuera una persona decente y me mandó a estudiar derecho. Yo era muy complicado entonces, porque yo tenía una especie de esquizofrenia paterna. Me había llevado al cine y no quería que hiciera yo cine, no entendía yo nada. Pasaron los años, no me dejaba, insistía en que estudiara yo... Estudiaba yo historia y estudiaba yo cosas serias, cosas universitarias. Hasta que un día llegué y le dije “si no hago una película o me pego un tiro o te pego un tiro a ti” y lo convencí. Esto fue hace cuarenta siete años y mi carrera ha seguido por dos razones que son la buena suerte y la contumacia. Es persistir imbécilmente. Esto es la contumacia. Gracias a eso, a la buena suerte en este caso, estoy delante de Ustedes para conversar de esta película.

JMR: Y la buena suerte lleva un nombre también supongo ¿no? ¿O no la mencionamos para nada, no sé?

AR: ¿Quién?

JMR: ¡A Paz Alicia!

PAG: ¡No!

JMR: ¿Dejamos que se incluya en la conversación espontáneamente o decimos algo, porque no sé?

APG Yo me incluyo.

JMR: Mira yo te incluyo, porque estaba pensando en que yo a ti te conocí cuando Franco estaba vivo o a punto de morir y luego tuvimos momentos que tú habrás olvidado porque has vivido muchos de estos y yo muchos menos, graciosísimos, porque era el momento de la Transición en España. Era la película *El lugar sin límites* en el Festival de San Sebastián, la policía española todavía estaba vestida de

gris. ¡Tú no eras español todavía si no recuerdo mal, no, eso fue después cuando cambiaste el acento! Entonces en una especie de apertura apareció unos años después Paz Alicia, bastante más guapa que tú, las cosas hay que decirlas tal como son y cambió también además la manera tuya de concebir el cine, entiendo yo en todo caso de realizarlo, de plasmarlo en imagen. Me permití esto como observación.

AR: Buena observación. Yo siempre fui afortunado porque en cuanto a los guionistas de mis trabajos, buscaba yo más bien trabajar con escritores que con guionistas. La primera película que hice *Tiempo de morir*, una vieja película, es malita.

JMR: No tanto, la he vuelto a ver y aguanta bien.

AR: Gracias.

JMR: De nada. Hay unas cosas muy bonitas.

AR: Cuando convencí a mi papá por medio de la violencia que iba yo a hacer una película me dijo “hay escritores que trabajan para mí, en una compañía importante, escoge al escritor que tú quieras y hacemos la película”. No, dije “tengo un cuate que escribe bien, que tiene un par de novelitas y me gusta mucho.”

JMR: ¡Y es colombiano!

AR: Trabajaba en publicidad y tenía dos libritos, se llama Gabriel García Márquez. No era Gabriel García Márquez todavía. Era el tráiler de Gabriel García Márquez. No había escrito *Cien años de soledad*, no había escrito ni un año de soledad. Entonces a García Márquez le dije vamos a hacer una película y a García Márquez que lo único que le interesa realmente en la vida es el cine, amores mal correspondidos, respondió que sí, que la haríamos juntos. La escribió en colombiano entonces la tradujo al español mexicano Carlos Fuentes, que no estaba mal tampoco. El problema es que la tradujo a diálogos del siglo XVIII. Entonces es una película muy extraña. En fin, después de ahí, decidí que era mejor trabajar con escritores que con guionistas. Los guionistas hacían lugares comunes. Entonces tuve la fortuna de trabajar con gente como José Emilio Pacheco, Manuel Puig, revisar obras de Rulfo, de Elena Garro vaya en fin escritores muy notables con los que me acerqué. Y muchos años después, no en el pelotón de fusilados ¡o sí! conocí a Paz. Conversaba muy prolija y minuciosamente cualquier cosa. Entonces le ofrecí a Garcadiago para que no haya confusión¹ no al del Colegio de México, sino a la dama que escribiera para mí un guion sobre un cuento de Rulfo. Por supuesto lo primero que dijo fue no, sino no sería mujer. Yo tenía ciertas formas de convencerla porque lo había hecho antes: ¡o me pego un tiro o te lo pego a ti! Falla muy poco eso, una sola vez. Accedió y la convencí también por los mismos medios de que se viniera a vivir a mi casa, para ahorrarnos el papel del fax. Desde entonces para acá esto fue en 1985, bueno cuando se vino fue un poquito después, hemos hecho trece películas juntos y he encontrado que a pesar de los grandes, grandes nombres con los que trabajé, previos a conocer a Paz, lo mejor que me pasó en esta carrera fue conocerla y encontrar esa voz que sé que andaba por ahí y que de pronto aterrizó y se volvió una y buena.

PAG: ¡Te salvaste!

JMR: Entonces la primera película que hacéis juntos es *El imperio de la fortuna* y arranca la primera de las trece.

AR: y PAG: Sí.

JMR: La última es *Las razones del corazón* y una de las trece a mi modo de ver la más intensa, es *Profundo carmesí* que es la que van a ver ahora. Esta película tiene precedentes en el cine, esta película parte de un suceso, tiene una serie de figuras obligadas. Entonces ¿cómo hacéis vosotros para armar esta película a partir de estas premisas que son intocables, que están ahí?

PAG: Ripstein cuando leyó en los años sesenta en una antología de crímenes famosos la historia de Martha Beck y Raymond Fernández, le gustó muchísimo pero pensó en aquel momento que por pasar

1. La traductora había confundido Paz con Octavio Paz en su traducción.

en Estados Unidos, por haber sucedido en Estados Unidos, era imposible adaptarla en un país como México, muy distinto. En su momento, fue un crimen famosísimo en Estados Unidos; él sobre todo, el protagonista recibió algo así como diez mil propuestas de matrimonio cuando estaba preso antes de que lo ejecutaran. Y bueno la leyó en los años sesenta, pensó que era imposible y después en los años setenta apareció la película de Leonard Kastle que es muy buena y dijo ya no hay caso, no hay remedio. Estábamos un día en Estados Unidos en la playa y vimos a una enfermera monstruosa con un enfermo terminal, pintada con los ojos sombras azules, boca roja de corazón, estereotípica muy cruel con un pobre enfermo que saltaba flaquito entre rocas y me contó la historia de los asesinos. Yo no conocía la historia de Martha Beck y Raymond Fernández. El me la contó en la playa porque me dijo “es igualita” a la enfermera que veíamos en la playa. Me encantó, fui a la hemeroteca leí dos metros de material y pensé que podía adaptarla a México, sobre todo al norte de México, al estar menos densamente poblada la geografía, era posible el aislamiento que se requería para contar la historia. Un aislamiento más dable en la cultura americana que en la cultura mexicana. Y luego lo que resultaba fascinante y fácil de adaptar es que cualquier crimen tiene una estructura narrativa perfecta, comienza y termina. Vamos, el tren era así más o menos de sencillo. Tenía yo la posibilidad además... Ellos en la vida real mataron como a cinco, seis mujeres, yo reduje a tres me parece también un número perfecto. A mí me gusta la simetría entonces elegí a tres mujeres *asesinables* pero más o menos conservé en la medida de lo posible todos los hechos formales. Pero la óptica a través de la cual decidimos juntos que íbamos a contarla es a partir de la visión del amor loco, la visión romántica del amor loco y por lo tanto del destino como fuerza, fuerza que succiona el personaje

JMR: Yo lo que os propongo es que como luego vais a volver, dejaría yo de hablar de la siguiente película y de la nueva, para el final como una especie de corolario. Dos cosas por dar pistas para los que la van a ver y no la han visto. La primera, tú has hablado de la génesis del tema ¿Cómo traduces tú esto a imágenes? ¿Casi te iba a preguntar en cuántos planos secuencias lo haces esta vez? ¿Sobre todo cómo te planteas tú hasta dónde puedes visualizar esa historia que es terrible, estoy diciendo de asesinatos, de mujeres muertas, de niños, en fin hay de todo poquito, verdad? ¿Cómo haces tú esa reflexión sobre hasta dónde puedo enseñar, no enseñar, y qué es lo que van a ver?

AR: Y Se iba a ver más. Filmamos más de las cosas de la película, pero por primera vez en mi vida un productor, francés y perverso Marin Karmitz, por no mencionarlo dijo o que cortaba yo ciertos momentos de la película o no la exhibía. Para mí fue terriblemente doloroso, pero preferí que la película se exhibiera incluso deformada, mutilada que guardarla en un cajón. Entonces es la primera vez que me pasa que tengo que cortar una película porque un productor maoísta y libertario...

JMR: ex maoísta y ex libertario.

AR: Los ex maoístas son seguramente los peores, me pidió que cortara una serie de cosas por unas cuestiones morales. Y cuando es económico el argumento, no hay contestación.

PAG: A mí, nada más me gustaría agregar una cosa. En esta película, hay una extrema contradicción entre la fealdad y la hermosura. Los protagonistas son feos y sobre todo se viven como feos. La forma como Arturo la filmó, que es una forma muy clásica, vamos, con planos secuencia, pero con un arte muy elegante. Lo que hace es dibujarlos con una belleza que tiende a la perfección como yo no la filmé lo puedo decir, muy deslumbrante. Entonces hay una contradicción permanente entre lo brutal del tema, la fealdad de los protagonistas, fealdad imaginaria básicamente, pero fealdad y la forma como está contada la historia a través de Arturo y de la luz del norte de México.

JMR: La fealdad puede ser fotogénica ¿verdad?

PAG: ¡Claro que sí!

AR: ¡No hay más!

JMR: El casting presenta actores conocidos ya o que se hicieron famosos como Daniel Jiménez

Cacho en Cronos y otras películas. Marisa Paredes, ¿era la primera vez?

PAG: Sí.

JMR: Luego volvieron a trabajar juntos. Patricia Reyes Espíndola, y sobre todo esta mujer Regina Orozco cuando la vi en otras películas, no era la misma persona. En esta película atrae la cámara, la película va hacia ella constantemente. Incluso un actor de mucha presencia como Daniel, le cuesta afirmar “aquí estoy también”. No sé de dónde la sacaste, ¿si nos puedes decir unas palabras sobre ella?

AR: Había hecho dos películas con papeles pequeños como actriz. En realidad, es cantante de ópera y su trabajo era de cantante de ópera y después hizo papeles pequeños en una película. Es difícilísimo un casting de una mujer gorda y más o menos sensual de cierta edad, no hay actrices que lo cumplan. Entonces esta cantante de ópera daba todas las características y la escogimos.

JMR: ¿Quién hace el casting?

AR: Ella se mete pero yo no.

Sala ¿En qué año exactamente se filmó para saber?

PAG: 1995, 96.

JMR: Ya es hora de ver la película.

AR: Gracias por acompañarnos, gracias a todos los organizadores que nos trajeron, siento que son generosos por traernos aquí, no lo merecemos.

Segunda parte de la mesa redonda después de la proyección de la película *Profundo carmesí*.



© Home Vision Entertainment

Sala: ¿Era la versión larga?

AR: No, la larga no existió nunca. La larga tenía veinte minutos más y un par de personajes más. Y hay dos escenas que están quitadas por censura. Y espero, porque tenemos los fragmentos, poder sacar un DVD con la versión lo más censurable posible.

APG Eran dos escenas importantes desde el punto de vista narrativo.

Sala: Es una pregunta acerca de la actriz principal, ¿cómo la encontraron, cómo se hizo el casting?

AR: Yo había visto una película donde tenía un papel. Eran cuatro mujeres, ella tenía un papel importante pero detrás, horrible actriz, terrible actriz, pero daba las necesidades del personaje, una mujer gorda con una sensualidad muy particular. Pedí una cita con ella, accedió, le di el guión a leer, accedió porque era muy difícil acceder a hacer esta película. Había muchos rechazos y le pedí que leyera. Le pedí un par de cambios, no pudo y entonces no me importó que fuera una mala actriz. Yo sabía que gracias a su temperamento, podía hacerla reaccionar de este modo. Porque cuando la conocí era una fuerza viva de la naturaleza y con eso, uno puede trabajar bien.

PAG: La verdad, la personifica muy bien. Es ella, es ella excelente, te diré que es ella.

Sala: A mí lo que más me impresiona en su obra es cómo la locura o la pasión están ligadas a una absoluta normalidad es decir la forma de tratar justamente esta pasión, esa locura ya sea en *La Virgen de*

la lujuria, en esta película o en la última película que ha realizado hay una serie de constancias en los temas entonces me gustaría saber si pudiese hablar justamente de ello.

AR: Le toca a Paz.

PAG: ¡Es una pregunta muy difícil! Yo sé que la única manera de que la locura ocupe espacio en la pantalla es que sea normal. Si no es normal, no me interesa. Si no es normal, pertenece a los libros de enfermedades psiquiátricas. Creo que es la única manera en que en la narrativa, la locura de los personajes, nuestros personajes siempre están locos, es que la locura tenga una belleza normal, expresión de la vida real.

AR: ¿Responde a su pregunta?

Sala: Sí pero falta un aspecto desde el punto de vista de la realización de la imagen, es decir ¿cómo consigue en su estilo justamente a través de un montaje, ya casi no es montaje por la utilización del plano secuencia? Pues que me hable del trato poético justamente de esta película.

AR: Dijo Usted una palabra peligrosísima, que es poético. A lo poético se aspira, no es que se logra. Es como cuando uno se propone lo poético como género. Cuando te preguntan “¿de qué va a ser tu siguiente película?” y uno dice “mi siguiente película es de género obra maestra”.

PAG: Ahora tomen en cuenta qué difícil es aspirar a obra maestra.

AR: ¡Todavía no acabo! En mi trabajo lo que busco es el encuadre. El cine se puede hacer sin guión, sin actores, sin el sentido del espectáculo del cine. Lo que no se puede hacer es sin cámara. La cámara para mí es el elemento fundamental, la cámara y lo que engloba. La cámara engloba el montaje, el guión, los actores, la atmósfera, el sentido de la realidad. Con la cámara, con el sentido del encuadre, con las proporciones propias del encuadre es donde se da la relación entre personajes, atmósfera y sentido. Lo poético es a lo que se aspira, lo que hay es la simetría y la proporción adentro. Cuando la proporción tiene un sentido de conflicto, la locura es posible; la poesía es donde Dios no ve uno. ¡En serio!, el cine es el hecho estético que no termina nunca y eso es estimulante pero la poesía sería el hecho estético terminado. Mis cosas son un hecho estético que no se dará.

Sala: Dentro de la atmósfera, a mí lo que me parece al haber visto películas como *La mujer de Benjamín*, *El lugar sin límites*, ésta que es la segunda vez que la veo, me da la sensación como de que hay una lentitud. Es decir las cosas van pasando paulatinamente pero van pasando y eso a mí me parece fantástico. No sé si sea lo que el chico llama poética pero siempre hay ese ambiente lento, lento que va llevando a un desenlace. Esto me encanta de esas tres que conozco de Usted.

AR: *La mujer de Benjamín* no es mía.

Sala: Ah me quedé con la idea de que era de Usted.

AR: No, me copió otro.

Sala ¡Ay perdón!

AR: Sí, se llama Carrera.

Sala: *El lugar sin límites* me quedo con ella, disculpe.

PAG: Yo ahí querría de la parte que no me toca de las películas, apuntar que debe ser unos planos secuencias que suceden en tiempo real. Cuando uno en un plano secuencia abre un paquete de cigarros, tarda en la pantalla lo que tarda abrir un paquete de cigarros en tiempo real. Esa especie de tiempo real se convierte de alguna manera para los espectadores de cine en una forma de alcanzar la verdad o sea la poesía.

AR: ¡Ay gracias! Déjeme completar la idea de Paz. Cuando yo entré a ver películas y mi fascinación era invariable, era porque en las películas yo podía mirar. Lo que yo quería era mirar. Haciendo las películas en planos secuencias, incluso las otras las que he hecho con cortes, a lo que he pretendido siempre es mirar, es tener una opción de mirada. En el cine actual se mira poco, se siente mucho la pura emoción, la misma emoción que se siente en la rueda de la fortuna que está aquí adelante junto al Sena.

Parece peligrosa pero es inocua. Mirar es lo único que a mí me importaba, no sentir. La emoción es posterior a la mirada, no anterior. Yo hago este cine, yo pretendo hacer este cine que es la mirada dada emoción y no la emoción dada mirada porque el cine de ahora, yo voy y no veo nada. Por eso filmo esos largos planos, planos secuencias y porque son facilísimos de hacer.

Sala: Al principio hablaron que esta película estaba basada en una historia de la vida real. ¿En qué contexto se sitúa allá y cuando la adaptaron, pensaban en el México del norte pero pensaron adaptarla en otro período? ¿En México de los años treinta cuarenta?

PAG: Pensamos en el México del Norte por el ambiente geográfico que es un poco más fácil en el norte de México que tiene menos población. Pensamos en personajes extranjeros que no tuvieran familia y por lo tanto estuviera Marisa Paredes y no tuvieran lazos familiares que les permitieran irse con un forastero, un par de forasteros desconocidos. Y pensamos que en el momento en que ocurrieron los hechos fue en el 49 en Estados Unidos, es también la época de la carencia de las comunicaciones actuales, falta de teléfono, falta de... procurar un aislamiento de las muertas, imposibilitadas o dificultad para que se comunicaran con las familias para que se fueran con los asesinos.

Sala: ¿La historia verídica, la historia real no terminó como la película?

PAG: La historia real termina con ambos en la silla eléctrica en Sing Sing el mismo día. En México no hay pena de muerte desde el siglo pasado. Hay este concepto que existe en español, en España, en Argentina, en Perú, en México que se llama la "ley fuga". No sé si existe en francés. Cuando los traductores la trataron de traducir, no existía. Pero no tenemos pena de muerte, entonces tuvimos que adaptarlo cinematográficamente. Y afortunadamente creo que funciona mejor.

AR: ¡La corrupción es mejor que la legalidad! Los mandan fugar².

Sala: También una pequeña pregunta sobre el título de la película que es muy poético, ¿de dónde viene el título?

AR: El título es breve, dos palabras. Es en *On the Knocking at the gate in Macbeth* de Thomas de Quincey, hay una pequeña frase de de Quincey en donde dice "Los crímenes de Equis palidecerán frente al profundo carmesí de los crímenes de Zeta".

Sala: Es totalmente otra cosa mi pregunta. Es que le quería preguntar si tenía alguna película que fuera comedia.

PAG: Sí ¡claro que sí!

AR: ¡Esta!

PAG: Sí que hemos hecho comedia, aunque ésta si tiene de comedia.

AR: Sí por supuesto.

PAG: La parte de la muerte de la segunda viuda, Marisa Paredes es comedia.

AR: ¡Que la maten con la imagen de la divina concepción!

PAG: De la virgen.

AR: *Very funny*. El género que hemos trabajado con más precisión, con más gusto, es el melodrama como ésta. El melodrama cumpliendo sus reglas permite dar una vuelta a la comedia o a la tragedia sin faltar a las reglas del melodrama. Normalmente en nuestros trabajos hay siempre un salto mortal a la comedia y termina siempre en tragedia. Es un juego de equilibrios que es gustoso. Pero sí hay comedias concretas, una que se llama *La perdición de los hombres* que es concretamente una comedia desternillante bueno, más o menos.

Sala: Respecto de la música ¿cómo escogen o bien cómo deciden si tomar o música ya existente o bien el tango como aquí. ¿Cómo es?

AR: Hace años que trabajamos con muy pocos músicos básicamente con David Mansfield, músico que vive en Nueva York y que trabaja con Cimino y que es amigo nuestro. Desde el principio le

2. Discusión sobre la traducción y concepto de "ley fuga". Se propuso "corvée de bois" y también "délit de fuite".

mandamos el guión a David y lo lee como puede porque no habla español y no está esta chica con él³. Y antes que nada, el guión lo tiene él y empieza a pensar una serie de temas que va mandando lentamente y yo busco unos cuantos, muy poquitos. A mí, la música me gusta pero muy poco. Yo soy analfabeta musical, entonces él me va mandando y yo le respondo y nos hablamos por Skype y nos chiflamos y le digo mejor que siga [chiflido]⁴. Y él apunta y me manda otra cosa que sí suena. Debo decir que en esta película David ganó en el Festival de Venecia en el año que pasó, la mejor música y Paz ganó en el Festival el mejor guión muy merecido.

PAG: Ahora yo personalmente la música de David tiene una característica melancólica, un romanticismo melancólico. El tiene un entrenamiento de música clásica, pero una melancolía que le agrega a nuestras películas un contrapunto que probablemente las enriquece muchísimo, que no está ni en la dirección ni en el guión es la aportación de David.

AR: David fue durante muchos años el guitarrista de Bob Dylan, en la banda de Bob Dylan, entonces es un gran, gran músico. A mí la música del cine me cuesta mucho trabajo porque la música de cine es ilustrativa. Va diciéndote qué tienes que sentir, te va llevando un poco de la nariz a decir esto es de miedo, esto es de romance, esto es lírico y eso a mí no me interesa. A mí me gusta la música de frente no la música de fondo. Lo único que es una lástima de la música de fondo es que no existe en la vida real. Si existiera en la vida real, no habría asaltos, no habría choques, no habría presidentes lamentables. La música de fondo advierte, es lo que os salva de todo peligro. ¿Se imaginan la música de fondo de nuestros presidentes?

Sala: A mí lo que me interesa viendo esta película, una de las razones de todos estos crímenes son los complejos que tienen los personajes como la obesidad, la calvicie. ¿Qué tan apegado está con la historia real?

PAG: Totalmente apegado y es uno de los factores que nos fascinó de la historia y sobre todo la obesidad es un problema, la calvicie no. No obstante lo cual en la vida real, el personaje calvo se sentía monstruoso, Raymond Fernández. Se sentía monstruoso. Calvos hay muchísimos, pero él lo vivía muy mal. Entonces lo que nos pareció fascinante de la historia, era el enamoramiento de dos feos, no importa que lo fueran, ellos se sentían feos. Estamos entrenados a pensar que el amor es para los bonitos. Entonces una historia romántica de amor para dos feos era una cosa que nos llamaba mucho la atención y formaba parte de la realidad.

Sala: El estilo que tienen los dos, hacen un cine excelente y siempre me ha atraído este estilo de cine. Y quisiera preguntarle al director o a Usted ¿qué películas admiran, qué películas les han gustado?

AR: No es una lista que les sorprenda, es la habitual. Me preguntaron alguna vez, ¿cuáles son sus diez películas favoritas?, cuando llegué a la ciento veintiséis, paré. Pero bueno, es la vieja lista. La primera es *La diligencia* de John Ford y después el cine de Buñuel, el cine de Kurosawa, el cine de Fellini y así se iba haciendo muy larga la lista. Yo he sido muy receptivo a los buenos cineastas he querido robarles a todos y le he podido robar solamente a unos cuantos y es mi homenaje desde la liga, las ligas menores a los mayores.

Sala: Quiero hacerle dos preguntas. La primera es si ustedes consideraron darle otro fin a la película y la segunda pregunta si están conscientes de lo que provocan o van a provocar entre los espectadores, el público, ya que en esta película se instala una especie de ambivalencia, de duda. De pronto, no sabemos de qué lado deberíamos inclinarnos: del lado de los asesinos o del lado de las víctimas. ¿Con quién se ha de solidarizar el público?

AR: La respuesta es no y no. No había otra posibilidad de otro final, México no tiene pena de muerte, Estados-Unidos sí. Entonces había que buscar la manera de acabar con ellos en ese sentido. No

3. La traductora

4. Tararea una melodía

es un problema moral, es un problema nada más de narración en relación, en respecto al acontecimiento real.

PAG: Por otro lado *l'amour fou*, solamente puede existir cuando hay una muerte inminente. El amor loco no puede continuar eternamente. El amor loco tiene que tener un final preciso y pronto, sino se convertiría en vida cotidiana. Y por otro lado respecto a la solidaridad es una cuestión que discutimos. La película está contada desde el punto de vista de los dos protagonistas. Probablemente la parte que es más *shockeante*, más *shockeante* ¿Cómo se dice?

AR: No sé

PAG: Como está contada a partir de ellos, como son feos y gordos, o calvos y gordos o sea, cualquiera de nosotros somos copartícipes del crimen. No es que lo condenemos, asesinamos con ellos y hacemos un crimen. Hay una doble moralidad: son asesinos y son culpables por ser asesinos. Lo que pasa es que los asesinos somos nosotros. Al ser gordos y feos, al ser uno de los que estamos en la sala nos hace sentir identificados. Hay una doble versión, una doble vertiente.

AR: No, no entendí nada. No lo creo nada en absoluto, sí para nada. La noción era más bien, los personajes tienen unas cuantas facetas. Una de las cuales puede volverlos gratos pero una sola de ellas. El crimen, yo no lo perdono en absoluto. Yo filmo por dos razones básicamente. Una porque las cosas me dan miedo y otra porque hay una venganza contra la realidad. La realidad es atroz, hay que cambiarla y uno hace películas para eso. Los personajes de los que he hablado en prácticamente todas mis películas, los veo en la pantalla y me dan un cierto placer, un cierto gusto y un interés pero nunca jamás iría a comer con ellos.

PAG: Toda proporción guardada, lo dijo Rascolnicov, es la misma relación. Ese protagonista vamos con él, matamos a la vieja, sabiendo que está mal pero vamos con él.

AR: El miedo que me produce a mí es el mismo de la estructura de la pesadilla. Las pesadillas son el portento posible de nuestro inconsciente y es asombroso que todos los días nos despertemos después de los sueños y sigamos una cierta normalidad. Esto lo que yo cuento en las películas son pesadillas que tienen el privilegio, el portento, la maravilla de terminar, sí. Yo tengo vocación de sórdido.

Sala: A mí me gustaría saber ¿qué significa la migraña del personaje principal? ¿Era realmente necesario que tuviera migraña o qué significado particular tiene?

PAG: Es un detalle de la vida real. El personaje era calvo porque era un español, fingía venir de la guerra civil española. Seguramente era franquista cuando llegó a Estados Unidos, decía que era republicano, le había caído algo en la cabeza por lo cual perdió el pelo y tuvo migraña. Es una de las partes de la realidad. Y funcionaba muy bien dramáticamente. Pero en mi adecuación con la realidad, la migraña servía de filtro con la realidad.

AR: Una vez más un agradecimiento a Ustedes, al Instituto cultural de México, a su directora que tan generosamente nos acogió en este lugar y es un gusto conversar con Ustedes.

- IV -
Comptes rendus

Feld, Claudia et Stites Mor, Jessica (sous la direction de),

El pasado que miramos.

Memoria e imagen ante la historia reciente.

Nadia TAHIR

Référence : Buenos Aires, Paidós. Estudios de Comunicación, 2009, 361 p.

L'ouvrage dirigé par Claudia Feld et Jessica Stites Mor, *El Pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, s'inscrit dans le cadre de nombreuses recherches en sciences sociales sur le travail de mémoire et les post-dictatoriales. Il s'agit d'articles de chercheurs américains qui tentent d'apporter une nouvelle approche sur les réflexions entre l'image et l'histoire du régime militaire argentin par l'importance de la mémoire. En effet, à la fin de la dictature, très peu de preuves matérielles de documents, certains centres de détention ont été détruits, transformés pour d'autres fonctions, et enfin, la plupart des disparus dont les corps ont été enterrés dans des fausses tombes anonymes. À la fin de la dictature, très peu de preuves matérielles de documents, certains centres de détention ont été détruits, transformés pour d'autres fonctions, et enfin, la plupart des disparus dont les corps ont été enterrés dans des fausses tombes anonymes. À la fin de la dictature, très peu de preuves matérielles de documents, certains centres de détention ont été détruits, transformés pour d'autres fonctions, et enfin, la plupart des disparus dont les corps ont été enterrés dans des fausses tombes anonymes. À la fin de la dictature, très peu de preuves matérielles de documents, certains centres de détention ont été détruits, transformés pour d'autres fonctions, et enfin, la plupart des disparus dont les corps ont été enterrés dans des fausses tombes anonymes.



conséquences judiciaires d'une compilation de dix argentin et nord-d'apporter une nouvelle autour des rapports du temps présent. Le (1976-1983) se distingue clandestinité dans ses la fin de la dictature, très ont été trouvées : peu centres clandestins de d'autres ont subi des mieux dissimuler leur plupart des victimes sont ont été jetés à la mer ou communes ou dans des s'ajoute l'absence presque Celles qui y font référence après la dictature; très réalisées à l'époque. Face les coordinatrices du série d'interrogations qui auteurs de cet ouvrage : à ces images? Comment mémoires ou construisent-

elles des sens dans la mémoire sociale? À quel point permettent-elles de représenter les faits? Quelles sont les limites, les obstacles et les entraves liés à cette représentation? » (p. 28).

Des pistes de réponses sont esquissées dans tous les articles. Ainsi, Sandra Raggio et Claudia Feld, en évoquant le rapport entre la caméra et le témoignage, montrent comment les changements dans la télévision et le cinéma de fiction ont modifié les discours sur le passé dictatorial. Les travaux de Mirta Varela, Valeria Manzano et Lorena Verzero insistent sur l'importance du moment de production des images, mais aussi sur celui de diffusion qui contribue à leur instrumentalisation par des acteurs et des

secteurs différents en fonction de leur période de mise en circulation. Les articles de Jessica Stites Mor et de Carmen Guarini ne parlent plus d'instrumentalisation, mais de détournements de l'image dans la construction d'un discours politique ou militant. La participation de Guarini – réalisatrice de plusieurs documentaires – à l'ouvrage ouvre alors une nouvelle porte dans la réflexion d'ensemble : elle est non seulement acteur, avec ses propres films, mais aussi témoin de la production des autres réalisateurs. Pour finir, Emilio Crenzel, Kerry Bystrom et Ludmila da Silva Catela étudient des images produites ou utilisées par des acteurs de premier plan de la dictature et/ou de la transition. Ces trois auteurs insistent sur le fait que les images ne sont pas seulement des supports d'une revendication ou de la construction d'un récit historique sur un passé violent. Elles deviennent des éléments à part entière du discours que ces acteurs veulent construire autour de la disparition dans le contexte politique, historique et social dans lequel elles sont diffusées. L'image et le texte doivent être associés pour constituer un discours. Ils sont donc complémentaires et ne peuvent être dissociés.

La quasi-absence d'images d'époque amène les auteurs de cet ouvrage à travailler sur des représentations. Contrairement aux nombreux travaux portant sur les images d'archives de la Seconde Guerre mondiale et des camps de concentration nazis, les images qui circulent en Argentine ne sont pas des « originaux ». Les nombreuses références à la bibliographie sur l'Holocauste mettent en évidence cette difficulté. Les auteurs décrivent toujours très minutieusement les supports sur lesquels ils travaillent, leurs contextes de production et de diffusion. Cette caractéristique essentielle à tout travail scientifique a d'autant plus d'importance dans l'ouvrage dirigé par Feld et Stites Mor que le rôle des images dans la construction d'une mémoire collective et d'une mémoire sociale en Argentine est essentiel. Quels que soient les supports sur lesquels elles se trouvent, les images liées au passé dictatorial et aux années 1970 en Argentine contribuent à la construction d'un récit sur le passé.

Dans l'introduction de l'ouvrage, Claudia Feld et Jessica Stites Mor signalent que l'objectif de ce travail était, avant tout, d'asseoir le statut de « l'image » comme « objet d'étude en soi » (p. 32). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente* est une réflexion remarquable sur la place que les chercheurs en sciences sociales doivent accorder à la production d'images, tous supports confondus, dans leurs études sur l'histoire du temps présent. Les coordinatrices nous montrent que la construction de discours sur le passé peut être constituée de représentations. Ces dernières deviennent un enjeu pour les acteurs de la transition : face à une société qui a refusé de voir ce qui s'est produit pendant la dictature, comment lui montrer que les faits ont eu lieu, sans pour autant l'accabler, et obtenir son soutien. En effet, pendant la dictature et les premières années de la démocratie, de nombreux discours ont circulé à propos de la responsabilité des militants de gauche et des militaires dans la violence qui a déchiré le pays. La parole des survivants et des proches de disparus a souvent été mise en doute. Les images, tous supports confondus, ont eu un poids d'autant plus significatif qu'elles servaient avant tout de preuves face à une société qui ne leur faisait pas confiance.

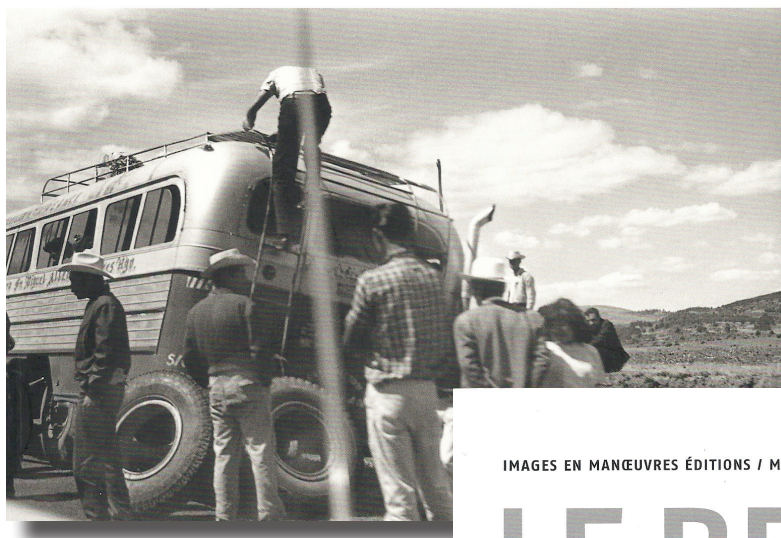
Toutefois cet ouvrage, comme le signale son titre, est avant tout un travail sur le présent. En analysant les productions cinématographiques, documentaires, artistiques, etc., sur le passé dictatorial, les articles donnent un aperçu très clair de l'influence de ce dernier sur la société argentine des années 1990 et 2000. Ils font volontiers référence aux discours politiques des secteurs dits de gauche qui, grâce à différents supports, donnent leur interprétation sur la violence des années 1970 et alimentent ainsi leurs discours présents. Ils montrent en quoi les films des années 1990 et 2000 contribuent aux discours qui mettent en relation les politiques économiques et sociales de la dictature et celles des années 1990. Enfin, en évoquant les photographies utilisées par les survivants des centres clandestins de détention et

les proches de disparus, les auteurs révèlent en quoi ces outils très personnels appartiennent maintenant à la mémoire collective argentine. Les images ne sont pas une simple référence au passé, elles contribuent à la constitution d'une identité de la société argentine actuelle.

IMAGES EN MANŒUVRES ÉDITIONS / MUSÉE DES BEAUX-ARTS & D'ARCHÉOLOGIE DE BESANÇON

LE VOYAGE MEXICAIN

L'INTÉGRALE
1965-1966
BERNARD PLOSSU



IMAGES EN MANŒUVRES ÉDITIONS / MUSÉE DES BEAUX-ARTS & D'ARCHÉOLOGIE DE BESANÇON

LE RETOUR À MEXICO

1970

*Retorno a ciudad
de México 1970*
BERNARD PLOSSU



Bernard Plossu,
Le voyage mexicain, L'intégrale 1965-1966
Bernard Plossu,
Le retour à Mexico 1970, Retorno a ciudad de México 1970
 Véronique PUGIBET

Référence : Images en manœuvre/Musée des Beaux-Arts et d'archéologie de Besançon, 2011, 271 p. et 112 p.

L'année 2011 devait être l'année du Mexique en France. Il n'en a pas été ainsi pour les raisons que l'on sait. Cependant de nombreuses manifestations ont pu être maintenues. C'est ainsi que le Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon a accueilli les photographies mexicaines de Bernard Plossu. À cette occasion, deux catalogues ont été édités, le premier est en réalité une réédition du *Voyage mexicain 1965-1966* de 1970 avec des photographies inédites. En revanche, *Retour à Mexico 1970* propose des photographies jamais publiées auparavant. L'exposition a donné lieu à une vaste rétrospective de 220 photographies en noir et blanc ainsi que 37 photographies colorisées grâce au procédé Fresson que le photographe affectionne particulièrement. Les photos ne sont pas légendées, mais les ouvrages sont accompagnés pour le premier de textes de J.-L. Fousseret¹, E. Guigon, S. Albiñana, D. Roche et des notes du photographe lui-même ; quant au second, il s'agit à nouveau de textes de B. Plossu puis d'E. Guigon.

C'est à l'occasion d'une visite en 1965 chez ses grands-parents installés au Mexique que B. Plossu vingt ans tout juste, découvre ce pays. Il n'est pas photographe mais a longuement fréquenté la cinémathèque à Paris. C'est l'époque de la fin de la beat génération et déjà flottent les prémices de l'ère hippie. Plossu ne restera pas longtemps à Mexico. Vite il partira arpenter le pays en toute liberté. À cette occasion, il fera de nombreuses rencontres dont témoignent les portraits d'amis avec qui il partagera une longue amitié comme Bill Coleman, Frank Wise, etc. Tous ces clichés témoignent de leur jeunesse, liberté, insouciance, de la sensualité et la beauté des corps au repos dans une sorte d'apesanteur à la plage, sur la route, dans des intérieurs divers.

Mais ce ne sont pas seulement ceux avec qui il voyage qui l'intéressent, ce sont aussi ceux qu'il croise, ceux qui le regardent et ceux qu'il regarde toujours avec respect. Ces portraits du quotidien témoignent d'une perception très personnelle et sensible, loin des sentiers battus où affleure habituellement l'exotisme. Tout est digne d'être pris en photo. C'est d'ailleurs pourquoi les thématiques sont nombreuses. Certes les photos à propos du voyage, de la route sont multiples : on y découvre divers moyens de transport : bus déginglées, l'arrière des camionnettes ouvertes sur des horizons sans fin où se trouvent le photographe, ses amis et les voyageurs locaux, voitures américaines -de l'intérieur ou de l'extérieur-, crevaisons sur les bords de route, buvettes... les chauffeurs conduisant ou posant fièrement à côté de leur véhicule, les routes sous divers angles, les vastes paysages traversés, animaux croisés en chemin.

Dans les villages, ce sont aussi des scènes de vie courante qui retiennent son attention, des discussions, des individus assis à même le trottoir ou appuyés contre des poteaux, des murs décrépis – telle cette fillette assise sur le trottoir et dont l'éclat de la robe blanche contraste avec le mur décati-, sur

1. Maire de Besançon, président du Grand Besançon.

les bancs des *zócalos*, quelques marchés, des stands de nourriture ou bien encore des murs avec ou sans affiches annonçant des films ou des publicités pour de la bière, des constructions achevées ou non, des ruelles souvent en plongée. Il s'en dégage toujours une sensation de quiétude, de temps au repos, figé. Les enfants occupent aussi une place, qu'ils soient enfants de chœur à l'église, ou en sortent en courant comme si c'était l'heure de la récréation, ou bien encore une communiant(e) en plan américain, cierge à la main, etc.

À Puerto Angel encore vierge de toute invasion touristique, on ne devine que quelques *palapas* la nuit ou le jour, avec des hamacs, des barques au loin, un paysan tirant sa mule chargée à contre-jour, les ombres semblant se traîner sur le sable avec en arrière plan, l'immensité de la mer, ses amis se baignant, allongés sur le sable, contemplant l'océan. On devine le sel, la brise, les grains de sable déposés sur la peau.

Son regard sur les Lacandons lors de l'expédition Zashen-Maax dans la jungle du Chiapas, fait preuve d'une extrême pudeur et d'un grand respect à leur égard, un flou volontaire apparaît sur certains clichés.

En ville, le photographe dévoile Mexico en pleine croissance, l'actuel Centro histórico autour de la Tour latino-américaine, du Palacio de Correos, de l'esplanade de la cathédrale – où deux femmes indigènes vendent de la nourriture tandis qu'une autre debout porte un enfant dans son *rebozo* et la présence du photographe à travers son ombre témoigne de sa proximité avec les sujets et objets photographiés —, les voitures américaines abondent mais on semble circuler dans cette ville d'alors. Des familles pique-niquent tranquillement à côté de leur automobile sur le terre-plein d'une avenue. Plusieurs photos témoignent de ses visites à la Lagunilla où l'on découvre objets – chaises, phonogrammes, luminaires — et vendeurs.

Enfin, l'art de Bernard Plossu lui permet aussi de faire preuve d'humour. Ainsi les photos consacrées aux *charreadas* montrent l'image classique des charros à cheval dans un certain flou, en revanche les enfants qui regardent de dos depuis l'extérieur à travers des interstices des barrières sont nets, de même une photo prise à ras du sol puisqu'il s'agit depuis l'arrière des gradins de souliers à talons blancs mais tachés de noir avec au-dessus un aperçu de robe blanche et à droite un charro en plan rapproché poitrine, souriant, fine moustache, chapeau, tenue impeccable, il apparaît à travers l'enceinte de la *charreada*.

Plossu est sensible à la poésie de la ville, aux murmures des murs et on savoure à nouveau son humour. Ainsi en vis-à-vis le catalogue publie une enseigne d'échoppe vieillotte pour « El Rey » « Reparasion de Bicicletas y trisiclos » (sic) dont les tarifs affichent 150 \$ mais 2 \$ le dimanche ! Lequel rey est peint en homme préhistorique juché sur une bicyclette de l'âge de pierre. En face des écolières en uniforme lisent de dos des affiches de cinéma, la première à gauche annonce un film : *El Rey de México*. Ailleurs, s'opposent à nouveau une construction en éléments naturels (bois, roseaux et lianes) et en vis-à-vis un alignement de boutiques avec un envahissement d'annonces publicitaires sous forme de peintures murales, d'enseignes, d'énormes pots de peinture sur les toits, l'écrit prenant le dessus.

La couleur donne un effet de brouillard et de poésie sur un monde hors du temps. Ce sont les mêmes thèmes que ceux vus précédemment : au Chiapas, une femme en noir de dos contraste avec des murs où les portes et fenêtres sont encadrées de jaune, vert et rose tandis qu'ailleurs les murs bleus, blancs et ocre tranchent les uns par rapport aux autres. En contre-plongée du linge blanc étendu sur une terrasse se détache dans un ciel bleu foncé irréel où passent quelques nuages blancs.

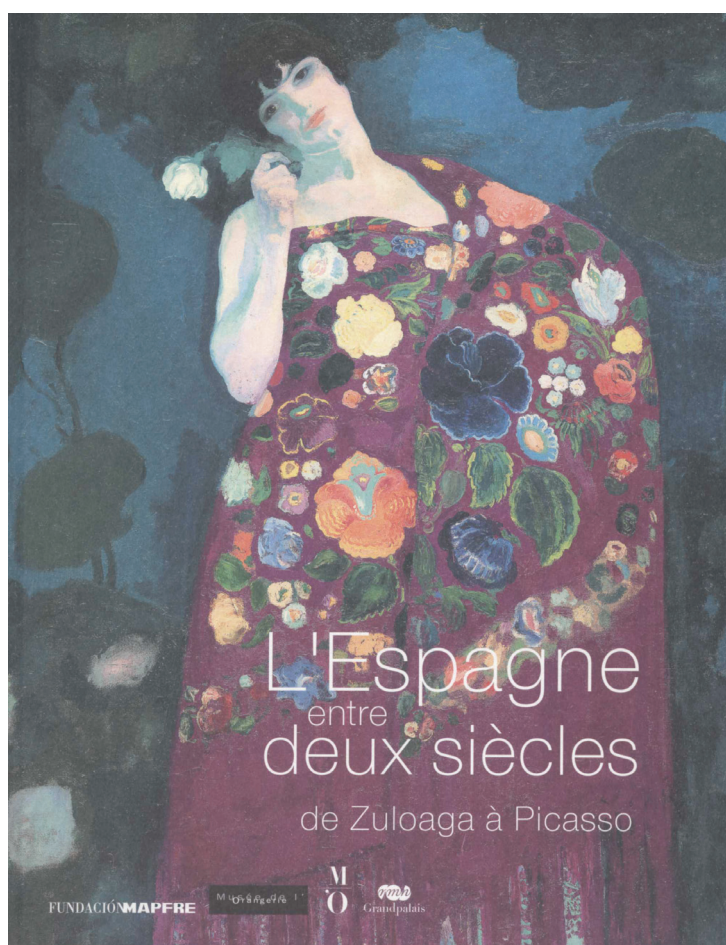
Le retour à Mexico 1970, de la même taille que le précédent présente des photos en noir et blanc de format horizontal. C'est un véritable hommage aux *Olvidados* de Buñuel. Plossu a arpenté les quartiers périphériques de Mexico ville en pleine croissance déjà, aux multiples constructions où commençaient d'affluer les laissés pour compte de la révolution. Il était équipé d'un grand angle de 24 mm et se rendait

à chaque fois dans un faubourg différent. Plusieurs photos ne sont pas sans rappeler celles du repérage de *Los Olvidados*² à Nonoalco, Tacubaya et la plaza de Romita : étroites ruelles, eaux usées s'écoulant au milieu de ces rues non pavées, raccords sauvages aux postes électriques, lavoir et seau pour transporter l'eau, des enfants jouant sur le sol poussiéreux, un homme-tronc vendant des billets de loterie et enfin, des bandes de jeunes gens traînant dans les rues. Ces photos rappellent aussi celles de Rodrigo Moya, Héctor García ou Juan Guzmán. Mais ce qui frappe d'une façon générale c'est qu'en dépit de la pauvreté, des taudis, le photographe s'intéresse à la vie, aux humains comme cette famille posant alignée devant chez elle. Il saisit les individus en activité (des hommes tout sourire préparent une partie de dominos avec en arrière plan de pauvres cabanes), les femmes s'affairent autour du linge à étendre, plusieurs photos présentent de « petits métiers » (vendeurs de nourriture dans la rue, loterie, journaux, etc.) auxquels participent certes les enfants. Il continue de photographier les voitures américaines souvent en assez mauvais état. Il retransmet le rire et le sourire des uns et des autres, nombreuses sont les photos d'enfants espiègles. Jamais il n'y a trace de misérabilisme, quelques contradictions sont soulignées à travers ce qu'affichent des publicités posées sur les toits de bâtisses délabrées par exemple « Proteja a su familia » pour un crédit bancaire ou encore « Todo es más sabroso con Pepsi » et la réalité juste en dessous.

Ce retour au Mexique est centré sur un aspect de la réalité du pays à la différence du premier catalogue qui témoignait du choc qu'avait signifié cette rencontre décisive pour Plossu qui rentrerait en France avec la décision de devenir photographe. Il revenait transformé et c'est bien ce que permet le voyage qu'il chérit tant : « On croit qu'on va faire un voyage et c'est le voyage qui vous fait, ou vous défait³ ».

2. MORALES CARRILLO, Alfonso, "Barrio bajo", in *Gabriel Figueroa*, Alfonso Morales Carrillo (dir.), México, *Luna Córnea* 32, CONACULTA, Editorial RM, 2008, p.314-315-316.

3. BOUVIER, Nicolas, *L'usage du monde*, Paris, Payot, 1992 (1963), avant-propos.



**Sous la direction de Marie-Paule Vial,
(Marie-Paule Vial, Pablo Jiménez Burillo, Dominique Lobstein,
Annabelle Mathias, Guy Cogeval)**

*L'Espagne entre deux siècles : de Zuloaga à Picasso, 1890-1920
(Paris, Musée de l'Orangerie, 7 octobre 2011- 9 janvier 2012)*

Corinne CRISTINI

Référence : Paris, Rmn - Grand Palais en coédition avec le musée d'Orsay, 160 p. [70 ill.]

Ce catalogue s'attache essentiellement à mettre en avant la scission picturale entre les deux Espagne, l'Espagne folklorique, lumineuse, « blanche » de Sorolla et l'Espagne noire, tragique de Zuloaga, inspirée par le Greco et par Goya, et dont d'autres peintres de l'exposition tels José Gutiérrez Solana, Darío de Regoyos, Santiago Rusiñol se font l'écho. L'accent est mis également sur le cosmopolitisme de ces peintres espagnols qui ont noué des liens forts avec les artistes français, ce qui leur a permis d'introduire une véritable modernité dans leur technique, sans s'éloigner de leur sujet privilégié qui reste toujours l'identité espagnole.

Le catalogue s'ouvre sur les articles des deux commissaires de l'exposition Marie-Paule Vial, directrice du Musée de l'Orangerie (« Le temps pour un autre regard¹ ») et Pablo Jiménez Burillo, directeur général de *l'Instituto de Cultura, Fundación Mapfre* (« L'Espagne en 1900 : une Espagne, deux images² »). C'est ensuite le texte de Dominique Lobstein, responsable de la bibliothèque du Musée d'Orsay, qui rend compte de la présence des peintres espagnols dans les grandes expositions parisiennes de 1880 à 1910. Dans un second temps, le lecteur prend connaissance des œuvres en soi : plus d'une soixantaine de peintures qui vont de Zuloaga à Picasso en passant par Sorolla, Anglada-Camarasa, Nonell, Solana, Miró, Dalí et bien d'autres peintres dont Miguel Viladrich Vila, Joaquim Mir i Trinxet, Modest Urgell. Élaboré par Annabelle Mathias, un inventaire très détaillé de l'ensemble des peintures espagnoles du Musée d'Orsay relatives à cette période vient compléter ce panorama. Les annexes sur lesquelles s'achève le catalogue présentent aussi un intérêt particulier : il s'agit d'une chronologie qui met en évidence les grandes étapes de la vie artistique des peintres de cette époque et d'une bibliographie sélective les concernant.

L'objectif de cette exposition est de mettre en exergue une période de l'art espagnol souvent méconnue ou considérée comme mineure, alors qu'elle est le reflet de l'ambivalence qui caractérise l'Espagne à la fin du XIX^e et au début du XX^e, tiraillée entre un désir d'ouverture sur d'autres pays européens et la nécessité de conserver ses particularismes qui fondent l'essence de *l'hispanité*. Peut-être le contexte politique très sombre de l'Espagne du XIX^e marquée notamment par la guerre d'indépendance contre l'occupation napoléonienne (1808-1814), les guerres carlistes entre 1833 et 1876, et la perte de ses dernières colonies en 1898, a-t-il occulté en partie la production artistique de l'époque. Parmi toutes les capitales européennes, c'est surtout Paris, symbole de la modernité et des avant-gardes, qui jouera

1. VIAL, Marie-Paule, « Le temps pour un autre regard », in *L'Espagne entre deux siècles : de Zuloaga à Picasso*, *op. cit.*, p. 10-14.

2. JIMÉNEZ BURILLO, Pablo, « L'Espagne en 1900 : une Espagne, deux images », *op. cit.*, p. 18-25.

un rôle clé auprès des artistes espagnols, notamment des peintres basques et catalans. Leur présence à Paris, notamment lors des salons, donne lieu à des échanges fructueux entre artistes français et espagnols. L’empreinte de la peinture espagnole dans l’œuvre de Gustave Courbet, de Théodule Ribot et surtout de Manet témoigne de cette interaction, ce que révèle également l’influence de Toulouse-Lautrec et de Gauguin sur des peintres tels que Santiago Rusiñol, Ramón Casas, Anglada-Camarasa et Picasso. Certaines œuvres rendent compte de ces amitiés fécondes ; citons par exemple les liens noués entre Francisco Iturrino et Matisse ou encore l’amitié entre Maurice Barrès et Zuloaga qui se reflète dans le tableau de ce dernier intitulé « Portrait de Maurice Barrès devant Tolède », écho à l’œuvre du Greco auquel les deux hommes vouent une profonde admiration. Mais cette ouverture aux tendances nouvelles, loin d’éloigner les artistes de leur nation, leur permet de « revisiter » en quelque sorte leur propre culture. La plupart de ces peintres, et Zuloaga en est la figure emblématique, sont les héritiers de cette matière noire, de cet art sombre qu’incarnent le Greco et Goya et que les symbolistes affectionnent tout particulièrement.

Marie-Paul Vial et Pablo Jiménez Burillo se sont attachés également à montrer comment se projettent dans l’art des questions fondamentales sur la nation espagnole, et ils ont mis en avant la scission des deux Espagne avant la guerre civile : l’Espagne noire de Zuloaga et l’Espagne blanche de Sorolla. Pablo Jiménez Burillo fait remarquer que l’image folklorique de l’Espagne, cette image *costumbrista* que les peintres donnent à voir à partir des années 1830 et jusqu’au début du XX^e, a aussi été nourrie et entretenue par le regard des voyageurs romantiques qui parcouraient alors la péninsule. Ce *costumbrismo* pittoresque serait à opposer à un autre *costumbrismo* plus profond, plus obscur, dit *de veta brava*³ et qui s’inscrit directement dans le prolongement de l’œuvre de Goya. Il convient de rappeler que Goya était surtout connu à l’époque pour sa série des *Caprices* et pour ses estampes bien plus que pour ses *Peintures noires* qui seront pourtant les plus révélatrices de cette peinture mortifère. Le catalogue évoque ensuite les lieux d’exposition qui s’offrent aux peintres espagnols venus à Paris : avant 1900, il s’agit surtout de salons ; ceux-ci perdront de leur importance au début du XX^e siècle au bénéfice des galeries. C’est encore les expositions universelles, notamment celle de 1889, qui deviennent des lieux de prédilection pour les artistes espagnols.

Cette exposition, en regroupant des peintres espagnols divers qui ont pratiqué leur art entre 1890 et 1920, révèle la richesse créative et souvent insoupçonnée de cette période, mais aussi l’importance des influences étrangères reçues et la fidélité à des modèles picturaux qui les animent, ce qui confère une unité au corpus.

3. *Ibid.*, p. 19.

Berthier, Nancy (dir.),
Lexique bilingue des arts visuels Français-espagnol
Julie AMIOT-GUILLOUET

Référence : Berthier, Nancy (dir.), *Lexique bilingue des arts visuels français-espagnol*, Paris, Ophrys, 2011.

Nancy Berthier, Professeur à l'université Paris-Sorbonne et directrice de la collection « Imágenes » chez l'éditeur scolaire et universitaire parisien Ophrys pour le compte duquel elle a déjà publié *Fidel Castro : Arrêts sur images* (2010), ainsi que *La télévision espagnole, un contre-modèle* de Jean-Stéphane Duran Froix (2009), et *Almodóvar : filmer pour vivre* de Jean-Claude Seguin (2009), signe aujourd'hui un ouvrage collectif des plus utiles. En effet, les *Lexique bilingue des arts visuels français-espagnol* vient combler une véritable lacune dans les publications à destination du public scolaire et universitaire hispaniste, et, au-delà, des professionnels de l'audiovisuel en contact avec les aires de création hispanophone.

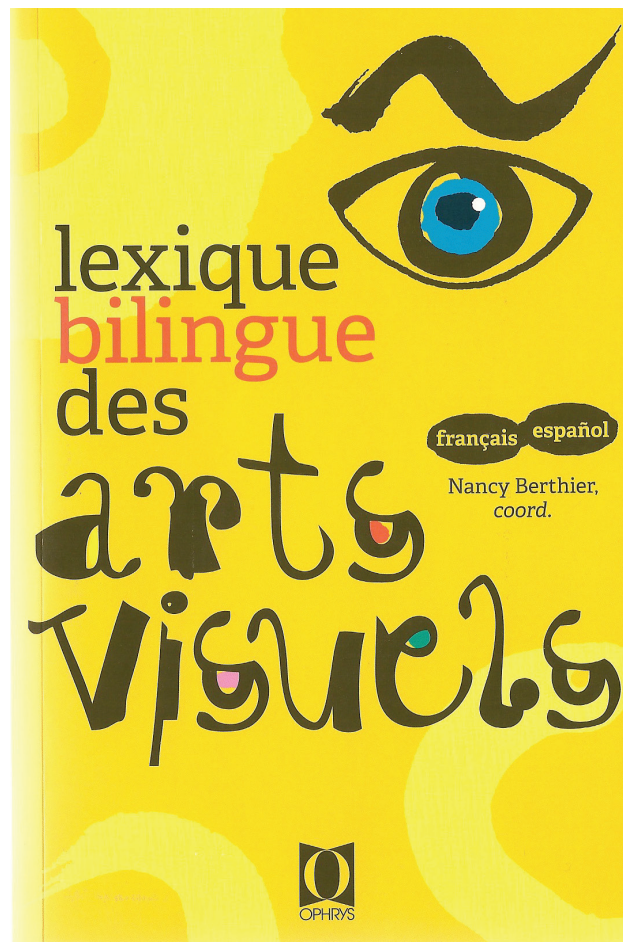
Il s'agit d'un ouvrage de 220 pages, structuré en 5 parties : « Arts plastiques », par Bernard Bessière, Professeur à l'université d'Aix-Marseille (p. 1-35); « Bande dessinée », par Viviane Alary, Professeur à l'université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand et Benoît Mitaine, Maître de conférences à l'université de Bourgogne (p. 36-72); « Cinéma », par Jean-Marc Suardi, Professeur au lycée Camille Jullian de Bordeaux (p. 73-116); « Photographie », par Jacques Terrasa, Professeur à l'université d'Aix-Marseille (p. 117-146); et enfin « Publicité » par Carole Poux, Professeur en classe préparatoire au lycée Louis Barthou de Pau (p. 147-184). Autant dire que Nancy Berthier a su faire appel à des spécialistes indiscutables et reconnus dans chacun des domaines abordés dans cet ouvrage. Ses cinq parties se trouvent accompagnées d'une introduction rédigée par Nancy Berthier (p. v), d'une présentation des auteurs (p. vi), d'un sommaire (p. vii), ainsi que d'une liste des abréviations utilisées dans le volume (p. viii). Elles sont en outre complétées par une « Bibliographie » reprenant les ouvrages de référence pour les 5 parties référencées (p. 185-188), ainsi que d'un très utile « Index français » (p. 189-203), et d'un « Index espagnol » (p. 205-220) permettant de retrouver tous les termes définis et traduits dans chacune des 5 parties, mais présentés cette fois par ordre alphabétique, indépendamment donc des dites parties, mais avec des renvois vers les pages où les termes apparaissent. Ce double index permet de compenser le choix unilatéral de la présentation de ce lexique bilingue dans le sens « français-espagnol », en offrant la possibilité de retrouver les termes à partir de l'espagnol.

Chacune des parties de l'ouvrage apparaît dans un ordre d'organisation alphabétique, qui reflète une volonté de ne pas hiérarchiser les différentes composantes des Arts Visuels en fonction de présupposés qualitatifs, puisqu'il s'agit au contraire de proposer un outil de travail efficace à tous ceux qui étudient et enseignent ces Arts, dans toute leur diversité, tant dans le cadre des études secondaires que supérieures. Des onglets rouges disposés sur la tranche des pages permettent de naviguer facilement d'une partie à l'autre, sans qu'il soit besoin de revenir systématiquement à la table des matières afin de repérer la localisation dans l'ouvrage de ses différentes parties. Chacune d'entre elles suit la même organisation, et la même mise en forme, ce qui donne à l'ensemble un grand confort de lecture et une grande homogénéité malgré la diversité des champs abordés. Pour chaque terme référencé, une traduction en espagnol est proposée, qui indique systématiquement la nature et le genre du mot, détail qui peut s'avérer important lorsque celui-ci diffère du français à l'espagnol comme par exemple dans le cas du procédé photographique appelé « Polaroid, un » en français, mais « Polaroid, una », en espagnol

(rubrique « Photographie », p. 141). En outre, tous les termes sont systématiquement définis en français, ce qui permet à ce lexique de ne pas se limiter à une simple liste de termes techniques traduits (comme c'est le cas notamment dans la collection « Le mot et l'idée » chez le même éditeur, où les termes traduits ne sont pas toujours assortis d'une définition). Ainsi par exemple, dans la section « Arts plastiques », les principaux courants picturaux font l'objet à la fois d'une traduction et d'une définition, comme c'est le cas dès la première entrée, « Abstrait » (p. 3). Signalons enfin que chacune des parties inclut également des illustrations qui s'avèrent souvent très utiles précisément pour visualiser plus facilement les notions définies et traduites, comme c'est le cas notamment pour les différents « Plans », rangés sous la rubrique « Échelle des plans » dans la rubrique « Cinéma » (p. 93-96) : un choix de photogrammes permet d'illustrer concrètement les différences entre les plans, dont les définitions sont ainsi plus faciles à appréhender.

Un compte-rendu ne risque-t-il pas de susciter la suspicion s'il fait l'éloge d'un ouvrage, sans la moindre critique ? Quelques réserves peuvent être formulées, qui n'invalident aucunement la qualité et l'intérêt de cette publication : concernant les illustrations tout d'abord, on ne peut que regretter qu'elles soient en noir et blanc et non en couleurs, même si personne ne peut ignorer les contraintes financières qui pèsent sur tout projet éditorial de cette nature : c'est le cas notamment pour les illustrations de la rubrique « Publicité », medium qui joue fortement sur la composition chromatique, mais il est vrai que cette remarque s'applique tout autant aux « Arts plastiques » et aux autres rubriques... Par ailleurs, on peut relever ici ou là quelques lacunes, mais il s'agit bien d'un « lexique », et non d'un dictionnaire.

Il ressort donc de la consultation de cet ouvrage qu'il constitue un outil de travail tout à fait précieux, aussi bien pour les étudiants du supérieur que pour les enseignants, dont on peut gager qu'il servira de modèle à la publication d'autres volumes similaires pour les autres aires linguistiques.



LE SECRET

La littérature, tous genres confondus, et à toutes les époques, s'est faite l'écho des préoccupations sociales, politiques ou psychologiques liées au secret. La psychanalyse appliquée à la littérature en reproduit le mécanisme lorsqu'elle révèle la dynamique inconsciente de l'écrivain afin d'éclairer davantage le texte. Omniprésent dans la littérature du XIXe siècle, le thème se retrouve encore au cœur de nombreux romans du XXe siècle et du début du XXIe. Les interdits d'une société réglée par le conservatisme social et religieux envahissent les romans réalistes et naturalistes foisonnants de secrets et de refoulements. Mais qu'en est-il aujourd'hui dans le roman contemporain espagnol? Alors que les interdits ont été supprimés, les libertés individuelles généralisées, les frontières entre le privé et le public dissoutes, dans quelle mesure peut-on encore parler de secret à l'ère des médias et de la visibilité massive? Dans cette évolution et face à ces fluctuations régies par des coordonnées socio-économiques changeantes, comment expliquer la pratique constante au travers des époques du roman policier (construit lui aussi sur le secret)? À partir de l'analyse des mécanismes internes du secret, les études de ce monographique s'intéressent aux manières les plus diverses dont se décline ce thème dans la littérature des deux derniers siècles tout en conférant, en dernière instance, une place particulière à la littérature en tant qu'objet herméneutique, de décodage; dans cette perspective, la littérature devient elle-même aux yeux du lecteur un secret multiforme qui se résiste éternellement au décryptage exhaustif.

Iberic@l est une revue interdisciplinaire sur les mondes ibériques et ibéro-américains contemporains rattachée au CRIMIC, équipe d'accueil EA 2561 de l'université Paris-Sorbonne, à comité de lecture international. Elle a pour vocation de diffuser les articles des chercheurs, doctorants et post-doctorants, français et étrangers, dont l'objet d'étude porte sur la péninsule ibérique et l'Amérique latine des XIX-XXIe siècles.

Chaque numéro est composé d'un dossier monographique, autour d'un thème fédérateur, d'une série d'études et de documents et d'une rubrique de comptes rendus.

I.S.S.N.
2260-2534



CRIMIC

NUMERO 1 – PRINTEMPS 2015

IBERIC@L