

Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines

Université Paul-Valéry, Montpellier 3

CECIL Numéro 5 - juin 2018

Dossier thématique : Voix et identités d'ici et d'ailleurs dans la littérature mexicaine contemporaine (coord. par Véronique Pitois Pallares).....5

Florence Olivier : La mère courage villiste et la muse stridentiste
Nouvelles figures féminines et prose expérimentale dans la *Señorita Etcétera* (1922) d'Arqueles Vela et *Las manos de Mamá* (1937) de Nellie Campobello9

Daniel Avechuco Cabrera : Campesinos que leen a Faulkner: Juan Rulfo, la identidad mexicana y el gótico sureño27

Karim Benmiloud : Aux origines du cosmopolitisme chez Sergio Pitol45

María Guadalupe Sánchez Robles : Identidad, mito y literatura: Carlota y *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso 67

Ulrich Kevin Maganga : La poésie nègre au Mexique. Voix d'une présence africaine au cœur des ténèbres87

Sergio Fregoso Sánchez : A la luz de un nocturno: la reescritura como exploración de una identidad estética en *En la alcoba de un mundo* de Pedro Ángel Palou 103

Davy Desmas : *El ejército iluminado* de David Toscana : une vision allégorique de la résistance dans le Mexique de 1968..... 131

Véronique Pitois Pallares : Emprunts et métamorphoses : l'identité par l'altérité 153

Varia

Martin Nogueira Ramos : Renier sa foi sans perdre son âme. Les catholiques japonais au début de la proscription (XVII^e s.) 177

Recensions d'ouvrages 203

Publication couvrant les aires hispanophone et lusophone, les *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines* (CECIL) privilégient le comparatisme, les regards croisés sur les phénomènes culturels et les faits de civilisation en Amérique et dans la péninsule Ibérique. Axés sur l'étude des formes, des représentations et des imaginaires, les *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines* sont une revue en ligne, adossée à l'IRIEC-EA 740, équipe d'accueil qui réunit des chercheurs de l'université Paul-Valéry Montpellier 3.

Directeur : Michel Bøeglin (UM3)

Rédacteur en chef : Patrick Lesbre (UT2J)

Adresse d'expédition

Pour nous envoyer votre contribution, merci de nous contacter à

cecil@univ-montp3.fr

Pour les normes de présentation, rendez-vous sur le site de la revue :

<https://cecil-univ.eu/> à la section : *A propos de CECIL*



CECIL est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'utilisation commerciale - Pas de modification 4.0 International.

© CECIL Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines - ISSN 2428-7245
IRIEC Institut de Recherche Intersite d'Études Culturelles, Montpellier (EA 740)

Université Paul-Valéry, Montpellier 3

Dossier thématique : Voix et identités d'ici et d'ailleurs dans la littérature mexicaine contemporaine (coord. par Véronique Pitois Pallares).....5

Florence Olivier : La mère courage villiste et la muse stridentiste
Nouvelles figures féminines et prose expérimentale dans la *Señorita Etcétera* (1922) d'Arqueles Vela et *Las manos de Mamá* (1937) de Nellie Campobello9

Daniel Avechuco Cabrera : Campesinos que leen a Faulkner: Juan Rulfo, la identidad mexicana y el gótico sureño27

Karim Benmiloud : Aux origines du cosmopolitisme chez Sergio Pitol45

María Guadalupe Sánchez Robles : Identidad, mito y literatura: Carlota y *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso 67

Ulrich Kevin Maganga : La poésie nègre au Mexique. Voix d'une présence africaine au cœur des ténèbres87

Sergio Fregoso Sánchez : A la luz de un nocturno: la reescritura como exploración de una identidad estética en *En la alcoba de un mundo* de Pedro Ángel Palou..... 103

Davy Desmas : *El ejército iluminado* de David Toscana : une vision allégorique de la résistance dans le Mexique de 1968..... 131

Véronique Pitois Pallares : Emprunts et métamorphoses : l'identité par l'altérité 153

Varia

Martin Nogueira Ramos : Renier sa foi sans perdre son âme. Les catholiques japonais au début de la proscription (XVII^e s.) 177

Recensions d'ouvrages

Franco Llopis y Moreno Díaz del Campo, *Pintando al converso* 205

Karim Benmiloud (dir.), *Juan Gabriel Vásquez : une archéologie du passé colombien récent* 209

Davy Desmas y Marie-Agnès Palaisi (dirs.), *Tendencias disidentes y minoritarias de la prosa mexicana actual (1996-2016)* 213

Dossier thématique

Voix et identités d'ici et d'ailleurs dans la littérature mexicaine contemporaine

Véronique Pitois Pallares¹
Université Paul-Valéry Montpellier 3
IRIEC EA 740

1. Ce dossier thématique des *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines (CECIL)* s'attache à explorer les « Voix et identités d'ici et d'ailleurs dans la littérature mexicaine contemporaine ». Partant du constat, posé lors d'une journée d'étude consacrée à la littérature mexicaine contemporaine organisée par Catherine Berthet-Cahuzac le 31 mars 2017 à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, que l'identité demeure l'une des thématiques centrales ou périphériques de prédilection de la prose mexicaine de ces dernières décennies, ce dossier propose d'interroger la diversité de ses manifestations dans la prose et la poésie contemporaines.
2. En effet, qu'il s'agisse d'identité collective ou individuelle, ethnique ou culturelle, la production culturelle mexicaine s'est très tôt montrée friande des questionnements et représentations des caractères et caractéristiques intrinsèques à cette jeune nation. La littérature du XIX^e siècle connaît son lot de *Mémoires* écrits par les nombreux écrivains qui ont activement participé à l'élaboration de l'État depuis son indépendance de la couronne espagnole en 1821. L'un des plus illustres représentants du genre, Guillermo Prieto (1818-1897) sera ainsi, selon Raymundo Ramos, « le chroniqueur d'un siècle² », siècle marqué par la création constitutionnelle, militaire, institutionnelle, étatique, économique, civique et sociale du tout jeune État aux ambitions de nation. Avec *Memorias de mis tiempos* (1906), Prieto signe à la fois un récit de vie personnel et une chronique des soubresauts de l'histoire mexicaine de ce temps. C'est aussi le cas de Federico Gamboa (1864-1939), qui publie ses

¹ Véronique Pitois Pallares est maître de conférences en littérature hispano-américaine. Elle a soutenu une thèse en littérature mexicaine contemporaine en 2015, *Sous le signe du je : Pratiques introspectives dans le roman mexicain (2000-2010)*, et a publié un ouvrage sur l'œuvre de Mario Bellatin, *El arte del fragmento: El Gran Vidrio de Mario Bellatin*, Universidad de Sonora, 2011. Contact : veronique.pitois-pallares@univ-montp3.fr. Signature institutionnelle : Univ Paul Valéry Montpellier 3, IRIEC EA 740, F34000, Montpellier, France

² Ramos, Raymundo, 2007, *Memorias y autobiografías de escritores mexicanos*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México [1967], p. XXX, « *el cronista de un siglo* », traduction personnelle.

mémoires *Impresiones y recuerdos* avec une grande régularité entre 1893 et 1938. Ces écrits mémorialistes constituent à la fois un portrait en diachronie et quelques-unes des grandes voix qui disent, de l'intérieur, un pays qui se cherche et qui se découvre en même temps qu'il s'invente. Ainsi, alors que l'autobiographie est florissante en Europe, témoin d'un intérêt généralisé pour l'écriture introspective individuelle, la littérature mexicaine s'intéresse, par la nécessité des circonstances, à l'éclosion d'une identité collective qu'elle participe à forger.

3. Si cet intérêt pour l'identité nationale ne décroît pas au fil du XX^e siècle, ainsi qu'en témoigne le fameux essai d'Octavio Paz publié en 1950, *El laberinto de la soledad*, il se diversifie à mesure qu'émergent des voix porteuses des multiples horizons géographiques et culturels de la République Mexicaine. La « littérature du Nord » fait ainsi son apparition lors des grandes vagues d'émigration des années 1960 et 1970 qui ancrent dans l'imaginaire national les villes-frontières comme l'un des nombreux décors mexicains par antonomase. La seconde moitié du XX^e siècle voit poindre et se confirmer un attrait pour l'identité subjective et une tendance cosmopolite nouvelle, qui côtoient la prolifique poursuite des réflexions sur l'histoire nationale portées par des voix poétiques ou prosaïques et avec divers degrés d'engagement vis-à-vis de l'authenticité référentielle.
4. Les deux premiers articles de ce dossier thématique s'arrêtent sur des œuvres en prose qui cimentent l'identité mexicaine au cours de la première moitié du XX^e siècle, entre la fin de la révolution mexicaine et la publication du chef-d'œuvre romanesque de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, en 1955. Ainsi Florence Olivier (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3) s'attache-t-elle à étudier l'apparition, dans la prose postrévolutionnaire et particulièrement dans *La señorita Etcétera* (1922) d'Arqueles Vela et *Las manos de Mamá* (1937) de Nellie Campobello, d'un changement significatif dans la représentation du modèle et du destin des personnages féminins. Daniel Avechuco Cabrera (Université du Sonora), pour sa part, s'interroge sur les origines littéraires et les influences étrangères qui ont pu participer à l'élaboration de la figure littéraire du paysan rulfien, dans lequel la réception a peut-être trop souvent vu une incarnation réaliste et fidèle de la mexicanité rurale.
5. Karim Benmiloud (Université Paul-Valéry Montpellier 3) offre une rétrospective de la trajectoire existentielle et littéraire de Sergio Pitol (1933-2018), dont le cosmopolitisme a profondément marqué les écrits au point que son écriture a adopté une forme de nomadisme indéniable, tant sur le plan de la diversité de ses influences culturelles que dans ses pratiques d'hybridité générique. Guadalupe Sánchez Robles (Université de Guadalajara) explore les

ressorts discursifs et narratifs de la construction chaotique de l'identité du personnage féminin de Carlota, protagoniste de *Noticias del imperio* de Fernando Del Paso, roman qui rejoue un épisode clef de l'histoire nationale – l'échec de l'intervention française au Mexique au XIX^e siècle – depuis une perspective tout aussi multifocale qu'inédite.

6. L'article d'Ulrich Kévin Maganga (Université de Guyane) entreprend de mettre en lumière les voix poétiques oubliées et invisibles qui constituent la poésie afromexicaine. Il fait la part belle au lexique et aux sonorités africaines qui colorent cette composante particulière de la production poétique nationale et rappellent combien l'identité mexicaine, dans sa pluralité, est issue du métissage et de voix venues d'ailleurs. C'est avec une étude portant sur deux temporalités de la littérature mexicaine que Sergio Fregoso Sánchez (Université Paul-Valéry Montpellier 3) s'intéresse à la réécriture comme processus d'intégration et d'affirmation d'une identité et d'une filiation littéraires, à travers l'exemple du roman *En la alcoba de un mundo* (1992) de Pedro Ángel Palou, consacré à la figure et à la poésie de Xavier Villaurrutia (1903-1950).
7. La littérature mexicaine de la seconde moitié du XX^e siècle jusqu'à nos jours a fait une large place à la réécriture d'épisodes fondateurs de l'histoire nationale, et après l'article Guadalupe Sánchez Robles, Davy Desmas (Université Toulouse Jean Jaurès / Institut National Universitaire Champollion) questionne la réécriture irrévérencieuse d'un tragique événement historique : le massacre de 1968 à Mexico, tel qu'il est abordé dans le roman de David Toscana *El ejército iluminado* (2006). C'est à travers une décentralisation de l'intrigue vers les états frontaliers et une marginalisation des personnages, illuminés, que Toscana propose une vision décalée de ce drame national. Enfin, la répression de 1968 et ses relents lors des élections présidentielles entachées d'irrégularités de 1988 hantent le narrateur de *El jardín devastado* (2008) de Jorge Volpi, l'un des trois romans, avec *El Gran Vidrio* (2007) de Mario Bellatin et *La muerte me da* (2007) de Cristina Rivera Garza, sur lesquels se centre l'étude de Véronique Pitois Pallares. Elle explore les différents rôles de l'altérité dans la construction laborieuse de l'identité individuelle des personnages, entre devenir-soi malgré l'autre et devenir-autre malgré soi.
8. À la lecture de travaux qui composent ce dossier, on constatera que, loin d'être le signe d'un repli sur soi, les multiples réflexions sur l'identité ou les identités qui animent le Mexique contemporain encouragent l'apparition d'une pluralité de voix venues des divers horizons de la culture nationale mais aussi hors de ses frontières. Ce métissage s'impose comme un terreau fertile pour la création littéraire, poétique et fictionnelle des XX^e et XXI^e siècles.

La mère courage villiste et la muse stridentiste

Nouvelles figures féminines et prose expérimentale dans la *Señorita Etcétera* (1922) d'Arqueles Vela et *Las manos de Mamá* (1937) de Nellie Campobello

Florence Olivier¹
Sorbonne Nouvelle Paris 3
CERC EA 172

Résumé : Cet article tente de mettre en relief la manière dont le premier roman stridentiste d'Arqueles Vela *La Señorita Etcétera*, et *Las manos de Mamá*, récit élégiaque de Nellie Campobello, laissent paraître les considérables changements des destins féminins qu'a suscités et favorisés l'histoire du Mexique révolutionnaire et post-révolutionnaire. Entre la *Señorita Etcétera* d'Arqueles Vela, figure fictive et si labile qu'elle s'estompe dans chacun de ses environnements urbains, et la *Mamá* de Nellie Campobello, figure d'une mère bien réelle invoquée dans la prose élégiaque d'un témoignage, sembleraient se vérifier d'irréconciliables dissemblances. Bien qu'elles occupent des places symboliques dissemblables voire opposées dans la cartographie imaginaire du féminin, la métalittéraire muse stridentiste créée par un narrateur masculin et la mère courage recréée par sa fille écrivaine offrent des modèles aux nouvelles identités féminines qui apparaissent dans le Mexique de la post-révolution. En outre, ces deux récits partent en quête d'une écriture en prose fragmentaire qui se nourrit, de diverses manières, de la poésie tout autant que de la photographie ou du cinéma.

Mots-clés : Mexique, post-révolution, identité, féminité, avant-garde, écriture.

Title: The brave mother from Durango, her daughter and the stridentist muse. New female identities and experimental prose in *La Señorita Etcétera* (1922) by Arqueles Vela and *Las manos de Mamá* (1937) by Nellie Campobello

Abstract: This essay attempts to emphasize how, in *La Señorita Etcétera*, first stridentist novel by Arqueles Vela, and *Las manos de Mamá*, elegiac recital by Nellie Campobello, we can read the considerable changes in the female destinies that provoked and favored the story of the revolutionary and post-revolutionary Mexico. Between the Arqueles Vela's *Señorita Etcétera*, fictive figure so labile than she fades into each one of her urban surroundings, and the Campobello's *Mamá*, real figure invoked in the elegiac prose of a testimony, it would seem to exist irreconcilable dissimilarities. However they occupy symbolic places dissimilar and, in a manner, opposed in the imaginary cartography of the feminine, the meta-literary stridentist muse created by a masculine writer and the brave mother recreated by her daughter propose new models for female identities in the post-revolutionary Mexico. In a similar manner, both recitals look for a fragmentary prose that feeds on poetry and cinematography.

Keywords: Mexico, Post-revolution, Identity, Woman, *Avant-garde*, Writing.

Título: La valiente madre norteña, su hija escritora y la musa estridentista. Nuevas identidades femeninas y prosa experimental en la *Señorita Etcétera* (1922) de Arqueles Vela y *Las manos de Mamá* (1937) de Nellie Campobello

Resumen: Este estudio busca poner de relieve cómo, en *La Señorita Etcétera*, primera novela estridentista de Arqueles Vela, y *Las manos de Mamá*, relato elegíaco de Nellie Campobello, se leen los considerables cambios en los destinos femeninos que provocó y propició la historia del México revolucionario y postrevolucionario. Entre la *Señorita Etcétera* de Arqueles Vela, figura ficticia y tan lábil que se difumina en cada uno de sus entornos urbanos, y la *Mamá* de Nellie Campobello, figura otrora real invocada en la prosa elegíaca de un testimonio,

¹ Professeure de littérature comparée, spécialiste en littérature latino-américaine et traductrice. Elle a publié *Carlos Fuentes o la imaginación del otro*, Editorial de la Universidad Veracruzana, 2007 (version française: *Carlos Fuentes ou l'imagination de l'autre*, Paris, Aden, 2009) et de *Poesía + novela = poesía. La apuesta de Roberto Bolaño*, Editorial de la Universidad Veracruzana, 2015 (version française: *Sous le roman, la poésie. Le défi de Roberto Bolaño*, Hermann, 2016) ainsi que d'une centaine d'articles scientifiques. Contact : flordolivo@wanadoo.fr.

parecerían mediar inconciliables disimilitudes. Pese a ocupar lugares simbólicos disímiles y de algún modo opuestos en la cartografía imaginaria de lo femenino, la metaliteraria musa stridentista creada por un narrador masculino y la valiente madre recreada por su hija escritora brindan modelos para nuevas identidades femeninas en el México de la postrevolución. Asimismo, ambos relatos parten en pos de una prosa fragmentaria que abreva, aunque de distinto modo, tanto de la poesía como del cine.

Palabras clave : México, postrevolución, identidad, femineidad, vanguardia, escritura.

Pour citer cet article : Olivier, Florence, 2019, « La mère courage villiste et la muse stridentiste. Nouvelles figures féminines et prose expérimentale dans *La Señorita Etcétera* (1922) d'Arqueles Vela et *Las manos de Mamá* (1937) de Nellie Campobello », Dossier thématique : Voix et identités d'ici et d'ailleurs dans la littérature mexicaine contemporaine, coord. par Véronique Pitois Pallares, *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines – CECIL*, n° 5, <https://cecil-univ.eu/C5_1>, mis en ligne le 30/06/2019, consulté le jj/mm/aaaa.

Introduction

1. En 1922, un récit est publié à Mexico, dont le cours invente, tout en ne cessant de les effacer, les manifestations successives d'une femme conjecturale, objet des rêveries et des fantasmes de son narrateur. S'agit-il ou non de cette « Elle », que ce jeune homme recherche et dont il fuit les multiples avatars ? La fin du « roman » la nomme d'une singulière locution latine. Cette *Señorita Etcétera*, dont le nom évite tout dénouement en suggérant qu'elle trouverait une infinité d'identités au-delà des limites de l'intrigue, semblerait indiquer l'avenir du récit dans la fantaisie que le lecteur hériterait du narrateur. La *Señorita Etcétera*, personnage polymorphe et première femme stridentiste créée par Arqueles Vela, apparaît ainsi comme la muse de la nouvelle prose et le signe d'un romanesque instable, tout en prisme, dégagé du vraisemblable, tourné vers son propre et labile décours. Insaisissable et sujette à une « systématique [...] transfiguration² », cette figure féminine, dont les évocations finales sont « trouées de ses regards en points de suspension³ », fuit tel l'obscur objet du désir qu'elle chiffre. Son nom condense l'ardent souhait d'une libre écriture en quête d'elle-même, toujours orientée vers le futur et criblée de ces points de suspension par où s'échappe la fixité du sens.
2. En 1937, un autre récit mexicain ressuscite l'image fragmentaire d'une défunte. « Tombeau » d'une mère idéalisée, *Las manos de Mamá* de Nellie Campobello a été défini comme un poème en prose par l'ami et protecteur de l'auteure Martín Luis Guzmán. L'image mémorielle que tente de saisir l'écrivain est celle d'une jeune mère, travailleuse et résolue, courtisée par de galants capitaines, dressée face à l'adversité au sein de la lutte révolutionnaire qui se

² Vela 1985, p. 96. Sauf mention contraire, les traductions sont de l'auteur du présent article.

³ *Idem*. Pour ne pas faire obstacle à la fluidité de l'expression, les citations brèves intégrées aux phrases de l'article ont été traduites.

déroule de 1915 à 1920 entre Parral et Chihuahua. Apparaît alors une authentique héroïne, qui élève seule ses enfants, vouée à la modeste vie quotidienne d'une famille dont le destin se verra façonné par la guerre entre les factions révolutionnaires. « Elle », la jeune mère du passé, mérite la ferveur filiale de la narratrice qui ne se contente pas de l'évoquer mais lui adresse également la parole, l'invoquant par-delà la mort d'un amoureux « Vous ». Entre le présent et le passé, la vie et la mort, les limites se superposent pour mieux s'effacer. « Elle » / « Vous » revient à la vie par la grâce du récit.

1. Quand les écritures créent la femme : la mère villiste, sa fille écrivaine et la muse avant-gardiste

3. Entre la Señorita Etcétera d'Arqueles Vela, figure fictive et fuyante au point qu'elle s'évanouit dans chacun des milieux où elle évolue et finit, de même que le narrateur, par se confondre avec divers artéfacts, et la Mamá de Nellie Campobello, figure naguère réelle qu'invoque et que convoque la prose élégiaque d'un témoignage, d'irréconciliables différences sembleraient s'imposer. Sous ses formes multiples et imminentes – non pas des incarnations mais de simples aperçus d'identités transitoires –, l'héroïne du récit d'Arqueles Vela est demoiselle par antonomase, femme encore disponible, fantasmée, désirée, poursuivie et évitée par un homme vraisemblablement jeune et inexpérimenté, qui ne cesse de la comparer à son propre modèle idéal de la féminité. La Mamá de Nellie Campobello est évoquée avec adoration par sa fille en tant que pivot de l'identité familiale, maîtresse de maison au sens de chef de famille, sans pour autant perdre sa capacité de séduction ni cesser d'être l'objet des pressantes attentions de certains combattants villistes. C'est dans les termes emblématiques du langage masculin de ces années trente que José Juan Tablada caractérise la Mamá du récit de Nellie Campobello : « l'une de ces matrones frontalières, qui à défaut d'homme suppléent à l'action virile⁴ ». Faisant l'éloge du livre de l'écrivaine, Martín Luis Guzmán souligne pour sa part que l'individuation et la réalité du personnage de Mamá s'écartent de toute figuration littéraire mièvre ou faussée du féminin :

Las manos de Mamá es un poema donde el recuerdo y el amor filiales han conservado y sublimado con el maravilloso toque de la poesía la imagen de una madre: no de una madre abstracta y convencional, sino de una madre, con

⁴ José Juan Tablada, cité par Campobello, « Prólogo a "Mis libros" [1960] », p. 366.

*individualidad distinta de todas las otras, que existió realmente, que a cada instante era Ella*⁵.

4. La Señorita Etcétera, fiancée ou maîtresse convoitée, et Mamá, mère voire matrone, évoquent deux figures féminines a priori fort dissemblables dans les mentalités de l'époque – soyons généreux – tout comme dans la tradition littéraire et artistique. La première se démultiplie en un certain nombre d'« elles » qui demeurent à la lisière du réel sans jamais parvenir à être « Elle » ; la seconde est « Elle » à chaque instant, réelle dans sa vie, idéale dans sa mort, et vice-versa. La première naît en 1922 de l'invention d'un écrivain qui délègue à son double fictif les interrogations qu'un jeune homme porte sur son propre désir et sur les métamorphoses de la femme dans le monde mexicain surgi de la révolution ; la seconde, décédée en 1922, aura vécu sa jeunesse durant les années de la lutte révolutionnaire. Mamá fait l'objet de la nostalgie et de l'hommage d'une écrivaine qui, se rappelant sa propre enfance, recrée le lien d'amour filial et maternel qui lui aurait permis d'élaborer sa propre identité de femme grâce à la transmission de l'essentielle valeur de la liberté. Pour preuve de cette inconditionnelle liberté féminine, en 1937, Nellie Campobello avait déjà publié deux livres et sa renommée de chorégraphe lui avait valu une récente nomination au poste de directrice de l'*Escuela Nacional de Danza*. Cette reconnaissance n'excluait pas sa qualité d'écrivaine puisque José Muñoz Cota, le directeur de *Bellas Artes* qui avait instigué cette nomination, était par ailleurs l'éditeur de *Las manos de Mamá* pour la maison *Juventudes de Izquierda*⁶. En guise de certificat de cette liberté chèrement conquise et jalousement défendue, l'écrivaine tiendra, sa vie durant, à ce qu'on l'appelle « Mademoiselle ». Il n'est donc pas interdit de voir, dans la Nellie Campobello des années trente, une demoiselle aussi autonome et aussi rétive aux liens du mariage que semble l'être la manifestation féministe et syndicaliste de la Señorita Etcétera, celle qui « avait suivi les tendances des femmes actuelles⁷ », objet d'une pique satirique au fragment VI du récit d'Arqueles Vela. S'il semble peu pertinent de chercher une quelconque filiation entre les poétiques de *La Señorita Etcétera* et de *Las manos de Mamá* ; si les figures de la défunte mère, montagnarde et provinciale, et de l'imaginaire jeune femme, urbaine et fuyante, occupent des places symboliques quasiment opposées dans le répertoire d'époque des images de la féminité, les deux récits ne laissent pas d'illustrer les changements considérables qu'avait pu

⁵ Martín Luis Guzmán, cité par Campobello, « Prólogo a "Mis libros" [1960] », p. 363.

⁶ Voir Campobello, « Prólogo a "Mis libros" [1960] », p. 360.

⁷ Vela, « La Señorita Etcétera », p. 96.

imprimer aux représentations des identités féminines l'histoire du Mexique de la révolution et de la première post-révolution.

5. Nellie Campobello, l'autodidacte et chihuahuègne fille de Mamá, parvint à devenir une chorégraphe et une écrivaine de la capitale, capable de proposer sa propre version de la lutte villiste et sa vision d'un féminin en rien éternel mais sujet au changement historique tout autant qu'enraciné dans la tradition. Il est désormais fort connu qu'altérant son identité par deux fois, Francisca Moya Luna prit d'abord le nom de Nellie Campbell avant d'adopter définitivement celui de Nellie Campobello ; que par ailleurs elle modifia sa date de naissance, prétendant être née en 1909 et se rajeunissant ainsi de neuf ans. Inventrice de sa propre biographie tout comme de celle de sa mère, fort habile à taire certaines vérités et à dissimuler des données parmi des ellipses, des points à la ligne et des points de suspension, l'écrivaine – qui recueillit des « histoires vraies » du villisme auprès de sa mère, de ses voisins et d'anciens combattants – ne pourrait-elle pas être considérée comme l'une des meilleures versions réelles de la femme avant-gardiste ? Une version qui, loin de correspondre à la ludique invention d'un auteur masculin, serait une création féminine de soi ? Car, auteure, Nellie Campobello l'est à de nombreux titres, créatrice de sa figure publique tout autant que d'autofictions et de mémoires partisans soigneusement et artistiquement calculées. Fille d'une femme de l'époque révolutionnaire, fictivement enfant dans ses écrits sur la vie dans le Chihuahua de cette même période, elle incarne ensuite la femme libérée de la post-révolution, la paladine de la mémoire des villistes, l'artiste dans le contexte du nationalisme culturel et, avant tout, l'écrivaine et l'actrice des changements survenus dans les identités et les conditions féminines durant et après la révolution.
6. Malgré les immenses différences de propos et d'écriture qui séparent les « romans » d'Arqueles Vela et de Nellie Campobello, leurs récits se fondent tous deux, pour créer ou recréer leurs figures féminines, sur la brièveté, la fragmentation, la répétition, la condensation métaphorique de la ou des identités de leurs personnages féminins, sur les effets d'instantanéité des images, des tableaux ou des scènes qui procurent leur présence verbale, non sans explicites références aux procédés du récit cinématographique. Leurs récits recherchent encore tous deux leur modernité narrative à travers la libre alliance entre prose et poésie : *La Señorita Etcétera* part en quête d'une réinvention masculine du féminin ; *Las manos de Mamá* offre la spécularité d'un portrait dans lequel se reflètent la mère et la fille,

l'écrivaine et ses deux personnages, la narratrice et la destinataire du récit. Dans l'un et l'autre livre, femme et écriture ne font qu'une.

7. L'évocation de Mamá fait néanmoins appel à un lyrisme élégiaque au maniement, semblerait-il, traditionnel, dans lequel les apparences de l'effusion coïncident avec l'effusion, permettant ainsi la cathartique élaboration des nombreuses nuances d'un deuil pluriel. Le récit travaille ainsi le deuil d'une mère, celui d'une enfance, celui de la défaite des villistes, le deuil d'une identité passée, le deuil secret de l'identité de l'auteure comme mère⁸ et son choix définitif de la condition de demoiselle, gain et garantie de son identité présente.
8. *La Señorita Etcétera* manie, en revanche, l'équivalence entre femme et écriture dans une perspective métalittéraire, confondant expressément par jeu la vie avec la fiction, la femme avec le roman, la phrase, la syntaxe et la typographie avec le personnage. C'est comme si le récit narrait là sa propre poétique en une sorte de gigantesque syllepse de calligramme où la lettre du texte serait l'image, tout en soulignant lors de la révélation de sa fin ouverte que la lettre ou le signe, vigoureusement secondés par le rythme, sont l'équivalent du personnage créé : « *Presentía sus miradas etc... sus sonrisas etc... sus caricias etc... Estaba formada de todas ellas... Era la Señorita Etc.*⁹ » Dans la fiction, cependant, tout naît de la subjectivité du narrateur, lequel imagine que les « elles » successives de la réalité bigarrée dans laquelle il évolue pourraient être « Elle », l'image intérieure et antérieure à laquelle il les compare. Ainsi, la position lyrique permet de signaler que la supposée réalité objective ne saurait être appréhendée ou, pour mieux dire, remodelée, que par une subjectivité, par la conscience et la sensibilité d'un « vagabond de la pensée¹⁰ ». Se répondant l'une à l'autre de façon contradictoire, cette conscience et cette sensibilité s'égarent dans le monde des objets avant de se recouvrir elles-mêmes à plusieurs reprises. En racontant comment le narrateur fabrique sa *Señorita Etcétera* lors d'étapes successives, confrontant à une préalable image féminine intériorisée chacune des femmes qu'il sélectionne dans la réalité telle qu'il la perçoit, le récit postule que la réalité de la création artistique naît et naîtra de ces échanges entre le monde et le sujet.

⁸ Voir à ce propos la minutieuse et pertinente analyse que fait Rodríguez Soltero de l'œuvre de Nellie Campobello : Rodríguez Soltero 2010, pp. 109-126.

⁹ Vela, « *La Señorita Etcétera* », p. 98.

¹⁰ *Ibid.*, p. 96.

2. La fabrique d'une muse ou d'une écriture avant-gardiste

9. Il semblerait que dès le mois d'avril 1922, Arqueles Vela, instruit par ses lectures de la littérature française contemporaine et par celle des deux premiers manifestes stridentistes de Manuel Maples Arce, se soit demandé comment raconter l'ambivalence de la rencontre entre un moi encore freiné par sa sensibilité moderniste et la flambante nouveauté de la vie moderne de Mexico. Au mois d'août suivant, il consacre au recueil de poèmes *Andamios interiores* de Maples Arce une recension fort élogieuse, qu'il publie dans *El Universal ilustrado*. En septembre, le supplément du journal *La novela semanal* accueille *La Señorita Etcétera*, récit que le directeur de la publication, Carlos Noriega Hope, baptise avec enthousiasme « premier roman stridentiste ». Entre le poète Maples Arce et le prosateur Arqueles Vela, l'émulation se fait donc immédiate, le second transposant dans la prose narrative les postulats et les principes esthétiques qu'énumère *l'Actual n.º 1* ou « *Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce* ». L'écriture du bref roman suit en particulier l'alinéa I du manifeste, qui énonce, citant là Pierre Albert-Birot :

«Nosotros buscamos la verdad en la realidad pensada, y no en la realidad aparente». En este instante asistimos al espectáculo de nosotros mismos. Todo debe ser superación y equivalencia en nuestros iluminados panoramas a que nos circunscriben los esféricos cielos actualistas, pues pienso con Epstein, que no debemos imitar a la Naturaleza, sino estudiar sus leyes, y comportarnos en el fondo como ella.

10. Elle suit aussi les principes de l'alinéa IV, avec quelques nuances critiques :

Es necesario exaltar en todos los tonos estridentes de nuestro diapason propagandista, la belleza actualista de las máquinas [...] Al fin, los tranvías, han sido redimidos del dicitario de prosaicos.

11. Elle reprend ceux de l'alinéa VIII :

en cualquier momento panorámico [la emoción] se manifiesta, no nada más por términos elementales y conscientes, sino también por una fuerte proyección binaria de momentos interiores, torpemente sensible al medio externo, pero en cambio, prodigiosamente reactiva a las propulsiones roto-translatorias del plano ideal de verdad estética que Apollinaire llamó la sección de oro.

12. Enfin, elle tient pour siennes les déclarations de l'alinéa XI :

*Fijar las delimitaciones estéticas. [...] Fijar delimitaciones, no en el paralelo interpretativo de Lessing, sino en el plano de superación y equivalencia. Un arte nuevo, como afirma Reverdy, requiere una sintaxis nueva*¹¹.

13. Le prosateur sait qu'il ne peut et ne veut désormais raconter qu'avec audace, avec un nouveau regard, une nouvelle sensibilité, une nouvelle réflexion, une nouvelle syntaxe narrative. Il se risque à s'égarer – et à égarer son lecteur – car sans égarement l'effet de défamiliarisation disparaîtrait, qui transforme la réalité quotidienne en objet de découverte, qui transforme en une surprise ininterrompue la somme des données que subit un moi aliéné et anonyme, perdu parmi tant d'habitants de la véloce ville. L'intrigue du roman, nécessairement bref car destiné à un supplément hebdomadaire, renouvelle un thème traditionnel, celui du double apprentissage, sentimental et pratique, d'un jeune homme enclin à la rêverie et prompt à céder aux séductions du hasard. Le narrateur semble migrer d'une quelconque province à la capitale, faisant une étape forcée dans quelque ville portuaire du Golfe du Mexique. De fait, en changeant de lieu, il devient voyageur du temps, en apprenti du rythme urbain du XX^e siècle, après avoir vécu, au rythme de celui du XIX^e, dans l'assoupissement de sa province. L'heureux choix du motif du voyage, qui se fait constante déambulation dans la grande ville, et celui de la réélaboration de l'image féminine que le jeune homme garde de ses lectures et de son passé, permettent de composer le portrait de la vie moderne en une oscillation entre l'illusion et la désillusion, entre l'étonnement et la reconnaissance du familier, entre l'aliénation et la conquête de l'autonomie.
14. Le récit comprend huit fragments, tous régis par le principe du changement de lieu et par la conséquente mutation du personnage, dont l'identité fluctue au gré de ses déplacements. Cette identité labile s'accorde aux apparitions d'« elle », qui n'est jamais ni tout à fait la même ni tout à fait une autre, à l'image de l'inconnue du sonnet de Verlaine « Mon rêve familier ». Au caractère instable de l'identité du narrateur, dû à ses déplacements et à l'hésitation de sa perception entre la veille et le rêve, entre la rêverie et l'observation, répond l'instabilité de l'identité de la femme qui apparaît et disparaît. C'est comme si le roman d'Arqueles Vela redoublait et exacerbait le motif de l'impossible rencontre du moi avec la citadine inconnue que Baudelaire avait fixée, à son époque, dans le poème « À une passante », de sa série des « Tableaux parisiens ». Dans *La Señorita Etcétera* tant l'homme que la femme, pris au piège

¹¹ Maples Arce, « Actual número 1 », pp. 42, 43, 44, 45-46.

du mouvement de la modernité, sont des voyageurs, des passants, les hôtes transitoires de chambres d'hôtels ou les spectateurs momentanés de salles de cinéma. Dans ce monde, où l'on voyage dans le « vertigineux chemin de fer », seule peut débiter « cette fugace amitié au tricot provisoire¹² », aussi vite tissée que défilée entre passagers réunis par le hasard, que le narrateur mentionne dès la deuxième phrase de son récit. Si tel est le sort de l'amitié, que dire alors de la possibilité de l'amour ?

15. Avant que ne survienne « l'ultime révélation¹³ » – ainsi qualifiée par Evodio Escalante dans son essai *Elevación y caída del estridentismo* – qui, dans le huitième fragment du récit, s'empare du narrateur, lui inspirant le nom propre à définir l'identité de la femme qu'il poursuit et qu'il fuit, sept fragments se succèdent, assortis d'autant de changements de scènes motivés par les tribulations et les déambulations du jeune homme. Chacun de ces fragments est ponctué par l'apparition d'une « elle », dont la présence, la forme et l'expression corporelle se voient d'abord mises en relation par métonymie avec ses circonstances et avec son environnement puis en viennent à entretenir avec eux un rapport mimétique. Tout se passe comme si le regard et les perceptions du narrateur s'égarèrent dans quelque bifurcation du trajet qui mène d'un paysage intérieur à un paysage extérieur, et vice-versa, de sorte que s'élabore un paysage duel dont la demoiselle ne puisse se différencier. Ainsi la femme oscille entre une présence excessivement concrète et une autre, excessivement abstraite ou, pour mieux dire, tout se passe comme si sa présence devenait abstraite à force de se concrétiser. Comme si la demoiselle multiple d'Arqueles Vela anticipait l'être caméléonique de la simulation que théoriserait Severo Sarduy des décennies plus tard ou comme si, de façon plus immédiate, elle anticipait la « femme stridentiste » qu'imaginerait bientôt Arqueles Vela, la distinguant de modèles féminins plus traditionnels. Parodiquement conçues, à la façon de gravures de mode, selon leur tenue, appropriée pour telle ou telle heure de la journée et pour telle ou telle occasion de sortie, ces « poupées » verbales illustrées par le graveur Ramón Alva de la Canal, furent vendues aux enchères lors de l'après-midi stridentiste qu'évoque Germán List Arzubide dans *El movimiento estridentista*¹⁴. La fantaisiste

¹² Vela, « La Señorita Etcétera », p. 89.

¹³ Escalante 2002, p. 79.

¹⁴ Voir List Arzubide 1986, p. 27 : « *Arqueles vela (sic) vive entre sus muñecas la realidad de las horas perdidas: propietario de 50, de 5,000 muñecas, es un sultán domesticado; estas mujeres que hoy ofrece en venta, son las que dictan sus novelas. La Señorita Etcétera, es la más real de sus muñecas, a veces hasta creemos que va a fracasar convirtiéndose en una flapper; es la mujer estridentista de \$ 1, 000.00, hoy rebajada a \$ 500.00* ». Voir également le récit de la vente aux enchères, pp. 66-72.

chronique veut que l'heureux acquéreur de la « femme stridentiste » fût bien évidemment Manuel Maples Arce.

16. Ainsi, lorsque dans le premier fragment de *La Señorita Etcétera* les voyageurs se voient inopinément contraints de descendre de leur train et de marcher de concert dans la « trouble ville syndicaliste¹⁵ » plongée dans les ténèbres par des grévistes, la compagne de voyage inconnue que le hasard avait donnée au narrateur semblerait s'assoupir à ses côtés face aux quais du port : « *El sueño comenzaba a desligarme. Sentí cansancio. Su languidescencia doblada sobre mis brazos con la intimidación de un abrigo, se había dormido...*¹⁶ ». Le trope qui associe la langueur de la femme à celle d'un manteau suggère que la sensation qu'a le dormeur d'avoir un léger poids sur les bras obéit à la logique onirique qui réinterprète à ses fins l'immédiateté physique, intérieure et extérieure, du rêveur. Tout au long de ce premier fragment, le narrateur se réfère par intermittence à son état de conscience qui oscille entre le rêve, la rêverie et la conviction qu'il est éveillé. La scansion qu'impriment au récit les allusions au rêve semble imiter les dodelinements de la tête d'un voyageur ensommeillé, tandis que les temps verbaux, prétérit et imparfait, semblent alterner sans grande motivation, de sorte que la confusion entre l'itératif et le singulier produit un effet d'élasticité du temps. L'abondance des prosopopées, des métaphores et des hypallages contribue encore à l'élaboration d'une intrigue dont la plasticité s'apparente à celle qui préside au récit onirique : ce ne sont pas les marcheurs qui font des pas mais la rue, « comme lors d'une projection cinématique¹⁷ », et la marée censément contemplée, sans doute fruit du mouvement du train, brouille les idées de l'aboulique narrateur dont les décisions impulsives ne semblent répondre à aucun projet précis ni l'affecter le moins du monde. Tout semble donc confirmer que la logique narrative des péripéties rapportées s'inspire de cette réécriture chiffrée du désir inconscient du rêveur que, selon Freud, le rêve élabore. Suite au probable examen onirique de ce désir, le rêveur s'éloigne de la belle endormie qui « pourrait être un fardeau pour [sa] vie erratique¹⁸ ».
17. Les fragments suivants amplifient le procédé de la comparaison au point de le déployer en une systématique synecdoque entre femme et objets ou êtres caractéristiques de tel ou tel type de lieu urbain. Ainsi, dans le café de la capitale où le narrateur passe le plus clair de ses

¹⁵ Vela, « La Señorita Etcétera », p. 89.

¹⁶ *Ibid.*, p. 90.

¹⁷ *Ibid.*, p. 89.

¹⁸ *Ibid.*, p. 90.

jours, ce dernier voit apparaître sa demoiselle sous la forme d'une chaise, d'une table ou d'une serveuse. Dans les rues, auxquelles une hypallage attribue l'étourdissement que la foule et la circulation suscitent chez le jeune homme, une passante se voit assimilée à un tableau cubiste lorsqu'elle disparaît dans une vitrine pour y prendre ironiquement la forme d'un mannequin morcelé. Plus avant, dans le tramway que prend ce néo-citadin à une heure tardive, le regard d'une passagère se confond avec un panneau de circulation – un ironique stop –, reproduit dans le texte sous la forme d'un calligramme. Dans l'hôtel où le jeune homme est logé, la cliente qu'il rencontre devient une femme automatique tandis que lui-même se transforme en processeur mécanique de visions extérieures qui se font intérieures tandis que ses idées « convergentes, s'[étendent] vers toutes les choses¹⁹ ». L'électrique contact entre les deux partenaires finit par provoquer un comique court-circuit. La femme féministe et syndicaliste qui tire le narrateur de sa mélancolique solitude dans un parc se fond bientôt dans le décor, les accessoires et le personnel d'un salon de coiffure à la mode. Dans la salle de cinéma où il se réfugie afin d'échapper aux « sensations sentimentales » et aux « pitoyables nostalgies²⁰ » qu'éveillent en lui certaines images de la ville contraires à « la vie dynamique », « elle » se confond avec les artifices et la muette image décolorée du film projeté sur l'écran.

18. Tant de métamorphoses, d'apparitions et de disparitions subreptices de cette « Elle », engloutie par les objets modernes et par des espaces urbains propices à l'anonymat ou à une intimité fort précaire, produisent un ironique et répétitif effet de déception au long de scènes qui prennent un tour pré-surréaliste du fait de la mécanisation et de la réification des deux personnages. Déçu, le narrateur échoue dans ses efforts pour se mouvoir librement parmi les nouveautés de l'environnement urbain, subit les assauts de la nostalgie et ne parvient jamais à reconnaître cette « Elle » tant désirée parmi les mirages qu'il élabore à partir des « elles » d'une réalité dont il ne saurait rassembler les fragments spatiaux et temporels dans la continuité d'une expérience. Bien évidemment, le récit se joue du lecteur conventionnel de l'époque, qu'il se plaie à décevoir, car chacun de ses fragments lui refuse l'histoire d'amour qu'il serait en droit d'attendre, le laissant coi face aux points de suspension qui concluent chaque amorce d'intrigue.

¹⁹ *Ibid.*, p. 95.

²⁰ *Ibid.*, p. 97.

19. *La Señorita Etcétera* entremêle plusieurs séries paradigmatiques d'équivalences : la première, ironiquement dérégulée, s'établit entre « Elle » et « elles », entre la pâle aimée du modernisme et les fugaces et virtuelles maîtresses de la modernité ; la deuxième fait coïncider la femme avec la ville, soit avec les espaces emblématiques de la vie moderne qui l'emportent sur les quelques recoins où perdure la vie d'antan ; la troisième assimile la femme au récit, puisque la suite des fragments de réalité qu'appréhende le narrateur errant est organisée en fonction des apparitions et des disparitions réitérées de la demoiselle ; la quatrième et dernière joue du parallèle entre le tour incertain que prend le destin du jeune homme et le monde de la lettre imprimée, aux éléments duquel il se compare fréquemment. Ainsi s'exclame-t-il, s'estimant floué : « *¡Era posible que el destino, hojeándose diariamente, no encontrase lo que encontraba en todos los demás*²¹! ». S'il est donc un être de papier, de quel matériau la femme peut-elle être faite hormis de celui que fabrique le désir des récits avant-gardistes qui, reléguant la muse moderniste, leur pré-texte, inventent la leur, qu'ils diffractent de façon cubiste ?

3. Les apparitions mémorielles de la mère courage villiste

20. Si la *Señorita Etcétera* est un être de fuite, enclin à la disparition ou à l'intermittence entre une présence imaginaire et des passages-éclairés dans la réalité, la Mamá de Nellie Campobello ne l'est pas moins et ce, de façon implacablement objective, puisqu'elle est morte. Le miracle que le récit prétend accomplir consiste à arrêter cette fuite propre aux fantômes qui errent dans la mémoire des vivants afin d'accueillir la défunte dans un présent. Pour sauvegarder la mémoire de sa mère, Nellie Campobello compose un récit dont les dix-sept fragments fixent certains moments du passé en une série d'instantanés mémoriels, de portraits de la morte, de scènes et de vues de la vie familiale durant sa propre enfance et/ou son adolescence à Parral et à Chihuahua. En guise d'épigraphe, une invocation adressée à la défunte prend la forme d'un « Hai-kai tarahumara » en version bilingue qui précède le premier portrait, fondé, à la manière d'un éloge poétique, sur des comparaisons et des métaphores assimilant la mère au paysage, à la lumière et au relief de la sierra. Le haïku, qui évoque la douleur de la mère, unit les deux femmes adultes dans le deuil, les confondant en une superposition de leurs sentiments tandis que se mêlent le passé et le présent : « *Tu cara de luz, madre/despierta y*

²¹ *Ibid.*, p. 96.

*llora, como antes, /hoy cuando yo te grito*²² ». Les points de suspension qui concluent le titre du premier fragment, « *Así era...* », semblent résumer la nostalgie de la fille et ouvrir une pause temporelle afin qu'y surgisse l'image de la défunte. La narratrice se rappelle d'abord, en une sorte de photographie mémorielle, l'image de sa mère au travail, la nommant d'un *Elle* empreint de révérence. Un cadrage rapproché sur les mains de la mère confectionnant des bouquets qui se transforment en tortillas trempées de larmes l'évoque ensuite par synecdoque. L'image de la mère au travail, tout aussi affligée qu'elle apparaît dans le haïku, se voit ainsi condensée dans ses mains, part concrète et active de son être au monde. Nul hasard si, dès le titre de son livre, Nellie Campobello choisit ces mains pour emblème de la présence maternelle, de l'aimante sollicitude de la mère envers ses enfants mais aussi du contact entre présent et passé, entre la vivante et la défunte, appelée là à revivre. Une fois accompli le miracle de la présence de la morte, que figure l'énonciation performative du titre du troisième fragment, « *Lector, llena tu corazón del respeto mío: "Ella" está aquí* », l'évocation remonte à l'enfance de la mère dans la sierra, en un tableau qui célèbre en elle l'émanation de la flore du pays. En enracinant de la sorte l'identité de la mère en un lieu de la sierra, l'auteure écrit sa propre légende, confirme et revendique son origine agreste, loue les valeurs des gens rudes et libres de la montagne, rappelle l'histoire épique des luttes entre colons et Comanches : « *Nació en la sierra. Creció junto a los madroños vírgenes, oyendo relatos fantásticos. Sus antepasados fueron hombres guerreros que habían peleado sin tregua con los bárbaros para defender sus vidas y sus llanuras*²³ ». Dans l'exemplaire et véloce concision de cette prose, l'évocation allie la terre à la mémoire populaire, soulignant que si la mère « était la nature même²⁴ », elle était aussi faite de la légende de la sierra, cette tradition orale dont les histoires exemplaires offraient des modèles de conduite : « *En sus ojos se grabaron las visiones exactas, su corazón se forjó así; nadie podría empequeñecerlo, como nadie puede quebrar un amanecer*²⁵ ». Fruit d'une géographie et d'une histoire régionales, la mère est l'héritière d'une tradition qu'elle a su transmettre à sa fille, laquelle semble être devenue écrivaine pour transmettre à son tour cette mémoire aux oubliés, aux ignorants du

²² Campobello, « Las manos de Mamá », p. 168.

²³ *Ibid.*, p. 170.

²⁴ *Ibid.*, p. 171.

²⁵ *Idem.*

reste du pays et à ceux qu'elle accuse de mauvaise foi : les vainqueurs de la lutte entre les factions révolutionnaires.

21. *Las manos de Mamá* s'inscrit dans cette essentielle transmission de la mémoire, tout comme l'avait fait, sept ans auparavant, *Cartucho*, où nombre de récits de deuxième main de la lutte révolutionnaire villiste, avaient été, confie la narratrice, reçus par elle comme les plus précieux des cadeaux de sa mère. Les deux livres partagent une intention élogieuse car ils rendent hommage à une histoire proche, douloureuse et héroïque, même si celui de 1937 accentue son lyrisme en alliant l'action de grâce au récit de l'intime mémoire et en élaborant le discours amoureux que la fille adresse à sa mère. Tout à la fois, la narratrice de *Las manos de Mamá* se mire elle-même dans son récit, confrontant son identité et son image présentes à celles de l'enfant qu'elle fut, transportée d'admiration face à la femme qu'était sa mère.
22. Si *Cartucho* est demeuré dans l'histoire littéraire sous l'étiquette de « roman de la révolution » alors que son sous-titre précise qu'il s'agit d'« Histoires de la lutte dans le Nord du Mexique », *Las manos de Mamá* est une pièce narrative au genre plus singulier encore. À certains traits du roman régionaliste, relevés du soupçon d'indigénisme dont le dote son haïku tarahumara, le livre conjugue les attributs des mémoires et le maniement d'une prose lyrique que la critique tend à qualifier de moderniste. Il serait plus exact de préciser qu'il garde la saveur métaphorique, et bien souvent le rythme, de la lyrique populaire ; qu'il réélabore des formes de la prière à laquelle il donne un tour profane ; qu'il dynamise l'ensemble de son récit au moyen d'une composition résolument fragmentaire ; qu'il n'ignore pas les conquêtes de la prose avant-gardiste²⁶.
23. Ce dynamisme du récit se fonde en effet sur le mouvement du présent vers le passé ; sur la mise en scène du caractère fragmentaire de la mémoire au moyen d'ellipses ménagées entre les fragments ; sur la précision picturale, photographique ou cinématographique des images mémorielles qui semblent feuilletées dans un album de famille, voire prédisposées à leur animation comme s'il s'agissait des séquences d'un scénario. Seuil et gond entre le présent et le passé, le deuxième fragment superpose les plans temporels pour offrir une poignante scène de retrouvailles entre la mère et la narratrice adulte. Celle-ci se revit alors en fillette dans le lieu privilégié de son enfance, cette rue de Parral que les villistes parcouraient au galop et

²⁶ Rappelons que par ailleurs la première édition de *Cartucho* vit le jour en 1931 à Jalapa, un temps baptisée Estridentópolis. Germán List Arzubide, naguère stridentiste, en avait ordonné les récits pour les éditions Integrales, qu'il dirigeait alors, et dont ce fut la publication inaugurale.

dans laquelle les lecteurs de *Cartucho* ne manquent pas de reconnaître la Segunda del Rayo. Narrée au présent, la séquence situe la narratrice dans ce lieu que, privée de son regard d'enfant, elle peine à reconnaître, avant que la résurrection du passé ne s'accomplisse par la magie de la lumière et de la couleur de la terre, comme si ce filtre visuel amenait le flashback :

Ando en la tierra, mis manos rojas, roja mi cara, y el Sol, y mi calle ; todo rojo como el panorama de los niños.

Yo era niña y Mamá estaba en el postigo llamándome.

Juego. ¿Dónde están mis compañeros²⁷?

24. Une fois la mère apparue à l'enfant que la mémoire a ranimée, la réalité présente se trouve aux prises avec celle du passé et la narratrice, emportée dans son élan, dialogue avec la morte qu'elle vouvoie de cet « *Usted* » qui établit sa présence fantomatique dans le texte. Et si le pathétisme de la scène s'accroît vers la fin du fragment lorsque, la réalité passée se dissipant, les plans temporels se voient de nouveau dissociés, le miracle des retrouvailles a pu s'accomplir, la mère et l'enfant ressuscitant dans le temps de leur amour réciproque. Si la narratrice attribue ce miracle à sa mère, le lyrisme narratif se fait là performatif par la force de la foi ou de la piété filiale, comme en témoigne le titre de ce troisième fragment. Les souvenirs peuvent dès lors affluer et s'ordonner, l'anamnèse, suivre son cours.
25. Les fragments suivants respectent, dans un premier temps, un ordre chronologique allié à l'intensité affective qui semble motiver le choix et la netteté de tel ou tel souvenir : évocation de l'enfance de la mère et fervent portrait de son père, le Papá Grande, auquel est également adressée une action de grâces ; allusion à la rencontre amoureuse de la mère avec le père de ses enfants ; éloge de la gaîté de la mère, qui défait la pénurie et la faim en dansant et en chantant pour ses enfants ; souvenirs des déménagements successifs de la famille et de ces jouets de la pauvreté qu'improvisaient les petits avec de gros haricots et des balles de chiffons. Ces séquences participent d'un éloge de la vie simple, ignorante des oripeaux superflus du confort urbain, riche en rebondissements de la guerre et en acceptation d'une réalité parfois terrible. Car l'intempérie n'aurait pu exister à l'abri des jupes de la mère, sorte de tente qui accueille la nichée de ses enfants, dont le récit fait l'emblème du foyer. La critique a souligné la parenté entre les attributs que le récit prête à la figure de la mère et ceux qui façonnent les figures de la Vierge, voire de la Mater Dolorosa. La narratrice renchérit pourtant sur son éloge,

²⁷ Campobello, « Las manos de Mamá », p. 169.

affirmant que dans son enfantine adoration elle ne comparait sa mère ni à la Vierge ni à un ange mais à *Elle* et à elle seule. Le récit va jusqu'à mettre en scène l'exploit d'une opportune et sagace sacrilège : lors du dramatique moment où la responsabilité juridique de ses enfants lui a été ôtée, la mère sait, alors qu'on lui conseille de se recommander à la Providence, convaincre un tribunal de lui restituer la garde de ses enfants en feignant avoir été victime d'un viol. Le recours à l'ellipse, qui accroît pudiquement le pathétisme de cet épisode narré du point de vue de la fillette, se voit justifié par le caractère fragmentaire des souvenirs d'enfance. Après ce climax de la tension dramatique dans la partie que le récit consacre à la vie familiale, la perspective s'élargit en une série de fragments qui évoquent les événements guerriers. Ces séquences s'apparentent à certains des récits de *Cartucho*, quoiqu'elles donnent ici le premier rôle à la mère, illustrant l'une ou l'autre de ses qualités : fermeté, vaillance, générosité, aptitude à la compassion, dignité dans la séduction, constance dans l'affirmation de la vie face à la mort. Le treizième fragment, intitulé « *"Ella" y la máquina* », recrée et condense magistralement le contraste entre la vie des civils et la mort des combattants en un contrepoint qui oppose l'héroïsme quotidien de la mère aux désastres de la guerre et rappelle que le son tenace de sa machine à coudre osait rivaliser avec le « chant du canon ». La lamentation, la dérision, le souvenir du spectacle que les jeunes morts offraient aux yeux d'enfant de la narratrice, se conjuguent ici à l'éloge de la mère, en une élégie dédiée à la communauté des civils et des militaires de Villa. L'hagiographie profane de la mère se voit ainsi étroitement liée au deuil des combattants et à l'affirmation de ce scandale réitéré qu'est la mort à la guerre.

Conclusion

26. Après le rappel des dernières morts survenues dans la famille – celle de « l'angelot blond » de deux ans, prétendument fils de la mère, puis celle de cette dernière, qui n'a pas tardé à la suivre dans la tombe –, l'envoi du récit, intitulé « *Carta para Usted* », réaffirme la piété filiale de la narratrice et de ses frères et sœurs ; il dresse un autel intime pour la défunte en énumérant ces reliques que sont ses effets personnels ; il célèbre à nouveau « ses mains de femme, ses compagnes, ses meilleures camarades²⁸ » ; il murmure un poème qui, telle une épanadiplose narrative, réitère les comparaisons et les métaphores des premiers fragments

²⁸ *Ibid.*, p. 198.

et multiplie les points de suspension de la nostalgie. Le mouvement temporel de l'évocation et de l'invocation ne s'y accomplit pas seulement du présent vers le passé mais aspire à l'éternité de la mémoire dans l'ici et le maintenant de l'écriture. Le livre s'achève sur un geste d'offrande et un serment définitif : « *hoy tratamos de realizar lo que Usted hubiera querido* ».

27. C'est dans cet aujourd'hui de 1937 que prend corps la libre création féminine des filles de Mamá : Gloria Campobello, la danseuse, Nellie Campobello, la chorégraphe et l'écrivaine, créatrices plus que muses, femmes d'avant-garde tout aussi insaisissables mais bien plus réelles que les chatoyantes manifestations de la Señorita Etcétera...

Références bibliographiques

- Campobello, Nellie [1937], « Las manos de Mamá », *Obra reunida*, 2007, Mexico, FCE, pp. 165-198.
- Campobello, Nellie [1960], « Prólogo a "Mis libros" », *Obra reunida*, 2007, Mexico, FCE, pp. 333-372.
- Escalante, Evodio, 2002, *Elevación y caída del estridentismo*, Mexico, Conaculta - Ediciones sin nombre.
- List Arzubide, Germán, 1986, *El movimiento estridentista*, Mexico, SEP, « Lecturas mexicanas » [1928].
- Maples Arce, Manuel [1921], « Actual número 1 : Hoja de Vanguardia », *El estridentismo. México : 1921-1927*, éd. critique de Luis Mario Schneider, 1985, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 41-48.
- Rodríguez Soltero, Gonzalo, 2010, « Ambigüedad y ambivalencia en Nellie Campobello », *Escritos. Revista del centro de Ciencias del Lenguaje*, 42, pp. 109-126.
- Vela, Arqueles [1922], « La Señorita Etcétera », *El estridentismo. México : 1921-1927*, éd. critique de Luis Mario Schneider, 1985, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 41-48.

Campesinos que leen a Faulkner: Juan Rulfo, la identidad mexicana y el gótico sureño

Daniel Avechuco Cabrera¹
Universidad de Sonora

Resumen: En la cultura mexicana, Juan Rulfo es el paradigma del escritor cuya vida personal ha propiciado tantos comentarios como su obra; para algunos críticos, de hecho, las claves para descifrar el misterio de su literatura hay que buscarlas en su desgraciada vida. Lecturas románticas como estas han contribuido a convertir a Rulfo en un emisario de la «esencia» del mexicano y a invisibilizar, por consecuencia, el complejo proceso de creación que encierran *El Llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955). Una de las facetas de este proceso es el diálogo que el jalisciense estableció con la literatura extranjera, como la de William Faulkner y Erskine Caldwell, cuya obra llevó a Juan Rulfo a modificar el rumbo de las representaciones de la otredad campesina, tradicionalmente considerada el epítome de la mexicanidad.

Palabras clave: identidad mexicana, Juan Rulfo, narrativa mexicana, William Faulkner, Erskine Caldwell, narrativa estadounidense, otredad.

Titre : Des paysans qui lisent Faulkner: Juan Rulfo, l'identité mexicaine et le *Southern Gothic*

Résumé : Dans la culture mexicaine, Juan Rulfo est le modèle de l'écrivain dont la vie personnelle a suscité autant de commentaires que son œuvre ; pour certains critiques, les clés pour déchiffrer le mystère de sa littérature doivent être cherchées dans sa vie malheureuse. Des lectures romantiques comme celle-ci ont contribué à faire de Rulfo un émissaire de l'« essence » de l'homme mexicain et à rendre invisible, par conséquent, le complexe processus de création de *El Llano en llamas* (1953) et *Pedro Páramo* (1955). L'une des facettes de ce processus est le dialogue que l'écrivain de Jalisco a établi avec la littérature de certains auteurs étrangers, comme William Faulkner et Erskine Caldwell, dont le travail a amené Juan Rulfo à modifier l'orientation des représentations de l'altérité paysanne, traditionnellement considérée comme la quintessence de la mexicanité.

Mots-clés : identité mexicaine, Juan Rulfo, littérature mexicaine, William Faulkner, Erskine Caldwell, littérature américaine, altérité.

Title: Peasants who read Faulkner: Juan Rulfo, the Mexican identity and the southern gothic

Abstract: In Mexican culture, Juan Rulfo is the paradigm of the writer whose personal life has provoked as many comments as his work; for some critics, in fact, the keys to decipher the mystery of his literature must be sought in his unfortunate life. Romantic readings like these have contributed to turn Rulfo into an emissary of the «essence» of the Mexican and, consequently, to the invisibilization of the complex creation process involved in *El Llano en llamas* (1953) and *Pedro Páramo* (1955). One of the facets of this process is the dialogue that the writer from Jalisco established with the literature of foreign authors, such as William Faulkner and Erskine Caldwell, whose work led Juan Rulfo to modify the direction of the representations of the peasant otherness, traditionally considered the epitome of Mexicanness.

Keywords: Mexican identity, Juan Rulfo, Mexican narrative, William Faulkner, Erskine Caldwell, American narrative, otherness.

Pour citer cet article : Avechuco Cabrera, Daniel, 2019, « Campesinos que leen a Faulkner: Juan Rulfo, la identidad mexicana y el gótico sureño », Dossier thématique : Voix et identités d'ici et d'ailleurs dans la littérature mexicaine contemporaine, coord. par Véronique Pitois Pallares, *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines – CECIL*, n° 5, <https://cecil-univ.eu/C5_2>, mis en ligne le 30/06/2019, consulté le jj/mm/aaaa.

¹ Doctor en Humanidades por la Universidad de Sonora, institución en la que actualmente se desempeña como profesor-investigador. Sus líneas de investigación son la Revolución mexicana, la literatura mexicana y las relaciones literatura-imagen. Su publicación más reciente es el artículo «Las andanzas de Lilith en la Revolución mexicana: representaciones culturales de la mujer soldado (1911-1915)», en *Mitologías hoy*, 2018, UAB, 18, pp. 127-150. Contacto: avechucocabrera@gmail.com

1. Introducción: el emisario taciturno de la mexicanidad

1. La gran cadena de la tradición cultural mexicana está unida por eslabones como José Guadalupe Posada, Mariano Azuela, Diego Rivera, Juan Rulfo, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Pedro Infante, María Félix y Cantinflas, por mencionar solo algunas de las figuras más fulgurantes. Todos son artistas mayúsculos, evidentemente, pero no es el talento –o no únicamente el talento, para ser exacto– lo que los ha elevado a la cumbre, sino el hecho de que son considerados descubridores, emisarios o intérpretes de la identidad mexicana. Esto explica que algunos de ellos posean una popularidad y un prestigio de tal dimensión, que parecen figuras sagradas. Esta reputación hagiográfica tiene consecuencias diversas. Por un lado, esos artistas tienden a gozar de una gran difusión y por ende le dan presencia, porte y definición a la cultura mexicana. Pero por otro, sus obras a menudo se vuelven intocables y sus sentidos, por ello, necesariamente se petrifican, por no hablar de cuando el cuadro, la película o el libro quedan a la sombra del artista en tanto figura pública.
2. De todos los casos mencionados, el de Juan Rulfo es particularmente significativo en tanto que logró posicionarse en lo más alto con apenas dos obras. Desde un principio, Rulfo no solo fue aplaudido por su diestro manejo del lenguaje y su capacidad de observación, sino también por poner esas virtudes al servicio de la melancólica, circunspecta y evasiva figura del campesino, representante por antonomasia de lo mexicano. De entre los muchos críticos, artistas y periodistas que tocaron el tema², quiero destacar a Juan Villoro y Carlos Fuentes. El primero sostuvo en su momento «que la inmersión en nuestra alma toca fondo en las dos obras de Juan Rulfo, en donde los deseos y los terrores colectivos, ocultos e inconscientes, acceden por fin al lenguaje³»; el autor de *Aura*, por su parte, dijo que mediante el escritor jalisciense se accede a «la sangre [...] que se agita en el ser de México⁴». Como se puede ver, ambas personalidades presuponen que existe una esencia mexicana, cuyo hallazgo y revelación requiere de artistas que, como Juan Rulfo, posean talento y sensibilidad para captar las vibraciones de la tierra.
3. La valoración de la obra rulfiana en los términos expuestos en el párrafo anterior está condicionada por el material tratado, cierto, pero también por la figura autoral, que con

² Klahn 1992, p. 426; Gordon 1967, p. 198; Lyon 1992, p. 100; Cruz 1998, p. 80; Rosser 1995, p. 326; López 1993, p. 67.

³ Villoro 1960, p. 131.

⁴ Fuentes 1998, p. 111.

frecuencia ha sido percibida como un vástago del campo. Un caso paradigmático de esta tendencia es *Juan Rulfo: realidad y mito de la Revolución mexicana*, el conocido estudio de Silvia Lorente-Murphy en el que establece vínculos entre la obra de Rulfo y la Revolución mexicana. Basta el siguiente fragmento para dejar clara su premisa:

La Revolución y sus consecuencias, adversas para los revolucionarios, para sus familiares y sus descendientes, aparecen en la obra de Rulfo [...] más sentidas y experimentadas, más sufridas y toleradas que discutidas, analizadas y teorizadas. Rulfo no ha necesitado «acercarse» al tema; Rulfo es parte del tema mismo, y su obra no hace más que reflejar esa identificación⁵.

4. Rulfo es parte del tema, apunta la estudiosa española, lo que es otra forma de decir que la experiencia trágica del campo mexicano y la vida del autor de *Pedro Páramo* están unidas por la consustancialidad. La lectura de Lorente-Murphy, de este modo, intenta descifrar algunas de las claves del universo narrativo rulfiano apelando, antes que a los textos mismos, a la leyenda del escritor, tendencia de la crítica que Françoise Perus reprueba lúcidamente en la excelente introducción que escribió para la nueva versión de la edición Cátedra de *El Llano en llamas*⁶, del 2016.
5. Cabe aclarar que a la mitificación de Juan Rulfo contribuyó, y decisivamente, él mismo. Consciente de lo que significaba como figura pública, ensalzó su efigie cultivando una extrema modestia y una sencillez a veces caricaturescas. Estas actitudes solían relucir, sobre todo, cuando le preguntaban sobre el origen de sus obras. A menudo ponía en un sitio secundario el procedimiento estrictamente literario para hablar, en su lugar, de aspectos autobiográficos o semiautobiográficos. Recordemos, por ejemplo, la conferencia que dictó en la Universidad Central de Venezuela en los años setenta, durante la cual entretuvo al público platicándole cómo supuestamente habían surgido sus relatos:

Yo tenía un tío que se llamaba Celerino. Un borracho. Y siempre que íbamos del pueblo a su casa o de su casa al rancho que tenía él, me iba platicando historias. Y no sólo iba a titular los cuentos de *El Llano en llamas* como los Cuentos del tío Celerino, sino que dejé de escribir el día que se murió⁷.

⁵ Lorente 1998, p. 130.

⁶ Perus 2016, pp. 44-45.

⁷ Rulfo 1992, p. 873.

6. La serpiente se muerde la cola: los cuentos de *El Llano en llamas* brotaron de la voz de quien tiene todas las características de un personaje de *El Llano en llamas*. Con declaraciones de esta índole, Rulfo conseguía eludir el siempre complicado tema de la génesis artística. A menudo eran mentiras burdas, fabricadas solo para la ocasión, como él mismo llegó a declarar: «Inventé que un señor era el que me contaba a mí los cuentos y que este personaje había muerto y que, desde entonces, yo no había vuelto a escribir cuentos porque no tenía quién me los contara⁸».
7. Otra de las varias estrategias de autofiguración de Juan Rulfo fue el rechazo del papel de intelectual: además de que pocas veces se pronunció social o políticamente de una forma explícita, siempre priorizó el discurso concreto, fundamentado en anécdotas y recuerdos, nunca en una retórica elaborada y abstracta. Estas maniobras le sirvieron para acentuar la modestia y la sencillez:

claro que no es una exposición brillante la que les estoy haciendo, sino que les estoy hablando en forma muy elemental, porque, en realidad, yo soy muy elemental, porque yo les tengo mucho miedo a los intelectuales, por eso trato de evitarlos; cuando veo a un intelectual, le saco la vuelta⁹.

8. Al desintelectualizarse, Juan Rulfo refuerza la idea de que su arte literario es espontáneo, natural, orgánico, lo que necesariamente deriva en el relegamiento del arduo proceso de composición literaria, que de espontaneidad tiene muy poco.
9. En resumen, si además de consagrarse al orbe campesino, Juan Rulfo se concibe y es concebido como un escritor en el cual prevalecen la sensibilidad, la intuición, el contacto con la tierra y la memoria familiar por encima de la técnica literaria, la depuración del lenguaje y el aprovechamiento y racionalización de los referentes culturales –mexicanos y no mexicanos–, el mito se consolida, con los perjuicios que ello implica¹⁰. La mitificación da realce, y eso trae algunos beneficios, pero al mismo tiempo echa una densa bruma no solo sobre la figura autoral, sino también sobre la obra misma, cuyas particularidades pueden ser invisibles para la lente de las lecturas canónicas, es decir, las lecturas que hacen de Juan Rulfo el Hermes taciturno de la mexicanidad.

⁸ Citado en García 2008, p. 86.

⁹ Rulfo 2016, p. 103.

¹⁰ García 2008, p. 88.

10. Una de esas particularidades de la obra rulfiana son sus vínculos con tradiciones literarias no mexicanas, como la estadounidense, específicamente la del sur. Es cierto que la crítica señaló desde el principio la deuda que Juan Rulfo tenía, sobre todo, con William Faulkner, pero esta deuda casi siempre se redujo a un magisterio de técnicas literarias: el intuitivo y provinciano escritor jalisciense debía mamar de la vanguardia anglosajona para elevar los problemas de su triste región a la cima universal. Como trataré de explicar en el siguiente apartado, Rulfo aprende de Faulkner –y de otros escritores sureños– no solo formas de encuadrar la voz y la perspectiva narrativas y de perturbar la lógica del tiempo y el espacio, sino también modos de representación del Otro: el campesino rulfiano, por un lado, y el negro y el *white trash* de Faulkner, por otro, parecen esculpidos a partir de un lenguaje y una mirada tendientes a anular o atenuar la exotización. Esta premisa, evidentemente, pone en duda la mexicanidad del campesino de Juan Rulfo, a excepción de la indumentaria y los nombres propios, pero a la vez sirve de pretexto para profundizar en la red de referencias culturales del escritor jalisciense¹¹.

2. Sangre en los bajos de Jalisco, sangre en el Mississippi

11. Si hacemos un análisis cuidadoso de las técnicas empleadas por Juan Rulfo y William Faulkner, no tardaremos en objetar la premisa según la cual el segundo proveyó al primero del arsenal narrativo necesario para dotar de forma literaria al rico y muy complejo universo campesino de la región jalisciense. Rulfo prioriza los narradores en primera persona y por consecuencia propende a adoptar el monólogo, el monodílogo y el soliloquio como modalidades discursivas, proclividad manifestada con maestría en «Macario», «Luvina» y «Acuérdate», por ejemplo. Y cuando el relato es articulado por una voz extradiegética, como en «No oyes ladrar los perros» o la primera parte de «El hombre», esta suele expresarse mediante un estilo semejante al de los narradores que forman parte de la diégesis. Tales decisiones composicionales dan origen a la sencillez como una de las señas de identidad de la prosa rulfiana, una sencillez, claro, que encubre un laborioso trabajo con la palabra. Por el contrario, en Faulkner prevalecen las narraciones en tercera persona, nutridas de una prosa pletórica de subordinadas y compuestas de párrafos interminables. Donde sí coinciden es en la querencia

¹¹ Las referencias extranjeras de la que más ha escrito la crítica es la literatura nórdica, en especial la de Knut Hamsun, Jens Peter Jacobsen y Selma Lagerlöf, y eso porque Juan Rulfo nunca se cansó de citarlos. Para ahondar en este tema, véase Martínez Borresen 2007.

por la dislocación de los parámetros racionales con que se percibe y experimenta el tiempo y el espacio, pero esta inclinación se concreta formalmente de modos muy distintos.

12. Desde luego no niego que las técnicas narrativas faulknerianas –junto con las de otros escritores de la vanguardia anglosajona, como James Joyce y Virginia Woolf– hayan resultado determinantes para la renovación de las letras latinoamericanas, pero me parece que es posible encontrar zonas de contacto entre William Faulkner y Juan Rulfo más allá del renglón formal. Como señalé en el apartado anterior, el autor de *Pedro Páramo* muy posiblemente asimiló del novelista sureño formas de presentar al Otro, formas en las que la intromisión del artista aparentemente se suspende y gracias a las cuales, por lo tanto, la realidad del universo campesino queda más expuesta. Ahora bien, cabe la posibilidad de que esos modos de representación Rulfo los haya aprendido no solamente de Faulkner, sino también de otros narradores sureños: Françoise Perus comenta que el escritor sayulense, por ejemplo, tenía toda la narrativa de Erskine Caldwell¹², conocido sobre todo por las novelas *El camino del tabaco* (*Tabacco Road*, de 1932) y *La parcela de Dios* (*God's Little Acre*, de 1933). Erskine Caldwell se caracterizaba por un notorio conservadurismo formal, a diferencia de su compatriota, pero también por su enorme osadía a la hora de exhibir la crudeza las regiones marginales del sur, lo que de hecho le acarreó censura. Así, en calidad de inauguradores de un encuadre no romántico del sur profundo, Caldwell y Faulkner quizás le mostraron a Rulfo el camino para componer un campesino casi totalmente desprovisto del recubrimiento folclórico colorista y del paternalismo imperantes en la literatura de la primera mitad del siglo XX.

13. Si bien algunos consideraron que *El Llano en llamas* no hacía otra cosa que darle continuidad al drama campesino, pronto surgieron las voces que destacaron la visión moderna de Rulfo, como la de Francisco Zendejas:

Este es el primer caso literario en que leemos de los campesinos mexicanos sin recibir acerca de ellos una admonición: sin esperar que sean las palomas blancas que describen lo mismo escritores de izquierda que de derecha. Es el primer caso en que, frente al hombre del campo, un escritor no se hinca a rezar ni exige inmediatamente una revolución social¹³.

¹² Perus 2016, p. 22.

¹³ Citado en Martín 1992, p. 479.

14. Con su primer libro, pues, Juan Rulfo no solamente contribuyó a modificar –junto con José Revueltas y Agustín Yáñez– el rumbo de las representaciones de la otredad campesina, sino que también matizó el rol que usualmente adoptaban los artistas con respecto a los problemas del campo.
15. No obstante, hubo naturales resistencias a la nueva forma de tallar la figura de los campesinos. Incomodaron, sobre todo, los primeros planos de la violencia y el lenguaje no edulcorado para expresarla. En una reseña de 1958 sobre *El Llano en llamas*, por ejemplo, Alberto Valenzuela se lamentaba de que el joven Rulfo malgastara su talento en historias escabrosas:

Pero es bien de dolerse que un hombre tan finamente dotado y tan fiel receptor de las vibraciones telúricas (conoce evidentemente el terruño) no haya sabido captar sino la onda roja. Y es una verdadera desgracia que escriba bien mientras se dedique a esa literatura depresiva, sin Dios, sin alegría, sin aire respirable¹⁴.

16. Antes de ser reconocidos cabalmente por la crítica, William Faulkner y Erskine Caldwell habían recibido reproches del mismo tenor:

*In a 1935 Saturday Review article, Glasgow criticizes the writings of Faulkner and Caldwell as irresponsible, crude, childishly morbid, and akin to fairy tales. For her, such writing blurs boundaries and is a betrayal of both the realist tradition and the traditional Gothic*¹⁵.

17. Nótese cómo el desgarró de la tradición se tradujo en reparos muy similares para ambas literaturas: incordió no el atrevimiento formal, avalado ya por la crítica europea de principios de siglo, sino la transgresión de una imagen conservadora de los márgenes de ambas naciones. De la obra de Juan Rulfo disgustó no tanto la obsesión por las estampas violentas como la ausencia de una voz autoral que las justificara política y socialmente, según la costumbre de la narrativa previa e incluso contemporánea. A Faulkner y Caldwell las recriminaciones les llegaron sobre todo del norte¹⁶, donde se esperaba de la literatura sureña más compromiso social y menos cuadros de linchamientos e incestos, pues lo grotesco se correspondía con las expresiones populares, por lo tanto no del todo artísticas.

¹⁴ Olea Franco 2007, p. 19.

¹⁵ Palmer 2006, p. 120: «En un artículo de 1935 del Saturday Review, Glasgow critica los escritos de Faulkner y Caldwell que considera irresponsables, crudos, puerilmente mórbidos, y próximos a unos cuentos de hadas. Según ella, tal práctica escritural borra los límites y es una traición tanto de la tradición realista y del gótico tradicional» (salvo mención en contrario, las traducciones son nuestras).

¹⁶ O'Connor 2007, pp. 51, 52.

18. Sin embargo, los especialistas de ambos países pronto empezaron a considerar los detallados cuadros de sangre como una forma oblicua de crítica social: la violencia y otras formas de caos, dijeron, constituyen el testimonio de un Estado fallido y de una sociedad fracturada. En el caso de Juan Rulfo, las interpretaciones sociopolíticas se entreveraron con los acercamientos biografistas, como se advierte en las palabras de Arturo Souto Alabarce:

Es cierto que se mata demasiada gente en sus cuentos; es cierto que nos presenta un México terrible; es cierto que a veces ahoga el polvo y la tristeza que emanan de sus descripciones; pero, ¿y si fuera verdad? ¿No será ese el campo que ha visto el joven escritor¹⁷?

19. La tragedia que rodea la vida de Juan Rulfo¹⁸ sirvió de salvoconducto para asimilar dos libros colmados de rifles, machetes y charcos de sangre y dotar a tanta furia sorda de cierto compromiso: el tremendismo rulfiano, se dedujo, «no busca lo tremendo por lo tremendo¹⁹», sino la sensibilización o el despertar del lector.

20. Las obras de William Faulkner y Erskine Caldwell pasaron por un proceso bastante similar. La sordidez de sus textos comenzó a ser interpretada como la secuela lógica de los rencores y la rotura social que dejó la Guerra civil y de la profunda pobreza que trajo la Gran depresión. Aunado a esto, algunas de las voces del nuevo gótico sureño dieron un paso al frente, en reacción a las críticas que procedían del sofisticado norte, para legitimar cuanto estaban escribiendo. Nosotros, dijo en su momento Erskine Caldwell, solo recogemos lo que nos cuenta la gente y lo transmitimos con un revestimiento estético: «*I represent the people. I'm just like a congressman asking for a WPA appropriation. I am citing facts, telling what there is, what exists, what these people are facing*²⁰».

21. Como se advierte, Juan Rulfo, William Faulkner y Erskine Caldwell –si bien este último caso fue mucho más tardío– pasaron pronto de ser exhibidores de la sordidez de los márgenes de sus respectivos países a desempeñarse como portavoces literarios de su nación o territorio, pero ya no en tanto constructores, función que cumplieron los novelistas de las respectivas generaciones anteriores, sino como críticos de los males sociales y de la incapacidad del Estado para ponerles remedio. Es cierto que no se puede negar que los cuadros bestiales a los

¹⁷ Souto 1998, pp. 43-44.

¹⁸ Sommers 1974, p. 20.

¹⁹ Colina 1998, p. 134.

²⁰ Citado en Palmer 2006, p. 133: «Represento al pueblo. Solo soy como un congresista que requiere una apropiación WPA. Cito hechos, digo lo que hay, lo que existe, lo que esas personas están afrontando.»

que la obra de los tres escritores da cabida obsesivamente constituyen una forma indirecta de manifestar compromiso social y conciencia crítica; en el caso de Rulfo, además, tampoco se puede descartar la inclemente realidad autoral como condicionante. Sin embargo, me parece que este marco interpretativo no explica del todo la insistencia por las imágenes cruentas ni varios de sus matices, como veremos en el siguiente apartado.

3. La violencia del Otro, entre la repugnancia y la fascinación

22. Cabría preguntarse cuánta crítica social hay en el aniquilamiento de una familia casi completa narrado en «El hombre» o en la tragedia de ecos edípicos contenida en «La herencia de Matilde Arcángel», cuentos de *El Llano en llamas*; cuánto en el anciano semidevorado por una feroz piara que aparece en «Kneel to the Rising Sun», el relato de Caldwell; o cuánta en la tétrica exposición de la muerte de Charles Bon, en *¡Absalón, Absalón!*, la célebre novela de Faulkner. La realidad de los márgenes campesinos de México y de las tierras sureñas de Estados Unidos es evidentemente más que los actos, como los señalados arriba, con que los tres escritores atestán sus historias. Esta propensión a los contenidos aberrantes revela, sí, capacidad para observar el entorno y capturar artísticamente sus desgarros, pero también una potente fascinación por prácticas y actitudes que siempre han proscrito la razón y la moral occidentales. Así pues, la recurrencia del acto violento sin frenos y otras conductas prohibidas judicial o socialmente, como la promiscuidad femenina y el incesto, puede entenderse como el resultado de las relaciones, tensas pero muy productivas, entre el sujeto letrado y la otredad:

*Our contemporary culture in particular exploits our deep ambiguity towards the death instinct, displacing our fearful fascination onto spectacular stories of horror, monstrosity and violence*²¹.

23. A la crítica social, pues, debemos agregar el misterio de la otredad, cuya violencia es una de sus manifestaciones más ostensibles.

²¹ Kearney 2003, p. 3: «Nuestra cultura contemporánea explota particularmente nuestra profunda ambigüedad con respecto al instinto de muerte, desplazando nuestra temerosa fascinación en unas espectaculares historias de horror, de monstruosidad y violencia».

24. A pesar de que logra despojarlo de la ropa pintoresca con que había sido ataviado hasta el momento, Rulfo prolonga con sus textos la noción tradicional de campesino, que Octavio Paz recoge en *El laberinto de la soledad* (1950):

Los campesinos, remotos, ligeramente arcaicos en el vestir y el hablar, parcos, amantes de expresarse en formas y fórmulas tradicionales, *ejercen siempre una fascinación sobre el hombre urbano*. En todas partes *representan* el elemento más antiguo y secreto de la sociedad. *Para todos, excepto para ellos mismos, encarnan lo oculto, lo escondido* y que no se entrega sino difícilmente, tesoro, *enterrado*, espiga que madura en las entrañas terrestres, *vieja sabiduría* escondida entre los pliegues de la tierra²².

25. Este esbozo de perfil es muy revelador no solo porque condensa casi todos los rasgos que históricamente se les ha atribuido a los campesinos, sino también porque Paz deja un apunte primordial para entender mejor las representaciones culturales del hombre de campo: «ejercen siempre una fascinación sobre el hombre urbano». El poeta mexicano no lo dice, pero el perfil que él sintetiza en menos de diez líneas es resultado de una larga tradición mexicana de discursos de índole muy diversa –filosofía, ciencia, arte, política, etcétera– generada y alimentada por la voz del hombre urbano y letrado. Por consecuencia, el protagonista, el campesino mismo, ha quedado reducido a objeto de representación, con el sesgo que ello implica.

26. Junto a esta naturaleza objetual del hombre de campo, componente ineludible de la tradición de sus representaciones culturales, se sitúa el efecto que suele suscitar el objeto en el sujeto: Octavio Paz lo llama *fascinación*. Quienes han explorado la historia de la otredad americana, una de cuyas manifestaciones occidentales es el campesino, sostienen que «los hombres salvajes son una invención europea que obedece esencialmente a la naturaleza interna de la cultura occidental²³». Para la génesis del hombre civilizado de Occidente fue necesaria una escisión primigenia: se privilegió el lado luminoso del ser –entiéndase la razón– y, por ende, se desterró su lado oscuro –entiéndase las formas alternativas a la razón para comprender el mundo y relacionarse con él– hacia los márgenes de la cultura y en muchas ocasiones de los espacios. Como sea, este corte no significó la desaparición del rostro irracional del ser, sino que derivó en la construcción del Otro, que en principio adquirió la forma del monstruo: ¿qué

²² Paz 2004, p. 203.

²³ Bartra 1992, p. 13.

son los centauros, los gigantes, los cíclopes y las amazonas de la mitología griega, si no algunas de las primeras concreciones del ente desterrado²⁴? Entidad próxima, demasiado próxima a la animalidad, el Otro fascina al hombre ciudadano porque la cercanía de sus modos de entender la realidad y sobre todo sus prácticas atenúan, aunque sea un poco, la nostalgia del lado no racional del ser. Fascina, pero también asusta: la figura del Otro «parece a la vez como tentadora y amenazante: tentadora, porque sugiere posibilidades más o menos excluidas de los órdenes propios; amenazante, porque sacude y hace inseguro el propio orden²⁵».

27. Esta ambigüedad se acentúa durante el siglo XX, cuando el efecto de miedo y repulsión que provoca el Otro aparentemente mengua, y la seducción gana terreno. Es el auge del primitivismo, que explica obras como *El Llano en llamas*, *¡Absalón, Absalón!* o *La parcela de Dios*:

Primitivism as a twentieth-century artistic and intellectual movement is revealing of a European sense of loss: of the sacred, of rituals, of symbolism, of instinct and «natural» sense altogether. These are all connected. European intellectual man realised at that time that he had lost contact with nature and with his own animal nature. Primitivism therefore comes as an artistic and intellectual wave that attempts to retrieve this «natural» sense, the simple, the wild and raw. This has a lot to do with the new interest at the time in the child, the insane and the «savage». The parallel rise of psychoanalysis, anti-rationalism and anti-intellectualism, anthropology and ethnology played a significant role in the shaping of new artistic waves²⁶.

28. Artísticamente, la necesidad de recuperar «lo natural», la esencia, se traduce en la búsqueda de perspectivas inusitadas y nuevas formas de codificación estética. En el ámbito literario, no solo quedan en el olvido aquellos narradores todopoderosos, que no ocultan el tamiz a través del cual miran al Otro y que lanzan juicios lapidarios sobre cuanto se aleje de sus parámetros, y no solamente pierden presencia las estructuras rígidas y lineales que constriñen la experiencia espaciotemporal del ser; aparte, adquiere prestigio la apropiación artística de la

²⁴ Hall 1989, p. 53.

²⁵ Waldenfels 1999, p. 92.

²⁶ Buisson 2012, p. 81: «El primitivismo en tanto que movimiento intelectual y artístico del siglo XX es revelador del sentido de la pérdida europeo: de lo sagrado, de los rituales, del simbolismo, del instinto y del sentido “natural” en general. Todos están relacionados. El intelectual europeo realizó entonces que había perdido el contacto con la naturaleza y con su propia naturaleza animal. El primitivismo por lo tanto se presenta como una ola artística e intelectual que pretende rescatar aquel sentido “natural”, lo simple, lo salvaje y bruto. Es tiene mucho que ver con el nuevo interés en la época por el niño, el loco, y el “salvaje”. El ascenso simultáneo del psicoanálisis, del anti-racionalismo y anti-intellectualismo, de la antropología y etnología desempeñó un papel significativo en la definición de las nuevas olas artísticas.»

voz del Otro, que desemboca, a menudo, en la estilización de la expresión oral y en la construcción de un punto de vista que se perciba como mítico, primario.

29. El talento de Rulfo, Faulkner y Caldwell, favorecido por las continuidades entre la obra y la vida del autor que este mismo fomenta y la crítica acoge gustosa, produjeron una impresión de autenticidad, como si estos escritores hubieran logrado acortar las distancias –culturales, sociales, históricas, políticas, epistemológicas– para abismarse en el Otro. Respecto de Rulfo, así lo plantea Silvia Lorente-Morphy: «Rulfo no ve la realidad a través del lente del mundo civilizado, del mundo “letrado”; él la ve y la muestra directamente sin elaboraciones teóricas, al desnudo, así como la vive en contacto inmediato y profundo con su circunstancia²⁷». Luis Harss calca esa lectura: «Rulfo no filtra la realidad a través del lente de los prejuicios civilizados. La muestra directamente, al desnudo²⁸». Jean Franco llega exactamente a la misma conclusión: «En Rulfo nunca hay un narrador civilizado observando un pueblo bárbaro²⁹». Desde dentro, contacto inmediato, al desnudo, sin elaboraciones teóricas: estas frases pasan por alto consideraciones básicas pero insoslayables, como que los dispositivos narrativos que emplea Juan Rulfo para acercarse al campesino son de tradición letrada occidental, y que ya desde ahí existe un sesgo muy marcado, sin que ello suponga, claro, cuestionar la calidad artística de los resultados. Pues bien, para los críticos mencionados arriba parece existir una correspondencia entre el logro estético y los niveles de asimilación del Otro. Quien más insistentemente ha señalado esta «trampa» es Neil Larsen. Para este crítico, que no haya presencia autoral manifiesta en el discurso literario no significa que el campesino quede liberado de los prejuicios letrados, a los que Rulfo no puede abstraerse, y se exhiba en su «esencia», como han querido ver los hermeneutas nacionalistas:

To read in this supremely rationalizing maneuver an emancipatory release of lengua popular is to mistake the effect for its cause, to read as an autonomous presence what is at base simply the absence of a particular manifestation of authority. But there are no ideological vacuums. That which does not intervene along the horizontal axis of the narrative, that which refrains from overt explanation and rationalization in an imagined preference for the sheer difference and prerationality of what is portrayed —has not this «direct authorial word»

²⁷ Lorente 1998, p. 108.

²⁸ Citado en Martín 1992, p. 502.

²⁹ Citado en Monsiváis 2003, p. 191.

simply «retreated» to that strategically superior position from which it is able to determine the horizontal configuration of the text as a whole³⁰?

30. En otras palabras, la creciente sofisticación de los instrumentos de codificación estética no tiene un impacto real, genuinamente transformador, en el conocimiento del Otro. Es cierto que la literatura del jalisciense modificó de manera sustancial la percepción que se tenía del campesino –al menos en ciertos ámbitos–, pero esta modificación, me parece, no debe entenderse necesariamente como un avance en el proceso de discernimiento del hombre de campo, sino como un hallazgo artístico.
31. Rulfo evita la presencia autoral abierta y autoritariamente intromisoria y les cede su lugar a los campesinos, que por primera vez en la tradición mexicana parecen hablar sin sentirse encorsetados por los valores de un agente ajeno a su mundo. Como sea, la desaparición de la presencia autoral y la articulación de la palabra campesina son fruto de un trabajo escrupuloso con la palabra. Este trabajo es una negociación entre la necesidad de adecuar ciertos materiales a moldes narrativos específicos y la necesidad de construir subjetividades que resulten genuinas. El escritor sayulense renuncia a la ostentación de poder como sujeto letrado; sin embargo, sigue por ahí, parapeteado tras las sombras de la *poiesis*, desde donde anula cualquier expresión intromisoria, pero también desde donde sigilosamente coloca en primer plano, como señala Larsen, las prácticas que siempre han repelido y embelesado a la tradición ilustrada mexicana: asesinatos a sangre fría, venganzas, parricidios. Se ha argüido, dije antes, que la exhibición de estas prácticas forma parte del programa crítico de *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*; con todo, hay que decir que el compromiso de las obras rulfianas es una interpretación que el lector hace a partir del vacío discursivo que dejan, tan claro como estéticamente efectivo.
32. Por otro lado, se puede argumentar que la exposición de actos atroces responde a una voluntad de conocimiento. Ciertamente, la visión romántica del campesino, cuya tendencia era negar su «rostro salvaje» o justificarlo política, cultural y socialmente, había ofrecido hasta

³⁰ Larsen 1990, p.62: «leer en esta maniobra supremadamente racionalizadora una liberación emancipatoria de la lengua popular es confundir el efecto con su causa, leer como una presencia autónoma lo que es básicamente la simple ausencia de una manifestación particular de autoridad. Pero no hay vacíos ideológicos. Lo que no interviene a lo largo del eje horizontal de la narración, lo que se abstiene de explicación abierta y de racionalización en una preferencia imaginada por la simple diferencia y la prerracionalidad de lo que se retrata, ¿no será que esta “palabra autoral directa” simplemente se habrá retirado a esa posición estratégicamente superior a partir de la cual puede determinar la configuración horizontal del texto como un todo?»

el momento una imagen incompleta. No obstante, es debatible que la estilización de la oralidad, el apartamiento de la voz autoral y el monólogo como modalidad narrativa desemboquen en el hallazgo del núcleo antropológico del campesino –si acaso eso existe–. Como acertadamente cuestiona Neil Larsen, en su afán de no entrometerse, Rulfo siembra silencios que producen un efecto de autenticidad, pero que no es sino otra manera de ratificar la imposibilidad de salvar las distancias que separan al sujeto del objeto de representación. Es decir, con *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*, Rulfo preserva el misterio campesino del que habla Paz en *El laberinto de la soledad*, y en ese misterio, y no en su disipación, se sustenta mucha de la aceptación de la obra rulfiana.

33. En la construcción de las identidades nacionales, es imprescindible lo que Anthony Smith ha denominado *ethnohistoria*, un pasado más o menos remoto que proporcione «dignidad y autoridad a la comunidad³¹». Por razones históricas, la ethnohistoria tiende a ser protagonizada por una manifestación de la otredad, como el indígena o el campesino, es decir, por sujetos a los cuales la nación como entidad abstracta los tiene sin cuidado. Se trata de la gran contradicción de los nacionalismos, sea en su vertiente romántica, sea en su vertiente crítica: eligen como rostro familiar al menos familiar de los rostros. Rulfo, como hemos visto, se hace de nuevas técnicas literarias y nuevos enfoques –provenientes del extranjero– para representar al Otro de tal forma que fructifique en una estampa más cercana y a la vez menos tamizada por valores ajenos a su universo. El resultado es un prodigio de artefacto literario, acaso el culmen de las posibilidades estéticas verbales de su momento, pero también un engaño que contribuye a la impresión de conocimiento del Otro y disimula el complejo proceso de construcción que les subyace a *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*.

Conclusiones

34. La designación del cargo de portabanderas a un grupo específico de artistas permite darles color a los territorios nacionales, definirlos en su especificidad y, por lo tanto, establecer diferencias culturales con respecto a otras comarcas del mundo. Es un requisito ontológico elemental de los Estados-nación incipientes o que se hallan inmersos en un proceso de autorrevisión, como los que surgen después de una crisis económica o una guerra. No obstante, es claro que la utilización del discurso artístico para estos fines –no solamente por

³¹ Smith 2000, p. 201.

el Estado; también por consumidores, medios de comunicación, críticos, comentaristas, etcétera— enturbia la percepción de la obra, lo cual resulta en su empobrecimiento: en la medida en que se vuelve útil para cohesionar las imágenes de una tradición nacional, en esa medida, la obra artística pierde en complejidad. Y lo que es peor: como consecuencia de su querencia por el sentimiento, las esencias y los imperativos del compromiso patrio, los hermeneutas nacionalistas propenden a soslayar, si se quiere inconscientemente, el arduo proceso creativo, que revela contradicciones, «traiciones» a la tradición, hallazgos estéticos, diálogos con referentes culturales de otras latitudes...

35. El caso de Rulfo es paradigmático, pues sigue suscitando interpretaciones nacionalistas aun a estas alturas: algunos aspectos de su obra, por consecuencia, siguen sin explorarse a profundidad a pesar del caudal crítico que hay sobre *Pedro Páramo* y *El Llano en llamas*; es lo que ocurre con sus relaciones intertextuales. Como hemos visto, los vínculos de Rulfo con la literatura sureña de Estados Unidos no se agotan en el aprovechamiento de recursos narrativos de ascendencia vanguardista; aparte de esto, Faulkner y Caldwell proveen a Juan Rulfo de nuevos tonos, perspectivas y sensibilidades para capturar al Otro literariamente. Con enseñanzas extranjeras, pues, el jalisciense consiguió suministrarle a la extensa tradición mexicana de representaciones del campesino un inusitado componente de aparente autenticidad. Quiero subrayar el adjetivo *aparente* echando mano de las siguientes palabras de Mario Vargas Llosa:

La literatura no describe a los países: los inventa. Tal vez el provinciano Rulfo, que rara vez salió de su tierra, tuviera una experiencia más intensa de México que el cosmopolita Carlos Fuentes, que se mueve en el mundo como por su casa. Pero la obra de Rulfo no es por ello menos artificial y creada que la de aquél, aunque sólo fuera porque los auténticos campesinos de Jalisco no han leído a Faulkner y los de *Pedro Páramo* y *El Llano en llamas*, sí. Si no fuera así, no hablarían como hablan ni figurarían en construcciones ficticias que deben su consistencia más a una destreza formal y a una aprovechada influencia de autores de muchas lenguas y países que a la idiosincrasia mexicana³².

36. Juan Rulfo es un inventor de México, no un descubridor o revelador de su «esencia». Ciertamente se nutre de la percepción del campesino de carne y hueso, pero también de las imágenes que peregrinan por los intrincados caminos de la tradición. Insistir en esto

³² Vargas Llosa 2009.

contribuye a exhibir las costuras del gran telar de la nación mexicana, pero a la vez permite aquilatar con mayor justicia el enorme talento de Juan Rulfo como escritor.

Referencias bibliográficas

- Bartra, Roger, 1992, *El Salvaje en el espejo*, México, ERA.
- Buisson, Johanna Marie, 2012, *Lingua Barbara or the Mystery of the Other. Otherness and Exteriority in Modern European Poetry*, Berna, Peter Lang.
- Colina, José de la, 1998, «Notas sobre Juan Rulfo», Leonardo Martínez Carrizales (ed.), *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública: Juan Rulfo ante la crítica literario-periodística de México*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 128-139.
- Cruz, Salvador de la, 1998, «Pedro Páramo», Leonardo Martínez Carrizales (ed.), *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública: Juan Rulfo ante la crítica literario-periodística de México*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 79-81.
- Fuentes, Carlos, 1998, «Pedro Páramo», Leonardo Martínez Carrizales (ed.), *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública: Juan Rulfo ante la crítica literario-periodística de México*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 110-112.
- García Bonilla, Roberto, 2008, «Rostros biográficos de Juan Rulfo», *Literatura Mexicana*, 2, pp. 77-91.
- Gordon, Donald K., 1967, «Juan Rulfo: cuentista», *Cuadernos Americanos*, 6, pp. 198-205.
- Hall, Edith, 1989, *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford, Oxford University Press.
- Harss, Luis, 2003, «Juan Rulfo o la pena sin nombre», Federico Campbell (ed.), *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México, ERA, pp. 61-88.
- Hill, Hans-Otto, 2008, «Juan Rulfo entre la leyenda negra y la hagiografía: a los veinte años de su muerte y los cincuenta años de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*», *Iberoamericana: América Latina, España, Portugal*, 32, pp. 179-199, <<http://dx.doi.org/10.18441/ibam.8.2008.32.179-199>>, consultado el 4/04/2019.
- Kearney, Richard, 2003, *Strangers, Gods, and Monsters*, Londres, Nueva York, Routledge.
- Klahn, Norma, 1992, «La ficción de Juan Rulfo: nuevas formas del decir», Claude Fell (ed.), *Toda la obra*, París, ALLCA XX, Colección Archivos, pp. 419-427.
- Larsen, Neil, 1990, *Modernism and Hegemony. A Materialist Critique of Aesthetic Agencies*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- López Mena, Sergio, 1998, *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*, México, UNAM.
- Lorente-Morphy, Silvia, 1998, *Juan Rulfo: realidad y mito de la Revolución mexicana*, Madrid, Pliegos.
- Lyon, Thomas E., 1992, «Juan Rulfo, o no hay salvación ni en la vida ni en la muerte», *Revista Chilena de Literatura*, 40, pp. 97-118.
- Martin, Gerald, 1992, «Vista panorámica: la obra de Juan Rulfo en el tiempo y en el espacio», Claude Fell (ed.), *Toda la obra*, París, ALLCA XX, Colección Archivos, p. 471-545.

- Martínez Borresen, Zarina, 2007, «La presencia de *Hambre*, de Knut Hamsun, en la obra de Juan Rulfo», Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (eds.), *Juan Rulfo: perspectivas críticas. Ensayos inéditos*, México, Siglo XXI, pp. 137-152.
- Monsiváis, Carlos, 2003, «Sí, tampoco los muertos retoñan. Desgraciadamente», Federico Campell (ed.), *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México, Era-UNAM, pp. 187-202.
- O'Connor, Flannery, 2007, «Aspectos de lo grotesco en la literatura sureña», *Misterio y maneras: prosa ocasional, escogida y editada por Sally y Robert Fitzgerald*, edición de Guadalupe Arbona, traducción y notas de Esther Navío, Madrid, Encuentro, pp. 49-65.
- Olea Franco, Rafael, 2007, «Juan Rulfo, un maestro del cuento moderno», Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (eds.), *Juan Rulfo: perspectivas críticas. Ensayos inéditos*, México, Siglo XXI, pp. 13-32.
- Palmer, Louis, 2006, «Bourgeois Blues: Class, Whiteness, and Southern Gothic in Early Faulkner and Caldwell», *The Faulkner Journal*, 22, pp. 120-139.
- Perus, Françoise, 2016, «Introducción», Juan Rulfo, *El Llano en llamas*, Madrid, Cátedra, p. 11-97.
- Rosser, Harry L., 1995, «La visión fatalista de Juan Rulfo», Enrique Pupo-Walker (ed.), *El cuento hispanoamericano*, Madrid, Castalia, pp. 325-346.
- Rulfo, Juan, 1992, «Juan Rulfo examina su narrativa», Claude Fell (ed.), *Toda la obra*, París, ALLCA XX, Colección Archivos, p. 873-881.
- Rulfo, Juan, 2003, *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra [1955].
- Rulfo, Juan, 2016, «Apéndice. Juan Rulfo: El desafío de la creación», *El Llano en llamas* [1953], Madrid, Cátedra, pp. 99-103.
- Smith, Anthony D., 1995, «¿Gastronomía o Geología? El rol del nacionalismo en la reconstrucción de las naciones», Álvaro Fernández Bravo (ed.), *La invención de la nación: lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*, Buenos Aires, Manantial, pp. 185-210.
- Sommers, Joseph, 1974, «Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)», Joseph Sommers (ed.), *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones*, México, SEP, pp. 17-22.
- Souto Alabarce, Arturo, 1998, «Juan Rulfo, cuentista de México», Leonardo Martínez Carrizales (ed.), *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública: Juan Rulfo ante la crítica literario-periodística de México*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 41-44.
- Vargas Llosa, Mario, 2016, *Sables y utopías: visiones de América Latina*, Madrid, Penguin Random House.
- Villoro, Luis, 1960, «La cultura mexicana de 1910 a 1960», *Historia Mexicana*, 2, pp. 196-219.
- Waldenfels, Bernhard, 1999, «La pregunta por lo extraño», *Logos*, 32, pp. 85-98.
- Zendejas, Francisco, 1998, «Donde los sollozos hablan», Leonardo Martínez Carrizales (ed.), *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública: Juan Rulfo ante la crítica literario-periodística de México*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 64-67.

Aux origines du cosmopolitisme chez Sergio Pitol

Karim Benmiloud¹

Université Paul-Valéry – Montpellier 3

IRIEC EA 740

Résumé : Auteur discret, sinon secret, Sergio Pitol (1933-2018) fut durant de nombreuses années un auteur invisible dans le champ des lettres mexicaines, sans doute à cause de son nomadisme constant à la suite d'un premier voyage à Caracas (1953) puis à New York (1956-1957), prélude à un voyage séminal vers l'Italie de ses aïeux (1961), qui devait déboucher à son tour sur un séjour de plus de 27 ans à l'étranger. L'article porte donc sur le cas exemplaire de Sergio Pitol dans le champ des lettres mexicaines, puisque l'écrivain, lauréat du Prix Cervantès en 2005, a poussé jusqu'aux limites une pratique vitale fondée sur l'extraterritorialité (d'abord comme voyageur, puis comme diplomate) et une pratique littéraire fondée sur le franchissement des frontières, le croisement des langues et des genres (comme traducteur, pour avoir traduit plus de 80 ouvrages de cinq langues différentes vers l'espagnol, et aussi comme écrivain, habile à franchir les frontières et à hybrider les formes, entre conte et nouvelle, essai et fiction, réalité et songe).

Mots-clés : littérature mexicaine, hybridité, extraterritorialité, nomadisme, Sergio Pitol.

Título : Los orígenes del cosmopolitismo en Sergio Pitol

Resumen : Autor discreto, cuando no secreto, Sergio Pitol (1933-2018) fue durante un largo periodo un autor casi invisible en el campo de las letras mexicanas, tal vez debido a su nomadismo, a raíz de su primer viaje a Caracas (1953) y después a Nueva York (1956-1957), preludios a un viaje seminal a la Italia de sus antepasados (1961), que había de desembocar a su vez en una estancia de más de 27 años en el extranjero. El artículo versa en el caso ejemplar que es el de Sergio Pitol en el ámbito de las letras mexicanas, por ser el escritor, merecedor del Premio Cervantes en 2005, un autor que ha extremado hasta los límites, tanto una práctica vital basada en la extraterritorialidad (primero como viajero, luego como diplomático) como una práctica literaria marcada por el cruce de fronteras, idiomas y géneros (como traductor, por haber traducido más de 80 libros, en cinco idiomas, al español, y también como escritor, ducho en el arte de cruzar fronteras e hibridar formas, entre cuento y novela, ensayo y ficción, realidad y sueño).

Palabras claves : literatura mexicana, hibridez, extraterritorialidad, nomadismo, Sergio Pitol.

Title : To The Origins of Sergio Pitol's Cosmopolitanism

Abstract : As a discreet, if not a secret author, Sergio Pitol (1933-2018) was for a long time an almost invisible author in the field of Mexican literature, maybe due to his nomadism, since his first trip to Caracas (1953) and to New York after that (1956-1957), preludes to a seed travel to the Italy of his ancestors (1961), which was to lead in turn to a more than 27 years abroad. The article is about the model constituted by Sergio Pitol in the field of Mexican literature, for he was a writer who owned the Cervantes Prize in 2005, who took to the extreme both his life practice based on extraterritoriality (as a traveler first, then as a diplomat), and his writing practice, marked by the use of crossing borders, languages or genres (as a translator, since he translated more than 80 books, from five different languages to Spanish, and also as a writer, gifted in the art of crossing borders and hybridizing forms, between short story and novel, essay and fiction, reality and dream).

Keywords : Mexican literature, hybridity, extraterritoriality, nomadism, Sergio Pitol.

¹ Karim Benmiloud est professeur de littérature latino-américaine et membre honoraire de l'IUF (2011-2016). Ancien élève de l'ENS Fontenay-Saint-Cloud (1992-1998), agrégé d'espagnol (1995), il a soutenu une thèse intitulée *Vertiges du roman mexicain contemporain : Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Sergio Pitol* (2000). Habilité à diriger des recherches en 2007, il est l'auteur d'une centaine d'articles et d'une dizaine d'ouvrages sur la littérature hispano-américaine contemporaine. Spécialiste de la littérature mexicaine de la seconde moitié du XX^e siècle, il travaille à la fois sur des auteurs consacrés, sur la Génération du Demi-Siècle et sur les nouvelles tendances de la littérature mexicaine. Signature institutionnelle : Univ Paul Valéry Montpellier 3, IRIEC EA 740, F34000, Montpellier, France

Pour citer cet article : Benmiloud, Karim, 2019, « Aux origines du cosmopolitisme chez Sergio Pitól », Dossier thématique : Voix et identités d'ici et d'ailleurs dans la littérature mexicaine contemporaine, coord. par Véronique Pitois Pallares, *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines – CECIL*, n° 5, <https://cecil-univ.eu/C5_3>, mis en ligne le 30/06/2019, consulté le jj/mm/aaaa.

Introduction

1. Écrivain longtemps resté discret, sinon secret, Sergio Pitól (1933-2018) fut durant des décennies un auteur presque invisible dans le champ de la littérature mexicaine, notamment à cause de son cosmopolitisme et de son nomadisme, à la suite d'un premier voyage à Cuba et au Venezuela (en 1953), puis à New York (en 1956-1957), prélude à un voyage séminal vers l'Italie de ses ancêtres (en 1961) ; voyage inaugural qui devait déboucher sur une très longue période de plus de 27 ans à l'étranger, notamment en Europe, de 1961 à 1988 – à peine interrompue à deux reprises par deux séjours de quelques mois au Mexique.
2. Cet article s'intéresse ainsi au cas exemplaire que constitue Sergio Pitól dans le champ des lettres mexicaines, à la fois parce que le futur lauréat du Prix Cervantès 2005 est un écrivain qui a poussé jusqu'à ses limites une pratique vitale fondée sur l'extraterritorialité et le cosmopolitisme (d'abord comme simple voyageur, puis comme traducteur expatrié, puis comme diplomate) et une pratique littéraire marquée par le croisement des frontières, des langues et des genres : comme traducteur, pour avoir traduit des dizaines de textes majeurs en espagnol, mais aussi comme écrivain, passé maître dans l'art de traverser les frontières et d'hybrider les formes, entre nouvelle et roman, essai et fiction, réalité et songe².

1. Les origines italiennes

3. Né le 18 mars 1933 à Puebla, où sa famille, originaire de l'État de Veracruz, n'est *déjà* que de passage, Sergio Pitól Demeneghi grandit dans une famille d'immigrés italiens aisés, dont l'installation au Mexique remonte à la seconde moitié du XIX^e siècle. Dans un magnifique entretien accordé à Prague, en juin 1986, à Efraín Kristal, et publié dans la revue *Iberoamericana* dès l'année suivante, Sergio Pitól raconte à propos des Demeneghi : « *Mis bisabuelos maternos llegaron a México en la segunda mitad del siglo pasado y se instalaron,*

² Des versions préparatoires de cet article ont été proposées, sous forme de communications, lors d'une journée d'études de l'IRIEC, qui s'est tenue le 31 mars 2017, à l'université Paul-Valéry Montpellier 3, et au colloque international *Mexican Literature, Culture, and Film across Borders (Translation, Migration, and Frontiers)*, qui s'est tenu à Boston University, aux États-Unis, les 26 et 27 octobre 2018, à l'initiative d'Adela Pineda Franco.

aunque nunca he entendido exactamente por qué, en una región muy apartada del estado de Veracruz, donde crearon cafetales y ganaderías³ ». Là, dans une région sauvage et au milieu d'une nature tropicale plutôt hostile, ils fondent la « colonia Manuel González », du nom du président du Mexique Manuel del Refugio González Flores, ex-compagnon d'armes de Benito Juárez, et président du Mexique par intérim pendant près de quatre ans, de 1880 à 1884 :

Mi bisabuelo materno, muy entusiasmado por los resultados que se estaban logrando en aquella región, convenció al presidente de la República, Manuel González, para que un grupo de colonos italianos se establecieran en esa misma región selvática y continuaran su labor⁴.

4. Il en va de même pour sa famille paternelle, les Pitol, dont l'écrivain mexicain évoque cette fois en ces termes l'installation :

Entonces, hacia 1881, después de múltiples incidentes, se logró hacer realidad aquel convenio [sobre la construcción de un ferrocarril] entre el gobierno de México y un grupo de italianos que llegarían al país. Entre ellos se encontraba mi familia paterna⁵.

5. Dans ces souvenirs recueillis par Efraín Kristal, l'écrivain insiste ensuite sur l'isolement de ces contrées et sur la vie en autarcie développée par cette communauté italienne installée au Mexique :

Demoraba más de un día para cruzar las barrancas que dividían o separaban esta región de todo lo poblado del estado. Quizá eso llevó a los colonos a vivir una vida bastante excéntrica [...] [en] una población como las de la Lombardía o del Véneto. Una población metida entre la selva, de casas de campo con portales totalmente diferentes a los portales andaluces, que son los del resto del estado, donde se vivía, se imaginaba, con una inmensa nostalgia, a Italia. Cada ciertos años, mi familia materna hacía el viaje tradicional a Italia, donde los chicos pasaban algunos años de escuela. Algunos se casaban allí y luego regresaban con sus esposas. La vida iba a caballo entre el Véneto y estos ranchos, esta zona aislada de México⁶.

³ Kristal 1987, p. 983.

⁴ Sergio Pitol ajoute dans le même entretien : « *Era la época del positivismo en México y en América Latina; entonces, la idea de desarrollar nuevas zonas de riqueza, de crear ingenios azucareros, transformar la selva en campo cultivado, resultó muy apetecible. Se creó un compromiso de dar a costos reducidos terrenos muy grandes, que los colonos desbrozarían y en los cuales introducirían nuevos cultivos. También existía el proyecto de crear sederías, es decir, el cultivo del gusano de seda, la morera, para desarrollar esa industria en México* » : *ibid.*, pp. 983-984.

⁵ *Ibid.*, p. 984.

⁶ *Ibid.*, pp. 984-985.

6. Comme on peut l’imaginer, la vie en autarcie dans une communauté presque exclusivement italophone, conjuguée à l’isolement géographique de ces régions agricoles tropicales, a bien sûr une conséquence linguistique majeure :

Hasta la generación de mis abuelos se hablaba normalmente el italiano y un pésimo español hecho a base de imperativos para hablar con peones y sirvientes. «Haz esto», «friegas», «muele», etc. [...] La revolución cortó el sueño utópico y segregacionista de ese estado dentro del estado en que vivían, e hizo que ya la generación de mis padres y de mis tíos fuera una generación criada en el español, porque la irrupción del exterior fue violenta. Entonces tuvieron que refugiarse temporadas largas, meses, a veces años, en la ciudad⁷.

7. Ainsi, on peut relever que, de façon tout à fait significative, Sergio Pitol a été, dès son plus jeune âge, au contact de deux langues : l’italien puisque les deux branches de sa famille sont d’origine italienne, et l’espagnol puisqu’il naît et est scolarisé au Mexique⁸. Cela a donc fait de lui un auteur prédisposé à ce que Mikhaïl Bakhtine appelle le « dialogisme ». La critique mexicaine Luz Fernández de Alba, qui beaucoup travaillé cet aspect de l’œuvre de Pitol, fait ainsi observer dans son essai *Del tañido al arte de la fuga* :

De acuerdo con Bakhtine, sólo se puede objetivizar el propio lenguaje a la luz de otro lenguaje, de un lenguaje ajeno pero «casi» igual del propio que la lengua materna, cosa que sólo ocurre entre los individuos que por alguna razón, histórica o familiar, se han visto obligados a manejar dos lenguas desde que nacen⁹.

8. Mais il y a plus : Sergio Pitol apprendra en effet dans les années 1950, alors qu’il est étudiant en droit à Mexico, de la bouche de l’éminent juriste mexicain César Sepúlveda¹⁰, que la famille Pitol a fourni au Mexique un cas de droit international qui a fait jurisprudence :

Al ver a Pitol dijo como un ajedrecista que adelanta un alfil inesperado : –¿qué parentesco tiene usted con Honorato Pitol? Usted seguramente tiene que ver con mi tesis. / Entre el tintineo de los vasos y el denso humo de los cigarros, Pitol supo que su familia apellidaba un caso jurídico. [...] Sepúlveda fue pródigo en datos : la Cláusula Calvo se asentó en el Derecho Internacional gracias al «caso Pitol», el quinto de su tipo y por lo tanto el que formaba jurisprudencia. [...] establece que

⁷ *Ibid.*, p. 985.

⁸ *Idem.*

⁹ Fernández de Alba cite aussi ce passage d’un ouvrage de Wilamowitz-Moellendorff sur Platon qui, prolongeant un peu le concept du double apprentissage mais sans le faire remonter nécessairement à la petite enfance, précise : « *Sólo el conocimiento de una lengua portadora de otro modo de pensar hace posible la correcta comprensión de la propia lengua* » : Fernández de Alba 1998, p. 28.

¹⁰ Voir, par exemple, Sepúlveda 1969.

los extranjeros residentes en México deben renunciar a la protección de sus países y someterse a las leyes locales. La ley se aplicó a cuatro empresas extranjeras y se usó por primera vez con una familia durante el «caso Pitol»¹¹.

9. Rien d'étonnant donc à ce que, des années plus tard, Sergio Pitol finisse par effectuer à son tour le voyage d'Italie, retour au berceau européen des deux branches de sa famille, les Pitol et les Demeneghi, et saisisse l'occasion de vivre presque une année à Rome, en 1961. C'est là que sa trajectoire (il n'a alors que 28 ans) croisera celle de la philosophe espagnole María Zambrano (1904-1991), exilée en Italie à cause du franquisme, avec qui il établira un lien puissant et durable (et qu'il rejoindra au palmarès du prestigieux Prix Cervantès plus de 40 ans plus tard)¹².
10. De ce *retour* programmé en Italie, témoigneront dans l'œuvre de Pitol d'abord les titres de certaines nouvelles du recueil *Los climas* (1966), à savoir « Hora de Nápoles », « Vía Milán », ou plus tard un chapitre de son deuxième roman, *Juegos Florales* (1982), qui possède la particularité d'avoir été publié des années plus tôt comme une nouvelle indépendante : « El relato veneciano de Billie Upward ». Au-delà des titres eux-mêmes, la nouvelle « Cuerpo presente » (dernière nouvelle de *Infierno de todos*, recueil écrit en 1964 et publié en 1965) se déroule à Rome ; le premier roman, publié quelques années plus tard, *El tañido de una flauta* (1972), oscille entre Rome, Venise, mais aussi Londres, New York et Veracruz ; le deuxième roman, *Juegos Florales* (1982), donc, oscille entre Rome et Xalapa (avec la parenthèse d'un récit second, un récit dans le récit, le fameux récit de « Billie Upward », qui se déroule à Venise) ; et *El desfile del amor* (1984) se déroule certes à Mexico, mais... dans la « *colonia Roma* » ; enfin, le personnage principal de *Domar a la divina garza* (1988) s'appelle... Dante C. de la Estrella.

2. La formation intellectuelle : l'influence des républicains exilés espagnols

11. L'autre caractéristique majeure qui va prédisposer Sergio Pitol à devenir un écrivain ouvert sur le monde, et cosmopolite, c'est l'excellente formation qu'il va recevoir à Mexico, alors qu'il est inscrit à la Facultad de Derecho de la UNAM dans les années 1950. Là, il va suivre en particulier un cours célèbre intitulé « *Teoría del Estado* » donné par un républicain espagnol exilé au Mexique, don Manuel Pedroso. Mentor de toute une génération de futurs écrivains

¹¹ Villoro 2002, p. 59.

¹² Sur l'amitié entre Sergio Pitol et María Zambrano, voir Benmiloud 2013a.

et artistes mexicains, qu'on identifia plus tard comme la « *Generación de Medio Siglo* » (Génération du Demi-Siècle), don Manuel Pedroso, de son vrai nom Manuel Martínez del Pedroso (1883-1957) aimanta autour de lui, grâce à sa personnalité charismatique, tous les futurs talents de cette génération encore balbutiante, qui commence à publier ses premiers textes, notamment dans la revue *Medio Siglo*, véritable incubateur où, sous la houlette du jeune et brillant Carlos Fuentes, le groupe fera ses premières armes¹³.

12. En Espagne, Manuel Pedroso, doyen de la Faculté de Droit et vice-recteur de l'université de Séville, délégué de l'Espagne à la Société des Nations, avait aussi participé, en tant que rédacteur, à la Constitution de la République Espagnole de 1931¹⁴. Comme le rappelle Héctor Orestes Aguilar, dans un article publié en janvier 2012 dans *Laberinto*, supplément du quotidien mexicain *Milenio*, « Pedroso y Pitol : dónde, cuándo y cómo empezó todo » :

Su vínculo con la República era profundo y su paso por puestos de representatividad internacional había sido muy visible: fue embajador republicano en Polonia (donde le confirieron la Orden de Polonia Restituta) y la Unión Soviética, asesor jurídico de la delegación española en la Conferencia de Desarme de Ginebra y representante en el Comité del Consejo de la Sociedad de Naciones y diputado en Ceuta por el PSOE en 1936¹⁵.

13. Dans son émouvant livre de miscellanées, *El arte de la fuga*, publié en 1996, Sergio Pitol rend un vibrant hommage à son maître don Manuel Pedroso¹⁶, et à ce fameux cours de « Théorie de l'État » qui fut si formateur pour lui et pour les écrivains de sa génération qui étaient inscrits à la Faculté de Droit. Mais, au-delà du cours lui-même, il y avait aussi la fameuse « *tertulia* » que don Manuel Pedroso animait pour les *happy few* dans le bien nommé *Café Viena*, du Paseo de la Reforma :

Como por efecto de alquimia aparecía en mi memoria el Café Viena del Paseo de la Reforma, su atmósfera, su mobiliario y el aroma indiscutiblemente centroeuropeo de su pastelería. [...] La memoria me devuelve una larga mesa en el

¹³ Sur l'influence des intellectuels républicains espagnols exilés sur Sergio Pitol, voir Orestes Aguilar 2012 et Benmiloud 2013b.

¹⁴ Viñas 2007, pp. 136-137 et 139.

¹⁵ Aguilar 2012, § 10.

¹⁶ Cet hommage a un glorieux antécédent dans la prose mexicaine des années 1970, puisque Carlos Fuentes – autre disciple particulièrement prometteur de Pedroso dans les années 1950 –, dans un texte intitulé « Radiografía de una década (1953-1963) », écrivait : « *Estos fueron los años de nuestra juventud. Teníamos todos, al iniciar la década, entre los veinte y los veinticinco años. Asistíamos, mayoritariamente, a los cursos de la Facultad de Derecho en las calles de San Ildefonso. [...] [P]ara muchos de nosotros el derecho era la puerta falsa para entrar a algo que, nebulosamente, llamábamos "la cultura"* » : Fuentes 1971, p. 56.

fondo del café, debajo de un inmenso espejo rectangular. La preside don Manuel Pedroso, rodeado de una parvada de muchachos que debían andar entre los dieciocho y los veinte años. [...] Embebidos, oyen a su maestro hablar de Góngora, de Balzac, de Hobbes y Dostoievski, de sus tiempos de maestro en Sevilla y en Madrid, de episodios y personajes de la república española, de las teorías sobre el amor en Stendhal y en Proust, de sus estudios de filosofía y derecho en Alemania, del surgimiento y auge del expresionismo, del Bauhaus, de Rilke y las Elegías de Duino, de las que conoce largos fragmentos de memoria, de la Italia de Burckhardt, de la de Goethe, de la de Berenson [...]. En la tertulia de Pedroso el logos y sus rigores conviven en plena armonía con la trivia; Alicia Osorio, Lupina Mendoza, Ivonne Loyola, Carlos Fuentes, Víctor Flores Olea, Luis Prieto y el que esto escribe oyen, absortos, al maestro, celebran sus agudezas, asienten, lo interrogan, se atreven a manifestar alguna objeción a la que el propio maestro los incita¹⁷.

14. Dans son discours de réception du Prix Cervantès, prononcé dans le Grand Amphithéâtre de l'Université de Alcalá de Henares le 21 avril 2006, Sergio Pitol, après avoir rendu une nouvelle fois hommage à son maître Pedroso, en ajoutait un second, mexicain celui-là, en la personne d'Alfonso Reyes (1889-1959), qui s'exila en Espagne entre 1914 et 1924, avant d'exercer des fonctions diplomatiques à Paris (1924-1927), à Buenos Aires (1927-1930 et 1936-1937) et enfin au Brésil (1930-1935 et 1938) :

En el mismo periodo, frecuenté devotamente los cursos de Don Alfonso Reyes en el Colegio Nacional, sobre literatura y filosofía griega y leí gran parte de sus libros. Los leía, me imagino, por el puro amor a su idioma, por la insospechada música que encontraba en ellos, por la gracia con que, de repente, aligeraba la exposición de un tema necesariamente grave. [...] Lo que mi generación le debe ha sido invaluable. En una época de ventanas cerradas, de nacionalismo estrecho, Reyes nos incitaba a emprender todos los viajes¹⁸.

15. Double magistère, donc, exercé par Manuel Pedroso et Alfonso Reyes, dont s'imprèneront jusqu'à la moelle non seulement Carlos Fuentes et Sergio Pitol, mais aussi José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Víctor Flores Olea, Luis Prieto Reyes, etc.
16. Dans un article célèbre, intitulé « Sergio Pitol : el autor y su biógrafo improbable », l'écrivain Carlos Monsiváis (1938-2010), ami intime de l'auteur, résume justement cette double influence séminale en une formule brillante :

¹⁷ Pitol 1997, pp. 53-54.

¹⁸ Pitol 2006, s. p.

Conoce entonces a dos maestros fundamentales : Manuel Pedroso, trasterrado español, catedrático de teoría del Estado, enamorado de la cultura de Occidente y conversador notable, y don Alfonso Reyes, escritor excepcional al que visita y escucha en conferencias y del que aprende el placer de la claridad expresiva. Gracias a Pedroso y a Reyes [...] Pitol ratifica su pasión por el detalle, reafirmado por lecturas y por su idea de los viajes como cacería de imágenes novelables¹⁹.

17. Dans un de ses derniers livres, *El viaje*, publié en 2000, texte foncièrement hybride, à mi-chemin entre le récit de voyage et la fiction pure, Sergio Pitol conclut lui-même sur cette période bénie :

Hace unos cincuenta años, durante nuestros primeros años universitarios, Luis Prieto y yo frecuentábamos una red de círculos cosmopolitas ganados, a veces en exceso, por la excentricidad; muchos de ellos eran europeos llegados a México durante la guerra, quienes encontraron aquí el cielo prometido y no volvieron a sus países de origen. Nos movíamos entre ellos con una facilidad notable²⁰.

3. Les premiers voyages : Cuba, Caracas et New York

18. En 1953, à la veille de son vingtième anniversaire, Sergio Pitol fait son premier voyage loin du Mexique, qui n'est pas par hasard un voyage latino-américain, placé, excusez du peu, sous le haut patronage *symbolique* de Jules Verne (qu'il a tant lu dans sa jeunesse), et le haut patronage *réel* d'Alfonso Reyes en personne, qui fut son maître à la Faculté de Droit et qui lui écrit des lettres de recommandation. Dans « Sergio Pitol con pasaporte negro », un remarquable article publié en 1989, essentiel pour ceux qui s'intéressent à la trajectoire biographique de Sergio Pitol et qui fourmille d'éléments factuels de première main²¹, Juan Villoro note ainsi :

Como otros intelectuales del continente, Reyes insistía en la trascendencia de América latina después del desplome moral de Europa al término de la segunda guerra. Ese proselitismo era compartido por el más carismático alumno de Manuel Pedroso, Carlos Fuentes, que había acompañado a su padre diplomático en sus misiones a Estados Unidos, Chile, Brasil y Argentina. Gracias a la influencia de Reyes y de Fuentes, Pitol sintió que su vocación lo llevaría a América latina. Poco

¹⁹ Monsiváis 2000, p. 23. Ce texte a été lu par l'auteur lors de la remise du Prix Juan Rulfo à Sergio Pitol, à Guadalajara, le 27 novembre 1999 ; repris dans Balza *et al.* 2000, pp. 23-30.

²⁰ Pitol 2000, p. 33.

²¹ A chaque fois que nous mentionnons dans le présent article une date exacte (jour, mois et année), nous tirons cette donnée de Villoro 2002.

*antes de cumplir los dieciocho años (sic), zarpó en el Franceso Morosini (sic) en un viaje que tenía mucho de iniciático*²².

19. Dans *El arte de la fuga*, Sergio Pitol écrit ainsi :

*Las lecturas de Julio Verne habían alimentado en mí cierta desesperación de recorrer el mundo y perderme en él; un desquite, tal vez, de la reclusión infantil. A principios de 1953 viajé por primera vez al extranjero. Se trataba de un viaje a Sudamérica. Pensaba desembarcar en Venezuela, pasar por Colombia y Ecuador para llegar al Perú, donde volvería a embarcarme de regreso a México. Unas cartas de presentación de Alfonso Reyes me permitieron conocer de inmediato a algunos intelectuales venezolanos o extranjeros residentes en Venezuela*²³.

20. Il y a assurément dans ce désir de voyage une volonté de se confronter à la diversité du monde, celle-là même que lui ont dépeinte et fait miroiter les intellectuels cosmopolites qui l'ont formé, mais aussi, sans nul doute, une sorte de geste aristocratique, qui constitue l'*habitus* de classe des jeunes gens de bonne famille en Amérique latine, un peu dans la tradition du « Grand Tour ²⁴ » qu'effectuaient les jeunes gens de la plus haute société européenne (notamment britannique et allemande), en Italie, en France, mais aussi aux Pays-Bas, en Allemagne et en Suisse. Juan Villoro note ainsi avec humour :

*Desde los primeros días del viaje, Pitol demostró su excepcional capacidad para ignorar que el dinero no se reproduce en la cartera. Se embarcó en primera clase, como un joven barón de Somerset Maugham; en una escala en Nueva Orleans, se mandó hacer un costoso traje de lino y otras prendas para refutar el torpor del trópico con la elegancia*²⁵.

21. Conçu à l'origine comme un projet collectif, destiné à être réalisé avec des camarades d'université, ce voyage, Sergio Pitol finira par l'effectuer seul, en bravant les interdits et les

²² Villoro 2002, pp. 61-62. Il y a d'ailleurs un problème de dates concernant ce premier voyage, puisque Juan Villoro le fixe à la veille du dix-huitième anniversaire de l'auteur (soit en février ou mars 1951) et que, des années plus tard, Sergio Pitol, qui en fournit un long récit dans le prologue (daté de mai 2004) au troisième volume de ses œuvres complètes, le situe l'année suivante, en mars 1952, tout en maintenant l'âge de 18 ans (ce qui est forcément erroné) : « *Debió de ser en los finales de febrero o los primeros días de marzo de 1952. Era yo un joven que estaba por cumplir los dieciocho años, lo recuerdo bien porque tuve que salir de México con la aprobación de un tutor* » : Pitol 2004, p. 17. En 2011, dans *Una autobiografía soterrada*, Sergio Pitol corrige cette erreur de datation en republiant ce texte du prologue, rebaptisé « *Diario de la Pradera* », dans une version amendée, et écrit : « *Debió ser en los finales de febrero o los primeros días de marzo de 1953. Era yo un joven que estaba por cumplir los veinte años, lo recuerdo bien porque tuve que salir de México con la aprobación de un tutor* » : Pitol 2011a, pp. 24-25 ; et ensuite : « *¡El complicado laberinto para llegar a la Zaragoza de 1953!* » : *ibid.*, p. 25.

²³ Pitol 1997, pp. 53-54.

²⁴ Chessex 1997.

²⁵ Villoro 2002, p. 62.

obstacles, et dans des circonstances assez rocambolesques : orphelin de père et de mère, il est aussi mineur (la majorité est alors fixée à 21 ans au Mexique), et ne peut donc quitter le territoire sans l'accord de son oncle, qui est son tuteur légal. Après avoir raté le bateau qu'il voulait prendre, et embarqué sur un cargo pour prendre de vitesse le bateau qu'il avait raté en allant l'attendre à Cuba, puis après une longue escale cubaine, Sergio Pitol finit par fêter ses 20 ans à Caracas (avoir 20 ans à Caracas en 1953 !) où, abandonnant son projet initial, il reste finalement plusieurs mois, et publie quelques articles et même des poèmes, grâce aux relations d'Alfonso Reyes dans ce pays :

Venezuela sufría en aquella época una dictadura militar cruel y obtusa, la de Pérez Jiménez. Me quedé varios meses sin moverme de Caracas en vez de realizar el ambicioso itinerario trazado previamente. Allí cumplí mis veinte años²⁶.

22. Quoique riche de rencontres, d'expériences et d'impressions, l'aventure le laisse sans un sou :
« *De sobra está decir que la aventura venezolana dejó a Pitol sin dinero. El joven que salió de México con lujo, se embarca de regreso en un camarote de "menos tercera"²⁷ ».*
23. Au retour, après avoir rempli de notes ses carnets de voyages, il échoue à écrire du théâtre (alors même qu'il avait toujours imaginé que son destin d'écrivain serait le théâtre²⁸), mais écrit ses premières nouvelles, qu'il publie dans deux recueils successifs, *Tiempo cercado* (1959) et *Infierno de todos* (1965).
24. Ces nouvelles, encore très ancrées dans le Mexique rural de l'Etat de Veracruz où il a passé son enfance, et très marquées par la lecture de la Comala de Juan Rufo et de la Yoknapatawpha de William Faulkner²⁹, inscrivent pourtant en creux une ville (et même souvent la capitale Mexico), encore inaccessible, et par extension un horizon urbain cosmopolite, envisagé comme l'envers de l'Enfer du Mexique rural (autrement dit un Paradis). Ces nouvelles portent aussi sans doute déjà la trace d'un séjour à New York, effectué en 1956 ou en 1957, qui a constitué pour l'écrivain une véritable révélation. Sergio Pitol raconte ainsi

²⁶ Pitol 1997, p. 113.

²⁷ Villoro 2002, p. 66.

²⁸ « *Al volver a mi país me inscribí en un curso de teoría y técnica dramáticas con la intención de aprender a escribir teatro. Estaba seguro de que mi vocación se dirigía hacia esa meta. La dramaturga Luisa Josefina Hernández nos hacía estudiar algunas tragedias griegas e imponía la tarea de adaptar sus temas a nuestro siglo, de crear Electras, Orestes, Ifigenias y Edipos mexicanos. Trazaba yo mis bosquejos dramáticos de acuerdo a sus instrucciones y cuando me disponía a desarrollarlos me sorprendía que en vez de una tragedia se formara un cuento »* : Pitol 1997, p. 113. Sur ce point, voir Benmiloud 2003.

²⁹ Pitol 1997, p. 114 : « *El ángel tutelar de aquella época fue William Faulkner, cuya Yoknapatawpha intentaba yo recrear entre cafetales, palmeras y oscuros ríos tropicales.* »

son éblouissement devant les musées new-yorkais, et notamment sa découverte du célèbre *Guernica*, de Pablo Picasso, au MoMA de New York (sans doute lors de la grande rétrospective consacrée à Picasso pour son 75^e anniversaire, au MoMA, du 22 mai au 8 septembre 1957, même si le tableau, arrivé en dépôt au MoMA le 1^{er} mai 1939, voyagea beaucoup entre 1938 et 1958, notamment aux États-Unis) :

En la época en que escribí esos cuentos viajé a Nueva York. Debe haber sido en 1956. Sólo en años recientes he podido advertir la enorme apertura que produjeron en mí aquellos dos viajes del todo diferentes. He visitado después muchos museos, pero ninguno de sus recorridos volvió a repetir el estupor que me produjeron los de Nueva York, sobre todo el de Arte Moderno. Pasé unas cuantas semanas azorado por la magnitud de mi ignorancia y regocijado por las sorpresas portentosas que me deparaba el intento de atenuarla. ¡Qué diferencia entre Guernica al natural y sus reducidas reproducciones en revistas o suplementos culturales³⁰!

4. L'Europe, l'Europe, l'Europe !

25. Après le voyage salutaire à La Havane et Caracas (1953) et à New York (1956-1957), Sergio Pitol est plus que jamais décidé à élargir son horizon : « *El impulso de viajar, después de mis primeras salidas, en vez de atenuarse se volvió obsesivo. Inicié el año 1961 con una intensa sensación de fastidio. Me sentía harto de mis circunstancias y también del mundo³¹* ». Dans ses mémoires, il relie aussi son désir de départ à la fièvre qui avait saisi à l'époque de jeunes artistes et écrivains de toute la planète, les faisant épouser le mode de vie libre et nomade promu par les écrivains de la *Beat Generation*, Allen Ginsberg, Jack Kerouac – l'auteur de *Sur la route*, 1957 – ou William S. Burroughs, elle-même prélude au mouvement *hippie* qui devait se développer dans les années 1960 :

La prensa registraba el desasosiego que comenzaba a alterar a algunos escritores jóvenes en distintas partes del planeta, una de esas fiebres que aparecen cada tantos años. Abandonaban casa, seguridad, empleo y se lanzaban a recorrer los caminos del mundo. Salían de Nueva York y California para establecerse en México y luego daban el salto a Tánger o a Marrakesh. O se instalaban en París, en Roma, en Capri, en Rodas, en Santorini, y a veces hasta en algún pequeño villorrio de

³⁰ *Ibid.*, pp. 114-115.

³¹ *Ibid.*, p. 119.

*Filipinas o Ceilán. Yo me sentía arrinconado en México; contraí aquel virus, vendí casi todos mis libros y algunos cuadros, y me lancé al camino*³²!

26. Sergio Pitol effectue en 1961 son premier voyage en Europe, qui sera en réalité le début de plus d'un quart de siècle d'itinérance (essentiellement européenne), à peine entrecoupé par quelques brefs retours au Mexique. En 1961, il commence par Londres, s'arrête à Paris et à Genève, puis s'installe à Rome, où la « *tertulia* » de María Zambrano, l'exilée espagnole, fait écho à celle de don Manuel Pedroso à Mexico dix ans plus tôt (Manuel Pedroso est en effet décédé en 1957).
27. En 1962, après un bref retour au Mexique, où Sergio Pitol tente en vain d'organiser un nouveau long séjour pour l'Italie, le voilà face à une opportunité qui sera sa seule entorse véritable à son tropisme européen : il part pour Pékin, où il ne reste qu'un an, et dont il ne parlera presque jamais (pleinement conscient qu'il est d'être resté au seuil du seuil de cette culture), mais où il a l'occasion de rencontrer le futur Prix Nobel Gao Xingjian, de sept ans son cadet.
28. En 1963, Sergio Pitol s'établit à Varsovie, en Pologne, où il reste jusqu'au milieu de l'année 1966³³. Il y apprend le polonais, publie à distance le recueil *Infierno de todos* aux presses de la Universidad Veracruzana en 1964 (le livre sort de chez l'imprimeur au tout début de l'année 1965). A Varsovie, il retrouve notamment son ami Juan Manuel Torres (qui étudie le cinéma à Lodz) et il reçoit aussi la visite d'Elena Poniatowska (elle-même d'origine polonaise, et moitié française et moitié mexicaine), qui publie le 1^{er} septembre 1965 un compte rendu de leur rencontre dans *La Cultura en México* sous le titre : « Elena Poniatowska redescubre en Varsovia a un escritor mexicano: Sergio Pitol »³⁴. A Varsovie, Pitol conçoit aussi une anthologie de nouvelles polonaises, qu'il prologue, choisit et traduit lui-même, et qui fera date. Elle sera publiée en 1967, peu après son retour au Mexique : *Antología del cuento polaco contemporáneo*³⁵.

³² *Idem*.

³³ Sur l'importance de la Pologne dans l'œuvre de Pitol, voir Baena 2017, et notamment la partie de la thèse intitulée « Entre la vida y la literatura: Sergio Pitol y Juan Manuel Torres, o la intertextualidad homenaje », pp. 256-268.

³⁴ Poniatowska 1965.

³⁵ Cette anthologie de référence, épuisée de longue date, sera rééditée 45 ans plus tard : Pitol & Mendoza 2012.

29. En 1966, est publié son recueil *Los climas*, dont Sergio Pitól explicitait ainsi le titre dans un entretien accordé à Margarita García Flores :

*[...] se llama así porque los cuentos suceden, están planteados en distintos lugares del mundo donde viví [...]. Hay un intento de los personajes para romper esas barreras y esos cercos y esos infiernos a los que estaban sometidos en los relatos anteriores*³⁶.

30. Fin 1966, il rentre aussi au Mexique et s'établit à Xalapa (Veracruz), où il reste un an et prend la tête des Presses de la Universidad Veracruzana. Pendant qu'il est au Mexique, ERA publie en 1967 son recueil de nouvelles *No hay tal lugar*, dont le titre reprend la traduction proposée par Alfonso Reyes pour le mot *utopie*. Juan Villoro évoque les sentiments mitigés que suscite ce retour au pays :

*Terminada su estancia en Polonia regresa a Xalapa, donde dirige la editorial de la Universidad Veracruzana. Aunque es una etapa fecunda, que le permite volver a vincularse con amigos y colegas mexicanos, extraña la bulliciosa vida en Polonia y la libertad que otorga estar y no estar en un entorno, ver la realidad desde la periferia, ejercer la extranjería como una peculiar forma de conocimiento*³⁷.

31. En 1968, après avoir enfin obtenu à la UNAM sa Licence de Droit (restée en suspens depuis le début des années 1950 !), il part pour Belgrade, capitale de la Yougoslavie, où il occupe son premier poste diplomatique comme attaché culturel à l'Ambassade du Mexique. Expérience de courte durée, puisque, comme beaucoup d'intellectuels et d'écrivains qui exercent des fonctions diplomatiques, il démissionne dès la fin de l'année 1968, à la suite du terrible massacre de Tlatelolco, sur la Place des Trois Cultures, à Mexico, le 2 octobre 1968.
32. Il rentre quelques mois au Mexique, le temps de trouver une nouvelle opportunité pour repartir en Europe, même si ses projets sont, au départ, marqués par l'incertitude.
33. Sergio Pitól arrive ainsi le 20 juin 1969 à Barcelone, où il va rester près de deux ans et demi, et se lier à la *gauche divine* qui a pris son essor (c'est justement l'année où Jorge Herralde fonde Anagrama et Beatriz de Moura et Oscar Tusquets fondent Tusquets), dans les dernières années de résistance intellectuelle au franquisme, où la ville est en pleine effervescence

³⁶ García Flores 1979, p. 272. Publié partiellement en août 1968 dans la *Revista de la UNAM* sous le titre « Diálogo, Sergio Pitól: los cuentos, las páginas, el nacionalismo », puis de nouveau partiellement dans la revue *La Onda* en 1976 sous le titre « Desde París con Sergio Pitól: la literatura tiene que ser espontánea », cet entretien figure dans sa version intégrale et sous le titre définitif « Sergio Pitól: su búsqueda de utopos » dans le recueil d'entretiens publié par Margarita García Flores : García Flores 1979, pp. 265-277.

³⁷ Villoro 2002, p. 67.

culturelle, intellectuelle et politique. En témoigne son fameux « Diario de Escudillers », des fragments de son journal intime de l'époque (vraisemblablement largement remanié et réécrit, comme Sergio Pitol a coutume de le faire lorsqu'il en publie des extraits) qu'il publie des années plus tard, en 1996, dans *El arte de la fuga*³⁸. En 2003, dans le prologue au premier volume de ses œuvres complètes, il témoigne ainsi :

*La Barcelona que viví entre 1969 y 1972 era una de las ciudades más vivas de Europa. Se preveía ya, se sentía en el aire, que la fortaleza totalitaria estaba minada, que faltaba poco tiempo para explotar y desquebrajarse. [...] Se crearon librerías y editoriales con orientaciones renovadoras: Anagrama, Tusquets, entre otras. La revolución juvenil que recorrió Europa en el 68 dejó un fuerte eco en España. Se vivía en un mundo de ideas y de emociones abierto a todas las novedades. Todas mis células participaban de esa ebriedad. Sólo en Barcelona, entre todos los años que estuve ausente de mi país, participé activamente en la vida literaria, y tuve un trato estrecho con escritores y editores, sobre todo los jóvenes*³⁹.

34. C'est ainsi qu'il assiste à la fameuse soirée qui se tient la nuit de la Saint-Sylvestre, chez Luis Goytisolo, le 31 décembre 1970, dont José Donoso a donné un récit célèbre dans son *Historia personal del Boom* (Anagrama, 1972), et qui réunit la fine fleur du Boom : outre les amphitryons, il y a là les deux futurs Prix Nobel de littérature Gabriel García Márquez et Mario Vargas Llosa et leurs épouses respectives, Julio Cortázar et Ugné Karvelis, José Donoso, Sergio Pitol, Fernando Tola, Jorge Herralde, Carmen Balcells, etc. C'est d'ailleurs de cette soirée légendaire que l'éditeur Jorge Herralde date le début de son amitié avec l'écrivain mexicain :

*No sé si, como sugiere tentativamente Donoso, allí se terminó el boom [...] pero sí fue para mí el inicio de mi gran amistad con Sergio. Desde aquella madrugada, mi nuevo amigo no fue solo un prometedor escritor latinoamericano, un colaborador de las mejores editoriales barcelonesas, un lector voraz y un amigo de tantos amigos. Para mí, Pitol ya fue Pitol*⁴⁰.

35. A Barcelone, Pitol collabore avec plusieurs maisons d'édition, traduit pour Seix Barral (grâce à Félix de Azua), notamment les romans de Henry James – qu'il a découvert avec délectation –

³⁸ Pitol 1997, pp. 71-83. Le journal court du 22 juin au 27 septembre 1969.

³⁹ Pitol 2003, p. 17. Ce texte a ensuite été repris, avec quelques modifications, dans le volume *Una autobiografía soterrada*, où il figure sous le titre « Hacer oír, sentir y ver » : Pitol 2011a, pp. 45-65.

⁴⁰ Herralde 2012, p. 62. Ce texte inédit, lu pour la première fois à Bordeaux le jeudi 29 mai 2008, lors du « Colloque international Hommage à Sergio Pitol » organisé par Karim Benmiloud et Raphaël Estève, a été publié une première fois dans Herralde 2009b.

Washington Square (1970), *Las Bostonianas*, *Lo que Maisie sabía* et *La vuelta de tuerca* (1971), *El buen soldado* (1971) de Ford Madox Ford, et *Emma* (1972) de Jane Austen. Il fonde aussi chez Tusquets en 1969 une collection qui sera bientôt culte, « Los Heterodoxos », « *un repertorio de prodigios absolutamente indispensable, un must*⁴¹ ». C'est à Barcelone qu'il rédige une grande partie de son premier roman, un *work in progress* qu'il mettra quatorze ans à achever : *El tañido de una flauta* (qui sera finalement publié en 1972), et que le critique Adolfo Castañón qualifie de « *novela del desarraigo*⁴² ». A travers la figure de Carlos Ibarra, le romancier raté, le premier roman de Pitol porte aussi la marque des années de doutes existentiels et de difficultés financières que son auteur a traversées. Selon Juan Villoro, à Barcelone, Pitol :

*[...] se sume en las inacabables noches del Barrio Chino en el que alguna vez vivió Henry Miller, crea su leyenda de autor duro y devastado, con tal eficacia que el crítico mexicano Francisco Zendejas publica una columna en la que habla de su muerte*⁴³.

36. Dans un autre texte, « Aterrizaje de Pitol en Barcelona en 1969 », daté de 2006, Jorge Herralde, celui-là même qui deviendrait bien plus tard, dans les années 1980, l'éditeur de Pitol en Espagne, analysait ainsi avec une grande justesse :

*Escribió en Barcelona su primera novela, El tañido de una flauta, a la que siguió Juegos florales. Sin embargo, pese a su gran calidad pasaron un tanto en sordina. [...] lejos del realismo mágico y sus levitaciones, del color local o el color político de la literatura latinoamericana imperante, la literatura de Pitol –culta, refinada y exigente, muy cosmopolita y europea pese a ser muy mexicana– descolocó a los lectores : no era lo que se esperaba de un escritor mexicano*⁴⁴.

37. Mais Barcelone sera aussi le lieu où seront publiées ou republiées ses nouvelles : le recueil *Del encuentro nupcial* (Tusquets, 1970), et les rééditions augmentées de *Infierno de todos* (Seix Barral, 1971) et *Los climas* (Seix Barral, 1972). Et c'est encore le lieu où il commencera sa très longue carrière de traducteur, traduisant au fil de sa carrière plus de 80 romans, de l'italien,

⁴¹ Herralde 2000, p. 55. Sur le travail de Pitol comme « passeur » et comme traducteur, voir par exemple : Sanchez Prado 2018, en particulier le chapitre 1, « The Networks of a Personal World. Sergio Pitol's Heterodox Cosmopolitanism », pp. 25-76.

⁴² Castañón 1993, p. 425.

⁴³ Villoro 2002, p. 69. Voir aussi le récit de Sergio Pitol lui-même : « Diario de Escudillers », Pitol 1997, p. 82.

⁴⁴ Herralde 2009a, p. 35. Ce texte a été lu pour la première fois par Jorge Herralde lors de l'inauguration de la Biblioteca Sergio Pitol, à l'Institut Cervantes de Sofia (Bulgarie), en février 2006.

du polonais, du russe et bien sûr de l'anglais. Sa prose fictionnelle de l'époque est marquée par cette itinérance, par ses multiples expériences d'*homo viator*, et par sa capacité à jongler avec les lieux et les atmosphères. Des années plus tard, il résume avec une grande lucidité :

A partir de entonces comencé a imaginar tramas que sucedían en los países donde me movía. Los escenarios narrativos eran los mismos que yo transitaba: Polonia, Alemania, Francia, Austria y, sobre todo, Italia. [...] Mis protagonistas, salvo una o dos excepciones, eran siempre mexicanos de paso por algún lugar de Europa: estudiantes, escritores y artistas, hombres de negocios, cineastas que asisten a algún festival, o tan solo turistas. Hombres y mujeres de cualquier edad que en un momento imprevisible sufrían alguna crisis moral, amorosa, intelectual, religiosa, ideológica, existencial. De haber pasado ese momento de angustia en México lo hubiesen sobrepasado con seguridad fácilmente, y tal vez considerado como una minucia⁴⁵.

38. A Barcelone, il croise enfin le tout jeune Enrique Vila-Matas, pas encore écrivain, avec qui il développera une amitié littéraire à l'épreuve du temps : « *Con Enrique Vila-Matas cambié en dos ocasiones unas cuantas palabras, aunque nuestra amistad nació y creció lejos de Barcelona : en Varsovia, en París, en la Mérida venezolana, en Morelia, Xalapa y Veracruz⁴⁶* ».
39. En juin 1971 (il a alors 38 ans révolus), Sergio Pitol part pour Bristol, en Angleterre, où il est recruté pour un an comme lecteur à l'Université, période dont il profite pour voyager fréquemment à Londres. De ce contact rapproché avec la culture anglaise, témoignera un court essai publié au Mexique quelques années plus tard, en 1975, *De Jane Austen a Virginia Woolf (Seis novelistas en sus textos)*, et depuis maintes fois réédité⁴⁷. Avec l'expérience londonienne, prend aussi fin ce que Sergio Pitol appelle la « première étape » de sa longue vie d'expatrié :

Mi estancia en el extranjero puede dividirse en dos periodos, uno anárquico, disparatado, alucinante, siempre extraordinariamente enriquecedor que duró doce años, y otro, incorporado al cuerpo diplomático, que cubrió los restantes. En el primero, me mantuve como pude, logré sobrevivir con mínimas ayudas, clases y actividades editoriales. Viví en Roma, en Pekín, Varsovia, Barcelona y Londres. Cada una de esas estancias marcó mi vida de modo diferente⁴⁸.

⁴⁵ Pitol 2003, p. 12.

⁴⁶ Pitol 1997, pp. 120-121.

⁴⁷ Pitol 1975. Dans une réédition postérieure, les six deviennent sept : *Siete escritores ingleses: de Jane Austen a Virginia Woolf* : Pitol 1982.

⁴⁸ Pitol 1997, pp. 120.

5. Le diplomate de carrière

40. Le 1^{er} avril 1972, il repart pour Varsovie, cette fois comme attaché culturel, avec une fonction officielle. Après une dizaine d'années passées à tirer le diable par la queue, mais dans une liberté totale, le voilà fonctionnaire de l'État mexicain et de son prestigieux « *servicio exterior* ». C'est ce qu'il appelle la « deuxième étape » de sa vie à l'étranger : « *El segundo periodo en el extranjero comprende mi vida diplomática en París, Budapest, Moscú y Praga. El lazo que conecta ambas experiencias, el que une, para decirlo pronto, todos los momentos de mi vida, ha sido la literatura*⁴⁹ ».
41. Il restera trois ans à Varsovie. Et c'est en 1972 que paraît enfin son premier roman, un « roman de l'artiste » à la fois grave et tourmenté, *El tañido de una flauta*. A Varsovie, il est aussi promu conseiller culturel le 16 septembre 1974, avant d'être nommé en avril 1975 conseiller culturel à l'Ambassade du Mexique à Paris, où Carlos Fuentes est à la même époque ambassadeur (1975-1977). Si le Paris des années 1970 n'a plus grand chose à voir avec celui des années Montparnasse, ni avec celui de Hemingway, l'Ambassade du Mexique, sous la houlette de Fuentes, est un lieu couru, où se presse la fine fleur des lettres parisiennes et latino-américaines : « *En medio de la confortable siesta francesa, la gestión de Carlos Fuentes representa un oasis. La Embajada mexicana se transforma en el crucero donde la viuda de Breton se encuentra con Carpentier y Cortázar con Matta*⁵⁰ ». Sergio Pitol y reste en poste un peu plus d'un an, dans l'ombre de Fuentes, jusqu'à la fin janvier 1977, date à laquelle il part pour Budapest, en Hongrie, où il est encore conseiller culturel. Il en profite pour découvrir Istanbul (qui apparaîtra plus de dix ans plus tard comme toile de fond dans *Domar a la divina garza*, son roman publié en 1988).
42. Le 10 octobre 1978, il est transféré à Moscou, dans ce qui est encore pour quelques années l'URSS, où il reste jusqu'à l'automne 1980. Il en profite pour voyager dans toute l'Union Soviétique et, grâce au statut privilégié dont il jouit en tant que diplomate d'un pays ami (le Mexique de 1910 n'a-t-il pas précédé la Russie de 1917 sur le chemin de la Révolution ?), pour fréquenter discrètement les dissidents et tous les foyers où s'élabore une culture de la

⁴⁹ *Ibid.*, p. 121.

⁵⁰ Villoro 2002, p. 74. Sur cette période parisienne en demi-teinte, voir aussi le témoignage laconique de Jorge Herralde : Herralde 2012, pp. 62-63.

dissidence et de la contestation. De ce vertige géographique, de cette ivresse de la locomotion, Juan Villoro écrit encore avec brio :

*Pitol sería, con los años, un viajero extremo, casi un fugitivo, capaz de ir de Pekín a Varsovia en la maratónica combinación de los trenes transmanchuriano y transiberiano, de vivir durante meses en barcos de carga, sin conocer el punto definitivo de llegada ni las rutas de cabotaje, de abordar un avión en Moscú para asistir a una negociación de unas horas en la India, de recorrer la agitada cotidianidad de Turquía con la satisfacción de quien se sumerge en la intensa y placentera marea de los sucesos sin advertir que está en un golpe de Estado*⁵¹.

43. Le 21 octobre 1980, il rentre au Mexique :

*el novelista [...] vuelve a México cargado de alfombras, 38 cajas de libros, las pinturas que lo han acompañado por media docena de países y muebles que parecen hechos para decorar cuentos de Turgueniev. Se instala en el edificio Rio de Janeiro, conocido por los vecinos de la colonia Roma como « la casa de las Brujas »*⁵².

44. Il travaille à la « *Secretaría de Relaciones Exteriores* » et plus tard à l'*Instituto Nacional de Bellas Artes* (INBA). Dans *La Semana de Bellas Artes*, Elena Poniatowska écrit en 1981 : « Sergio Pitol: el de todos los regresos⁵³ ». En 1981, il est lauréat au Mexique du prestigieux Premio Xavier Villaurrutia. En 1982, plus de dix ans après le précédent, il publie enfin son deuxième roman, *Juegos florales* (Siglo XXI).

45. Enfin, le 14 février 1983, il est nommé Ambassadeur du Mexique à Prague (Tchécoslovaquie), où il restera près de six ans, dans ce qui sera son dernier poste comme diplomate. Il voyage fréquemment en Espagne, où il achève à Mojácar *El desfile del amor* (1984), son troisième roman, moins de deux ans seulement après le précédent, ce qui constitue un exploit pour ce romancier à la maturation très lente. C'est sans doute dans ce roman que l'atmosphère cosmopolite et le *melting-pot* culturel sont portés à leur plus haut point d'incandescence – et même jusqu'à l'explosion, puisque le roman tourne autour d'une fête qui finit en tragédie⁵⁴. Ce brillant roman reçoit, sur manuscrit, la deuxième édition du Prix Herralde du roman, créé

⁵¹ Villoro 2002, p. 61.

⁵² *Ibid.*, pp. 76-77. Juan Villoro ajoute : « En 1984, este inmueble que sirvió de albergue a numerosos refugiados durante la segunda guerra mundial, se convertirá en el Edificio Minerva, escenario de la novela *El desfile del amor* » : *Ibid.*, p. 77.

⁵³ Poniatowska 1981, pp. 10-11 ; repris dans Serrato 1994, pp. 29-35.

⁵⁴ Sur ce roman, voir Benmiloud 2012b, en particulier pp. 58-92 ; et Benmiloud 2012a.

l'année précédente par l'éditeur indépendant Anagrama, et qui attirera ensuite une pléiade d'écrivains talentueux. Pendant ces années à Prague, Sergio Pitol continue de sillonner l'Europe centrale, il voyage à Vienne, mais il passe aussi de longues périodes et des vacances sous des cieux plus cléments, pour échapper aux rigueurs des hivers pragois : Almería, Mojácar, Gran Canaria, Lanzarote. Enfin, en août 1988, il rentre définitivement au Mexique, où il met un terme à sa carrière de diplomate. Il devient professeur de littérature à la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Il écrit et publie *Domar a la divina garza* en 1988 et peu après *La vida conyugal* en 1990.

Conclusion : être cosmopolite au XXI^e siècle

46. Rentré définitivement au Mexique en 1988, à 55 ans, Sergio Pitol commence par s'installer dans une grande maison à Temisco, un petit village situé près de Cuernavaca⁵⁵. Il ne s'y plaît guère, et déménage pour une nouvelle maison, à Coyoacán, sur la place de la Conchita, tout près de chez ses amis Margo Glantz, Juan Villoro, Vicente Rojo, Neus Espresate, etc.⁵⁶ Pour des raisons de santé, il s'installe ensuite en 1992 à Xalapa, Veracruz, après avoir tenté en vain de s'acclimater au monstre qu'est devenue la capitale Mexico D.F., qui, même à Coyoacán, n'a plus rien à voir avec la ville qu'il a connue dans les années 1950. Il témoigne ainsi dans un fragment de *El mago de Viena*, en 2005 :

Cuando miro hacia atrás advierto resultados más bien pobres. Los años vividos pierden cuerpo; el pasado me parece un manojo de fotografías ajadas, amarillentas, abandonadas en el interior de un mueble al que nadie se acerca. En cuanto al presente, me encuentro a los setenta años y resido en una ciudad donde nunca pensé vivir, pero en la que me siento perfectamente, ajena del todo al marco cosmopolita que encuadró buena parte de mi pasado. Eso ha desaparecido. Veo mi pasado como un conjunto de fragmentos de sueños no del todo entendidos⁵⁷.

47. Sergio Pitol oublie ici de mentionner son incroyable bibliothèque, de plusieurs milliers de volumes, qu'il a accumulée au gré de ses pérégrinations en Europe pendant près de 30 ans, et qui porte le témoignage direct du cosmopolitisme, en esprit et en acte, qui a présidé à toute son existence. De cette ouverture sur le monde et de ces multiples intérêts culturels, témoigne aussi, au premier chef, sa *Trilogía de la memoria* : d'abord, son livre de miscellanées, *El arte*

⁵⁵ Herralde 2012, p. 64.

⁵⁶ *Idem*.

⁵⁷ Pitol 2005, p. 82.

de la fuga (L'art de la fugue), publié en 1996, où la « fuite » du titre est bien sûr à la fois géographique et musicale, puisque le titre n'est autre qu'un hommage à une composition inachevée de Bach (*Die Kunst der Fuge*, 1780). Et les deux volumes suivants, *El viaje* (2000) et *El mago de Viena* (2005), qui sont, selon son ami Carlos Monsiváis, à qui nous laisserons les derniers mots :

[...] libro[s] de ensayos, crónicas, relatos, diarios, memorias, [que] se evade[n] de las ataduras del sedentarismo y del nomadismo, y emprende[n] la travesía donde las ideas son formas de vida y reminiscencias, las admiraciones son también presagios, y las amistades resultan, entre otras cosas, el festejo común de la excentricidad⁵⁸.

Références bibliographiques

- Aguilar, Héctor Orestes, 2012, « Pedroso y Pitol: dónde, cuándo y cómo empezó todo », *Babel*, <<http://ashbi.blogspot.com/2012/01/pedroso-y-pitol-donde-cuando-y-como.html>>, consulté le 3/12/2018.
- Benmiloud, Karim, 2003, « “En Familia” de Sergio Pitol : du conflit historique et familial au conflit formel, un jeune auteur entre théâtre et prose narrative », Bernard-Marie Garreau (coord.), *Dynamiques du conflit (Actes du Colloque du CRELLIC, 20-22 novembre 2002)*, Lorient, Université de Bretagne Sud, pp. 323-336.
- Benmiloud, Karim, 2012a, « El doble en *El desfile del amor* de Sergio Pitol », Karim Benmiloud et Raphaël Estève (dirs.), *El planeta Pitol*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 189-217.
- Benmiloud, Karim, 2012b, *Sergio Pitol ou le carnaval des vanités (El desfile del amor)*, Paris, Presses Universitaires de France et le CNED.
- Benmiloud, Karim, 2013a, « Les lettres de María Zambrano à Sergio Pitol (1962-1988) », Raphaël Estève (dir.), *Clartés de María Zambrano*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 223-241.
- Benmiloud, Karim, 2013b, « Sergio Pitol y el exilio republicano español en México », Adalberto Santana, Rubén Torres, Margarita Vargas et al. (coords.), *México, tierra de acogida. Transculturaciones y mestizajes en el periodo contemporáneo*, Mexico, le Centre Aixois d'Études Romanes de l'Université d'Aix-Marseille et le Centro de Investigaciones de América Latina y el Caribe de l'Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 175-189.
- Castañón, Adolfo, 1993, « Sergio Pitol: del artista sin coartadas », *Arbitrario de literatura mexicana. Paseos I*, Mexico, Vuelta, pp. 425-437.
- Chessex, Pierre, 1997, « Grand Tour », *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 518-521.

⁵⁸ Monsiváis 2000, p. 30.

- Fernández de Alba, Luz, 1998, *Del tañido al arte de la fuga*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Fuentes, Carlos, 1971, « Radiografía de una década (1953-1963) », *Tiempo mexicano*, Mexico, Joaquín Mortiz.
- García Flores, Margarita, 1979, « Sergio Pitol: su búsqueda de utopos », *Cartas marcadas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 265-277.
- Herralde, Jorge, 2000, « Sergio Pitol editor », José Balza, Victoria de Stefano, Anamari Gomis et al. (éds.), *Sergio Pitol: los territorios del viajero*, Mexico, Era, pp. 53-57.
- Herralde, Jorge, 2009a, « Aterrizaje de Pitol en Barcelona en 1969 », *El optimismo de la voluntad. Experiencias editoriales en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 33-38.
- Herralde, Jorge, 2009b, « Cinco encuentros con Sergio Pitol (1970-2006) », *El optimismo de la voluntad: experiencias editoriales en América latina*, Mexico, Fondo de cultura económica, pp. 38-47.
- Herralde, Jorge, 2012, « Cinco encuentros con Sergio Pitol (1970-2006) », Karim Benmiloud et Raphaël Estève (dirs.), *El planeta Pitol*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 61-67.
- Kristal, Efraín, 1987, « El rostro y la máscara: entrevista con Sergio Pitol », *Revista Iberoamericana*, 141, pp. 981-994.
- Monsiváis, Carlos, 2000, « Sergio Pitol: el autor y su biógrafo improbable », José Balza, Victoria de Stefano, Anamari Gomis et al. (éds.), *Sergio Pitol: los territorios del viajero*, Mexico, Era, pp. 23-30.
- Pitol, Sergio, 1967, *Antología del cuento polaco contemporáneo*, Mexico, Era.
- Pitol, Sergio, 1975, *De Jane Austen a Virginia Woolf (Seis novelistas en sus textos)*, Mexico, SepSetentas.
- Pitol, Sergio, 1982, *Siete escritores ingleses: de Jane Austen a Virginia Woolf*, Mexico, SepSetentas-Diana.
- Pitol, Sergio, 1997, *El arte de la fuga*, Barcelona, Anagrama.
- Pitol, Sergio, 2003, « Las primeras novelas », *Obras reunidas*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, t. I, pp. 9-22.
- Pitol Sergio, 2004, « Prólogo », *Obras Reunidas*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, t. III « Cuentos y relatos », pp. 9-30.
- Pitol, Sergio, 2006, « Discurso Sergio Pitol, Premio Cervantes 2005 », RTVE : <<http://www.rtve.es/rtve/20141024/discurso-sergio-pitol-premio-cervantes-2005/1035104.shtml>>, consulté le 20 mai 2019.
- Pitol, Sergio, 2011a, « Diario de la Pradera », *Una autobiografía soterrada*, Barcelona, Anagrama, pp. 24-25.
- Pitol, Sergio, 2011b, « Hacer oír, sentir y ver », *Una biografía soterrada*, Barcelona, Anagrama, pp. 45-65.
- Pitol, Sergio, Mendoza, Rodolfo (éds.), 2012, *Elogio del cuento polaco*, Xalapa, CONACULTA - Universidad Veracruzana.

- Poniatowska, Elena, 1965, « Elena Poniatowska redescubre en Varsovia a un escritor mexicano: Sergio Pitól », *La Cultura en México*, 185, pp. XIII-XIV.
- Poniatowska, Elena, 1981, « Sergio Pitól: el de todos los regresos », *La Semana de Bellas Artes*, 26/09/1981, 195, pp. 10-11.
- Poniatowska, Elena, 1994, « Sergio Pitól : el de todos los regresos », Eduardo Serrato (comp.), *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitól ante la crítica*, Mexico, Era - Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 29-35.
- Sánchez Prado, Ignacio M., 2018, *Strategic Occidentalism. On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press.
- Sepúlveda, César, 1969, *Las fuentes del derecho internacional mexicano: una encuesta sobre los métodos de creación de reglas internacionales en el hemisferio occidental*, Mexico, Editorial Porrúa.
- Villoro, Juan, 2002, « Sergio Pitól con pasaporte negro », Pedro M. Domene (éd.), « Sergio Pitól: el sueño de lo real », *Batarro*, 38-39-40, segunda época, pp. 58-80.
- Viñas, Ángel, 2007, *El escudo de la República. El oro de España, la apuesta soviética y los hechos de mayo de 1937*, Barcelone, Crítica.

Identidad, mito y literatura: Carlota y *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso

María Guadalupe Sánchez Robles¹
Universidad de Guadalajara

Resumen: Este artículo trata sobre la construcción de la identidad del personaje de la emperatriz Carlota en la novela histórica *Noticias del Imperio*, del escritor mexicano Fernando del Paso. Publicada en 1987, la obra está basada en la efímera época de Maximiliano de Habsburgo, emperador de México de 1864 a 1867. Se toman en cuenta para este acercamiento los factores textuales de la auto-representación y la intervención del mito (en el sentido discursivo de Roland Barthes), así como las reglas de auto-enunciación que el texto evidencia como más relevantes. Igualmente, se consideran los procesos textuales que generan un posible sentido regulador, es decir, los elementos que intervienen en la propia construcción de la identidad de la protagonista.

Palabras clave: Literatura mexicana, novela histórica, identidad, mito, representación, análisis discursivo, personaje.

Titre : Identité, mythe et littérature : Charlotte et *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso

Résumé : Cet article porte sur la construction de l'identité du personnage de l'impératrice Charlotte dans le roman historique *Noticias del Imperio*, de l'écrivain mexicain Fernando del Paso. Publié en 1987, l'ouvrage repose sur la fugace période de Maximilien Ier comme empereur du Mexique entre 1864 et 1867. Cette approche prend en considération les facteurs textuels de représentation du soi et l'intervention du mythe (dans le sens discursif de Roland Barthes), ainsi que les règles d'auto énonciation que ce texte met en évidence d'une manière significative. De même, les processus textuels qui génèrent un possible sens régulateur sont pris en compte, c'est-à-dire, les éléments qui interviennent dans la construction identitaire de la protagoniste.

Mots-clés : littérature mexicaine, roman historique, identité, mythe, représentation, analyse discursive, personnage.

Title: Identity, Myth and Literature: Carlota and Fernando del Paso's *Noticias del Imperio*

Abstract: A close look at the identity construction of the character Empress Carlota in the historical novel, *Noticias del Imperio*, by the Mexican author Fernando del Paso. Published in 1987, the novel is based on the ephemeral era of Maximilian of Habsburg, Emperor of Mexico from 1864 to 1867. This article takes into account both textual self-representations and the intervention of myth (in the discursive sense found in the work of Roland Barthes), as well as the rules of self-utterance, evidenced in the text as most relevant. Also under consideration are the textual processes which generate possible regulating meanings (elements which take part in the construction, properly speaking, of the protagonist's identity).

Keywords: Mexican literature, historical novel, identity, myth, representation, discourse analysis, character.

Pour citer cet article : Sánchez Robles, María Guadalupe, 2019, « Identidad, mito y literatura: Carlota y *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso », Dossier thématique : Voix et identités d'ici et d'ailleurs dans la littérature mexicaine contemporaine, coord. par Véronique Pitois Pallares, *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines – CECIL*, n° 5, <https://cecil-univ.eu/C5_4>, mis en ligne le 30/06/2019, consulté le jj/mm/aaaa.

¹ María Guadalupe Sánchez Robles es profesora-investigadora titular en la Universidad de Guadalajara, México. Sus trabajos, en la línea del análisis literario, versan sobre la narrativa mexicana de los siglos XIX y XX, con énfasis en problemáticas de la identidad ligadas a la ideología, el nacionalismo y el género. Destaca entre sus publicaciones el libro *De Santa Anna a la Reforma: discurso novelístico y recreación de la historia*, 2007, Universidad de Guadalajara - Institut International de Sociocritique.

Introducción

1. Uno de los grandes intereses del análisis discursivo de tiempos recientes ha sido el punto de encuentro entre la enunciación histórica y la literaria. Su atractivo radica en la posibilidad de organizar y volver legibles los mecanismos con los cuales se relacionan ambos discursos en territorios tales como los de la ficción, y en concreto, los de la novela. El espacio óptimo para tratar de localizar y articular los recursos de intercambio de sentido suele ser la llamada *novela histórica*, explica Carlos Mata:

Puede narrar y explicar los acontecimientos con mayor viveza y emoción, sin la gravedad del relato puramente histórico, puede revivir el pasado, infundir nueva vida a ese material, penetrar en los caracteres principales de una época o una sociedad, en suma, calar en su esencia. [...] La novela histórica constituye además un género que ayuda a la reflexión del hombre, ya que obliga a pensar sobre el transcurso del tiempo. El hombre contemporáneo es consciente de sí mismo y de la historia, como nunca antes lo había sido².

2. *Noticias del Imperio*, novela del mexicano Fernando del Paso publicada en 1987, se destaca por su ambición literaria; intenta en más de 600 páginas distribuidas en 23 capítulos, traer a cuenta la época de la intervención francesa y el Imperio de Maximiliano de Habsburgo en la segunda mitad del siglo XIX en México. Los capítulos pares corresponden al monólogo narrativo del personaje principal, Carlota, mientras que los impares corresponden a momentos específicos de los episodios que personajes de ambos bandos, imperialistas y republicanos, presencian y en ocasiones protagonizan. Erudición, amplios conocimientos históricos y su característico tono irónico, acompañan al autor en la representación de lo que considera más llamativo e importante de esos años convulsos de la vida decimonónica mexicana.
3. En el caso de este trabajo, se intenta realizar un acercamiento que ofrezca al final una gramática textual lo suficientemente precisa de cómo opera la representación de la identidad y su relación con el mito, puesto que se considera que funciona en la novela de Fernando del Paso como uno de los pilares de la identidad del personaje más relevante de la obra, la figura de la emperatriz Carlota. Tal identidad será organizada a partir de la idea del mito que proponía Roland Barthes³. Es decir, como una serie de enunciaciones que dan lugar a un relato

² Mata 1995, p. 59.

³ Barthes 1980, p. 199.

particular que a su vez organiza una imagen discursiva que puede ser tomada como identitaria, o abonar a la construcción identitaria de un elemento.

4. *Noticias del Imperio* pretende funcionar en una zona discursiva mixta, entre la ficción y la historia. Ambas enunciaciones pueden dar lugar a la elaboración de la identidad: el discurso histórico, científico, objetivo y comprobable y el discurso de la ficción, estético, inestable y subjetivo, son fuentes y maneras de representar lo real. El personaje novelesco de Del Paso abreva de las dos fuentes para construirse. Es ahí donde se incorpora nuestra reflexión sobre la representación identitaria de la protagonista, Carlota, en dos de los capítulos más importantes de la novela, el primero y el último. Se han seleccionado estos capítulos porque son los que ofrecen las características diametralmente opuestas en el devenir diegético de la emperatriz y la conformación de su identidad. Así pues, el presente artículo pretende trabajar con las marcas extraídas de la novela, centrarse en la construcción de la identidad del principal personaje femenino a través de los funcionamientos de los discursos histórico y mítico que se encuentran presentes y dar lugar a una propuesta de lectura, como conclusiones al respecto.

1. Identidad

5. Podemos considerar a la identidad, en términos discursivos, como un núcleo enunciativo de lo que se es, de quién se es; es una noción coherente e interactiva. Tal noción expresa y constituye un conjunto de características esenciales para formar un elemento de reconocimiento, tanto hacia sí mismo como hacia el exterior. Estas características esenciales pueden ser propias de una unidad aislada o de un colectivo, de un grupo; las características funcionan como un dispositivo que se realiza como un nexo, un sistema que une, que liga. Se concibe entonces a la identidad en este acercamiento analítico, como una forma de autodefinición (por medio de procesos de selección y ordenamiento discursivos) de cierta instancia enunciativa presente en el texto novelesco, mientras establece una relación con una especie de otredad, con lo ajeno.
6. El establecimiento enunciativo de una identidad implicará necesariamente una serie de afirmaciones, pero también una serie de incertidumbres sobre lo que se es y lo que no se es: no se trata de un sistema de representación estable y fijo, sino un constructo para el que enuncia y para el que recibe la enunciación, sometido a los cambios del ambiente y del intercambio discursivo. Se utiliza en este trabajo un concepto básico para la idea de Identidad, y es el que Benveniste propone:

La « subjectivité » dont nous traitons ici est la capacité du locuteur à se poser comme « sujet ». Elle se définit, non par le sentiment que chacun éprouve d'être lui-même (ce sentiment, dans la mesure où l'on peut en faire état, n'est qu'un reflet), mais comme l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience. Or nous tenons que cette « subjectivité », qu'on la pose en phénoménologie ou en psychologie, comme on voudra, n'est que l'émergence dans l'être d'une propriété fondamentale du langage. C'est « ego » qui dit « ego ». Nous trouvons là le fondement de la « subjectivité », qui se détermine par le statut linguistique de la « personne »⁴.

7. De las series de fenómenos textuales que se presentan en *Noticias del Imperio*, el que en particular interesa en este acercamiento es dilucidar cómo se representa y cómo se desarrolla el proceso de construcción de la identidad de la protagonista principal, Carlota. ¿Cuáles signos dan lugar a la identidad de la emperatriz y cómo se organizan para producirla? El mismo desempeño textual de la diégesis señala las formas y estructuras relevantes elegidas para generar sus representaciones.
8. El diseño de la identidad del yo protagonista de Carlota se establece a partir de cinco procesos localizados: en primer lugar, una direccionalidad (orientación, tendencia hacia un sentido específico), que también puede funcionar como una reflexividad; es decir, la enunciación ejecutada por la voz de la protagonista evidencia un rumbo, un punto ya real, ya abstracto, hacia el cual va la voz del personaje. Será reflexiva, en tanto que esa dirección puede ir hacia la misma voz emisora del discurso. El segundo proceso forjador de identidad es el que está relacionado con elementos biológicos o familiares; se presenta una abundancia de marcas relativas a la sangre o a las relaciones familiares (padre, madre, hermanos, abuelos, parientes, etc.). El tercer proceso se establece con factores relacionados con nexos específicamente políticos, los cuales están de manera mucho más específica señalados como en contacto con una idea de la aristocracia, de la nobleza (clase social marcada con una identidad construida ya por la biología, ya por una validación jerárquica socioeconómica). Un cuarto proceso generador de identidad en Carlota es la continua presencia de la posesión y la propiedad. La enunciación adjudicada a la protagonista principal reitera continuamente que cosas, objetos y hasta personas son de su propiedad. Remarca continuamente el acto de poseer. El último proceso generador de identidad en Carlota es el que tiene que ver con una estructura doble,

⁴ Benveniste 1966, pp. 259-260.

la del presente-pasado. Desde un momento presente, la enunciación del personaje realiza continuas referencias a un pasado, a veces histórico, a veces imaginado.

9. La primera marca textual que se puede considerar como una presencia de lo identitario es el epígrafe del primer capítulo: «La imaginación, la loca de la casa⁵». Este paratexto funciona como un registro programático del corpus textual. «La imaginación», la cual es descrita por la frase que la adjetiva: «la loca de la casa», queda definida como una entidad demente que además pertenece a un ámbito familiar, social y biológico. Esta primera definición identitaria conecta la imaginación con la locura y con lo doméstico. La identidad tiene que ver con un desajuste mental, con una patología.
10. La construcción de la identidad se evidencia con la presencia superlativa del yo de la protagonista. En los dos capítulos elegidos, el I y el XXIII, la enunciación es a la vez personaje y actante; personaje porque se trata de la protagonista de esta novela histórica, o ficción con pretexto histórico, y actante, ya que es el motivo, el motor que da lugar a la expresión discursiva de la enunciación; ésta generará con su propia voz escritural, la forja de la identidad del mismo yo femenino de la emperatriz Carlota. Carolina Castellanos Gonela menciona que:

las acciones del pasado no se le presentan directamente al lector de los monólogos porque están filtradas a través del discurso de Carlota. Por eso, los monólogos no son la historia del Segundo Imperio mexicano, sino que son la versión, las reflexiones y el arte poética del sujeto de Carlota⁶.

11. A este respecto, asegura Edmond Cros: «El desarrollo de la diégesis no viene regido por la sagacidad del actante, sino por el narrador y por la manera como éste organiza sus recuerdos y su arte de contar⁷». Así pues, el motivo de la narración (Carlota del pasado) es narrado y representado por el narrador (Carlota del presente). Se promueve así una jerarquía del presente sobre el pasado, puesto que es el primero el que enuncia al pretérito.
12. Los capítulos pertenecientes a Carlota se despliegan como monólogos, como narración y como reflexión sobre su vida. La enunciación se ejecuta a sí misma en el papel de instancia narrativa, diégesis, en el papel de razón o motivo de la misma narración, y como material que realiza

⁵ Del Paso 1987, p. 13.

⁶ Castellanos Gonella 2012, p. 90.

⁷ Cros 1988, p. 47.

reflexiones sobre sí mismo. Con este trabajo especular, se lleva a cabo un alejamiento: «Su propensión natural que lo lleva a distanciarse de sí mismo para contemplarse desde fuera⁸».

13. Por medio de este distanciamiento (se crea un espacio entre las figuras femeninas que son una sola: Carlota), se realiza una direccionalidad, una reflexividad. La voz de Carlota se toma a sí misma como «figura histórica», como pretexto de rememoración y de reflexión, de análisis y consideración para construir, al menos parcialmente, una identidad. Se comprende la direccionalidad cuando la enunciación mantiene un punto hacia el cual se conduce; y este punto, en el caso particular de estos materiales, es la misma Carlota, pues los datos que ofrece el texto son aquéllos que pueden ser corroborados en fuentes históricas (hechos, relaciones familiares, espacios reales, fechas, etc.). Se encuentra aquí, como se ha mencionado líneas arriba, esta doble función de la voz enunciativa: al mismo tiempo, es un yo y una ella. La direccionalidad del discurso de yo protagonista implica necesariamente un trascorrir, tanto espacial como secuencial; el texto manifiesta un desempeño de tipo móvil, la información tiene que ir de un punto a otro, ya para abarcar un ámbito, ya para servir como reflejo.
14. Otro factor que da lugar a la construcción de la identidad en Carlota es la reiterada presencia de las marcas referentes a lo familiar y a lo biológico:

Yo soy María Carlota Amelia, prima de la Reina de Inglaterra [...] yo soy [...] hija de Leopoldo Príncipe de Sajonia-Coburgo [...] Yo soy [...] hija de Luisa María de Orleans [...] Yo soy [...] sobrina del príncipe Joinville y prima del conde de París, hermana del Duque de Brabante [...] y hermana del Conde de Flandes [...] Yo soy [...] mujer de Fernando Maximiliano José, Archiduque de Austria, Príncipe de Hungría y de Bohemia, Conde de Habsburgo, Príncipe de Lorena, Emperador de México⁹.

15. Al representar de manera tan insistente con las marcas familiares y biológicas a las presencias que considera esenciales (el yo en este caso), la enunciación evidencia una notabilidad de los nexos familiares y biológicos. Éstos a su vez se encuentran conectados con marcas jerárquicas, de un poder político y también relacionadas con una idea de lo aristocrático y la nobleza (reyes, príncipes, duques, etc.). Esta insistencia textual sobre lo jerárquico y el poder económico-social ligado a la sangre y a lo noble concebido como superior, señalan una estructuración que diferencia y que además se inscribe en una verticalidad.

⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁹ Del Paso 1987, p. 13.

16. El yo de la protagonista Carlota insiste en mencionar marcas relativas a la posesión y a la propiedad:

Hoy ha venido el mensajero a traerme noticias del Imperio. [...] donde me voy a bañar todos los días de mi vida hasta que mi piel de princesa borbona [...] desde mi frente oscura hasta la punta de mis pies descalzos [...] Tengo aquí esta caja agarrada con las dos manos todo el día para que nadie, nunca, me la arrebate. Mis damas de compañía me dan de comer en la boca, porque yo no la suelto¹⁰.

La Reina de Inglaterra me dijo que cada noche de cada día mi conciencia, así como mi casa de muñecas, debía estar inmaculada. Desde entonces, Maximiliano, no hay noche que no me dedique a ordenar mi casa y mi conciencia¹¹.

17. Aunque tales marcas incluyen objetos, sobre todo se refieren a partes del cuerpo de la protagonista, lo cual relaciona este aspecto con el de lo biológico. La enunciación femenina menciona partes de ella misma, en un nivel literalmente corporal.
18. Con lo anteriormente expuesto se puede llegar a esbozar un mapa conceptual sobre los factores que dan lugar a la construcción de la identidad del personaje de Carlota en el capítulo I de la novela *Noticias del Imperio*. Cuando se habla de factores, se trata de procesos discursivos que la misma novela pone de relieve.
19. El primero a destacar es el monólogo de la protagonista, que funciona como un dispositivo de reconocimiento, tanto para el narratario como para el lector y para la enunciación misma, ya que sirve como elemento reflexivo. Por medio del monólogo de la emperatriz se obtiene la información de la constitución identitaria de un personaje femenino, a la vez histórico y ficticio, puesto que el texto se encuentra a caballo sobre dos discursos; pretende utilizar información objetiva, fidedigna e histórica, pero al mismo tiempo busca desarrollarse como un texto literario de ficción. La selección y el ordenamiento que la misma enunciación hace de sus recursos, organizan la conformación de la identidad de la protagonista basándose en criterios como la direccionalidad y la oportunidad de servir de reflexión y distanciamiento, tanto intelectual (el uso del monólogo en todos los capítulos noes de la novela) como icónico.
20. Otro factor que conforma la identidad de la emperatriz es la presencia de los registros de lo familiar y de lo biológico. Este aspecto genético se conecta con el de la jerarquía, el poder

¹⁰ *Ibid.*, pp. 14-15.

¹¹ *Ibid.*, p. 16.

político y la nobleza; para construirse, la enunciación recalca continuamente su pertenencia a estos sistemas: origen, poder, alcurnia.

21. Tal pertenencia, como signo específico, puede encontrarse también en el comportamiento textual que marca la posesión y la propiedad. Elementos ajenos al yo son considerados por el yo mismo como signos que le pertenecen; este proceso se aplica por igual a factores particulares del mismo físico de la protagonista, quien reitera con insistencia que partes de su cuerpo son suyas.
22. Para completar este apartado sobre la identidad es importante mencionar que la enunciación se divide en tres instancias: narrador, personaje y actante. Se desempeña a la vez como diégesis, como protagonista de la acción narrada y como motivo por el cual se narra, por el cual la acción avanza. La principal función de la enunciación en estos monólogos-capítulos y del primero en especial es la de constituirse a sí misma como un registro identitario.

2. Mito

23. Aunque la referencia al signo «mito» evoque en principio cuestiones sobrenaturales o un entorno de magia y creencias, actualmente se puede afirmar que en los espacios de la comunicación y del análisis textual, en los ámbitos de la enunciación y del discurso literario, es posible localizarlo como un comportamiento específico: el de la construcción, por medio de códigos variados, de cuerpos y sistemas significativos. Roland Barthes lo considera como «una representación colectiva¹²» y asegura que «el mito es un habla y constituye un sistema de comunicación, un mensaje¹³».
24. En consecuencia, se toma aquí al mito como un sistema de representación de una figura significativa, un personaje, un momento o una circunstancia. Lo que interesa es la construcción de sentido de un criterio textual, esto es, del personaje de Carlota en un par de capítulos de la obra de Fernando del Paso; cómo el texto mismo y su enunciación dan lugar a la presencia mítica y a su identidad. Será necesario precisar que en la ejecución discursiva del mito de la esposa de Maximiliano es menos importante el referente o el mensaje, que la forma en la cual es enunciado el mito mismo: el mito es forma, es un habla elegida por la Historia, su fundamento es histórico.

¹² Barthes, p.7.

¹³ *Ibid.*, p. 199.

25. En el capítulo I de la novela *Noticias del Imperio*, en el primer monólogo que aparece la instancia enunciativa de la protagonista Carlota, la presencia mítica parecería ausente. Sin embargo, la misma ejecución discursiva lleva a cabo un proceso destinado a establecer un funcionamiento mítico, y este proceso sería el de la continua mención al yo de la protagonista, al yo del personaje femenino; a partir del yo se realiza la instauración de la experiencia personal de Carlota, así como las menciones a momentos, circunstancias y otros personajes históricos. En primera instancia, la identidad se construye por el yo. Se trata de una autorrepresentación, construida por la reiterada presencia del yo y porque las referencias personales e históricas están ligadas al yo de la protagonista.

26. Conforme avanza la escritura del capítulo, la enunciación presenta varias marcas textuales que resultan abiertamente fantásticas, más relacionadas con una representación mágico-religiosa, que con una representación objetiva y pretendidamente histórica. Por ejemplo:

bajo las alas abiertas de un ángel llevó tu cuerpo de Veracruz a Trieste [...] no abdicarás, te dije, no abdicarás es el oncenio mandamiento que Dios escribió con fuego en el corazón de todos aquellos monarcas a quienes otorgó el derecho divino¹⁴.

Por ti, también, arrojé al Nuncio apostólico por la ventana de palacio y [...] se fue volando por el valle transparente como un zopilote más de tierras calientes, henchido de hostias podridas [...] qué has hecho tú de tu vida desde que te moriste en Querétaro como un héroe y como un perro¹⁵...

27. Este primer capítulo de la novela aporta luego registros que versan ya sobre un comportamiento que roza más lo mítico de la enunciación, puesto que relacionan el mismo acto de enunciar con el de soñar y sustituir lo histórico por una serie de posibilidades ficticias: «Me di cuenta de que si no encontraba mis recuerdos tendría que inventarlos [...] porque estoy tan confundida que a veces no sé dónde termina la verdad de mis sueños y comienzan las mentiras de mi vida¹⁶». Las marcas referentes a lo mítico, a una elaboración discursiva de Carlota y sus relaciones con otros signos en el primer monólogo de la novela, evidencian una serie de desempeños reiterativos. Se puede considerar como una construcción mítica, lo basado en mecanismos textuales como el uso de superlativos, exageraciones y un exceso de alusiones eruditas. El sistema mítico de Carlota residirá en la mención de lo histórico, la

¹⁴ Del Paso 1987, p. 18.

¹⁵ *Ibid.*, p. 21.

¹⁶ *Idem.*

nobleza, la jerarquía, el poder político y el poder económico, además de la presencia de un consistente determinismo («estaba escrito el destino de un hombre¹⁷»).

28. En la segunda de las muestras seleccionadas de *Noticias del Imperio*, el capítulo XXIII –final de la novela y también último monólogo de Carlota–, se localizan variadas marcas de comportamiento textual que evidencian un funcionamiento mítico de la enunciación. Por principio, la presencia del yo como señal básica e ineludible; además, el yo femenino se desempeña también como enunciador y como portador de una memoria. El yo de Carlota asegura el existir de la misma instancia enunciativa con el uso reiterado del verbo ser. Carlota es, Carlota recuerda, Carlota enuncia al otro, a Maximiliano a México y al mundo.
29. Como todos los capítulos-monólogos de la obra, este último comienza con el mismo título: un par de marcas del discurso histórico, que se pretende fidedigno, puesto que aporta información objetiva. Un espacio y un tiempo concretos e identificables: «Castillo de Bouchout» y «1927». La construcción escritural del capítulo presenta aquí un contraste agudo, pues se transforma plenamente de una intención histórica a una representación -en su totalidad- a un nivel fantástico, ficticio, mediante el filtro de la presencia de un elemento ya de por sí mítico de la personalidad, apreciada como un sintagma fijo. Tal elemento es la locura, que en el texto se representa por un exceso enunciativo basado en superlativos y exageraciones temáticas y metafóricas.
30. El capítulo XXIII se halla estructurado sobre una secuencia de enunciaciones temáticas que privilegian ciertas insistencias funcionales; estos temas son los que organizan los «intereses» textuales del capítulo y del proceso mitificador de la enunciación y su discurso. Se localizan diecisiete momentos secuenciales o estructuras semánticas que rigen el sentido del mito:
31. **Memoria.** La enunciación de Carlota une la memoria a los elementos naturales y al ciclo biológico; el fuego, el morir y renacer, la vida misma, las partes del cuerpo humano: «Yo soy una memoria viva y temblorosa, una memoria incendiada, vuelta llamas, que se alimenta y se abrasa a sí misma y se consume y vuelve a nacer y a abrir las alas [...] Porque yo no soy nada si no invento mis recuerdos¹⁸».
32. **Invención y sueño.** En el despliegue de este sistema temático se evidencia una de las formas en las cuales se realiza la representación mítica de la identidad de la protagonista, el habla del

¹⁷ *Ibid.*, p. 27.

¹⁸ *Ibid.*, p. 657.

personaje da lugar a hechos, acciones y características que son, a su vez, signos constructores de la misma identidad de la enunciación:

¿Te dije algún día, Maximiliano, que tu inventaste México y el mundo para mí? Eso también fue mentira: yo te inventé a ti para que tú los inventaras¹⁹.

¿Qué no se dan cuenta, Maximiliano, Emperador de México y Rey del Universo que yo inventé las campanas y la lumbre, las balas y las espuelas, la lluvia²⁰...

33. **Cordura / locura.** En estas marcas de la pretendida locura de la protagonista se menciona implícitamente su signo contrario, ya que la enunciación manifiesta una negación del mismo estado mental; se indica la locura y por negación su contrario, la cordura:

aunque me digan que estoy loca [...] ¿Loca yo porque sé que te buscas en la cicatriz de la espuma y te escondes en el temblor de la tinta? [...] ¿Pero loca yo porque sé que tu pecho abriga un sol entero y ese sol es el de México²¹?

34. **Moral / Biología / fantasía.** Esta sección ofrece una serie de conjunciones sígnicas que combinan elementos como lo moral (tanto en sentido positivo como negativo; el rechazo a la denominación de «puta», y paradójicamente el adjudicárselo a otras figuras históricas) y la reiterada presencia de lo biológico, al señalar que más que un padre humano, el progenitor del hijo es la misma naturaleza mexicana. Con todo y su sesgo irónico, este apartado se cierra con un registro que refuerza en gran medida tanto la idea de lo mítico como de lo natural:

¿O loca yo y puta, sobre todo puta porque el hijo que llevo en las entrañas no lo engendró el Emperador de México? [...] Pero puta yo, no, Maximiliano, porque nunca te fui infiel. Porque si el hijo que voy a tener no lo engendraste tú, tampoco, escúchame bien, tampoco lo engendró el Coronel Van Der Smissen, ni Léonce Détrouyat, ni el Coronel Feliciano Rodríguez. [...] Me embarazó un ángel con unas alas de plumas de colibrí. Y quedé preñada de viento y de vacíos, de quimeras y de ausencias. Voy a tener un hijo, Maximiliano, del peyote, un hijo del cacomixtle, un hijo del tepezcuitle, un hijo de la mariguana, un hijo de la chingada²².

35. **Nación / nacionalidad / identidad / invención / ficción.** La instancia enunciativa se ocupa de mencionar y autoconstruirse con elementos referentes a una identidad nacional, pero que al

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Ibid.*, p. 658.

²¹ *Idem.*

²² *Ibid.*, p. 659.

mismo tiempo convocan la idea de la ficcionalización. Invención e identidad nacional se combinan como proceso de generación de sentido:

Si te dicen que el México con el que sueño dejó de existir hace mucho tiempo, diles, Maximiliano, que eso no es cierto, porque México es el México que yo invento. [...] Yo le di su frescura a las aguas del Lago de Chapala. Yo inventé la plata de Sonora. [...] porque yo soy la misma de siempre, y México y yo somos la misma cosa²³.

36. La enunciación de Carlota usa el «inventar» en relación inmediata con la identidad nacional (México y lo mexicano) y la posibilidad directa de ficcionalizarse.
37. **Belleza / juventud / yo / biología.** La mitologización continúa en esta fase con un proceso que incluye un enfrentamiento de la belleza y la juventud contra el tiempo y contra el artificio de los afeites, de las imágenes como registro del tiempo y de lo bello. Lo natural, lo biológico, expresado por medio de los factores belleza y juventud sigue armando un proceso discursivo superlativo. El último registro compara para igualar dos instancias, la de Carlota y la de México, como si se pudiera tratar de una sola, ya que la imagen reflejada en el espejo de Carlota sería la del país:

Sesenta años, Maximiliano, y el tiempo no me ha tocado: te juro que no me ha salido una sola cana, que no tengo una sola arruga, que no se me ha caído un solo diente [...] te lo juro Maximiliano, porque cada día estoy más bella²⁴.

Ve y díselo a México. Ve y diles que estoy más bella de lo que nunca estuve en los daguerrotipos de Le-Graive y en los retratos que me hizo Portaels en Bruselas y Winterhalter en las Tullerías. [...] Diles, como yo te digo a ti, Maximiliano, que no me van a reconocer porque soy la mujer más bella [...] la más bella, Maximiliano, de todas las mexicanas²⁵.

38. **Actos / costumbres mexicanas (mexicanización).** Por medio de los signos referentes a costumbres, la enunciación se reviste de una mexicanización identitaria:

Que me traigan a los mariachis, que vengan Juárez y sus ministros a darme una serenata y me toquen las mañanitas para que vean cómo las canto. Que hoy me voy de parranda con la Princesa Bibesco y Eugenia de Montijo a quemar Judas, a comer calaveras de azúcar, a romper piñatas, a cantar las letanías y pedirle posada a México, a tocar matracas de marfil y hueso, a bailar a Chalma, a besarle las

²³ *Idem.*

²⁴ *Idem.*

²⁵ *Ibid.*, p. 660.

manos a la virgen de los Remedios, a besarle los pies al señor del Veneno. Que me traigan mi huipil. Que me traigan mi rebozo de bolita y mis faldas de china poblana forradas con chaquira y lentejuela. Que me traigan mis huaraches. Que me traigan un sarape de Saltillo, porque hoy me voy a vestir de mexicana para asombrar al mundo²⁶.

39. **Mexicanidad / saber.** Los signos de lo mexicano se unen a la enunciación de Carlota, pero en esta fase se unen a los signos de la identidad, los de la naturaleza y los del saber. La construcción mitológica se produce al conjuntarse estos signos de nacionalidad, biología y certeza: «Diles, también, que soy mexicana porque sé muy bien dónde dejé mi corazón. Diles que en cambio tú no sabes dónde dejaste el tuyo²⁷...».
40. **Joyas / naturaleza (México) / soborno.** En este momento textual, la fase presenta un curioso fenómeno: los factores que refuerzan la mitología que la propia enunciación genera sobre sí misma residen en la mención de lo económico (joyas y riqueza), en la naturaleza propia de México y en un proceso citado como un «soborno»; las joyas y la riqueza implican una jerarquía económica, la cual va de lo superior a lo inferior, puesto que es considerada como importante, pero a la vez es rechazada por la protagonista. El soborno es considerado por la enunciación como una posibilidad de cambiar una acción, de cambiar la direccionalidad de una intención:

¿Que viene la Zarina María Feodorovna para regalarme, con tal de que no me regrese a México, el collar de brillantes de tres vueltas que usó cuando bendijo las aguas del Neva? ¿Que viene la Princesa Metternich para sobornarme con el brillante Sancy que se puso Carlos el Temerario en el sombrero el día que dejó la vida²⁸...

41. **Invención / suplantación (identidad) / muerte / biología.** Aparte del proceso de identificar la mitología de la instancia enunciativa con un despliegue de fases funcionales, la escritura conecta un momento o fase definitoria con el posterior; en este caso la última frase del momento anterior se une, tanto por cuestión semántica como por consignar partes del cuerpo humano (pies, manos) y reiterar la cuestión biológica. Así se presenta el primer registro de esta nueva fase descriptiva sobre lo mitológico de la identidad de Carlota:

²⁶ *Ibid.*, pp. 660-661.

²⁷ *Ibid.*, p. 661.

²⁸ *Ibid.*, p. 662.

Diles, Maximiliano, que yo tengo a México a mis pies. Diles que lo tengo en las manos, porque cada día lo invento, Maximiliano, y los invento también a todos. Les doy y les quito la vida. Los visto y los desvisto. Los entierro y los desentierro. Les quito el alma y les presto mi aliento. Les quito su risa y les doy mis lágrimas. Vivo y muero por ellos²⁹.

42. Establece un nexo y da lugar a que la enunciación se ponga en lugar de aquellos a quienes articula a través del discurso. La mitología se vuelve más consistente al otorgarse capacidades sobrenaturales y la enunciación se sitúa a sí misma en la identidad de varias figuras históricas («Yo soy Napoleón Tercero vestido de Madame Pompadour. Yo soy Benito Juárez disfrazado de toreador. Yo soy Juana La Loca que piensa que es Carlota Confay³⁰»), y reitera doblemente la acción de hacerse pasar por otro, ya que cada una de las figuras históricas mencionadas, a su vez, suplanta a alguien o se encuentra disfrazada de alguien. La función que parece ponerse de relieve es la de deformar lo real. La mención de procesos biológicos, tan insistente, posee un subtexto referido a una relación entre lo distinto y lo indistinto, y esto se evidenciaría en que vida y muerte, por ejemplo, pueden tomar el lugar del contrario. Lo diferente puede resultar semejante o equivalente.

43. **Madre / identidad / función / títulos / nobleza / jerarquía / biología / comida.** En la siguiente fase, la representación se autodefine como madre, como una voz generadora de su identidad. Mantiene relación con títulos nobiliarios y con la jerarquía que ellos implican y no deja de referirse a características biológicas, y hasta condiciones de salud mental, como la locura:

seré yo la que me levantaré las faldas para enseñarles a los mexicanos mi barba negra y rizada y el lugar por donde los parí a todos y los voy a seguir pariendo. Yo soy mamá Carlota. [...] Ellos, los mexicanos, me hicieron su madre, y yo los hice mis hijos. Yo soy mamá Carlota, madre de todos los indios y todos los mestizos, madre de todos los blancos y todos los cambujos, los negros y los saltapatrases. Yo soy mamá Carlota, madre de Cuauhtémoc y La Malinche, de Miguel Hidalgo y Benito Juárez, de Sor Juana y Emiliano Zapata. Porque soy tan mexicana, ya te lo dije, Maximiliano, como todos ellos. [...] Y soy la madre de todos ellos porque yo, Maximiliano, soy su historia y estoy loca³¹.

²⁹ *Ibid.*, p. 663.

³⁰ *Idem.*

³¹ *Ibid.*, pp. 664-665.

44. Carlota es tan madre de los mexicanos como pariente de figuras de la nobleza europea, cuyos títulos y posible realidad histórica se encuentran supeditados por la misma enunciación a la cualidad maternal y biológica de la protagonista.
45. **Dote / intercambio económico-social / historia cíclica / matrimonio / naturaleza.** En la etapa siguiente, la enunciación se centra en cuestiones de intercambio económico relacionado con una convención socio-afectiva como el matrimonio y una visión cíclica de lo histórico:

Diles, además, que yo me voy a casar de nuevo contigo, y a quienes no quieren que me case para que me lleves a México, diles que yo soy quien te llevo, y que no te voy a dar de dote los cien mil florines que dicen que te entregó mi padre [...] yo te voy a dar algo mucho más grande. Te voy a dar México. Te voy a dar América. Te voy a regalar el Pico de Orizaba para que desde su cumbre veas llegar a Hernán Cortés³².

46. El nexo que la enunciación establece entre sí misma y Maximiliano como objetivo de su discurso, se mantiene en el signo de la dote, la cual a su vez da lugar a la sustitución de lo económico por los factores naturales y biológicos de lo mexicano y lo americano. La instancia enunciativa sustituye lo económico (pretendidamente histórico) por aspectos de la naturaleza cuya identidad es mexicana y americana. Todo lo anterior se conecta, a su vez, con un proceso discursivo que retoma lo histórico y lo deforma, lo convierte en un ciclo que repite la historia y además la modifica: aparecen personajes como Cortés, Ponce de León, Orellana, Aguirre, Magallanes, Darwin, Colón, Ambrose Bierce y Pancho Villa.
47. **Jerarquía / nobleza / posesiones / ceremonia / representación / muerte.** En el momento textual posterior, la enunciación retoma factores sígnicos como los de la jerarquía, la nobleza y las posesiones, los relaciona con las ceremonias como una representación y los inmiscuye en un gran texto semiótico. De acuerdo con Cros:

un texto semiótico empieza a instituirse en cuanto una de las denotaciones o de las connotaciones de un signo tiene una relación de correferencia con una denotación o una connotación de otro signo. El analista debe definir esta correferencia con un par de opósitos, tarea tanto más difícil cuanto más son los signos implicados³³.

³² *Ibid.*, p. 665.

³³ Cros 2009, p. 267.

48. En este monólogo de *Noticias del Imperio*, dicho texto semiótico incluye el aspecto biológico de la muerte:

Pronto, pronto, que se me va la vida y se me acaban las palabras. Vistan a mis lacayos de gran gala. Llamen al gran mariscal de la corte. Convoquen a todos los Fugger y a todos los Rotschild para que traigan a Miramar todo el dinero que me escondió mi hermano Felipe³⁴.

Llamen al gran maestro de ceremonias. [...] Preparen mi manto de terciopelo púrpura. [...] Pronto, que me regreso a México, aunque se me vaya la vida, aunque llegue muerta, porque me lo ha dicho el mensajero, me ha prometido que regresaré a México viva o muerta [...] Dile a los mexicanos que me preparen mi trono. Diles que me vayan cavando un hoyo. Diles que pulan la vajilla de plata. Diles que caven una fosa en las faldas del Popocatepetl, en el Bolsón de Mapimí, en el Lago del Xinantécatl³⁵.

49. Jerarquía, propiedades y representación producen un eje que se complementa con el otro eje dado por la biología y la muerte. Poder social y poder económico se unen a la representación –comprendida como invención, y ésta como ficción–, y a la presencia reiterada de la naturaleza, para generar la identidad mitológica de la protagonista Carlota.

50. **Regreso (México) / muerte / representación / signos de identidad / nación / espacio / naturaleza.** La enunciación se autofigura como perteneciente a un espacio identitario y natural mexicano; al nombrar los signos de identidad como propios, la instancia discursiva se posesiona de dichos signos. El regreso a México funciona como una vuelta al origen; la personalidad de la instancia enunciativa equivale a regresar al origen mitológico de su propia narración, el mito cierra de manera natural el ciclo de autoconformación. La Carlota ficticia existe sólo a partir del inicio de la mitología de la propia Carlota; la Carlota histórica es sólo una referencia lejana y utilitaria para la instancia novelesca:

Diles que voy a regresar, viva o muerta. Viva, he de regresar coronada con una diadema de abejas y alondras. Muerta, regresaré envuelta, como una momia de Guanajuato. [...] Y volveré en un globo de seda impulsado por los vientos alisios que bajará del cielo hasta el corazón del valle de México, en medio de mi pueblo, para que el aire se inunde de palomas y toquen a rebato las campanas³⁶.

³⁴ Del Paso 1987, p. 665.

³⁵ *Ibid.*, p. 666.

³⁶ *Ibid.*, pp. 666-667.

51. Tal es el grado de pertenencia «a México», que resulta indistinto el factor de la vida y la muerte, puesto que la enunciación asevera que volverá de cualquier manera. Y los signos de pertenencia a lo mexicano se presentan por igual en cualquiera de los dos estados. Cabe destacar la reiterada mención a actos ceremoniales, en su papel de confirmación (el ritual como una puesta en escena) de la mexicanidad.
52. **Títulos nobiliarios / nombres / jerarquía / mezcla historia y mito / yo.** En el antepenúltimo párrafo del capítulo final, la enunciación remarca los factores de la identidad enlistando todos los nombres que el yo femenino posee, reitera la pertenencia a un sistema jerárquico de la nobleza y lleva a cabo una mezcla discursiva de historia y mito, ya que éste modifica las menciones históricas al incluir al personaje de la emperatriz Carlota («Me dijo también que Franz Wedekin escribió para mí Despertar de Primavera, y Rubén Darío los Cantos de Vida y Esperanza, me dijo, me juró que Rodin me dedicó El Beso³⁷») en ellas.
53. **Objetos y posesiones.** Los objetos y las posesiones operan textualmente como signos complementarios para fortalecer la mitología de Carlota; la enunciación los adecua más allá de su uso común y los convierte en objetos extraordinarios («Hoy vino el mensajero y me trajo [...] como nahual, el perro que acompañó a Quetzalcóatl en su viaje por el Mictlán. Me trajo una vajilla de barro negro de Oaxaca³⁸») o los utiliza de manera poco usual:

me dijo que inventaron el celofán, y yo voy a cubrir con celofán todos los rosales de Miramar para que se conserven vivos hasta tu llegada [...] que inventaron la máquina de lavar y tú y yo vamos a lavar con ella tu corbata de charro y mis rebozos, los uniformes de las pupilas de la Escuela Carlota y las sábanas del Castillo de Chapultepec, que inventaron el gas neón y yo mandé colocar en la torre más alta del castillo de Bouchout un letrero luminoso que dice Viva México³⁹.

54. **Yo / identidad / ser / jerarquía / nobleza / ausencia / olvido / ignorancia / mentira / fantasía.** El último párrafo del capítulo XXIII cierra el proceso de mitologización de Carlota por medio de elementos ya identificados anteriormente: la preponderancia del yo, la lista de nombres-denominaciones filiales y ligadas jerárquicamente a la nobleza, pero en esta ocasión la misma instancia los liga a elementos que se relacionan con lo efímero: a la carencia, lo opuesto a la verdad o a la coherencia (nada, vacío, espuma, sueños, quimera, olvido, mentira); en sí, la

³⁷ *Ibid.*, p. 667.

³⁸ *Ibid.*, p. 668.

³⁹ *Idem.*

relación se establece con un texto semiótico de la invención o lo ficticio. La información que la enunciación ofrece al narratario, al lector y a sí misma es sólo en parte histórica (Lindberg), puesto que la voz discursiva la inmiscuye en el relato literario, el cual ya se encuentra muy alejado de las pretensiones originales de un discurso histórico certero:

Yo soy Carlota Amelia Victoria Clementina Leopoldina, Princesa de la Nada y del Vacío, Soberana de la Espuma y de los Sueños, Reina de la Quimera y del Olvido, Emperatriz de la Mentira: hoy vino el mensajero a traerme noticias del Imperio, y me dijo que Carlos Lindbergh está cruzando el Atlántico en un pájaro de acero para llevarme de regreso a México⁴⁰.

Conclusiones

55. La novela *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso, ofrece, bajo sus propias codificaciones, una gramática textual; esto es, el conjunto de reglas que organizan y producen sentido. Esta gramática textual versa sobre el aspecto de la identidad y la presencia de la mitología discursiva en el personaje de Carlota.
56. En un primer momento, el capítulo I de la novela, los factores que regulan la representación de la protagonista son: la reflexividad y la distancia, lo biológico (familia y naturaleza), lo jerárquico (poder y verticalidad), las posesiones, lo temporal (el presente vs. el pasado), lo superlativo del yo (hiperpresente, a la vez narrador, personaje y actante). En un segundo y último momento, el capítulo XXIII, los elementos regentes y constructores de funcionamiento textual son: la auto-representación del yo, lo mágico y lo religioso enfrentados a lo histórico, el sustituir lo histórico por lo mítico (discursivo), la distorsión de lo histórico, el exceso enunciativo (superlativos y exageraciones), la identidad (el ser, el yo que recuerda y el yo recordado), la memoria, la invención (ficción), lo biológico, la locura, lo cíclico, la jerarquía.
57. En el primer capítulo, el discurso de la historia se comporta como un referente objetivo, mención identificable de datos concretos: nombres, lugares, cargos, títulos nobiliarios y lazos familiares; en el último capítulo, la discursividad histórica se somete a la enunciación mítica, ya que los datos históricos pierden objetividad al verse como dependientes de la ficcionalización del monólogo de la protagonista. Lo fantástico y la metaforización excesiva hacen que la información histórica se diluya en la relación literaria de la enunciación del yo. Ciertos aspectos subsisten, pero perfectamente «sometidos» al discurso del mito que los

⁴⁰ *Idem*.

modifica. Ramírez Cahue, en su artículo sobre Barthes menciona que «la quintaesencia del mito es deformar [...] con la intención central de naturalizar al concepto, sus intenciones son naturalizadas⁴¹», y que «transforma el carácter histórico en naturaleza, la realidad de mundo en imagen del mundo⁴²». De ahí la continua presencia de los factores naturales o biológicos en el discurso que mitifica el relato y la presencia de Carlota.

58. La información presentada sobre la emperatriz es por lo tanto, deformada por el mito; los propios signos de la Historia son reconsiderados por la enunciación narrativa del personaje, misma que recurre a la representación mítica de la Carlota del pasado (recordada) y a la de la Carlota del presente (que recuerda), para construir el factor identitario del personaje. De este modo, el mito como lenguaje separa la figura de Carlota del ámbito histórico y lo reinventa para volverlo ficción, para transformarlo en un fenómeno más orgánico que organizado en términos de datos específicamente históricos.
59. Nuestra lectura propuesta sobre los elementos constructores de la identidad y del comportamiento de la protagonista Carlota es que reside en el paso de una estructura semiótica a otra, de una estructura (a) a una estructura (b) y estos elementos son:
- (a) Yo – memoria – historia – nobleza – jerarquía – biología – verdadero
- (b) Yo – enunciación – invención – distorsión – locura – ciclo vital – ficticio
60. Ambos momentos dan lugar a la constitución del proceso identitario del personaje de Carlota. Tanto el momento (a) como el momento (b) y la misma transición entre ambos son las instancias generadoras de sentido en cuanto a la representación de la identidad de la figura femenina protagonista.
61. En cada uno de los dos momentos que hemos identificado se presentan elementos que encuentran un opuesto en el otro. También contamos con algunos que podrían reiterarse, sin embargo se distinguen porque cada uno de ellos ostenta cualidades y características diametralmente diferenciadas. Así, el yo que se manifiesta en ambas estructuras, corresponde en el momento (a) al pasado y en el momento (b) al presente; la memoria no coincide con la ejecución discursiva del presente no histórico de la protagonista narradora; la historia se opone a la ficcionalización establecida por la voz narradora; el aspecto de la nobleza es distorsionado por la invención a que la diégesis somete a los personajes y a sí misma; la

⁴¹ Ramírez Cahue 1981, p. 134.

⁴² *Ibid.*, p. 135.

jerarquía es cuestionada por el factor de la locura, que todo desorganiza; la linealidad de la biología misma es re-interpretada por una presencia de lo vital considerado como un ciclo, como una repetición, como un período que se cierra sobre sí mismo y por último, en cuanto a los factores enfrentados de lo verdadero y lo ficticio, la misma narración enuncia tanto la presencia de lo verdadero con datos confirmables y objetivos, como el desempeño de la presencia de lo ficticio, que avasalla los sentidos palpables y confirmados, para finalmente optar por la invención, el sueño, y la construcción de un personaje más literario que histórico.

62. La transición de una estructura a otra, del primer monólogo de Carlota al último en la monumental novela *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso, genera la identidad mitológica de la protagonista y la literaturización del dato histórico: su ficcionalización total.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland, 1980, *Mitologías*, México, Siglo XXI Editores.
- Benveniste, Émile, 1966, «De la subjectivité dans le langage», *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, vol. 1, pp. 259-269.
- Castellanos Gonella, Carolina, 2012, «El discurso poético en *Noticias del imperio*: el sujeto lírico y la historia», *Literatura mexicana*, 23 (1), pp. 83-104.
- Cros, Edmond, 1988, «Estudio preliminar», Francisco de Quevedo, *Historia de la vida del Buscón*, Madrid, Taurus.
- Cros, Edmond, 2009, *La Sociocrítica*, Madrid, Arco Libros.
- Del Paso, Fernando, 1987, *Noticias del Imperio*, México, Editorial Diana.
- Mata Induráin, Carlos, 1995, «Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica», Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata (eds.), *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Navarra, Universidad de Navarra, pp. 13-62.
- Ramírez Cahue, Héctor M., 1981, «Roland Barthes, mito e ideología», *Márgenes*, 1, pp. 132-136.

La poésie nègre au Mexique.

Voix d'une présence africaine au cœur des ténèbres

Ulrich Kevin Maganga¹
Université de Guyane
CERIEL EA 1337

Résumé : A l'image de la plupart des nations latino-américaines, le Mexique s'est construit à partir de trois principaux éléments : l'indigène, l'europpéen et l'africain. Cependant, contrairement aux deux autres qui apparaissent avec évidence lorsque l'on observe l'univers mexicain aujourd'hui, ce dernier semble appartenir à des temps révolus dont ni l'histoire ni la mémoire ne gardent la trace. Aussi, en plein essor depuis quelques années, les *estudios afromexicanos* travaillent à révéler les survivances de l'héritage africain du Mexique. Le présent article s'inscrit dans cette voie en s'intéressant à l'exploitation de l'afro-négrisme par la poésie nègre au Mexique pour en explorer les enjeux.

Mots-clés : Poésie nègre, afro-négrisme, identité, études afromexicaines, littérature mexicaine, études culturelles, Armando Duvalier, Roberto López Moreno.

Title: Negro poetry in Mexico. Expression of an African Presence in the Heart of Darkness

Abstract: Just as the majority of Latin-American societies, Mexico was built from three main elements: The Native, the European, and the African. Today, however, unlike the first two which self-evidently appear whenever the Mexican world is examined, the latter seems to belong to a long-lost period that neither history nor the collective memory have kept records of. Therefore, the field of Afro Mexican Studies – which has been growing over the past few years – is revealing the legacy of the African heritage in Mexico. Conform to this design, this paper aims at exploring the issues concerning the exploitation of afro-negrism in Negro poetry in Mexico.

Key words: Negro poetry, afro-negrism, identity, Afro-Mexican Studies, Mexican literature, cultural studies, Armando Duvalier, Roberto López Moreno.

Título: La poesía negra en México. Expresión de una presencia africana en el corazón de las tinieblas

Resumen: La nación mexicana, como la mayoría de países latinoamericanos, se edificó a base de tres raíces: la indígena, la europea y la africana. No obstante, a diferencias de las dos primeras que se ven con evidencia cuando se observa la sociedad mexicana actual, la tercera raíz es tan invisible que parece pertenecer a tiempos remotos cuyas huellas desaparecieron tan de la memoria como de la historia. De eso, desarrollándose desde hace unos años, los estudios afromexicanos investigan la pervivencia de la herencia africana en México. Con la misma ambición, este artículo trata de la explotación del afro-negrismo por la poesía negra en México.

Palabras claves: Poesía negra, afro-negrismo, identidad, estudios afromexicanos, literatura mexicana, estudios culturales, Armando Duvalier, Roberto López Moreno.

Pour citer cet article : Maganga, Ulrich Kevin, 2019, « La poésie nègre au Mexique. Voix d'une présence africaine au cœur des ténèbres », Dossier thématique : Voix et identités d'ici et d'ailleurs dans la littérature mexicaine contemporaine, coord. par Véronique Pitois Pallares, *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines – CECIL*, n° 5, <https://cecil-univ.eu/C5_5>, mis en ligne le 30/06/2019, consulté le jj/mm/aaaa.

¹ Docteur en littérature générale et comparée, Ulrich Kevin Maganga est chercheur associé au CERIEL à l'université de Strasbourg et au MINEA à l'université de Guyane. Il travaille sur la rencontre transatlantique des imaginaires africain et latino-américain. Sa thèse de doctorat avait justement l'ambition de mettre en exergue les divers enjeux de ce qu'il a appelé « la phratricie de l'imaginaire ». Il est notamment auteur d'articles comme « Médiathèque latino-africaine et phratricie de l'imaginaire romanesque » ou « Phratricie de l'imaginaire et figuration d'une mémoire transocéanique ». Contact : k70mahaganga@yahoo.fr

Introduction

1. L'histoire du Mexique recouvre un champ parsemé d'une pluralité de voix : des voix précoloniales étouffées par des voix coloniales avant de voir s'élever des voix postcoloniales ou décoloniales. De là une réelle difficulté à élaborer un récit national harmonieux, un récit national prenant en compte cette disparité de voix dans ce qui devrait être une véritable « poésie du divers² ». Cela se traduit, en littérature, par une séculaire « quête du présent » dessinant les contours d'une très longue réflexion sur la question identitaire à travers le prisme de la culture nationale et continentale³. Si pour mener à bien la quête du présent décrite par Octavio Paz certaines voix ont progressivement fini par être prises en considération – notamment les voix indigènes⁴ –, d'autres semblent encore marginalisées, peu audibles. Pensons ici aux voix afrodescendantes, très difficilement identifiables dans le monde mexicain malgré leurs efforts pour se faire entendre. Cette situation est à l'origine d'un champ d'investigation en pleine émergence au Mexique : les études afromexicaines (*estudios afromexicanos* ou *estudios africanistas*).
2. Aussi, s'inscrivant dans ce champ d'étude pour mettre en exergue les nouvelles perspectives de recherche qu'il apporte à la littérature mexicaine, le présent article s'interroge sur la trace africaine⁵ au Mexique et s'intéresse à son expression littéraire. Il s'agit précisément d'observer la mise en valeur de l'héritage africain du Mexique à travers la poésie nègre dans un contexte marqué par l'implacable invisibilité de l'Afro⁶. Pour ce faire, il apparaît nécessaire de procéder préalablement à une brève

² Glissant 1996 (1995).

³ Voir Paz 1990.

⁴ Sur les plans sociopolitique et culturel, des projets gouvernementaux permettent aux populations indigènes de bénéficier d'une certaine reconnaissance. Des organismes comme *El Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas* (INPI) et *El Instituto Nacional de Lenguas Indígenas* (INALI), par exemple, travaillent à réhabiliter, revaloriser les populations indigènes en vulgarisant leurs langues et leurs cultures. Ainsi proposent-ils un atlas des peuples indigènes avec une cartographie de leur emplacement géographique. Voir <<http://atlas.cdi.gob.mx/>>, consulté le 25 mai 2019. En littérature, un ensemble de travaux de recherche promeuvent la littérature indigène et, à travers elle, inscrivent les voix indigènes dans le débat sur l'identité nationale au Mexique. A ce sujet, voir Máynez 2003 ; Montemayor 2004 ; Mortiz 2004 ; Bigas Torres 1990 ; Romero 2010.

⁵ La trace, ici, renvoie doublement à la notion de « trace » dans son acception glissantienne – résidus d'histoire, de mémoire subsistant dans la culture ou l'imaginaire de sociétés post-esclavagistes – (Glissant 1997) et au sens qu'il prend dans les travaux latino-américains qui, sous le terme de « *huellas* », cherchent ou mettent en valeur des éléments signalant la présence ou au moins le passage des populations africaines en terres latino-américaines.

⁶ Une invisibilité dont B. Christine Arce relève le caractère paradoxal en soulignant la présence de l'Afro dans la culture populaire et son absence dans les cercles officiels : « [...] *with no names and no real voices, they are no-bodies; paradoxically folklorized while summarily eliminated* », Arce 2017, p. 9.

historiographie de l’afro-négrisme mexicain avant d’en lire l’exploitation dans les poèmes nègres d’Armando Duvalier et Roberto López Moreno.

1. Noir oublié d’un historique afro-négrisme mexicain

3. L’épaisseur du voile de l’oubli qui recouvre l’afro-négrisme mexicain peut s’appréhender à partir de l’invisibilité du Noir⁷. La méconnaissance de l’élément afro, *la Tercera Raíz*⁸ participant de la nation mexicaine, est telle que nombreuses sont les personnes qui ignorent encore l’existence de populations afro-mexicaines⁹. Cela résulte d’une invisibilité légale, estime Israel Reyes Larrea¹⁰ qui déclare :

*No hay un reconocimiento de la raza negra, legalmente no hay negros ; el [Instituto Nacional de Estadística y Geografía] INEGI no cuenta con datos específicos para decir cuántos negros hay, y al no haber números no hay legislación para los pueblos negros, y al no haber legislación no hay políticas públicas para estos pueblos*¹¹.

4. Pour témoigner de l’impact de cette invisibilité légale sur leur quotidien, Nemesio Rodríguez Mitchell, chercheur à l’UNAM, évoque la situation d’Afro-mexicains qui ont du mal à prouver leur identité lors de contrôles de police car ils sont systématiquement pris pour des étrangers :

Son detenidos en las carreteras y cuando muestran sus documentos oficiales que los acreditan como mexicanos, se burlan de ellos y les dicen que dónde los

⁷ L’afro-négrisme renvoie aux mots d’origine africaine que l’on rencontre dans la langue espagnole. Par extension, il peut désigner tout élément se rapportant à l’être ou à la culture noire africaine dans les mondes ibéro-américains.

⁸ *La Tercera Raíz* désigne l’être, la culture, l’élément africain qui, au même titre que l’indigène et l’euro-péen, a servi de pilier à la nation. Gonzalo Aguirre Beltrán en fait usage à partir des années 1940 en soulignant l’importance du patrimoine africain dans la composition génétique, culturelle et sociale de la population mexicaine. En 1992, avec les célébrations des 500 ans de la venue des Espagnols en Amérique, le gouvernement mexicain l’intègre dans le discours officiel. Seulement, il semble que l’adoption de cette expression n’ait pas coïncidé avec une réelle volonté politique de reconnaître la part afro-négriste de la société mexicaine.

⁹ Le terme est quelque peu problématique. Certains préfèrent se désigner sous les termes « *negro* », « *moreno* », voire « *mestizos* ».

¹⁰ Israel Reyes Larrea est membre du comité d’organisation du Festival de la négritude qui se déroule annuellement dans l’Etat du Oaxaca. Il s’agit de l’une des figures de proue de la lutte pour la reconnaissance et la revalorisation de l’identité et des droits des Noirs ou Afro-descendants au Mexique. Il est aussi membre de la *Alianza para el Fortalecimiento de las Regiones Indígenas y Comunidades Afro-mexicanas* (AFRICA AC).

¹¹ Israel Reyes Larrea cité par Mejía 2009.

*compraron, ya que piensan que son de Panamá o de Honduras. La sociedad mexicana no cree que también está conformada por población negra*¹².

5. L'absence du Noir dans les textes officiels du Mexique induit alors une ignorance de l'existence de l'Fromexicain, aussi bien l'élément biologique que les éléments historique et culturel¹³. Il faut dire que cette situation est le fait d'une histoire longue et complexe qu'on peut appréhender à partir de deux réalités fondamentales : la trop longue absence de spécialistes de la question afro au Mexique et la politique identitaire construite autour d'une conception particulière du métissage.
6. L'histoire de l'invisibilité du Noir au Mexique, nous informe notamment Odile Hoffmann, débute effectivement en 1829¹⁴ sous le règne de Vicente Guerrero avec l'édit sur l'abolition définitive de l'esclavage qui marque l'arrêt de l'enregistrement des catégories raciales. Son effacement des registres de l'Etat s'accomplira avec plus de rigueur aux lendemains de la Révolution mexicaine (1910-1920) avec la thèse de José Vasconcelos (ministre de l'éducation publique de 1921 à 1924) promouvant une nouvelle idée de l'identité mexicaine, une « mexicanité » fondée sur le métissage. Le penseur et homme politique parlera de la *Raza Cósmica*, expression qui donne son titre à l'œuvre qu'il publie en 1925¹⁵, énonçant ainsi l'idée selon laquelle tous les Mexicains sont métis de par leur histoire de brassages interculturels depuis l'arrivée des Espagnols. Il souhaite alors mettre fin au système de castes et réunifier les citoyens du pays. L'entreprise est louable. Seulement, il apparaît que le métissage mexicain, du point de vue de José Vasconcelos, se conçoit comme le résultat du croisement entre le monde indigène et le monde européen¹⁶ ; il ne tient pas compte de la présence africaine, indissociable de la présence européenne en Amérique¹⁷. Non pas que l'ancien

¹² Nemesio Rodriguez Mitchell cité par Olivares Alonso, « *Los pueblos negros son "invisibles legalmente" en México: PUMC* », *La Jornada*, 25/11/2011, p. 17, <<http://www.jornada.com.mx/2011/11/25/politica/017n1pol>>, consulté le 26/06/2018.

¹³ Marco Polo Hernández Cuevas montre combien l'entreprise de blanchiment gomme les marques historiques et culturelles de la présence africaine au Mexique : Hernández Cuevas 2013.

¹⁴ L'anthropologue française écrit : « *Aunque la abolición ya había sido proclamada por Miguel Hidalgo en 1810 y de nuevo por José María Morelos en 1813 en los Sentimientos de la Nación, sólo en 1829 se da el edicto de abolición definitiva. [...] En algunos casos la esclavitud subsistió hasta fines del siglo XVIII, especialmente en los enclaves azucareros del sur de Veracruz, cerca de Córdoba y Orizaba, donde Naveda (1987) registra una venta de esclavos hasta en 1810* ». Hoffmann 2005, pp. 129, 130.

¹⁵ Vasconcelos 1925.

¹⁶ Une thèse historique que rappelle Cinthia Jazmín López Nájera lorsqu'elle écrit : « *Históricamente se ha establecido como cierta la idea de dos raíces, lo blanco y lo indígena, dejando fuera aquello que no entra dentro de estas vertientes* ». López Nájera 2018, p. 618.

¹⁷ « En devenant latine, l'Amérique devenait aussi partiellement africaine », écrit Guy Hazrael-Massieux (1985). L'idée est qu'on peut retrouver des traces africaines partout où sont passés les Européens en Amérique, car ces derniers étaient toujours accompagnés d'Africains esclavisés.

ministre de l'éducation, natif de l'Etat du Oaxaca, région qu'on relie particulièrement à la culture africaine¹⁸, ignore l'historique peuplement africain du Mexique ; il estime simplement que les populations africaines ont progressivement disparu au cours de l'histoire avant que la dissolution de leur héritage ne soit achevée par le métissage.

7. Cette idée du métissage, comme le soutient Roberto Irizarry à la suite de Marco Polo Hernández Cuevas, justifie « *la resultante omisión del pasado histórico afromexicano así como la renuencia a considerar dicho elemento en la exploración de textos canónicos que lo incorporan, como ocurre en obras de José Joaquín Fernández de Lizardi, Vicente Riva Palacios y Carlos Fuentes*¹⁹ ». Loin d'être inexistante en terres mexicaines, la trace africaine y est donc simplement ignorée²⁰ et pâtit du manque de spécialistes à même de faire la lumière sur les ténèbres qui l'engloutissent²¹.
8. Cela dit, il convient de souligner que la situation a quelque peu évolué au cours de la dernière décennie. Un intérêt croissant est porté sur la question afro au Mexique et, naturellement, les voix afromexicaines se font entendre de mieux en mieux aussi bien sur le plan politique²² que

¹⁸ Il s'agit d'une des régions qui, aujourd'hui encore, concentre une grande partie de populations afrodescendantes avec les états de Guerrero, Veracruz.

¹⁹ Irizarry 2012, p. 34. Nous retrouvons là, en d'autres termes, l'idée d'Elizabeth Cunin qui, non seulement souligne la même conception duale du métissage mais relève également son influence sur les travaux académiques. Elle prend l'exemple des études décoloniales avec des critiques comme Aníbal Quijano, Walter Dignolo ou Enrique Dussel pour qui « repenser la modernité, en Amérique latine, repose moins sur un dépassement de la relation du maître et de l'esclave que sur celle du colon et de l'indien », Cunin 2008, p. 120.

²⁰ B. Christine Arce parle de *nobodiness* renvoyant à la présence anonyme de figures afro dans la culture populaire du Mexique (notamment la Negra Angustia, la Mulata de Córdoba, Tona la Negra) s'accompagnant de leur absence dans le discours officiel. Elle ne manque pas de souligner que « *their nobodiness is clearly a product of their othering but also the practical and strategic disappearing of them by Mexican national discourse* » (« leur *non-existence* est clairement un résultat de leur être-autre mais aussi de leur disparition pratique et stratégique du discours national mexicain ») : Arce 2017, p. 9. Sauf mention contraire, les traductions sont de l'auteur du présent article.

²¹ Pour avoir une idée de l'invisibilité du Noir au Mexique et de l'importance de développer les études afromexicaines, Gonzalo Aguirre Beltrán évoque par exemple un ouvrage paru en 1978 : *La Historia de México*. Il note que cette œuvre monumentale de 3 100 pages, coordonnée par Miguel León Portilla et qui bénéficie de la collaboration de « *la flor y nata* » des historiens mexicains, ne fait nullement mention du Noir ou de l'esclavage des Noirs au Mexique. Se refusant à y voir un oubli involontaire ou une expression implicite ou inconsciente du racisme, l'anthropologue mexicain explique ce silence par la carence en historiens africanistes. Mesurant parfaitement l'importance de redécouvrir l'héritage africain du Mexique, le natif de Tlacotalpan sera alors le premier à se consacrer aux études afromexicaines marquées par la parution de *La población negra de México* en 1946.

²² Le gouvernement a par exemple décidé de prendre en compte les Afromexicains en les intégrant dans son recensement de 2015. Ainsi sait-on désormais que 1,2% de la population mexicaine (soit 1,4 millions d'habitants) se considère noire ou afrodescendante. Voir Arlene Gregorius, « *Los negros de México que han sido "borrados de la historia"* », BBC, 11/04/2016, <https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/04/160410_cultura_mexico_comunidad_negra_discriminacion_wbm>, consulté le 10/07/2018.

sur le plan culturel²³. Cela est dû, en grande partie, à l'émergence des études afromexicaines qui gagnent en importance depuis quelques années : des centres de recherche consacrés à la thématique afronégriste naissent et les travaux se multiplient²⁴. Notons tout de même que la multiplication des études africanistes dans des branches comme l'anthropologie et l'histoire contraste nettement avec leur rareté dans le domaine des lettres. De là notre volonté de proposer un examen de l'afronégrisme mexicain basé sur la poésie nègre.

2. Le chant nègre au Mexique

9. L'expression du néganisme procède d'une histoire très longue qui varie selon les géographies. Elle peut s'appréhender au moins sous trois formes : le néganisme en général, simplement caractérisé par la mise en scène du Noir sans qu'on ne soit à l'abri d'une certaine condescendance ou du paternalisme ; le néganisme lié à la poésie de la négritude, « *la que hiciera escuchar una voz de negro oprimido por siglos de esclavitud o de discriminación racial –revolucionaria, ante todo*²⁵ » et le néganisme correspondant à la poésie nègre en tant que mouvement esthétique. Ce dernier se singularise par l'univers poétique qu'il propose, un univers qui se veut dominé par l'oralité africaine, la valeur acoustique des mots primant sur leur valeur sémantique. Le poème « *Danza negra* » de Luis Palés Matos en illustre bien les principales caractéristiques :

*Calabó y bambú.
Bambú y calabó.
El Gran Cocoroco dice: tu-cu-tú.
La Gran Cocoroca dice: to-co-tó.
Es el sol de hierro que arde en Tombuctú.
Es la danza negra de Fernando Poo.
El cerdo en el fango gruñe: pru-pru-prú.*

²³ De plus en plus de manifestations culturelles sont organisées en vue de revaloriser les populations et la culture afromexicaines aujourd'hui. Cela va des festivals de la négritude (citons par exemple celui de Yanga dans l'Etat du Veracruz qui compte même parfois avec la participation de groupes venus de pays africains) aux films documentaires comme *Somos Afromexicanos* de Nadia Galaviz en passant par des spectacles comme *Negritud* (dirigé Eduardo García Barrios) qui, combinant musique, danse et poésie afrodiasporiques (de source brésilienne, uruguayenne, mexicaine, cubaine, vénézuélienne et colombienne, entre autres) a proposé des réflexions ludiques sur l'afronégrisme dans diverses salles de Mexico et à Cuernavaca entre mai et septembre 2018.

²⁴ Longtemps peu fournie – les travaux de Gonzalo Aguirre Beltrán restant pratiquement les seuls consacrés à cette question – la bibliographie sur les études afromexicaines s'est considérablement enrichie ces dernières années. À ce sujet, voir, entre autres, Hoffmann 2005 ; Velázquez 2005 ; Maceda Martínez 2008 ; Lechini 2008 ; Saldívar 2017 ; Arce 2017.

²⁵ Carpentier 1977, p. 12.

El sapo en la charca sueña: cro-cro-cró.
Calabó y bambú.
Bambú y calabó.
Calabó y bambú.
Bambú y calabó.
El Gran Cocoroco dice: tu-cu-tú.
La Gran Cocoroca dice: to-co-tó.
 [...]

Pasan tierras rojas, islas de betún:
Haití, Martinica, Congo, Camerún;
las papiamentosas antillas del ron
y las patualesas islas del volcán,
que en el grave son
del canto se dan.
Calabó y bambú.
Bambú y calabó.
Es el sol de hierro que arde en Tombuctú.
Es la danza negra de Fernando Poo.
El alma africana que vibrando está [...] ²⁶.

10. On remarquera, comme le fait Lilibeth Zambrano, que Luis Palés Matos travaille plus à recréer une ambiance significative qu'à exploiter la valeur sémantique des mots. L'univers auquel il se réfère, son paysage et son esprit sont suggérés par « harmonie imitative » et « le poème devient une expérience auditive où prévaut la parole ludique²⁷ ». À partir de sa structure rythmique, le poème n'est plus une simple évocation mais une fête, une célébration : la célébration de la danse africaine, du lien entre différents espaces de peuplement noir (« *Haití* », « *Martinica* », « *Congo* », « *Camerún* »), d'un mode d'être africain... Cette célébration gagna le Mexique à partir de 1961 avec le poème « *Vamonos al vudú* » d'Armando Duvalier.
11. Armando Cruz Reyes dit Armando Duvalier (1914-1989) est un poète et critique littéraire chiapaneco²⁸. Peu connu au niveau national, le natif d'Echegaray (Pijijiapan) reste l'un des poètes les plus emblématiques de l'État du Chiapas²⁹. Sa sensibilité pour des formes poétiques

²⁶ Palés Matos 2000 [1937].

²⁷ « *El poema se convierte en una experiencia auditiva en la que prevalece la palabra lúdica* », Zambrano 2002, p. 172.

²⁸ Il est l'auteur, entre autres, de textes comme *Tribulaciones de un joven dinosaurio*, 1961 ; *Poesía negra americana*, 1962 ; *Canto de amor por Chiapas*, 1963.

²⁹ Un prix littéraire porte emblématiquement son nom ainsi qu'un festival annuel de poésie.

en vigueur au-delà des frontières mexicaines fera de lui un poète avant-gardiste³⁰. Son intérêt pour la poésie nègre remonte au moins à sa rencontre – vraisemblablement déterminante – avec Nicolás Guillén en 1937³¹. Une vingtaine d’années plus tard, à coups de tam-tam et de marimba, il fera résonner le chant nègre dans un univers mexicain peu familier de l’afronégrisme. Deux de ses poèmes nègres les plus représentatifs sont le précité « *Vámonos al vudú* » et « *Marímbula, marimbulé*³² ». Nous y retrouvons, particulièrement dans « *Marímbula, marimbulé* », le même type d’atmosphère que dans « *Danza negra* » de Luis Palès Matos.

*La mar
la mari, mari,
canta en las tierras de Chiapas;
marimba, marímbala, marimbulá.
Gorjea la marimba,
la marín, morimbe
murimbuli, merimbumbulí.*

*Canta la marimba,
la marimbala
darímbala;
marimbalá.*

*Marimbola
farímbola,
marimbolá.*

*Marimbela,
garímbela,
marimbelá.*

*Marimbula
Karímbula,
marimbulá.*

³⁰ Son intérêt pour la poésie japonaise l’amène par exemple à être l’un des introducteurs du haïku au Mexique.

³¹ Sofía Mireles Gavito nous renseigne à ce sujet : « *Nicolás Guillén viaja a México el 19 de enero de 1937 para participar en el Congreso organizado por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios de México. Aquí se relaciona con artistas como Silvestre Revueltas, José Mancisidor, Diego Rivera, Alfaro Siqueiros y otros. Entre esos otros, estaba el poeta chiapaneco Armando Duvalier (1914-1989), originario de Echegaray, Municipio de Pijijiapan* ». Mireles Gavito 2014, « Poesía Negra en Chiapas », *La Voz del Norte*, <<http://www.lavozdelnorte.com.mx/2014/01/19/poesia-negra-en-chiapas/>>, consulté le 10/07/2016.

³² Duvalier 2014.

*[...] Sueña la marimba
la merimba, merimbela,
murimbela, mirimbela*

*Ríe la marimba,
la mirimbí, merimbé,
murimbó, marimbalí.*

*La mar,
la mari, mari
la marimbé
canta soñando en África;
marimba, marímbula, marimbulé.*

12. Nous remarquons que la déclinaison du mot « *Marimba* » permet au poète de tirer parti de l'usage ludique du langage poétique, témoignant ainsi d'un intérêt plus marqué pour la valeur euphonique du mot que pour son sens, prenant soin d'employer le mot esthétique, le mot harmonieux et mélodieux, comme le dirait Lilibeth Zambrano. Il insiste sur la cadence, la parole poétique fixe un rythme particulier qui évolue comme un écho s'envolant vers des espaces lointains : « *La mar,/ la mari, mari* » ; « *marimba, marímbala, marimbulá* » ; « *la marín, morimbe/ murimbuli, merimbumbulí* ». S'envolerait-il vers l'Afrique dont rêve justement la marimba ? Il apparaît du moins qu'Armando Duvalier essaie de donner aux mots une sonorité africaine. Toute l'importance du poème semble se limiter à ce simple exercice musical et jouissif. Pourtant, nous remarquerons qu'au-delà de l'ambiance sonore retranscrite, le poète met en scène une identité singulière marquée par le langage.
13. Le poème intitulé « *Vámonos al vudú* » est un chant exprimant une nostalgique obsession : celle de Vicente Azul envoûté par la mer.

*Vicente Azul está triste
Porque ha contemplado el mar...
Vicente Azul está triste
Y entre sus labios murmura
(náñiga, fárfara, ¡helás!)
(náñiga, fárfara, ¡helás!)
Una canción en patúa.*

*[...] ¡Ay de ti, Vicente Azul
Porque te ha embrujado el mar³³!*

14. La mer saisit l'esprit de Vicente Azul dont les lèvres sont prisonnières d'un triste refrain : « *(náñiga, fárfara, ¡helás!)/(náñiga, fárfara, ¡helás!)* ». Comme remède à cette tristesse infinie de Vicente Azul contemplant la mer, le poète suggère un retour à la communauté afronégriste, il propose de répondre à l'appel du tam tam.

*Vámonos ya,
Vámonos, Vicente Azul,
Vámonos al mar;
Vámonos, Vicente Azul,
Vámonos al vudú
Que está sonando el tam-tam.*

15. « Le tam-tam chante l'aube des temps nouveaux / [...] le tam-tam chante la solitude de l'exilé³⁴ » écrit Pierre Edgar Moundjéou Mangangue. Nous dirons que le tam-tam de l'appel au *vudú*, de l'appel à la communauté culturelle et spirituelle, chante la possibilité de communier à nouveau avec ses ancêtres et ses divinités traditionnelles ; une communion qui apparaît nécessaire pour mettre fin à « la séparation » conceptualisée par Octavio Paz. Le désir de vaincre l'exil et retrouver sa communauté est exactement ce qui transparaît dans le poème nègre de López Moreno (auteur chiapanèque et admirateur d'Armando Duvalier qu'il appelle maestro Duvalier) « *¿En dónde están?* » :

*Angus, las Angus,
¿en dónde están las Angus?
¿En dónde las Angus prendieron tambor?
¿De dónde hasta Huixtla?
¿De Huixtla hacia dónde?
Congo morongo
Negro colocho
Congo colocho negro bocón,
Huesos de marimba,
Lumbre sobre el suelo,
lumbre sobre el suelo
Huesos de marimba
Angus, las Angus*

³³ Gavito 2014.

³⁴ Moundjéou Mangangue 1987, p. 65.

¿En dónde están las Angus?
 ¿En dónde las Angus prendieron tambor?
 ¿De dónde hasta Huixtla?
 ¿De Huixtla hacia dónde?
 Tam-bambamar,-tam.
 Tom-bombo-tom
 Vienen del mar,
 Crecen la flor.
 Tam-bamba-tam.
 Tom-bombo-tom,
 Sombras de allá,
 Vienen y voy³⁵

16. Angus est le nom d'un type de bovins très prisés sur les terres américaines pour la qualité de leur viande. Ces bovins sont également singuliers par leur pelage intégralement noir. On comprend donc que les Angus que cherche le poète ici sont simplement les Noirs, ceux-là même à qui se réfèrent les termes « *Negro colochó* » ou « *Congo colochó* » ou encore « *negro bocón* ». Nous sommes incapables de dire si les tam-tams se sont tus, mais il apparaît clairement que la marimba signale encore la trace des Bantous sur les terres du Chiapas. Roberto López Moreno en relève les ossements brillants sur le sol, Armando Duvalier en évoque le chant embrasant les terres chiapanèques.
17. Revenons sur la question d'une identité marquée par le langage en nous référant d'une part aux propos d'Alejo Carpentier déclarant : « Nous autres Caribéens nous écrivons en quatre ou cinq langues différentes mais nous avons le même langage³⁶ » ; et d'autre part à ceux d'Edouard Glissant relevant que la rhétorique créole, enracinée dans l'oralité africaine, « se sert de procédés qui ne sont pas dans le génie de la langue française, qui vont même à l'opposé : les procédés de répétition, de redoublement, de ressassement, de mise en haleine³⁷ ». Ce dernier évoque une contre-rhétorique visant à manifester une identité spécifique à travers l'usage d'une langue commune. Il suffit de se rapporter aux poèmes précédents pour se rendre compte que, par leur pratique presque exhibitionniste des procédés mentionnés par Edouard Glissant (répétition de mots, répétition euphonique, répétition de vers, répétition dans la structure des vers voire de strophes...), les poètes nègres

³⁵ López Moreno 1998.

³⁶ Glissant 1996, p. 43.

³⁷ Glissant 2010, p. 26.

retranscrivent parfaitement le langage itératif lié (à juste titre ou non) à la tradition africaine. Il s'agit d'un moyen certain de s'inscrire dans une sphère identitaire non limitée par la langue, « *ni por la sangre ni por la geografía sino por los gustos, las preferencias, las obsesiones*³⁸ », dirons-nous en reprenant à notre compte les mots d'Octavio Paz.

18. L'inscription dans cette identité supra-nationale, afrodiasporique, est d'ailleurs lisible au-delà du langage, à travers l'évocation de réalités symboliques agissant comme des motifs mémoriels. En ce sens, l'on relèvera la récurrence d'objets culturels faisant référence au patrimoine africain et dotés d'une valeur symbolique singulière : le cas des *batuques* dans « *Danza* », du tam-tam dans « *Vamonos al vudú* » et de la marimba dans « *Marimbula, marimbulé* ». Il s'agit là d'un recours à la mémoire des objets théorisée par Jan Assmann, lequel explique que l'homme s'entoure d'objets qui « lui servent de miroir, lui rappellent son propre être, son passé, ses ancêtres, etc.³⁹ ». La mémoire ancestrale est aussi convoquée par la mention explicite du continent comme dans « *Marimbula, marimbulé* » ou simplement par la mention d'espaces géographiques à l'image du Congo, du Cameroun, de Tombouctou ou encore de Fernando Poo dans « *Danza negra* ».
19. La récurrence du motif de la mer⁴⁰ constitue une autre allusion à la mémoire transatlantique. Armando Duvalier joue d'ailleurs bien avec les mots dans « *Maribula, marimbulé* » pour relier la mer (*la mar*) et la marimba. Aussi, lorsque l'on voit combien Vicente Azul est envoûté par la mer qu'il contemple avec tristesse, on ne peut s'empêcher de penser au jeune Antonio Balduino, personnage principal de *Jubiaba* du romancier brésilien Jorge Amado tout aussi obsédé par la mer qu'il « regarde comme le chemin de la maison », en une contemplation qui le remplit à la fois de tristesse et d'espoir. Cette ambivalence émotionnelle correspond à l'ambivalence même du motif : la mer est l'élément qui marque la séparation (elle sépare l'Afrique et l'Amérique latine) et elle constitue également le chemin de la maison⁴¹. C'est peut-être cette idée que Roberto López Moreno veut traduire dans « *¿En dónde están?* » lorsqu'il écrit : « *vienen del mar/ vienen y voy* ». Une double action qui pourrait avoir pour finalité la rencontre (au moins sur le plan symbolique) de la phratrie transatlantique. La poésie nègre en

³⁸ Paz 2011.

³⁹ Assmann 2010.

⁴⁰ Si on s'accorde avec Edouard Glissant (1997, p. 112) pour dire que la mémoire ne se fait pas sans répétition, sans ressassement, on comprend bien toute l'importance du retour de ce motif.

⁴¹ C'est par elle que sont arrivés les Africains faits esclaves en Amérique et c'est par elle que certains sont retournés en Afrique. A ce sujet de l'ambivalence du motif de la mer dans les sociétés afrodiasporiques, voir également Segato 2014.

terres mexicaines peut alors être appréhendée comme un moyen de s'inscrire dans une « culture du souvenir », de réveiller la mémoire culturelle, d'affirmer une identité culturelle commune à la diaspora africaine, à la descendance africaine.

20. Longtemps « cantonnées au cercle restreint de quelques spécialistes⁴² », les travaux sur l'afroféricisme mexicain se multiplient depuis près d'une décennie. S'employant à déterrer ce morceau de miroir⁴³ qu'est le pendant africain de l'identité mexicaine, elles offrent de nouvelles perspectives de recherche dans un monde « où il est assez inhabituel d'entendre parler d'afroféricisme⁴⁴ ». Cependant, le champ littéraire mexicain est encore très peu concerné par cette dynamique de recherche, bien que l'afroféricisme mexicain s'exprime aussi dans le monde des lettres ; Roberto Irizarry le montre à partir du *Panchito Chapopote* de Xavier Icaza⁴⁵, Marco Polo Hernández Cuevas l'examine à travers *La Muerte d'Artemio Cruz* de Carlos Fuentes⁴⁶, B. Christine Arce en évoque le murmure dans *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. La poésie nègre d'Armando Duvalier et de Roberto López Moreno offre également des possibilités d'analyse. Elle nous permet de comprendre que la mise en valeur de l'afroféricisme mexicain comporte un fort enjeu identitaire.

Conclusion

21. « *Art and popular culture can intervene, although not always evenly, where history leaves off ; at least this has been the case with Mexico's nobodies*⁴⁷ » écrit Christine Arce. Dans cet ordre d'idées, l'adoption de la poésie nègre par les poètes mexicains peut se concevoir comme une volonté de mettre de la couleur sur les blancs de l'histoire mexicaine en donnant de la voix à l'identité afro-mexicaine dans un contexte marqué par l'invisibilité de l'afroféricisme. On peut y lire également l'ambition d'inscrire cette identité dans une dynamique supra-nationale, de l'étendre à un monde afro-diasporique « habitant une culture en commun⁴⁸ ». En ce sens, elle

⁴² Hoffmann 2005, p. 123.

⁴³ Pensons à l'image du miroir enterré de Carlos Fuentes, miroir qu'il faut déterrer afin qu'il puisse refléter aux Mexicains leurs véritables traits identitaires : Fuentes 1992.

⁴⁴ Irizarry 2012, p. 33.

⁴⁵ *Idem*.

⁴⁶ Hernández Cuevas 2004.

⁴⁷ Arce 2017, p. 282 : « L'art et la culture populaire peuvent intervenir, mais pas toujours de manière uniforme, là où l'histoire s'interrompt ; du moins cela a-t-il été le cas avec ceux qui ne sont personne au Mexique ».

⁴⁸ Le sentiment d'avoir une identité commune réside dans l'idée d'appartenir à la même culture ou de l'avoir en partage : Assman 2010.

se donne comme un mode d'affirmation de soi dans un univers où l'ignorance et un certain déni cultivent encore une espèce de black-out.

22. Il convient, enfin, de souligner que la poésie nègre n'a pas eu un franc succès au Mexique où, hormis Armando Duvalier et quelques-uns de ses disciples, Roberto López Moreno notamment, presque personne n'a choisi d'adopter le genre. Toutefois, sachant que ce qui est en jeu dans la poésie nègre mexicaine est incontestablement l'affirmation d'une identité culturelle traduisant des aspirations à une autodéfinition, à une reconnaissance, à une visibilité culturelle et historique, il est possible de se demander quelle(s) relation(s) peu(ven)t exister entre cette orientation esthétique et d'autres formes mexicaines de poésie afronégristes telles les *coplas* ou *décimas* – conçues comme une survivance de la culture africaine⁴⁹ – et la poésie proprement dite de la négritude⁵⁰ plus portée vers une identité ethnique, voire raciale, pouvant se lire comme une véritable posture politique.

Références bibliographiques

- Aguirre Beltrán, Gonzalo, 1972, *La población negra de México*, Mexico, Fondo de Cultura Económica [1946].
- Apodaca Valdez, Manuel, 2016, « Coplas y fandangos de la Costa Chica de México », *Revista de literaturas populares*, XVI, 1-2, janvier-décembre, Mexico, UNAM, pp. 2018-242.
- Arce, B. Christine, 2017, *Mexico's nobodies: The cultural legacy of the soldadera and Afro-Mexican Women*, New York, SUNNY Press.
- Assmann, Jan, 2010, *La Mémoire culturelle*, Paris, Aubier [2002].
- Carpentier, Alejo, 1977, « Cómo el negro se volvió criollo. La huella de África en todo un continente », *El correo (UNESCO)*, août-septembre, pp. 8-12.
- Cunin, Elizabeth, 2008, « Des "Amériques noires" à la "Black Atlantic" : réflexions sur la diaspora à partir de l'Amérique latine », *Autour de « l'Atlantique noir ». Une polyphonie de perspectives*, La Documentation Française, IHEAL, pp. 115-122.
- Depestre, René, 2006, « Aventuras del negrismo en América latina », en Leopoldo Zea, *América latina en sus ideas*, Mexico, Siglo XXI Editores [1986], pp. 345-360.

⁴⁹ Manuel Apodaca Valdez présente les coplas de la Costa chica de Oaxaca et de Guerrero comme « *una de las formas más notables que los afromexicanos y costeños en general preservan como forma de resistencia frente a la pérdida de lo que, de acuerdo con Stuart Hall, se ha dado en llamar, identidad cultural* », Apodaca Valdez 2016, p. 2018.

⁵⁰ La poésie de la Négritude mexicaine est par exemple consignée dans l'ouvrage *Ébano* d'Israel Reyes Larrea (activiste présenté à la note 9 et Angustia Torres Díaz. Il s'agit d'une compilation de poèmes s'inscrivant dans le mouvement de la Négritude tel qu'il a pu se traduire par la plume de Léon Gontran Damas, Léopold Sédar Senghor ou Aimé Césaire. Au sujet de la poésie de la Négritude au Mexique, voir aussi Solís Téllez 2009 ; Solís Téllez & Alarcón Sánchez 2018.

- Duvalier, Armando, 2014, *Un ángel amansando sus teléfonos*, Mexico, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Fuentes, Carlos, 1992, *El espejo enterrado*, Mexico, Fondo de Cultura Económica.
- Glissant, Edouard, 1996, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard [1995].
- Glissant, Edouard, 1997, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard.
- Glissant, Edouard, 2010, *L'imaginaire des langues*, entretien avec Lise Gauvin, Paris, Gallimard.
- Gregorius, Arlene, 2016, « Los negros de México que han sido “borrados de la historia” », *BBC*, <https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/04/160410_cultura_mexico_comunidad_negra_discriminacion_wbm>, consulté le 10/07/2018.
- Hazrael-Massieux, Guy, 1985, « Traces culturelles et linguistiques », *Notre librairie*, 80, Juillet/Septembre, pp. 7-14.
- Hernández Cuevas, Marco Polo, 2004, *African Mexican and the Discourse of Modern Nation*. Laham, Maryland: University Press of America.
- Hernández Cuevas, Marco Polo, 2013, « El Boxito afromexicano y otros vaqueros americanos », conférence à l'UNAM, <<https://www.youtube.com/watch?v=Y2qoWdgV4nU>>, consulté le 21/06/2018.
- Hoffmann, Odile, 2005, « Renaissance des études afromexicaines et production de nouvelles identités ethniques », *Journal de la Société des américanistes*, 91, 2, pp. 123-152.
- Irizarry, Roberto, 2012, « Vanguardia, raza y nación: una lectura de la negritud de la novela mexicana Panchito Chapopote y del estridentismo a la luz del modernismo brasileño y de Macunaíma », *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production, of the Luso-Hispanic World*, 2, 1, pp. 33-50.
- Lechini, Gladys, 2008, *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*, CLACSO/ CEA-UNC, <<http://bibliotecavirtual.dacso.org.ar/Argentina/cea-unc/20121212051220/african.pdf>>, consulté le 21/06/2018.
- Maceda Martínez, Andrés, 2008, *Yanga, una historia compartida*, Xalapa, Servicios Editoriales.
- Máynez, Pilar, 2003, *Lenguas y literaturas indígenas en el México contemporáneo*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Montemayor, Carlos, 2004, *La voz profunda. Antología de la literatura mexicana en lenguas indígenas*, Mexico, Joaquín Mortiz.
- Mejía, Gina, 2009, « Piden reconocimiento para la raza negra », *El Imparcial*.
- López Moreno, Roberto, 1998, *Negridas*, Veracruz, Instituto Veracruzano de Cultura.
- López Nájera, Cinthia Jazmín, 2018, « Activismo Afrodescendiente como constructor de discursos identitarios en Veracruz y Guerrero », Juan Carlos Ruiz Guadalajara & Gustavo A. Urbina Cortés (éds.), *Acción colectiva, movimientos sociales, sociedad civil y participación*, 2, Mexico, COMECSO, pp. 617-633.
- Mireles Gavito, Sofía, 2014, « Poesía Negra en Chiapas », *La Voz del Norte*, <<http://www.lavozdelnorte.com.mx/2014/01/19/poesia-negra-en-chiapas/>>, consulté le 10/07/2016.
- Moundjégou Mangangue, Pierre Edgar, 1987, « Ce que dit le tam-tam », *Ainsi parlaient les anciens*, Paris, Silex, p. 8.

- Olivares Alonso, Emir, 2011, « Los pueblos negros son “invisibles legalmente” en México: PUMC », *La Jornada*, 25/11/2011, p. 17, <<http://www.jornada.com.mx/2011/11/25/politica/017n1pol>>, consulté le 26/06/2018.
- Palés Matos, Luis, 2000, « Danza negra », *Tuntún de pasa y grifería*, San Juan, Editorial Universidad de Puerto Rico [1937].
- Paz, Octavio, 1990, « Nobel lecture: La búsqueda del presente », *The Nobel Prizes*, <<http://www.nobelprize.org/mediaplayer/index.php?id=1501>>, consulté le 10/07/2016.
- Paz, Octavio, 2011, « Alrededores de la literatura hispanoamericana », Conferencia pronunciada el 4 de diciembre de 1976 en la Universidad de Yale, *La Letra del escriba*, <<http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n99/articulo-8.html>>, consulté le 26/06/2018.
- Reyes Larrea, Israel y Torres Díaz, Angustia, 2006, *Ébano. Versos costeños y poesía regional afromestiza*, Oaxaca, Gobierno del Estado de Oaxaca/Presidencia Municipal de Santa María Huazolotitlán.
- Romero, Francisco Javier, 2010, « La literatura indígena mexicana en búsqueda de una identidad nacional », *XXXVIII Congreso Internacional Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, <<http://www.iiligeorgetown2010.com/2/actas-indice.htm>>, consulté le 18/03/2018.
- Saldívar, Emiko, 2017, « La representación estadística de la negritud en México: entre el dato duro y la realidad », *Coloquio Nacional ¿Cómo queremos llamarnos? Horizonte INEGI 2020*, Mexico, <<https://www.youtube.com/watch?v=elaYc1h-RJs>>, consulté le 12/01/2019.
- Segato, Rita Laura, 2014, *L'Œdipe Noir. Des nourrices et des mères*, Paris, Payot [2006].
- Solís Téllez, Judith, 2009, *La construcción imaginaria de la identidad afromexicana. La interpretación de una cultura a través de sus diversos textos. El caso de San Nicolás Tolentino*, thèse de doctorat, Universidad Autónoma de México.
- Solís Téllez, Judith, Alarcón Sánchez, Silvia Guadalupe, 2018, « El vínculo simbólico con África en la poesía y cultura afromexicana », *Hipogrifo*, 6, 1, pp. 191-204. <<http://humanidades.uagro.mx/inicio/images/Revista%20Hipogrifo%20-%20Judith%20%26%20Silvia%20-%202018.pdf>>, consulté le 18/03/2019.
- Torres Bigas, Silvia, 1990, *La narrativa indigenista mexicana del siglo XX*, Mexico, Universidad de Guadalajara.
- Vasconcelos, José, 1925, *La Raza Cósmica, Misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América del Sur*, Madrid, Agencia Mundial de Librería.
- Velázquez, María Elisa, 2005, *Poblaciones y culturas de origen africano en México*, Mexico, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Zambrano, Lilibeth, 2002, « Luis Palés Matos y Nicolás Guillén : la poética del negrismo », *Voz y Escritura*, 12, pp. 169-187.

A la luz de un nocturno: la reescritura como exploración de una identidad estética en *En la alcoba de un mundo* de Pedro Ángel Palou

Sergio Fregoso Sánchez¹
Université Paul-Valéry – Montpellier 3
IRIEC EA 740

Resumen: La presencia del grupo Contemporáneos en la literatura actual es palpable no sólo por sus aportes a la estética nacional, sino también por la mitificación de sus figuras. Tan es así que Pedro Ángel Palou (1966) publica en 1992 *En la alcoba de un mundo*, novela dedicada a la imagen de Xavier Villaurrutia (1903 – 1950). En ella, el novelista reconstruye la vida del poeta por medio de una falsa autobiografía al mismo tiempo que experimenta con sus preocupaciones líricas. Sin embargo, la imitación de este discurso no será inocente. El objetivo de este artículo será mostrar cómo la deconstrucción de la vida y obra de Xavier Villaurrutia le sirve de pretexto a Pedro Ángel Palou para la exploración de una identidad estética propia.

Palabras clave: biografía, reescritura, identidad, figuración autorial, narrativa mexicana contemporánea, grupo Contemporáneos, generación del *Crack*.

Titre : À l'aube d'un nocturne : la réécriture ou la recherche d'une identité esthétique dans *En la alcoba de un mundo* de Pedro Ángel Palou.

Résumé : De nos jours, la présence du groupe avant-gardiste mexicain *Contemporáneos* reste importante dans la littérature mexicaine actuelle, non seulement en raison de sa contribution à l'esthétique nationale, mais aussi comme une conséquence de la mythification des auteurs qui le composaient. En effet, l'écrivain Pedro Ángel Palou (1966) publie *En la alcoba de un mundo* en 1992, un roman consacré à l'image du poète Xavier Villaurrutia (1903-1950), leader *de facto* du groupe. Dans son roman, Palou reconstitue la vie du poète à travers une fausse autobiographie en même temps qu'il retrace ses préoccupations lyriques. Le procédé de réécriture qui régit ce discours obéit à une double intention. L'objectif de cet article sera de montrer comment la déconstruction de la vie et de l'œuvre de Xavier Villaurrutia sert de prétexte à Pedro Ángel Palou pour l'exploration de sa propre identité esthétique.

Mots-clés : biographie, réécriture, identité, figuration de l'auteur, roman mexicain contemporain, groupe Contemporáneos, *Crack*.

Title: By the light of a nocturne: rewriting as the exploration of an aesthetic identity in *En la alcoba de un mundo* by Pedro Ángel Palou

Abstract: The presence of the Mexican avant-garde group *Contemporáneos* is, undoubtedly, still palpable in current literature; not only because of its contribution to national aesthetics, but because of the mythification of the writers that belonged to said group. This mythification reached a high-point in 1992, when Pedro Ángel Palou (1966) published *En la alcoba de un mundo*, a novel dedicated to the image of Xavier Villaurrutia (1903 – 1950). In it, the novelist reconstructs the life of the poet by means of a false autobiography while experimenting with his lyrical concerns. The imitation of Villaurrutia's speech, however, serves a hidden agenda. The objective of this article is to demonstrate how the deconstruction of the life and work of Xavier Villaurrutia rather works as a pretext for Pedro Ángel Palou to explore his own aesthetic identity.

Keywords: biography, rewriting, identity, self-representation, contemporary Mexican narrative, *Contemporáneos* group, *Crack* movement.

¹ Cursa el doctorado en Estudios Romances con especialización en Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos en la Universidad Paul Valéry – Montpellier 3 (Francia). Su proyecto de tesis versa sobre la hibridación genérica entre novela, ensayo y autoficción en la narrativa vanguardista del México postrevolucionario. Contacto: sergio.fregoso-sanchez@etu.univ-montp3.fr. Firma institucional: Univ Paul Valéry Montpellier 3, IRIEC EA 740, F34000, Montpellier, France

Pour citer cet article : Fregoso Sánchez, Sergio, 2019, « A la luz de un nocturno: la reescritura como exploración de una identidad estética en *En la alcoba de un mundo* de Pedro Ángel Palou », Dossier thématique : Voix et identités d'ici et d'ailleurs dans la littérature mexicaine contemporaine, coord. par Véronique Pitois Pallares, *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines – CECIL*, n° 5, <https://cecil-univ.eu/C5_6>, mis en ligne le 30/06/2019, consulté le jj/mm/aaaa.

¿Cómo se puede medir un semejante con la sola razón? ¿Qué sabemos con precisión de otro, a menos de convertirle en un personaje propio?
Max Aub

Introducción

1. No cabe duda de que una de las generaciones más fecundas, polémicas y trascendentales en la literatura mexicana fue la que se reunió alrededor de la revista *Contemporáneos*². Primero injustamente atacados, después olvidados y ahora redimidos por la crítica, los miembros del «grupo sin grupo» influyeron puntualmente en el devenir cultural del México postrevolucionario. De entre ellos habría que poner de relieve la figura de Xavier Villaurrutia (1903-1950), que hizo de las inquietudes generacionales una cruzada estética e intelectual en busca de un cambio profundo en la manera de hacer y entender la literatura cuando el medio artístico nacional adolecía de sistemas de representación anquilosados.
2. A noventa años de la publicación de la revista, la presencia de Villaurrutia y sus contemporáneos en la literatura actual es palpable no sólo por sus aportes a la estética nacional, sino también por la mitificación de sus figuras. Tan es así que Pedro Ángel Palou (1966), miembro de la generación del *Crack*, publica en 1992 *En la alcoba de un mundo*, novela dedicada a la imagen de Xavier Villaurrutia. En ella, el novelista reconstruye la vida del poeta por medio de una falsa autobiografía, al mismo tiempo que experimenta con sus preocupaciones líricas. De este modo, los binomios recurrentes en la poética *villaurrutiana* (cuerpo – alma; muerte – vida; sueño – vigilia; consciencia – inconsciencia; arte – realidad) se convierten en síntomas textuales que rigen la novela de Palou.
3. La figuración de un autor a manos de otro suscita sin embargo ciertas problemáticas en el ejercicio de la crítica literaria. En el caso particular de *En la alcoba de un mundo*, la primera de ellas parece evidente: ¿por qué elegir a Xavier Villaurrutia como protagonista y de qué manera es representado? Consecuentemente, podríamos preguntarnos cuál es la actitud de Pedro

² Comúnmente se reconoce como miembros del grupo Contemporáneos a Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet, Enrique González Rojo, Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Elías Nandino, Gilberto Owen y Jorge Cuesta.

Ángel Palou con respecto a su novela, es decir, qué implicaciones y compromisos asume al imitar un discurso artístico anterior si tomamos en cuenta que la publicación de la novela ocurre en el periodo post-*boom* y post-onda de la literatura nacional. ¿Optar por la reescritura y una mirada retrospectiva deviene acaso en una declaración de principios del relevo generacional? Planteado lo anterior, mi objetivo a lo largo de este artículo será demostrar cómo la deconstrucción de la vida y obra de Xavier Villaurrutia sirve de pretexto para la exploración de una identidad estética propia.

1. Viaje alrededor del libro: una aproximación paratextual

4. Antes de abordar el texto, conviene interrogar la manera en que éste es presentado al lector para anticipar su composición. Las portadas de las diferentes ediciones del libro³ sugieren una intención biográfica que establece una relación de sinceridad entre los referentes reales y lo narrado. En la portada de la última edición, por ejemplo, aparece en primer plano un retrato de Xavier Villaurrutia que funge como documento testimonial de su existencia. Esta misma foto remite a la que se adjunta en las *Cartas de Villaurrutia a Novo* (1966), compendio ineludible para la elaboración de una biografía del poeta capitalino. En este sentido, la imagen en la portada cumple también una función intertextual que marca el punto de partida de la novela: la voz del propio Villaurrutia. El título actuaría del mismo modo, ya que remite a saberes compartidos sobre la figura del poeta. El primer enunciado, «En la alcoba de un mundo», refiere a los últimos versos de su «Nocturno amor» contenido en el poemario *Nostalgia de la muerte* (1938), donde el hecho de «no ser sino la estatua que despierta / en la alcoba de un mundo en el que todo ha muerto⁴» evoca los tonos de zozobra y nostalgia que caracterizan su poesía. El segundo enunciado, «El amor y la oscura muerte de Xavier Villaurrutia», propone una solución o, en su defecto, una revisión de las diferentes versiones de su misterioso fallecimiento, que oscilan entre el lacónico parte médico que reportaba un paro cardíaco y las especulaciones de sus amigos cercanos. El poeta Elías Nandino, según sus memorias, recuerda que:

³ *En la alcoba de un mundo* fue publicado por primera vez en 1992 bajo el sello editorial del Fondo de Cultura Económica y reeditado en 2002. La edición más reciente hasta la fecha corresponde a la de la editorial Seix Barral, publicada en 2017.

⁴ Villaurrutia 1966b, p. 50.

el doctor Negrete Herrera, quien era mi amigo y atendía a Xavier cuando yo no estaba, dio el diagnóstico de paro cardíaco y firmó el certificado de defunción. No hubo autopsia. Debo decir que desde que nos conocimos yo fui médico de Xavier. Tenía su historia clínica, en la cual apunté todos sus padecimientos. [...] Yo conservaba sus análisis, sus electrocardiogramas, y nunca sospeché ningún mal cardíaco. Fue por eso que me atreví a pensar que su muerte no fue natural. [...] Llegué a la conclusión de que Xavier no murió, sino se hizo morir⁵.

5. Queda claro que la experiencia del lector con respecto al paratexto cambia según la edición de la obra. Sin embargo, la simulación biográfica se mantiene en cada una de ellas. Prueba de esto es la primera edición de la novela publicada en 1992 que, aunque más lacónica⁶ en cuanto a sus intenciones que la de 2017, fue presentada por la revista *Proceso* de la siguiente manera: «Una nueva biografía de Xavier Villaurrutia vuelve a plantear su posible suicidio⁷».
6. No obstante, el concepto de biografía *stricto sensu* es puesto en duda apenas confrontamos el índice que divide el libro en tres etapas de la vida de Xavier Villaurrutia:

Primera versión de los hechos: 1903-1936. Las cinco letras del deseo

Segunda versión de los hechos: 1936-1949. El que nada se oye

Tercera versión de los hechos: diciembre 1950. Pero amar es también cerrar los ojos⁸

7. Cada una de ellas aparece como una «versión de los hechos», oxímoron que determina la estructura narrativa de la novela al armonizar la interpretación subjetiva del suceso ante la objetividad y veracidad del hecho.
8. Lo anterior queda confirmado con la entrada de un transcriptor que, a pie de página, recibe al lector con la siguiente aclaración:

Este cuaderno, los diarios, entrevistas y reportajes (e incluso textos de ficción apócrifos, cuyo narrador ingenuamente se exhibe) irán apareciendo a lo largo de esta primera parte ubicada entre la segunda y la cuarta décadas del siglo; fueron compilados para hacer más amplia la visión sobre Xavier Villaurrutia. Tantas veces

⁵ Nandino 2000, pp. 68-69.

⁶ En lugar del retrato de Villaurrutia, por ejemplo, aparece la foto en blanco y negro de un café, mientras que el título se limita a un enunciado: «En la alcoba de un mundo». En la edición de 2003 publicada por la editorial Debate, por su parte, aparece un retrato pictórico del poeta y el título tiene otro matiz: *En la alcoba de un mundo*. Una vida de Xavier Villaurrutia (el énfasis es mío).

⁷ Gerardo Ochoa Sandy, «Un misterio que dura 42 años», *proceso.com.mx*, 19/09/1992, <<http://www.proceso.com.mx/160171/un-misterio-que-dura-42-anos>>, consultado el 5/09/2018.

⁸ Palou 2017a, p. 9.

como sea necesario se interrumpirá el fluido del texto para aclarar. El que junta no escribe, no interpreta; sólo le está dado reordenar. [T.]⁹.

9. Habrá que tomar estas palabras como una advertencia: en este texto híbrido, se vuelve inútil separar la verdad de la mentira; documentos oficiales inventados y textos ficcionales verosímiles se entretajan, de manera polifónica y rotatoria, para conformar la psique de Xavier Villaurrutia y, al mismo tiempo, escenificar un ambiente de época. A continuación, abordaré ambos aspectos por separado.

2. Miedo de no ser más que un jirón de sueño: Palou y la ficcionalización de Xavier Villaurrutia

10. Para estudiar la configuración del personaje de Xavier Villaurrutia empezaré por describir la disposición de la trama. Ésta se desarrolla entre 1935, año en que el poeta capitalino viaja a Estados Unidos becado por la Fundación Rockefeller para estudiar teatro en la Universidad de Yale, y el 25 de diciembre de 1950, fecha de su muerte. A lo largo de ella, la voz del protagonista sobresale del coro en sus diferentes tonalidades (narración en primera persona, estilo indirecto libre, monólogo interior) y, para mantener una imagen fidedigna del Villaurrutia real y recrear un discurso verosímil, Pedro Ángel Palou acude a tres fuentes principales: los documentos íntimos del poeta, su obra poética y las voces autorizadas sobre el tema y el periodo histórico.
11. La primera parte de la novela ilustra cabalmente lo anterior. De entrada, se presenta un supuesto cuaderno de viaje escrito por Xavier durante su estancia en la Universidad de Yale entre 1935 y 1936. En el imaginario de Palou, este diario es el contrapunto a las cartas que Villaurrutia realmente escribía para Salvador Novo desde Estados Unidos. En él se representan los pensamientos y sensaciones que guardaba para sí, de manera que el epistolario real y este diario ficticio mantienen una relación de hipertextualidad y simetría. Desde su partida en el puerto de Veracruz, hasta sus excursiones a Nueva York, Boston, Los Ángeles y Pasadena; desde sus impresiones sobre la «gótica» Universidad de Yale, el sistema educativo estadounidense y sus compañeros de la Facultad de Drama, hasta sus aventuras con Rodolfo Usigli, su compañero de cuarto; sus lecturas, obras de teatro y películas vistas; sus inquietudes sobre la vida, el tiempo y el México que ahora observaba de lejos; e incluso trivialidades como

⁹ *Ibid.*, p. 17.

que se descompuso su pluma fuente o que le encantó que Aragón Leiva lo bautizara desde un periódico mexicano como «el crítico libidinoso». Todas estas anécdotas se representan religiosamente en esta «Primera versión de los hechos» a través del yo autobiográfico del Xavier ficticio.

12. Más aún, el discurso está moldeado por el estilo particular del Villaurrutia real. A modo de ejemplo, su puede citar de la cuarta carta del epistolario la siguiente metáfora sobre su viaje: «El barco patinaba en la nieve –la arena– azul de su desierto. Algunas noches, un mar tranquilo hasta la desesperación, monótono y mudo, sin olas, desolado¹⁰», mientras que el Xavier de la novela recuerda que: «El barco patinaba en la arena azul de desierto/mar tranquilo hasta la desesperación: uniforme y desposeído, sin olas¹¹». Del mismo modo, podemos identificar en la novela muchos de los versos reales prosificados en la voz del protagonista, como en la entrada del 29 de octubre de 1935, la primera del diario: «Abro los ojos y la sombra es más dura, más extraña. No puedo dejar de moverme inmóvil detenido sobre este mundo en el que todo ha muerto¹²», que remite al ya citado «Nocturno amor». La narración podría parecer incluso ostentosa cuando trata de emular las progresiones homofónicas del «Nocturno en que nada se oye» (*Nostalgia de la muerte*), cuya famosa estrofa dice:

y mi voz que madura
y mi voz quemadura
y mi bosque madura
y mi voz que madura¹³

13. Mientras que a lo largo de toda la novela encontraremos las siguientes progresiones: «isla desierta a la que llegará exhausto, apenas mero estrago *escupido, esculpido* por el mar¹⁴»; «Estar *sin máscara, sin más cara* que ésta con la que *camina* y se *encamina* hacia Agustín¹⁵»; «Esta conciencia deshecha *que ya no cree en nada, que ya no crea nada, que ya no cree nadar* en su propio fango¹⁶»; «Lo decía Jorge, la materia no desaparece, sólo cambia de forma, y entonces, *cuando la vi, cuando la vid, cuando la vida* quiere entregarse cobardemente¹⁷». Sin

¹⁰ Villaurrutia 1966d, p. 31.

¹¹ Palou 2017a, p. 18.

¹² *Idem*.

¹³ Villaurrutia 2015b, p. 47.

¹⁴ Palou 2017a, p. 22 (las cursivas son mías).

¹⁵ *Ibid.*, p. 124.

¹⁶ *Ibid.*, p. 201.

¹⁷ *Ibid.*, p. 210.

embargo, ni los referentes espacio-temporales ni las referencias a los poemas son arbitrarios. Si bien es cierto que forman parte de su riqueza, el valor de *En la alcoba de un mundo* radica en la exégesis que Pedro Ángel Palou hace del material bibliográfico. La novela, en consecuencia, sería el ensayo que intenta explicar el origen de la poética *villaurrutiana*. Si bien al transcriptor sólo le está dado reordenar, al novelista le está permitido interpretar.

14. La novela, en este sentido, parte del concepto de viaje como acontecimiento existencial. Ya en una de sus cartas, Villaurrutia se definía a sí mismo como: «el más cuerdo de los Ulises, el que no viaja, peregrino sentado, viajero inmóvil¹⁸», frase que se reproduce en la novela¹⁹ y tiene su origen en las máximas de François Fénelon («*Il faut se perdre pour se retrouver*²⁰») y de Paul Morand («*La tête au Pôle, les pieds sur l'Équateur, quoi qu'on fasse, c'est toujours le voyage autour de ma chambre*²¹»). El viaje, capital en la simbología del grupo Contemporáneos²², significó una invitación a lo nuevo, a la exploración crítica e intelectual, a ese:

[...] viaje que algo tiene de curiosidad, pero también de huida: aquella en la que se prefiere llegar al drama interno, mucho más valioso que el drama de las circunstancias [...] se trata de un «viaje inmóvil», del viaje íntimo por la alcoba o la biblioteca, es decir, por uno mismo²³.

15. La novela inicia precisamente con un Xavier insomne que escribe convencido:

Hay que perderse para encontrarse; es preciso para dar al fin con uno mismo. Ni escribir, ni leer: un único viaje inmóvil alrededor de esta alcoba habitada por la sombra. Travesía sin nombre que se tornará búsqueda, indagación, pacto²⁴.

16. Xavier aparece de este modo como el peregrino inmóvil que, en su viaje desde la silla de un cuarto rentado en New Haven, ha de entregarse sin piedad a la exploración de sí mismo.

¹⁸ Villaurrutia 1966d, p. 32.

¹⁹ Palou 2017a, p. 33.

²⁰ «Hay que perderse para encontrarse» (salvo mención en contrario, las traducciones son nuestras).

²¹ «La cabeza en el Polo, los pies en el Ecuador, haga lo que haga, es siempre el viaje alrededor de mi alcoba»

²² François Fénelon y Paul Morand, junto con André Gide («*Il y a un peu de Sinbad dans Ulysse*»: «Hay un poco de Simbad en Ulises»), Eugenio D'Ors («*La Odisea no es un libro de aventuras sino de problemas*»), James Joyce («*Going to dark bed there was a square round Sinbad the Sailor's foc's auk's egg in the night of the bed of all the auks of the rocs of Darkinbad the Brightdayler*»: «Yendo hacia la cama oscura había un cuadrado redondo Simbad el Marino huevo del alca del rocho en la noche de la cama de todas las alcas de todos los rochos de Oscurimbad el Luminero» [Joyce, *Ulises*, traducción de Francisco García Tortosa y María Luisa Venegas Lagüéns]) y Charles Baudelaire («*L'ennui, fruit de la morne incuriosité*»: «El aburrimiento, fruto del monótono desinterés») engalanaron con epígrafes los números de la revista *Ulises* (1927-1928), dirigida por Xavier Villaurrutia y Salvador Novo.

²³ Sheridan 1985, p. 222.

²⁴ Palou 2017a, p. 17.

17. La alcoba será consecuentemente ese espacio autorreflexivo que tanto en la novela como en los poemas del Villaurrutia real alberga sus pensamientos. Sin ir más lejos, en el «Nocturno de la alcoba» (*Nostalgia...*), la voz poética dice:

La muerte toma siempre la forma de la alcoba
que nos contiene.

Es cóncava y oscura y tibia y silenciosa,
se pliega en las cortinas en que anida la sombra,
es dura en el espejo y tensa y congelada,
profunda en las almohadas y, en las sábanas, blanca.

Los dos sabemos que la muerte toma
la forma de la alcoba, y que en la alcoba
es el espacio frío que levanta
entre los dos un muro, un cristal, un silencio.

Entonces sólo yo sé que la muerte
es el hueco que dejas en el lecho
cuando de pronto y sin razón alguna
te incorporas o te pones de pie.

Y es el ruido de hojas calcinadas
que hacen tus pies desnudos al hundirse en la alfombra.

[...]

La muerte es todo esto y más que nos circunda,
y nos une y separa alternativamente,
que nos deja confusos, atónitos, suspensos,
con una herida que no mana sangre.

Entonces, sólo entonces, los dos solos, sabemos
que no el amor sino la oscura muerte
nos precipita a vernos cara a los ojos,
y a unirnos y a estrecharnos, más que solos y náufragos,
todavía más, y cada vez más, todavía²⁵.

18. En la novela, la alcoba «toma la forma del mundo, laberíntica²⁶»; está «habitada por la sombra²⁷», por «un silencio atroz²⁸», por la noche que trae «con ella el fantasma de estos

²⁵ Villaurrutia 1966b, pp. 60-61.

²⁶ Palou 2017a, p. 58.

²⁷ *Ibid.*, p. 17.

²⁸ *Idem.*

pensamientos desafortunados²⁹» y por un Xavier desasosegado: «Empiezo a acelerar mi respiración [...] para vencer el miedo a estar solo. [...] Este insomnio desespera, vence³⁰»; «La sombra de la angustia: una ligera opresión en el estómago, ganas enormes de dormir, pero nulas expectativas de poder lograrlo. Sólo sigue el insomnio»³¹; «Claro que tengo sobresaltos, depresiones cruentas me sumen en un estado deplorable³²». Las ideas de vacío, soledad, obscuridad, onirismo y desasosiego que atraviesan el poema, semantizan del mismo modo el espacio narrativo en la primera parte de la novela. Se puede establecer entonces una relación intertextual entre *Nostalgia de la muerte, magnum opus* de Villaurrutia, y *En la alcoba de un mundo*, relación en la que los nocturnos del poemario participarán activamente en el desarrollo de la trama hasta llegar al clímax distópico que circunda el suicidio del poeta. En este sentido, Alí Chumacero relaciona el espacio de los nocturnos con la enfermedad:

Por la atmósfera que en ellos flota, recuerdan al evanescente Rodenbach, a la más sincera poesía del colombiano José Asunción Silva, al reposo mortal de Rainer María Rilke. Se puede repetir de esta poesía lo que González Martínez aplicó al primero de estos escritores: todo está ahí inmerso «como en la alcoba de un enfermo, en una media luz, en un ambiente en que se anda quedo y de puntillas, con el temor de despertar a quien duerme un sueño de convaleciente³³».

19. Palou parece retomar esta idea para su novela puesto que el insomnio opera en el texto como destinador y circunstancia del recorrido mental del protagonista.
20. Pero en la lógica del viaje como exploración del sí mismo, el insomne no es un enfermo sino un naufrago que, perdido entre la vigilia y el sueño, ha encallado en la isla de sus pensamientos:

Mientras el naufrago espera a que el sueño venga por él y lo regrese a su tierra – nos dice Xavier–, éste tiene que hacerse de un mundo habitable, no mero asidero, sino casa, lugar de acomodo, de asiento: innecesaria alcoba solitaria. Nunca cuarto de reposo³⁴.

21. La alcoba de enfermo se transforma entonces en un mundo dislocado y estático que, en su soledad y silencio, guarda también la posibilidad del no retorno.

²⁹ *Ibid.*, p. 42.

³⁰ *Ibid.*, pp. 17-18.

³¹ *Ibid.*, p. 21.

³² *Ibid.*, p. 36.

³³ Chumacero 1966, p. XVIII.

³⁴ Palou 2017a, p. 22.

22. José Luis Martínez, en una entrevista con Villaurrutia, interpreta el estatismo del náufrago como una «anti-emoividad» y no pierde la oportunidad para interrogar al poeta acerca de ésta, que cree característica de su obra: «En Chirico –responde Villaurrutia– encontré muchas veces una clara afinidad en esa manera de evasión de las cosas³⁵». Así como Giorgio de Chirico construye ese «mundo habitable» a través de la pintura, Villaurrutia lo hace a través de la palabra. Volviendo a la novela, la redacción del cuaderno de viaje se convierte en «un alivio [...] una posibilidad de recuento, de escapatoria ante el fantasma del insomnio³⁶». La figura de Xavier se delinea entonces como ese poeta noctámbulo y desvelado del que Octavio Paz aprendió tanto:

poeta insomne, lúcido, sin sueño, sin revelación pero con sueños, con fantasmas. Esos fantasmas que surgen cuando ya han dado las doce y vemos avanzar las manecillas implacables [...]. Espera con angustia el nuevo día, con la boca y el paladar secos, los párpados dolorosamente abiertos contemplando la aridez de una alcoba o de un espíritu. Solitario y dramático, asiste a una función sin espectadores, a un monólogo en el que se juzga y condena. Y al condenarse al hastío y al infierno del aburrimiento y de la esterilidad, logra arrancar, difícil y penosamente, de esas rocas impías, extrañas chispas eléctricas: sus poemas³⁷.

23. En este sentido, el insomnio es el estado que conduce a la lucidez ontológica, puesto que no es plena consciencia ni absoluto inconsciente, sino el lugar donde razón e imaginación, partes constituyentes del ser, se encuentran para dar paso a la *poiesis*. Como si le diera razón a Paz, el Xavier de Palou escribe en su diario: «vigilia y sueño –se unen en un lúcido corredor intransitable, en una fuerza magnética envidiada. [...] Su fuerza me arrastra, naufrago en sus horas hasta dar con el fantasma de mí mismo³⁸». Y en la depuración de sus pensamientos consigue: «unos nocturnos muy trabajados, intensos, lúcidos sin luz: son poemas noctámbulos, de tiniebla³⁹». La novela logra plantear así el origen de *Nostalgia de la muerte* en el desasosiego existencial del Xavier imaginado.

24. El diario se convierte de este modo en un ejercicio cartesiano en el que Xavier, inseguro, trata de responder a la pregunta: «¿No será la vida también un sueño en el que estamos

³⁵ Martínez 1982, p. 117.

³⁶ Palou 2017a, p. 57.

³⁷ Paz 1992, p. 138.

³⁸ Palou 2017a, p. 38.

³⁹ *Ibid.*, p. 77.

prisioneros⁴⁰?». Paralelamente, el Villaurrutia real se interroga con los siguientes versos de «Estancias nocturnas» (*Nostalgia...*):

En la noche resuena, como en un mundo hueco,
el ruido de mis pasos prolongados, distantes.
Siento miedo de que no sea sino el eco
de otros pasos ajenos, que pasaron mucho antes.

Miedo de no ser nada más que un jirón de sueño
de alguien –¿de Dios? – que sueña en este mundo amargo.
Miedo de que despierte ese alguien –¿Dios? –, el dueño
de un sueño cada vez más profundo y más largo⁴¹.

25. Y, ante la duda, el Xavier de la novela lo resuelve por medio de la escritura:

el insomnio no impide el rigor, la búsqueda del equilibrio entre la inteligencia y la sensualidad. Íntimo, habitable, sincero, el poema se vuelve un territorio de la persona –no de la personalidad–, un espacio de búsqueda, un ente que explora la transición, el lazo que media el sueño y la vigilia, la noche y el día, la vida y la muerte. [...] Viajar en el poema, nutrir la quietud, habitar la inmovilidad del viaje: un movimiento lento, corto, intenso⁴².

26. De acuerdo a lo anterior, no es aleatorio que el formato en que se nos presentan estas ideas sea un diario, en otras palabras: una bitácora de memorias, pues aquél que recuerda –corrijamos–, existe. La novela dirige entonces su atención al proceso mismo de creación, donde la escritura de los poemas es también la escritura de la vida. En la ya mencionada entrevista de 1940 con Martínez, Villaurrutia dice:

Toda la poesía no es sino un intento para el conocimiento del hombre. Ahora bien, la expresión de este drama se logra más estrictamente con ideas; pero para que estas ideas tengan categoría poética no bastaría enunciarlas en verso, sino que precisa cristalizarlas, vivirlas real y plenamente, consubstancialmente. [...] Entonces, la clave de esta poesía intelectual [...] será la de madurar tales ideas, más bien, vivirlas dramáticamente⁴³.

27. La exploración de sí mismo, empero, considera la posibilidad de no ser y trae consigo la certeza de dejar de ser. Esta ambigüedad es lo que Paz denominó, refiriéndose a la poesía de

⁴⁰ *Ibid.*, p. 24.

⁴¹ Villaurrutia 1966b, pp. 62-63.

⁴² Palou 2017a, p. 81.

⁴³ Martínez 1982, p. 114.

Villaurrutia, como «la percepción del momento de tránsito de los opuestos⁴⁴»: «El estadio intermedio tiene otro nombre: agonía. También se llama: duda⁴⁵». Esta idea se expresa textualmente en la novela cuando Xavier escribe:

Existen los poetas del sueño y los de la vigilia, los del campo y los de la ciudad, los de la vida y los de la muerte. ¿Cómo sentir y plasmar, por supuesto, el momento de la contradicción, la lúcida paradoja del cambio, el tránsito? Insomnio, inteligencia, astucia, no bastan para captar ese espacio entre los opuestos porque para sentirlo en forma es necesario vivir sus consecuencias. [...] Ahí, en ese espacio encuentro el *entre*, lo vivo, lo pervivo, lo sobrevivo⁴⁶.

28. Víctor Manuel Mendiola detecta igualmente esta encrucijada en la poesía de Villaurrutia y responde:

Aunque Paz no quiera llamar a esta poesía romántica, está hablando de romanticismo: un mundo interior y subjetivo donde no hay forma de encarnar un pensamiento y encontrar una respuesta. Pero en el mundo clásico, las preguntas sí tienen respuesta. [...] Para los cínicos, los epicúreos o los seguidores de Séneca la respuesta a la gran pregunta era la muerte. [...] Villaurrutia, como lector y estudioso de sor Juana, sabía que una respuesta posible era la creación de un mundo perfecto, pero helado: los reflejos de la razón, los espejos de la inteligencia. Un mundo donde todo permanece equilibrado en su correspondencia⁴⁷.

29. Sólo a través de la muerte o, mejor dicho, en la realización de la muerte como soporte de la balanza entre los opuestos es posible la creación de este mundo «perfecto». Es en este sentido que la voz poética del «Nocturno miedo» (*Nostalgia...*) dice: «La noche vierte sobre nosotros su misterio / y algo nos dice que morir es despertar⁴⁸ », versos que se evocan sistemáticamente, como salmo, de principio a fin en la novela: «Morirse es despertarse⁴⁹»; «La muerte, la noche habla de muerte⁵⁰»; «un día la noche no será, estará⁵¹»; «Habrá un día en que la noche no esté, en que la noche sea⁵²». La noche, en este sentido, debe ser entendida

⁴⁴ Paz citado en Mendiola 2012, cap. 4, § 11, posición 304-305.

⁴⁵ *Ibid.*, § 12, posición 306-309.

⁴⁶ Palou 2017a, pp. 61-62.

⁴⁷ Mendiola 2012, cap. 4, § 13, posición 322.

⁴⁸ Villaurrutia 1966b, p. 45.

⁴⁹ Palou 2017a, p. 23.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 78.

⁵¹ *Ibid.*, p. 84.

⁵² *Ibid.*, p. 139.

como alegoría de la muerte, como la sombra que acompaña los poemas más lúcidos del Xavier de la novela:

Y me pregunto ahora,
 si nadie entró en la pieza contigua,
 ¿quién cerró cautelosamente la puerta?
 ¿Qué misteriosa fuerza de gravedad
 hizo caer la hoja de papel que estaba en la mesa?
 ¿Por qué se instala aquí, de pronto, y sin que yo la invite
 la voz de una mujer que habla en la calle?

Y al oprimir la pluma,
 algo como la sangre late y circula en ella,
 y siento que las letras desiguales
 que escribo ahora,
 más pequeñas, más trémulas, más débiles,
 ya no son de mi mano solamente⁵³.

30. En este «Nocturno en el que habla la muerte» (*Nostalgia...*) queda claro que esta última es el impulso vital del poema. Su omnipresencia en esta primera parte anticipa, de acuerdo a la postura de Mendiola, que sólo a través de ella, de su «vivencia dramática», es que se resuelve la búsqueda de sí mismo. Sin embargo, todo Ulises regresa a su Ítaca. Cuando termina su estancia en la Universidad de Yale, Xavier cierra su diario con expectación: «¿He logrado ese viaje de quietud por mí mismo: encuentro, salvación, crecimiento⁵⁴?».
31. La «Segunda versión de los hechos» narra, precisamente, lo acontecido desde su regreso a México en 1936 hasta el año 1949. El género testimonial, no obstante, será reemplazado por una narración omnisciente que, en estilo indirecto libre, reproduce los pensamientos de Xavier. El transcriptor nos advierte que en esta segunda parte será un «autor apócrifo» quien se encargue de presentar los acontecimientos. Explica que los siguientes treinta capítulos fueron encontrados junto con un manual de bridge (que ya en la primera parte interrumpía de vez en vez la narración) entre los escombros de un edificio residencial devastado por el terremoto de la Ciudad de México en 1985. Constituyen el resultado de una investigación que tenía como objetivo la redacción de una novela sobre la vida de Villaurrutia que habría de llamarse *El que nada se oye*, título que encabeza esta «versión de los hechos». Nos dice

⁵³ *Ibid.*, p. 80.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 101.

también que el escritor mexicano, contemporáneo a Villaurrutia, Rubén Salazar Mallén aconsejó a este narrador apócrifo en la elaboración de su texto. Por esto mismo, el transcriptor aclara finalmente que: «aunque no compartimos las afirmaciones que se hacen [...] es una valiosa investigación que esclarece puntos fundamentales de la vida de Villaurrutia⁵⁵», ya que esta «versión de los hechos», como ya prometía el título del libro, versará sobre el trágico amor entre el pintor Agustín Lazo y Xavier Villaurrutia.

32. A pesar de que el género discursivo cambia entre una parte y otra, el tono meditabundo del protagonista se mantiene. Si antes fue el viaje el tópico que deshilvanó sus pensamientos hasta la racionalización de la muerte y la palabra –poética– como medio para el conocimiento de sí mismo, ahora será el amor no correspondido quien lo guíe hasta una conceptualización de la felicidad y la libertad.
33. A su regreso a México, Xavier se encuentra inmerso en una relación problemática con Agustín. Mientras que éste pide la entrega total del primero, Xavier necesita estar solo y sentirse solo pues está convencido de que: «Nadie sino él y su sueño, y su muerte, y su delirio, y su entrega incondicional por la poesía, podrán hacerle sentir bien⁵⁶».
34. La ventaja de un narrador omnisciente es que permite juzgar y guiar no sólo los acontecimientos, sino también los pensamientos de sus personajes, hibridizándolos en su propio discurso. Nuestro «autor apócrifo», por ejemplo, define su papel como el de un «narrador juez que quiere saberlo y valorarlo todo como si pudiera erguirse ilusamente en conciencia⁵⁷». De igual manera, se permite plantear la siguiente reflexión justo después de una pelea entre los dos amantes:

El origen y causa de todas las formas de incomunicación y violencia que existen y seguirán existiendo en las relaciones humanas, especialmente en aquellas que insistimos en juzgar íntimas, es que esas expresivas parejas que forma la casualidad nunca se ponen de acuerdo sobre qué atributo tiene tal o cual acto, qué valor se le otorga a cualquier sentimiento. [...]

Sólo la soledad permitiría, por ende, una versión propia y que no diera lugar a polémicas, sobre las cosas. Pero no es posible, necesitamos expresar lo que sentimos, que otros sepan y compartan esa experiencia.

La única soledad verdadera es el suicidio⁵⁸.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 107.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 138.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 177.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 142.

35. En el capítulo siguiente se narrará, justamente, el suicidio de Jorge Cuesta. Después de haberse acuchillado los genitales, Cuesta fue trasladado a un hospital psiquiátrico donde finalmente se ahorcó un 13 de agosto de 1942. Tanto en la ficción como en la realidad, el suicidio de quien fuera uno de sus amigos más cercanos afectó profundamente a Villaurrutia. Tan es así, que en la novela este acontecimiento es fundamental para que Xavier llegue a la lucidez, o al descubrimiento de sí mismo que tanto anhelaba en la primera parte.
36. Durante los nostálgicos días que sucedieron a la muerte de su amigo, Xavier comprende el suicidio de Cuesta como un acto de libertad. Para ello, recordémoslo, el «narrador apócrifo» ya había allanado el camino con su proposición de que la única soledad verdadera es el suicidio. Así pues, Xavier acepta que «Jorge era libre de rebelarse, [...] era un derecho que nadie le podía quitar⁵⁹», mientras que en su caso, mirándose en su relación con Agustín: «si no era capaz de realizar solo su felicidad, esa dependencia era una disminución grande, enorme, considerable, de su libertad⁶⁰». La novela plantea de este modo la téttrada felicidad-soledad-suicidio-libertad. No olvidemos que aquí la muerte no es evasión de la vida, sino respuesta a la posibilidad de la existencia, a la paradójica certeza de que somos para dejar de ser: «Y la noche [...] –siguiendo la analogía– extinguió la sombra de la duda⁶¹».
37. ¿Qué lugar ocupa el amor dentro de esta lógica? Si aceptamos que la única soledad verdadera es el suicidio, la libertad del hombre –y por ende su felicidad– está coartada por su relación con el otro, de forma que el amor hacia él no es más que una ilusión y un imposible. Con esto en mente, Xavier se pregunta:

¿Por qué es tan fácil introducirse al ambiente de bacanal que genera el amor, con todo lo que tiene de ilusión, de ilusorio, de magia barata? [...] ¿Es que el amor existe indiferenciado del mundo, o nosotros gracias a ese sentimiento de éxtasis que produce estar enamorados nos dejamos guiar hacia un mundo imposible⁶²?

38. La respuesta a esta interrogante es el poema «Amor condusse noi ad una morte» (*Canto a la primavera y otros poemas*, 1941), transcrito en la novela. A mi manera de ver, el poema representa dos tipos de amor. Las primeras diez estrofas hablan del amor al otro que, dentro de esta lógica de imposibles, es una carencia: «Amar es una angustia, una pregunta», «es un

⁵⁹ *Ibid.*, p. 147.

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 159.

⁶² *Ibid.*, p. 157.

reconstruir, cuando te alejas», «una cólera secreta», «una envidia verde», «una sed», «una gula voraz». La última estrofa, por el contrario, convierte al amor en balsa y bálsamo que lleva tranquilamente a la fatalidad:

Pero amar es también cerrar los ojos,
dejar que el sueño invada nuestro cuerpo
como un río de olvido y de tinieblas,
y navegar sin rumbo a la deriva:
porque amar es, al fin, una indolencia⁶³.

39. En este punto, quizás el amor al que se refiera la voz poética sea al amor propio, a la conciencia, a la búsqueda y entrega a sí mismo y no ya al otro. Y porque el amor por el otro es una ilusión, Xavier descubrirá inmediatamente después que Agustín tiene otra pareja. Por eso:

Desde ese día, y hasta final, Xavier elaboraría esa táctica de defensa: no interesarse, no comprometerse con nadie: no exigir a los amantes nada más que su propio desenfreno, su entrega momentánea, volátil, olvidable⁶⁴.

40. La tercera «versión de los hechos» está compuesta por seis documentos numerados alfabéticamente, clasificación que, dicho sea de paso, es característica en la recopilación de evidencias forenses. Entre estas páginas encontraremos una carta de Xavier a su amigo Delfino, fragmentos de un diario, un recorte de periódico, una carta de Agustín Lazo a Delfino y un último capítulo de la novela del «autor apócrifo». En conjunto, darán cuenta de los últimos días de Xavier Villaurrutia. En los primeros tres capítulos de esta sección, los acontecimientos volverán a ser narrados en primera persona. Xavier entrega a modo de confesión, o de recuento, el resultado de su exploración existencial. En la carta dirigida a Delfino, Xavier escribe:

Recuerdo aquel: *es necesario perderse para encontrarse* de Fénelon que tanto citábamos Salvador y yo en la adolescencia. Lo recuerdo y no puedo más que hacer una mueca de desagrado al comprobar que he podido hacer mía la consigna. Me he perdido por completo, pero eso aún no ha sido muy placentero, la confusión interna que hay en mí puede más que la capacidad de goce⁶⁵.

41. Resuelve finalmente que la solución a la búsqueda existencial es el suicidio:

⁶³ Villaurrutia 1966c, p. 77.

⁶⁴ Palou 2017a, p. 175.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 192.

Ahora sí me voy a entregar a la muerte. Sí, no hay problema, nada se mueve y ya nada me conmueve al fin llegó la noche con sus largos silencios con las húmedas sombras que todo lo amortiguan y el más ligero ruido crece de pronto y luego muere sin agonía⁶⁶.

42. De este modo, las últimas páginas se vuelven un fluir de consciencia en el que sus nocturnos se entremezclan para asemejar un delirio melancólico que hasta la última frase pone fin a su letanía:

¡Al fin llegó la noche a inundar mis oídos con silenciosa marea inesperada, a poner en mis ojos unos párpados muertos, a dejar en mis manos mensaje vacío! Hoy es el día, la noche ya no será: es⁶⁷.

43. El siguiente capítulo, un obituario, confirma lo que el diario elegantemente omite: «Ayer 25 de diciembre, murió súbitamente el escritor Xavier Villaurrutia, de un paro cardíaco⁶⁸».

3. Novela en que todo se oye: polifonía narrativa y referencia espacio-temporal

44. La ficcionalización de la psique de Villaurrutia por medio del discurso puede ser abordada de dos maneras. Puede considerársele, evidentemente, como una bio-novela en la que Pedro Ángel Palou dramatiza la vida del poeta y plantea su suicidio como la salida natural a una vida tormentosa. La muerte de Xavier representaría, en ese sentido, la salida poética –el verso final– de *Nostalgia de la muerte*. Por otro lado, sin contradecir lo anterior e incluso en consecuencia, el libro puede ser visto como un ensayo donde Palou experimenta con las inquietudes estéticas de Villaurrutia al tiempo que integra voces y posturas de especialistas del tema para estudiar la construcción de la poética *villaurrutiana*.
45. Sea como fuere, no cabe duda que a la publicación precede una investigación minuciosa y profunda sobre Villaurrutia y su época que, en la novela, constituye el marco referencial que la contiene. No por nada Pedro Ángel Palou publica en 1997 un libro monográfico sobre la generación titulado *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*. Ahora habrá que atender de qué manera se manifiestan estos saberes en *En la alcoba de un mundo* y qué función cumplen en ella.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 211.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 212.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 213.

46. El discurso más o menos homogéneo con el que se representa a Xavier es interrumpido constantemente por una caótica multiplicidad de voces que, dependiendo de su naturaleza, desafían en mayor o menor medida la concepción habitual del género novelístico, como por ejemplo un instructivo para jugar *bridge* o un fragmento del *Manual de urbanidad y buenas costumbres* (1853) del pedagogo venezolano Manuel Antonio Carreño. Pero remitámonos para empezar a la novela del autor apócrifo, *El que nada se oye*, cuyos fragmentos empiezan a aparecer en la primera parte antes de materializarse en la «Segunda versión de los hechos». El transcriptor aclara que:

Por su contenido, y por la exhaustiva investigación que contienen, a pesar de sus juicios insistentes, es que fueron incluidos en esta sección. Por más investigaciones no hemos dado con el autor apócrifo que más adelante incluso entrevista a Rubén Salazar Mallén⁶⁹.

47. Advertidos de antemano, encontraremos la voz de este personaje ausente que no tendrá reparos en juzgar y valorar las acciones de Xavier Villaurrutia a lo largo de su investigación, a la que además añadirá reflexiones sobre las relaciones de pareja, el hastío, la muerte, el proceso creativo, la memoria (a partir del concepto de *involuta* de Thomas de Quincey) y hasta una interpretación sobre la Historia mexicana del siglo XX.

48. Pero no sólo los «juicios insistentes» constituyen esta segunda parte del libro, ya que también aparecerán las transcripciones de las supuestas entrevistas en las que Salazar Mallén, condescendiente, habla de sí, de su generación y del México de los años treinta:

Yo pertenecía, como me preguntas, un poco de forma marginal, al grupo de *Contemporáneos*, conocía a Xavier, publiqué con Jorge Cuesta en *Examen* y por culpa de mi novela *Cariátide* cerraron la revista, así que ya ves si tengo armas para hablar, no me faltan argumentos [...]. Queríamos ver sobre la tierra, sobre México, el paraíso, la realización de la cultura y el arte⁷⁰.

49. Es por esta autoridad vivencial que Salazar Mallén valora incluso el proyecto de la novela que nosotros como lectores ya tenemos en nuestras manos: «Mire, joven, creo que está correcto su plan [...]. Ahora yo soy escéptico y no creo que pueda usted escribir algo con la vida de Xavier ni con la de ninguno de nosotros⁷¹». En este sentido, Rubén Salazar Mallén es un

⁶⁹ *Ibid.*, p. 56.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 85.

⁷¹ *Ibid.*, p. 180.

personaje bidimensional: así como se inserta en el marco temporal del autor apócrifo, su imagen remite al México de cinco décadas atrás, aquél en el que Xavier Villaurrutia efectivamente existe. Por eso mismo, su figura trae consigo extractos de su propia novela, así como la reproducción del polémico juicio mediático y judicial que llevó al cierre de la que fuera la última revista del grupo.

50. Pero como esta novela también es una «exhaustiva investigación⁷²», recurrirá a más de una fuente para describir su objeto de estudio. Y al igual que la voz de Salazar Mallén, la de Salvador Novo aparece representada a través de un testimonio que emula, en tono y forma, la carta falsa que el Novo verdadero escribe, a modo de prólogo, para el ya citado epistolario. Se aludirá descaradamente a este último cuando el Salvador ficticio –o quien imita su voz– recuerde que: «De esa época guardo cartas exquisitas, humanas, vívidas que algún día publicaré⁷³». Sin embargo, lo que hay que resaltar de las intervenciones de Salvador son, desde luego, los datos verificables que aporta sobre la vida de Xavier. Enumera, por ejemplo, sus lecturas fundacionales y describe sus grandes proyectos como *El teatro Ulises*, sueño que compartía con Antonieta Rivas Mercado. Nos enteramos de nimiedades como la afición de Villaurrutia por el *bridge*, las prácticas de tenis con sus hermanas los sábados y de los recurrentes viajes a Puebla con su madre. Aprenderemos también que el Xavier real y sus amigos se reunían en el Café América o en la Flor de México, que compraban la *Revista de Occidente* y el *Mercure de France* en la librería Gabilondo, o que les gustaba salir a bailar al ritmo de danzones y *jazz bands*. Con respecto a esto último y a la secuencia de la novela en la que Xavier y sus amigos salen a bailar, no puedo sino mencionar que la representación del ambiente de cabaret es retomada de una crónica del 6 de febrero de 1950. La novela nos dice que:

Ahí en las mesas del fondo la Mosquita y la Tacón de Fierro intentan sacarle la bebida a los dandis sentados plácidamente. Más allá la Bugambilia embadurna a un señor con barata pintura de labios. [...] Habanero y ficha, un ponche para las damas... algunas luces escondidas⁷⁴.

51. Mientras que, en el texto publicado por el periódico *El Nacional*, el cronista relata que: «encuentra el desvelado a la Mosquita, la Bracera, la Rorra o la Tacón-de-fierro. [...] Un

⁷² *Ibid.*, p. 56.

⁷³ *Ibid.*, p. 69.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 51.

habanero con ficha, un ponche para señoras o una cuba para las rorras tienen el mismo sabor⁷⁵». Esta comparación evidencia simplemente la abundancia en fuentes documentales para construir la novela.

52. Del mismo modo, se añadirán a la novela las remembranzas de una serie de personajes circunstanciales que a tres voces trazarán la figura de Villaurrutia. Primero, una pareja que en los años veinte frecuentaba el Café Selecty, donde coincidía con Xavier y sus amigos, lo recuerda como alguien:

bajito, muy delgado. Cuidaba sumamente su aspecto: el traje casi siempre oscuro, de solapa delgada; los zapatos brillosos; además, poseía manos largas y las movía mucho al hablar, como si necesitara de esas manos expresivas de aquellos ademanes para hacer verdaderas frases⁷⁶.

53. Después, un boleterero del cine Alameda lo describe como un señor «chaparrito, muy elegante, muy amable⁷⁷». Por último y en el mismo tono, la tercera voz, un mensajero de la Secretaría de Salubridad, recuerda la época en la que Xavier trabajaba bajo las órdenes del doctor Bernardo Gastelum, uno de los patrocinadores de la revista *Contemporáneos*, junto con Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo y José Gorostiza.
54. Hay que destacar asimismo una serie de entrevistas entre Xavier y un interlocutor desconocido que recuerda aquella que le realizara José Luis Martínez a Villaurrutia en 1940 y que fuera trascendental para la crítica de su obra. En la novela, es por medio de estas entrevistas que se evocan los momentos que marcaron el devenir del grupo *Contemporáneos*: la polémica de la deshumanización del arte y el afeminamiento de la literatura mexicana en 1924, las visiones estéticas y culturales de las revistas *Ulises* y *Contemporáneos* entre 1927 y 1930, y el debate, en 1932, sobre la crisis de la literatura mexicana de vanguardia y el cierre de la revista *Examen*. Más aún, en estos diálogos donde el interlocutor desconocido pareciera un especialista en el tema (pensemos en historiadores de la literatura mexicana como Sheridan, Foster o el mismo Martínez) encontraremos las expresiones repetidas *ad nauseam* por la crítica para referirse a esta generación y a este momento, verbigracia: «grupo sin grupo», «reunión de soledades», «raqúitico medio cultural» o «crisis crítica».

⁷⁵ Alvarado 2006, pp. 294-295.

⁷⁶ Palou 2017a, p. 25.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 42.

55. Llegados a este punto podemos distinguir entre aspectos de carácter mutable, como la fabulación de los pensamientos y la personalidad de Villaurrutia o las suposiciones sobre su vida privada; y los datos inalterables, es decir: los saberes enciclopédicos que contienen y limitan el concepto de «versión de los hechos». Pero al mismo tiempo, cuando estos referentes comprobables son enunciados en la novela a través de voces supuestamente autorizadas, ya sea por su erudición en el tema o sus aportes testimoniales, legitiman un discurso ficticio dentro de la verdad histórica. En este sentido, el hecho de que las fuentes para la composición de la novela sean expuestas de esta manera, so pretexto de una recopilación de documentos que haga más amplia la visión sobre Xavier Villaurrutia, revela una segunda intención. Al mismo tiempo que se narra la vida del poeta se desarrolla sutilmente una segunda historia que plantea cómo se escribió el libro que tenemos en nuestras manos. Así, la temporalidad de la novela se extiende más allá de la muerte de Villaurrutia. El incipiente México moderno es recordado desde el México contemporáneo, el México inmenso donde a lo lejos ya no se ven los volcanes⁷⁸; desde este México que atestiguó avergonzado la matanza estudiantil de 1968⁷⁹; desde este México donde un transcriptor encuentra, entre los escombros que dejó el terremoto de 1985, el bosquejo para una novela.

4. En la alcoba de un mundo: la metaficción al servicio de la propuesta *Crack*

56. Por último, habrá que analizar la voz de un personaje particular: el transcriptor, cuyo papel consiste, como él mismo lo dice, en ordenar y aclarar las vicisitudes del texto. Ya sea para hacer el *dramatis personae*, especificar sus fuentes o bien remitir a otras obras de consulta (recomienda, por ejemplo, el libro canónico de Guillermo Sheridan sobre el tema, *Los contemporáneos ayer* (1985), así como las obras completas de Xavier Villaurrutia (1953) editadas por el Fondo de Cultura Económica). De acuerdo con esto, el principal atributo del transcriptor sería su objetividad. Por eso mismo, su voz aparece únicamente en las notas fuera del texto, sello característico de los artículos de divulgación científica. No obstante su deslinde de lo narrado, su inocencia no es tal. Si bien no forma parte de la escena, tampoco es mero espectador de la obra. Su espacio de acción es el foso de orquesta, a pie de página, lugar

⁷⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 65.

privilegiado desde el que reordena, dirige, juzga y valora el desarrollo de la trama hasta el cierre del telón:

En estas páginas Xavier no es un personaje de carne y hueso sino una mentira de papel. Mientras termina esta nota, Salazar Mallén y Villaurrutia, además del anónimo novelista que nos legó estas notas, estarán riéndose estruendosamente al oír los golpes de tecla que intentan revivirlos. Algo hay de cierto, sin embargo, en todas estas mentiras [...]. Esta transcripción fue hecha con material biográfico, bibliográfico, literario, oral y hasta electrónico. Se puede notar que eso hace muy diferente este libro. Pastiche, rompecabezas, reordenación. Están y no están miles de seres, de historias: todo acto de escritura y de copia es arbitrario, cruel y dudoso. Mentiras de papel frente a los ojos de un lector inventado también. Al final, ¿qué es real, si todo pertenece al (a lo) imaginario⁸⁰?

57. El transcriptor confirma de este modo el carácter metanarrativo de la novela que se anunciaba ya desde su construcción.
58. Con respecto al concepto de metaficción, Patricia Waugh lo define como:

a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text⁸¹.

59. Al ostentar un juego quijotesco de polifonía narrativa donde nadie parece hacerse responsable de la obra en su conjunto, la novela descubre sus mecanismos narrativos. Al confrontarla, es difícil no caer en la tentación de querer proyectar en las figuras del transcriptor o del «narrador apócrifo» la identidad de Pedro Ángel Palou. A fin de cuentas, la existencia de un autor apócrifo implica la de uno real. Por si fuera poco, en la novela hay indicios que ligan a estos dos últimos. Por ejemplo, ambos «comparten» la tutela de Rubén Salazar Mallén para la elaboración de sus novelas. Palou confiesa: «Hace muchos años, en 1986 empecé a escribir este libro. Conocí a Rubén Salazar Mallén en 1987, y rehice la segunda

⁸⁰ *Ibid.*, p. 182 y p. 221.

⁸¹ Waugh 1984, p. 2: «un concepto aplicado a textos de ficción que, consciente y sistemáticamente, ponen de relieve su funcionalidad con el propósito de interrogar la relación entre lo ficticio y lo real. Al ofrecer una crítica de sus propios métodos de construcción, estos textos no sólo analizan las estructuras fundamentales de la ficción narrativa, sino que también exploran la posible ficcionalidad del mundo existente fuera del texto literario».

parte⁸²». Señalar estas coincidencias no supone que Pedro Ángel Palou sea el transcriptor, el «autor apócrifo», Xavier Villaurrutia o cualquiera de las instancias narrativas que aparecen en la novela, sino que detrás de ellos hay una identidad autorial o, lo que Bajtín llamaría, una: «actitud arquitectónicamente estable y dinámicamente viva⁸³» que dirige la lectura hacia una determinada interpretación. Según Eloy Urroz es en este sentido que la novela logra: «mezclar sutilmente las ideas propias del autor con las ideas de Xavier Villaurrutia: el mundo biográficamente alucinado de Villaurrutia con la alucinación que adquiere la ficción de Palou⁸⁴».

60. Ante la justificada pregunta de si *En la alcoba de un mundo* representa un homenaje (que algo lleva de vasallaje) a Xavier Villaurrutia, respondería que con su novela Pedro Ángel Palou declara una filiación estética. No obstante, para encontrar las ideas a las que se refiere Urroz habrá que volver prospectivamente al manifiesto de la generación del *Crack*, declamado durante la primera aparición pública del grupo en 1996⁸⁵. El manifiesto no tenía un afán rupturista ni tampoco propone una nueva estética, sino que pretendía elaborar un diagnóstico sobre de la literatura mexicana actual. Esta necesidad crítica remite irremediabilmente al grupo Contemporáneos, cuya «lección poética es la justificación de nuestra vocación [de la generación del *Crack*] novelística. Para el *Crack*, la amistad y la mediación de Luis Mario Schneider lo harán siempre el gurú de la religión *Contemporáneos*⁸⁶». Y es que, en su momento, Villaurrutia y sus coetáneos cuestionaron las formas de la incipiente novela del veinteno. Lejos de representar la idea de un México moderno, los miembros del grupo la hallaban anclada a formas decimonónicas que reproducían un folclorismo vulgar. Es precisamente Villaurrutia quien diagnostica, en un artículo titulado «En torno de Jean Giraudoux» y publicado a mediados de 1924 en *El Universal Ilustrado*, que «este género [el novelístico] aparece agotado y tedioso en su retórica distribución, en su inflexible desenvolvimiento. [...] La novela tradicional está muriendo por exceso de conservación, por

⁸² Pedro Ángel Palou, «Comunicación personal», *facebook.com/pedroangelpalou*, 13/09/2017, <<https://www.facebook.com/pedroangelpalou/photos/10155669610438899/>>, consultado el 5 de septiembre de 2018.

⁸³ Bajtín 2005, p. 13.

⁸⁴ Urroz citado en Regalado López 2015, p. 61.

⁸⁵ A saber, la presentación de sus primeras novelas como grupo: *El temperamento melancólico* de Jorge Volpi; *Memoria de los días* de Pedro Ángel Palou; *Si volviesen sus majestades* de Ignacio Padilla; *La conspiración idiota* de Ricardo Chávez Castañeda; y *Las rémoras*, de Eloy Urroz.

⁸⁶ Chávez *et al.* 2004, p. 197.

falta de higiene⁸⁷». Del mismo modo, herederos del espíritu crítico, renovador y cosmopolita que caracterizó a los Contemporáneos, los miembros *Crack* se demarcan de las visiones costumbristas y magiquistas que imperan sobre las generaciones post-*boom*: «Tumba de la literatura latinoamericana. Escritura de los epílogos, tan falsos. Después de García Márquez nadie, ni allá ni aquí⁸⁸».

61. En la sección que le corresponde dentro del manifiesto, titulada «La feria del *Crack*», Pedro Ángel Palou propone un tetrálogo para el proyecto narrativo del *Crack*. Este último, más que un molde narrativo, expondrá lineamientos ideo-estéticos o, mejor dicho: «aspiraciones, nunca órdenes⁸⁹». Lo que me interesa remarcar es que estos preceptos ya están bien definidos en la composición de *En la alcoba de un mundo*. El primer punto del tetrálogo dice, por ejemplo:

a) Las novelas del *Crack* no son textos pequeños, comestibles. Son, más bien, el churrasco de las carnes: que otros escriban los bistecs y las albóndigas. A la ligereza de lo desechable y de lo efímero, las novelas del *Crack* oponen la multiplicidad de las voces y la creación de mundo autónomos, empresa nada pacata. Primer mandamiento: «Amarás a Proust sobre todos los otros»⁹⁰.

62. La presencia de Proust aquí es elocuente. Se aspira a la obra perfecta, que hermética y coherente sea capaz de subordinar la realidad: «la reescritura de la vida. Somos nuestra memoria [...] y por eso hay que reescribirla. La vida sólo como pretexto para la ficción [...] no hay nada que no engulla la ficción, madre de la realidad y del conocimiento⁹¹». En la novela, la búsqueda existencial de Xavier lo conduce a la creación de un mundo habitable y propio: «¿Qué le impide –se pregunta Xavier al inicio de la novela– entregarse plenamente, gozar de esa huida y abrirse al mundo que es suyo, el único aceptable⁹²?». El segundo punto del tetrálogo, por su parte, trata de la motivación de la creación novelística:

b) Las novelas del *Crack* no nacen de la certeza, madre de todos los aniquilamientos creativos, sino de la duda, hermana mayor del conocimiento. No hay, por ende, un tipo de novela del *Crack*, sino muchos; no hay un profeta, sino muchos. Cada novelista descubre su propio pedigrí y lo muestra con orgullo. De

⁸⁷ Villaurrutia 2016, p. 409.

⁸⁸ Chávez *et al.* 2004, p. 204.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 198.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 212.

⁹¹ *Ibid.* p. 204.

⁹² Palou 2017a, p. 32.

padres y abuelos campeones, las novelas del Crack apuestan por todos los riesgos. Su arte es, más que el de lo completo, el de lo incumplido. Segundo mandamiento: «no desearás la novela de tu prójimo»⁹³.

63. Este punto se refiere a cultivar un espíritu de búsqueda y descubrimiento, de apertura al mundo. Para ellos, el nacionalismo es un: «Mal entendido patriotismo. En estética: esterilidad. Regresión anal, búsqueda de un origen imposible. Toda nación es una mezcla⁹⁴». Esto no quiere decir, sin embargo, que haya que romper con la tradición, pero hay que cuestionarla para actualizarla: «No hay nada más revolucionario que la tradición. Renovar es corregir rumbos. Cada generación reescribe su tradición, la reacomoda⁹⁵». En la novela, Xavier esboza lo que cuatro años después será este segundo punto del tetrálogo: «El sabio opone su ser al del triunfador. El segundo ve sólo la meta; al primero en cambio lo que le importa es la búsqueda, el trayecto: camino en el que se enriquece. La duda también es un aprendizaje⁹⁶» y del mismo modo, el Salvador del texto repetirá: «teníamos gran respeto por la duda, madre de todas las búsquedas⁹⁷». Para los verdaderos Contemporáneos, sin embargo, no es la duda sino la curiosidad el impulso que lleva a las letras. Como recuerda Villaurrutia en su reseña sobre *El joven* de Salvador Novo: «la curiosidad es madre de todos los descubrimientos, de todas las aventuras y de todas las artes, descubríamos el mundo, caíamos en la aventura peligrosa e imprevista, y, además, escribíamos⁹⁸». Cuando Palou modifica la frase original de Villaurrutia y la repite en el manifiesto, se apropia de la actitud que caracterizó el proyecto cultural de los Contemporáneos y, al mismo tiempo, la redefine para los objetivos de su propio grupo literario:

c) [...] Si la posesión más preciada del novelista es la libertad de imaginar, estas novelas exacerban el hecho buscando el continuo desdoblamiento de sus narradores. [...] Tercer mandamiento: «Honrarás la esquizofrenia y escucharás otras voces; déjalas hablar en tus páginas»⁹⁹.

64. El tercer lineamiento del tetrálogo idealiza la novela como un: «ejercicio coral, como recuerdo de la tragedia»¹⁰⁰, tanto en su composición narrativa como en el mosaico de citas que la

⁹³ Chávez *et al.* 2004, p. 213.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 202.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 204.

⁹⁶ Palou 2017a, p. 23.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁹⁸ Villaurrutia 1966a, pp. 683-684.

⁹⁹ Palou 2017a, p. 198.

¹⁰⁰ Chávez *et al.* 2004, p. 203.

antecedentes. Es deber del novelista del *Crack* escuchar y armonizar todas estas voces. *En la alcoba de un mundo* es una novela esquizofrénica porque de manera polifónica se representan posturas y saberes sobre Xavier Villaurrutia para plantear, en contrapunto, una nueva versión de los hechos. Xavier, por cierto, define en su diario el insomnio, motivo de su obra poética, como: «un deambular esquizofrénico¹⁰¹». Para terminar, se busca definir el estilo ansiado en las novelas:

d) Las novelas del Crack no son novelas optimistas, rosas, amables [...]. Las novelas del Crack no están escritas en ese nuevo esperanto que es el idioma estandarizado por la televisión. Fiesta del lenguaje y, por qué no, de un nuevo barroquismo: ya de la sintaxis, ya del léxico, ya del juego morfológico. Cuarto mandamiento: «No participarás en un grupo en que te acepten a ti como miembro»¹⁰².

65. El último punto del tetrálogo aboga sin duda por la redacción de novelas profundas con lenguaje sostenido. Pero la novela del *Crack* también se define como una literatura que no pretende llegar a las masas, sino a un grupo selecto de lectores que exija de la novela nuevas formas de representación. La literatura del *Crack* es, en fin, una literatura para lectores cultos.
66. Cuatro años antes de que se leyera en público el manifiesto *Crack*, Pedro Ángel Palou experimentaba de este modo con lo que serían sus fundamentos ideo-estéticos. Que éstos sean enunciados a través de la voz (aunque ficcional) de Xavier Villaurrutia, figura trascendental en la crítica y la creación literaria, responde a una estrategia de filiación y apropiación de una actitud estética anterior que al mismo tiempo legitima el discurso estético del propio Palou y de la generación del *Crack*.

Conclusión

67. En la introducción a sus *Vies imaginaires*, Marcel Schwob dice:

*L'art du biographe consiste justement dans le choix. Il n'a pas à se préoccuper d'être vrai; il doit créer dans un chaos des traits humains. [...] Les biographes ont malheureusement cru d'ordinaire qu'ils étaient historiens. Et ils nous ont privés ainsi des portraits admirables*¹⁰³.

¹⁰¹ Palou 2017a, p. 81.

¹⁰² Chávez *et al.* 2004, p. 213.

¹⁰³ Schwob 2004, pp. 59-60: «El arte del biógrafo consiste precisamente en la elección. No tiene que preocuparse por ser verdadero; debe crear rasgos humanos en el caos. Desafortunadamente, los biógrafos han pensado que eran historiadores. Y nos han privado de retratos admirables».

68. Al representar la figura de Xavier Villaurrutia, Pedro Ángel Palou abandona toda pretensión positivista de las ciencias biográficas para entregarse a la fascinación individualista de las artes. Así, Xavier deja de ser el gran poeta nacional, apelativo historicista que lo encadena a una visión dogmática de la literatura mexicana, para ser elevado al estatus de personaje. Al mismo tiempo, la deconstrucción de la obra de Villaurrutia y la ficcionalización de su discurso significan para Palou una exploración donde imaginar la génesis de *Nostalgia de la muerte* descubre la de su propia identidad estética. En este sentido, *En la alcoba de un mundo* puede considerarse como el ensayo de una actitud ante la literatura que terminará de consolidarse con la aparición del manifiesto *Crack* en 1996.
69. *En la alcoba de un mundo* pretende así ocupar un lugar en el gran discurso canónico sobre Villaurrutia, lugar que ya ocupan Paz, Sheridan, Monsiváis, Mendiola, Escalante, Ortega, Chumacero, Martínez, Schneider, y un largo etcétera, abandonando la legalidad histórica para proponer, en su lugar, una verdad novelística.

Referencias bibliográficas

- Alvarado, José, 2006, «La ciudad de México», Carlos Monsiváis (ed.), *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, México, Ediciones Era, pp. 292-295.
- Bajtín, Mijaíl, 2005, *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI Editores.
- Chávez, Ricardo *et al.*, 2004, *Crack. Instrucciones de uso*, México, Mondadori.
- Chumacero, Alí, 1966, «La generación de “Contemporáneos”», Miguel Capistrán, Alí Chumacero, Luis Mario Schneider (eds.) y Xavier Villaurrutia, *Obras. Poesía, teatro, prosas varias, crítica*, México, Fondo de Cultura Económica [1953], pp. IX-XXX.
- Joyce, James, *Ulises*, trad. de Francisco García Tortosa y María Luisa Venegas Lagüéns, Madrid, Cátedra, 2009.
- Martínez, José Luis, 1982, «Con Xavier Villaurrutia» [1940], *Revistas Literarias Mexicanas Modernas. Tierra Nueva*, México, Fondo de Cultura Económica, t. I, pp. 112-119.
- Mendiola, Víctor Manuel, 2012, *Xavier Villaurrutia. La comedia de la admiración*, México, Fondo de Cultura Económica, edición Kindle.
- Nandino, Elías, 2000, *Juntando mis pasos*, México, Aldus.
- Ochoa Sandy, Gerardo, 1992, «Un misterio que dura 42 años», *Proceso*, 829, <<https://www.proceso.com.mx/160171>>, consultado el 5/09/2018.
- Palou, Pedro Ángel, 2017a, *En la alcoba de un mundo. El amor y la oscura muerte de Xavier Villaurrutia*, México, Seix Barral [1992].
- Palou, Pedro Ángel, 2017b, «Comunicación personal», *Facebook*, <<https://www.facebook.com/pedroangelpalou/photos/10155669610438899/>>, consultado el 5/09/2018.

- Paz, Octavio, 1992, *Primeras letras*, México, Editorial Vuelta [1988].
- Regalado López, Tomás, 2015, «Los Contemporáneos hoy: reescrituras de Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia en la novela mexicana de finales del siglo XX», *Lectura y signo: revista de literatura*, 10, pp. 45-67.
- Sheridan, Guillermo, 1985, *Los Contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Schwob, Marcel, 2004, *Vies imaginaires*, París, Éditions Flammarion [1896].
- Villaurrutia, Xavier, 1966a, «Seis personajes» [1928], Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider (eds.), *Obras. Poesía, teatro, prosas varias, crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 667-684.
- Villaurrutia, Xavier, 1966b, *Nostalgia de la muerte* [1938], Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider (eds.), *Obras. Poesía, teatro, prosas varias, crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 44-73.
- Villaurrutia, Xavier, 1966c, *Canto a la primavera y otros poemas* [1941], Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider (eds.), *Obras. Poesía, teatro, prosas varias, crítica*, México, Fondo de Cultura Económica [1953], pp. 74-90.
- Villaurrutia, Xavier, 1966d, *Cartas de Villaurrutia a Novo (1935 – 1936)*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Villaurrutia, Xavier, 2016, «En torno de Jean Giraudoux» [1924], *Los Contemporáneos en El Universal*, D.F., Fondo de Cultura Económica, pp. 408-411.
- Waugh, Patricia, 1985, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, Routledge.

***El ejército iluminado* de David Toscana : une vision allégorique de la résistance dans le Mexique de 1968**

Davy Desmas¹
Université Toulouse Jean-Jaurès
CEIIBA EA 7412

Résumé : L'article livre une lecture du roman *El ejército iluminado* (2006) de David Toscana comme allégorie de la résistance, en s'arrêtant sur le traitement que le texte propose d'un événement aussi tristement fondateur pour le Mexique moderne que le massacre de Tlatelolco, en 1968. Le décentrement de l'intrigue que permet le choix d'une région périphérique du Mexique, la région frontalière du Nuevo León, et d'un panel de personnages caractérisés comme marginaux, propose une vision novatrice d'un contexte déjà maintes fois exploré, tout en s'interrogeant sur la place qu'il convient d'accorder aux mots, à l'imaginaire et, finalement, à la littérature, comme modes d'expression de l'insoumission.

Mots-clés : Mexique, littérature, David Toscana, résistance, Tlatelolco, 1968

Title: *El ejército iluminado* by David Toscana: an allegorical vision of the resistance in the Mexico of 1968

Abstract: This article aims at ascertaining to what extent the novel *El ejército iluminado* (2006) by David Toscana can be seen as an allegory of resistance, by studying which vision is given of the Tlatelolco massacre, one of the most substantial events in the history of modern Mexico. By decentering the plot from Mexico city to a peripheral area such as Nuevo León, and by choosing marginal characters, the novel gives a new interpretation of the event, as well as it questions the role of words, imagination and, at last, literature, as a way to depict the idea of resistance.

Key words: Mexico, Literature, David Toscana, Resistance, Tlatelolco, 1968

Título: *El ejército iluminado* de David Toscana: una visión alegórica de la resistencia en el México de 1968

Resumen: El artículo propone una lectura de la novela *El ejército iluminado* (2006) de David Toscana, vista como alegoría de la resistencia, estudiando el tratamiento que el texto hace de un acontecimiento tan tristemente fundador del México moderno como lo fue la matanza de Tlatelolco (1968). Al descentrar la intriga, mediante unos sucesos que ocurren en una región periférica, la zona fronteriza de Nuevo León, y mediante un abanico de personajes que destacan por su carácter marginal, la obra propone una visión novedosa de un contexto histórico ya explorado, cuestionándose además sobre el papel de las palabras, del imaginario y, finalmente, de la literatura, como modos de expresión de la insu misión.

Palabras claves : México, Literatura, David Toscana, Resistencia, Tlatelolco, 1968

Pour citer cet article : Desmas, Davy, 2019, « *El ejército iluminado* de David Toscana : une vision allégorique de la résistance dans le Mexique de 1968 », Dossier thématique : Voix et identités d'ici et d'ailleurs dans la littérature mexicaine contemporaine, coord. par Véronique Pitois Pallares, *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines – CECIL*, n° 5, <https://cecil-univ.eu/C5_7>, mis en ligne le 30/06/2019, consulté le jj/mm/aaaa.

Introduction

1. Lier résistance et l'année 1968 peut sembler tenir du lieu commun, tant de multiples régions du monde ont vu émerger en cette année particulière des mouvements protestataires de

¹ Davy Desmas est maître de conférences à l'INU Champollion, où il enseigne la littérature latino-américaine. Ses recherches portent sur la prose mexicaine contemporaine. Il a dernièrement co-dirigé avec Marie-Agnès Palaisi l'édition de l'ouvrage *Tendencias disidentes y minoritarias de la prosa mexicana actual (1996-2016)*, paru en 2018. Contact : davy.desmas@univ.jfc.fr

diverse nature. Le Mexique ne fait pas exception à la règle et constitue une des illustrations les plus sanglantes des conséquences meurtrières auxquelles a donné lieu la répression des manifestations étudiantes. Toutefois, le roman *El ejército iluminado* (2006), de David Toscana, jouit d'une aura singulière au sein du corpus qui, depuis cinquante ans, s'attache à recréer, par le truchement de la littérature, les événements de 1968. Paradoxalement, l'auteur choisit de décentrer l'intrigue et de s'intéresser à sa ville natale, Monterrey. Mais encore et surtout, il propose un texte qui s'aventure à un traitement biaisé des faits survenus dans la capitale mexicaine, sans s'en tenir par ailleurs à cette seule problématique, en élaborant une intrigue dans laquelle ce même contexte n'apparaît qu'en toile de fond. Le caractère allégorique du roman se fait alors le vecteur d'un questionnement plus large sur la résistance, interrogée à la fois comme positionnement éthique mais également comme enjeu littéraire et esthétique.

1. Des personnages de la marge

2. La résistance telle qu'elle apparaît dans le roman de Toscana s'incarne d'abord dans une série de personnages qui appartiennent aux marges de la société dans laquelle ils vivent. « *Ya desde sus inicios como escritor, Toscana hacía evidente su necesidad de integrarnos en mundos poco realistas, con personajes fuertes que cargan con una lógica personal fuera de lo común*² » écrit ainsi Claudia Guillén. Le protagoniste, Ignacio Matus, est un professeur d'histoire de Monterrey dont le caractère marginal provient d'une ferveur patriotique exacerbée, qui, paradoxalement, l'éloigne du reste de ses concitoyens et l'expose aux quolibets. Mû par un fort sentiment d'injustice, Matus ne parvient pas à accepter la défaite du Mexique lors de la guerre qui, au XIX^e siècle, l'a opposé aux Etats-Unis et la réduction du territoire national qui s'ensuivit. Mettant à profit son activité professionnelle pour diffuser sa vision des faits et tenter de susciter l'indignation chez les jeunes générations, il est finalement renvoyé après s'être opposé à un élève qui avait remis son enseignement en cause. Son engagement contre le grand voisin du Nord se manifeste notamment dans le sport, par le biais de deux marathons qu'il court à Monterrey en 1924 et 1968, au moment même où les épreuves se déroulent à Paris et à Mexico, lors des Jeux Olympiques. Pour Matus, le nationalisme et l'activité sportive sont effectivement liés, tous deux étant fondés sur une forme de compétition ; courir le

² Guillén 2010, p. 97.

marathon apparaît comme une manière d'éviter une nouvelle humiliation, notamment lors des Jeux Olympiques de 1968, qui se déroulent précisément dans la capitale mexicaine :

Le molesta pensar que en pocos días comienzan las olimpiadas y, como de costumbre, los gringos van a arrollar a sus rivales y de nuevo harán ondear su bandera en la capital mexicana, igual que lo hizo su ejército en 1848, y entonarán su himno una y otra vez y obligarán a la gente a ponerse de pie y saludar, y los demás países habrán de conformarse con sitios del segundo par abajo, y México más en el fondo, allá donde se reparten las migajas³.

3. Persuadé d'avoir été plus rapide que Clarence DeMar, l'athlète états-unien qui a remporté la médaille de bronze lors des Jeux Olympiques de 1924, il lui envoie une photographie de lui et du chronomètre attestant de son propre résultat, afin de réclamer la médaille qui, estime-t-il, lui revient. Lorsque Matus reçoit de façon inespérée la médaille, quarante-quatre ans plus tard, il juge qu'il doit la mériter et courir de nouveau un marathon, mais il meurt écrasé par un train à dix mètres de l'arrivée. Le récit de ces deux épisodes sportifs alterne, dans le roman, avec celui d'une expédition pseudo-militaire dans laquelle se lance Matus en 1968, accompagné de cinq personnages dont le lecteur ignore l'âge, mais dont on devine qu'ils se situent entre l'enfance et l'adolescence. Tous les six partent ainsi en direction du Nord, sur une vieille charrette tirée par une mule, avec la ferme intention de repousser la frontière mexicano-étatsunienne au-delà du Río Bravo et de récupérer les territoires perdus lors de la guerre de 1848. Après avoir traversé une rivière qu'ils prennent pour le Río Bravo et s'être enfermés dans une bâtisse abandonnée qu'ils pensent être le fort d'El Álamo, les membres de cette curieuse expédition blessent un travailleur mexicain, en s'imaginant qu'il s'agit d'un soldat états-unien, et sont finalement délogés par des soldats de l'armée mexicaine. Avant d'explorer plus en avant les modalités de la sédition⁴ que constitue leur aventure, signalons que les cinq *iluminados* qui forment l'armée éponyme incarnent, eux aussi, une forme de marge : tous sont déficients intellectuels, à quoi s'ajoutent d'autres éléments qui les distinguent et font de ces *iluminados* des êtres qui ne coïncident pas avec la norme, qu'il s'agisse de l'obésité de Comodoro et Azucena, des troubles autistiques et narcoleptiques dont semble souffrir Cerillo, ou encore de la situation d'El Milagro, qui, comme son nom l'indique,

³ Toscana 2006, p. 35-36.

⁴ *Ibid*, p. 35.

a échappé miraculeusement à un accident de voiture qui a tué le reste de sa famille, sans lui épargner toutefois une diminution de ses capacités physiques et intellectuelles⁵.

4. La particularité de ces personnages provient d'une certaine oscillation entre, d'une part, des attitudes qui semblent fondées sur une volonté d'adéquation à un modèle et à des normes prédéfinis et, au contraire, des comportements qui leur permettent de s'affranchir de ces règles, pour affirmer des codes qui leur sont propres. L'enthousiasme des *iluminados* à participer à l'expédition « militaire » est suscité par le désir de reproduire des stéréotypes qu'ils associent à l'univers de la guerre. Ainsi, pour atteindre l'héroïsme guerrier, Comodoro estime que :

una batalla indeleble requiere escenas que puedan pasarse de boca en boca, [...] anécdotas que escapen del mero intercambio de municiones, historias sobre el hombre que siguió luchando a pesar de las ocho balas en su cuerpo o sobre el bravo soldado sin piernas que trepó la muralla de la fortaleza o sobre el chico que con su último aliento hizo volar la presa cuyas aguas ahogarían a cientos de enemigos⁶.

5. Le recours à la polysyndète et à l'hyperbole matérialise la profusion de stéréotypes qui déterminent la conception que le personnage a de son activité et surtout de ses responsabilités. De même, au moment de lancer l'assaut, chacun s'attache à respecter une trame connue de tous :

Nunca nos vamos a rendir [...]. Nosotros vamos hasta el final. Ubaldo aplaude las palabras; sabe que ese tipo de cosas se dicen cerca del momento decisivo, antes de demoler el puente o de volar el laboratorio enemigo, cuando solo suenan unos tambores lejanos y acaso una suave trompeta⁷.

6. Par conséquent, la moindre entorse à cette trame, notamment lorsqu'elle est commise par un membre extérieur au groupe, est perçue comme un affront qui contesterait leur statut de guerrier, à l'instar de la frustration d'Ubaldo, alors qu'il vient d'être fait prisonnier : « *A Ubaldo le humilla que no los lleven con las manos atadas a la espalda, un grillete en el tobillo, un saco de ixtle cubriéndoles la cabeza, haciendo difícil la respiración; que cada cinco minutos no les den un puñetazo en las costillas⁸* ». Les codes stéréotypés sur lesquels se fonde la représentation que les *iluminados* se font de la guerre proviennent, on le devine, du cinéma,

⁵ Il est notamment écrit à son sujet : « *no es un mortal común y corriente* » : *Ibid.*, p. 185.

⁶ *Ibid.*, p. 176.

⁷ *Ibid.*, p. 179.

⁸ *Ibid.*, p. 188.

comme le suggère le passage suivant : « yo he visto *que si los jefes dejan a sus subordinados, antes les dan instrucciones y establecen un plazo: si no he vuelto para tal hora, denme por muerto y prosigan con la misión*⁹ ».

7. Toutefois, les *iluminados* remettent en question la norme par des comportements qui ne sont pas sans évoquer la folie, notamment quichottesque¹⁰, et, plus globalement, par la revendication d'une vision du monde alternative. « *Comodoro tenía razón, es de gente sabia romper con las reglas*¹¹ » estime ainsi Matus. Le jeu de domino, dont sont friands Matus et ses amis, se voit troublé par les conseils du jeune Ubaldo, un des *iluminados* :

*Ubaldo pide a los señores que tomen las piezas para cada jugador. Así lo hacen y, tras la repartición, Cerillo sólo tiene seis. No se inquieten, amigos, es cuestión de imaginar que llegaron tarde a la partida y Cerillo ya colocó la primera pieza. [...] Podemos quitar más piezas, dice Ubaldo, y el juego es el mismo, sólo imaginen que llegaron aún más tarde a la partida*¹².

8. La règle du jeu proposée par Ubaldo perturbe les habitudes des autres joueurs en ceci qu'elle est entièrement fondée sur le pouvoir de l'imagination, et donc aux antipodes d'une logique rationnelle, symbolisée ici par la présence des chiffres. L'épisode se nourrit implicitement d'une double opposition renvoyant à deux modes de pensée distincts: opposition entre enfance et âge adulte, mais également entre des personnages aux capacités intellectuelles dites normales et d'autres qui sont déficients intellectuels, ou, pour garder la terminologie non discriminante du roman, *iluminados*, en une version alternative de l'idéal scientifique et cartésien proposé, en d'autres temps, par les *ilustrados*.

2. Performativité des mots et résistance langagière

9. Résister et s'écarter de la norme, pour les *iluminados*, équivaut surtout à s'inventer par la pensée et par les mots un monde distinct de celui dans lequel ils évoluent, lorsque l'imaginaire agit comme contrepoids à la morosité ambiante. De façon anecdotique, le rôle de l'imaginaire comme vecteur d'évasion transparaît d'abord par les contes que Matus lit aux *iluminados* le soir, avant de dormir. Par ailleurs, la performativité des mots s'impose rapidement comme un des principes sur lesquels se base le comportement des personnages : refusant une routine,

⁹ *Ibid.*, pp. 124-125. Nous soulignons.

¹⁰ Voir Vanden Berghe 2013, p. 165, pour une étude plus approfondie.

¹¹ Toscana 2006, p. 216.

¹² *Ibid.*, p. 69.

celle de l'institut spécialisé où ils étudient, qui génère un sentiment d'humiliation et qui les ramène constamment à leurs propres limites et à leur incapacité, les *iluminados* font le choix de croire au pouvoir des mots, qui permettent l'émergence d'une réalité façonnée selon leur bon vouloir, dans laquelle leur valeur et leur capacité d'action sont reconnues. Ils se persuadent ainsi d'avoir franchi la frontière entre le Mexique et les Etats-Unis et d'avoir atteint puis conquis le célèbre fort d'El Álamo : « *Por mayoría de votos estamos en El Álamo*¹³ », décident-ils. Leur détermination est sans faille et ne souffre d'aucune remise en question ; ce n'est plus la réalité qui entoure les *iluminados* qui leur impose une vision du monde mais bien eux qui décident de la nature, du nom et de la fonction de ce qu'ils voient. L'intérêt sera de noter le rôle fondamental que jouent les mots dans ce processus de libération à l'égard d'une vision hégémonique du monde : ce sont eux qui actent le passage à une nouvelle réalité et lui donnent corps. Ainsi, tandis que les *iluminados* arrivent face à une grande bâtisse, après avoir traversé une rivière, le récit débute par une description objective et empirique de l'endroit, avant de s'achever par les mots de Comodoro : « *El Álamo, dice, hemos hallado nuestro destino*¹⁴ ». La prise de parole permet la concrétisation de l'imaginaire du personnage et fait d'un édifice des plus triviaux un lieu chargé d'histoire. De même, alors que Matus, le seul conscient que le groupe ne se trouve pas aux Etats-Unis mais à quelques kilomètres seulement au nord de Monterrey, envisage de tout leur révéler, il change d'avis et dit :

*yo nadie soy para negarles sus deseos. [...] Soldados mexicanos, dice Matus, héroes de la nación, quiero informarles que han tomado El Álamo, que estamos a punto de ser rodeados por el nefando ejército de la barras y las estrellas, y que es nuestro deber cívico y moral el de no entregar la plaza, aunque en eso derrochemos la vida. Ya lo oyeron, exclama Comodoro, todos a sus puestos. Y Matus los ve correr entusiasmados, como niños que juegan a la roña*¹⁵.

10. Le passage au discours direct, qui entre en contradiction avec la connaissance dont dispose Matus en son for intérieur mais qu'il se refuse à partager, est essentiel, en cela qu'il permet, pour les cinq *iluminados* qui écoutent Matus, de confirmer et d'acter la réalité de leur version des faits, comme l'attestent leur réponse, « *Ya lo oyeron* », et l'enthousiasme qui s'ensuit,

¹³ *Ibid.*, pp. 179-180.

¹⁴ *Ibid.*, p. 145.

¹⁵ *Ibid.*, p. 164-165.

comme si la seule énonciation d'un fait permettait sa pleine réalisation. La même interprétation peut être faite d'un des *leitmotiv* du roman, à savoir l'obsession d'El Milagro pour l'opération qui consiste à multiplier huit par onze :

Hay que multiplicar ocho por once. El Milagro detesta ese once porque va más allá de sus dedos [...]. Se frota la frente, trata de concentrarse. Ocho por once. Por favor, señor, tiene que ser fácil, es un número que se hace con dos círculos y dos números que se forman con un palo. Cierra los ojos y aprieta los párpados. Uno, dos, tres... pierde la cuenta en el seis. [...] La ansiedad hace que el temblor se agudice, y cuando El Milagro nota que se aproxima a un colapso nervioso opta por soltar un número al azar, el 42, y lo acepta como la respuesta correcta. Ocho por once, 42, dice en un susurro, ocho por once, 42, y luego alza la voz para anunciar al mundo el resultado, sí, señor, 42, damas y caballeros, 42, y se pone a dar vueltas en torno al árbol, feliz, triunfante¹⁶.

11. Dans le cas présent, le personnage s'affranchit de la logique dominante, fondée sur la rationalité, pour énoncer sa propre réalité. La verbalisation de celle-ci, notamment par l'évolution du volume sonore, qui fait passer El Milagro du susurrement à l'exclamation, apparaît de nouveau comme l'élément qui entérine la vérité énoncée : le personnage crie au monde sa réalité et, ce faisant, il l'objective. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si El Milagro répète cette opération, à la manière d'une litanie, au moment où la troupe entre dans la maison qu'ils pensent être El Álamo¹⁷, afin de se donner du courage : s'il ne s'agissait au départ que de connaître le résultat d'une opération de calcul mental, celle-ci devient ensuite le symbole de la liberté et de la combativité qui est celle des *iluminados*, de leur détermination à faire émerger une nouvelle réalité et, donc, à s'emparer de la maison pour en faire le quartier général d'où ils tenteront de propager leur vision du monde.
12. L'épisode qui met le plus nettement en lumière le rôle des mots comme vecteur d'autonomisation serait sans doute celui qui conduit les *iluminados* à affirmer ne plus comprendre la langue espagnole, sous prétexte qu'elle est parlée par un homme mexicain qu'ils estiment être états-unien. Après avoir tiré sur deux travailleurs mexicains qui se reposaient à côté de la bâtisse qu'ils avaient investie, en imaginant qu'il s'agissait d'une attaque discrète mais pernicieuse de l'armée états-unienne, Comodoro et Azucena approchent de l'homme qu'ils ont blessé et se rendent compte qu'il lance plusieurs fois à leur

¹⁶ *Ibid.*, pp. 123-124.

¹⁷ *Ibid.*, p. 148.

intention le mot « *agua*¹⁸ ». D’abord convaincus que l’homme demande de l’eau, les apprentis soldats se persuadent ensuite que ce ne peut être le cas puisque l’homme parle anglais, et décident finalement, sous l’impulsion d’Ubaldo, qui souhaite galvaniser la troupe, que « *agua* » est « *[una] expresión insultativa de los países nórdicos que significa maldito gordo bastardo*¹⁹ », donc dirigée contre Comodoro. Au-delà de l’élément comique, le passage témoigne d’une forme de dissidence langagière qui est peut-être la forme d’insoumission la plus radicale qui soit : resignifier le langage revient à assurer l’affranchissement de la communauté à l’égard d’un monde et d’un discours auxquels ils s’opposent.

3. La transgression des emblèmes nationaux

13. La résistance s’incarne, enfin, dans le texte-même que le lecteur a sous les yeux ; elle s’éprouve dans et par l’écrit. *El ejército iluminado* se distingue effectivement par son irrévérence, voire par son caractère transgressif, au sens où l’entend Anthony Julius, qui, dans *Transgressions. The Offence of Art*, identifie trois principaux types de transgression en art : l’art qui viole les règles de l’art (« *art that breaks art’s own rules* »), l’art qui brise les tabous (« *art of taboo-breaking* ») et, enfin, l’art de résistance politique (« *politically resistant art* »)²⁰. Le roman de Toscana déploie notamment un discours volontiers blasphématoire, comme en témoignent plusieurs épisodes savoureux, à commencer par le passage des *iluminados* dans une maison close. Cette étape, qui s’inscrit dans le parcours initiatique des protagonistes, se déroule sous l’égide de Luz, la tenancière de l’établissement, qui accepte la requête de Matus d’introduire les *iluminados* aux plaisirs de la chair, en vertu d’une règle présentée comme immuable : « *Desde la época de los romanos es una ley militar que todo soldado beba, baile y se refocile antes de entrar en batalla, eso provoca que en caso de muerte, se parta con la sensación de que la vida no fue en balde, pero sobre todo inyecta un enorme deseo de vivir*²¹ ». Toutefois, celle qui devait avoir le rôle d’initiatrice sexuelle endosse peu à peu celui de substitut maternel, à mesure que les garçons viennent se pelotonner contre elle :

La Luz está feliz, nunca en su vida se ha sentido tan amada, y ella misma nunca ha amado tanto a ninguno de sus clientes; a estos iluminados puede adorarlos como hombres, como hijos, como humanidad. Poco a poco también va quedándose

¹⁸ *Ibid.*, p. 157.

¹⁹ *Ibid.*, p. 159.

²⁰ Julius 2002, pp. 100-101.

²¹ Toscana 2006, pp. 83-84.

dormida, con la certeza de que esa noche no habrá de cobrar ni un peso, y eso la pone contenta.

Despierta ya avanzada la madrugada. Abre los ojos y distingue a Cerillo, adormilado y dichoso, succionando su pezón izquierdo. [...] Pasan los minutos, tal vez media hora, sin que Cerillo detenga sus libaciones; y aunque la Luz comienza a sentir dolor, no puede negarse a la voluntad de ese ser vestido de blanco y celeste corbatín y zapatos de charol en el que ella ve algo de ánima disoluta y algo más de niño dios²².

14. Au-delà de l'allusion, dans les lignes qui précèdent le passage cité, à la position fœtale adoptée par Comodoro, qui confirme la nature de la relation mère-fils apparue entre la femme et les garçons qui l'entourent, l'épisode dote le personnage féminin d'une dimension mariale de plus en plus évidente, à mesure que les symboles s'accumulent. L'abnégation et le sens du sacrifice, l'accent mis sur la maternité, l'allusion au caractère céleste et divin de Cerillo, le nom de la femme, enfin, sont autant d'éléments faisant de Luz une nouvelle Marie. On rappellera ainsi que si la lumière est dans la Bible la marque du divin, en tant que source et principe de toute vie sur Terre, elle apparaît également comme métaphore de l'être divin, qu'il s'agisse de Jésus-Christ²³ ou de la Vierge Marie, dans le livre de l'Apocalypse, où elle est décrite en ces termes : « [...] une femme, vêtue du soleil, la lune sous les pieds, et sur la tête une couronne de douze étoiles²⁴ ». Compte tenu de l'analogie que l'on voit poindre entre le prénom de la tenancière et le titre du roman, le lecteur comprend que c'est notamment le rayonnement de Luz qui confère à cette armée son caractère « illuminé », à la manière d'une patronne qui apporterait soutien et protection à ses adorateurs. L'épopée de Matus et de ses « soldats » est donc bien placée, d'emblée, sous le signe de la transgression, puisqu'elle se déroule sous le patronage symbolique d'une icône religieuse désacralisée. Si la Vierge Marie devient chez Toscana une prostituée et tenancière de maison close, le Christ se retrouve associé à un garçon apathique qui urine allègrement devant ceux qui se prosternent devant lui et qui croient être en présence d'un être divin²⁵. La dimension christique du personnage s'accroît lorsqu'il retourne vivre chez Luz à la suite de l'expédition, confirmant ainsi la nature filiale de la relation qui les unit. Enfin, rappelons la tentative de Comodoro de solidifier ce qu'il pense

²² *Ibid.*, pp. 89-90.

²³ Pensons ainsi à ce que Jésus-Christ dit aux apôtres dans l'Évangile selon Jean: « Je suis la lumière du monde. Celui qui vient à ma suite ne marchera pas dans les ténèbres ; il aura la lumière qui conduit à la vie », Nouveau Testament, Jean, 8,12.

²⁴ Nouveau Testament, Apocalypse, 12,1.

²⁵ Toscana 2006, p. 144.

être le Río Bravo à l'aide de poudre de gélatine, afin de permettre à ses camarades de marcher sur l'eau, en une autre actualisation du texte biblique. Le roman se fonde ainsi sur une totale liberté de ton, qui se traduit par une tendance à tourner en dérision les figures consacrées par le discours dominant, que celles-ci fassent partie de la doxa religieuse ou de l'imaginaire national.

15. L'ambivalence de la figure mariale au Mexique, où elle est tout à la fois icône religieuse et emblème national, à travers la Vierge de Guadalupe, rappelle que David Toscana s'attache également à proposer une vision des plus corrosives des symboles de la nation mexicaine. On en tiendra pour preuve le traitement qui est fait des armoiries du Mexique dans la version picturale qu'en livre Ubaldo, l'artiste du groupe : « *Ahí donde debía estar el águila devorando a la serpiente, hay un pollo con una corona, comiéndose una lombriz. Es la insignia de nuestro batallón, dice Ubaldo*²⁶ ». Le rapport de police consécutif à l'échec de l'expédition des *iluminados* mentionne, de même, « *el dibujo de una bandera mexicana adulterada con un pollo imperial en vez de águila, lo cual [...] es delito federal*²⁷ ». Les protagonistes du roman, par leurs caractéristiques physiques et intellectuelles ou par leurs comportements, incarnent à plusieurs reprises une version dégradée des emblèmes de la nation mexicaine et de la mythologie nationale, suscitant du même coup la réprobation de ceux chargés d'en assurer la permanence, comme le révèle l'accusation de « délit » contenue dans le rapport de police cité. Cette mythologie nationale se nourrit par ailleurs de toute une série d'épisodes historiques, signes d'un passé glorieux, dont s'empare également *El ejército iluminado*. Le parallèle est ainsi fait entre les six *iluminados*, si l'on ajoute aux cinq personnages récurrents celui de Caralampio, qui devait faire partie de l'aventure mais a raté le départ en raison d'un passage urgent aux toilettes, et les six cadets militaires connus sous le nom de « *Niños Héroes* » qui, lors de la guerre mexicano-étatsunienne de 1846-1848, sont morts en héros en défendant le château de Chapultepec, à Mexico. Dans la version mythifiée qu'en ont donnée *a posteriori* les discours officiels, certains de ces cadets se seraient sacrifiés afin d'éviter que ne tombe aux mains des troupes états-uniennes le drapeau national, dont ils se seraient drapés, alors que la défaite était imminente, avant de se jeter du haut du château. L'analogie apparaît d'abord implicitement, par les explications de Matus, qui évoque face aux *iluminados*

²⁶ *Ibid.*, p. 150.

²⁷ *Ibid.*, p. 196.

l'honneur que représente la perspective de mourir au combat accompagné du drapeau²⁸. Elle devient plus précise par la description de la maison que les *iluminados* s'imaginent être le fort d'El Álamo et d'où ils pensent livrer bataille aux soldats états-uniens ; les dimensions, la configuration à étages, la présence de balcons et l'élévation de la bâtisse sont autant d'éléments venant renforcer le lien avec le château de Chapultepec. L'analogie est finalement explicitée à la fin du roman, lorsque Matus exprime le souhait de voir une représentation de ses *iluminados* figurer dans les livres d'histoire du Mexique, « *junto a la de los niños héroes*²⁹ ». Outre le fait que, dans sa version contemporaine, le motif des Enfants Héros est associé à des personnages déficients intellectuels, donc marqués symboliquement au sceau de l'imperfection, on notera qu'il est également démythifié par la façon dont les *iluminados* doivent porter le drapeau, qui destitue l'épisode historique de sa solennité et semble bien plutôt l'inscrire dans une forme de culture pop : « *nuestro abanderado deberá cargar igualmente con fusil, capa, puñal y puños, de modo que habrá de llevar la bandera en la espalda hecha capa de superhéroe*³⁰ ».

16. Enfin, sans que cela n'intègre directement les mythes fondateurs de l'imaginaire national, rappelons que la représentation de la mère est sans conteste un des motifs justifiant le « procès en mexicanité³¹ » qui a pu être livré à certains artistes au fil de l'histoire, qu'ils soient écrivains ou, notamment, cinéastes. Julie Amiot rappelle ainsi comment certains films mélodramatiques emblématiques de l'Age d'Or du cinéma mexicain, comme *Madre querida* (1935), de Juan Orol, ont contribué à fixer « le canon générique à partir duquel sera désormais traitée – et exaltée – la figure maternelle³² », en forgeant dans l'imaginaire collectif la représentation stéréotypée d'une mère mexicaine aimante, dévouée, dotée d'un sens du sacrifice hors du commun. On se souviendra avec profit des réactions indignées suscitées par le film *Los olvidados* (1950), de Luis Buñuel, qui prenait précisément le contre-pied de ces clichés, et notamment du célèbre épisode ayant conduit la coiffeuse à démissionner, pendant le tournage, et à affirmer que jamais une mère mexicaine ne saurait avoir un comportement

²⁸ *Ibid.*, p. 116.

²⁹ *Ibid.*, p. 197.

³⁰ *Ibid.*, p. 117.

³¹ Amiot 2011, p. 56.

³² *Ibid.*, p. 60.

aussi indigne que la mère de Pedro, dans le film³³. David Toscana s'inscrit dans la même veine transgressive, en brossant le portrait de la mère d'Azucena, qui rêve que sa fille se fasse renverser par une voiture³⁴, ou celui de la mère de Cerillo, dont l'amour ambigu pour son fils la conduit à souhaiter qu'il meure en héros, à vouloir sa part de gloire dans la future biographie qui sera faite de son fils, et, enfin, contrairement à la joie qu'espérait Matus, à hurler de rage lorsque celui-ci lui ramène son fils vivant plusieurs mois après l'expédition, alors qu'il avait été déclaré mort³⁵.

4. Échos de 1968

17. Au-delà de ce renversement des symboles, dont la systématisation confère au texte son caractère dissident, le roman s'affirme dans sa globalité comme allégorie de la résistance, dès lors que l'on considère le contexte dans lequel s'inscrit l'intrigue centrale. L'expédition pseudo-militaire menée par Matus et ses cinq apprentis soldats se déroule effectivement en 1968, année on ne peut plus symbolique, à l'échelle internationale et mexicaine. Le roman se trouve du même coup saturé de références à l'insoumission, à la résistance, à la dissidence, comme autant de concepts à même de rendre compte de l'atmosphère d'une époque. Ainsi, depuis sa cellule de prison, Matus écoute la retransmission radiophonique des Jeux Olympiques de Mexico, au moment même où se produit la cérémonie de remise des médailles de l'épreuve du 200 mètres, lors de laquelle Tommie Smith et John Carlos, deux athlètes états-uniens, brandissent un poing ganté de noir vers le ciel afin de dénoncer la ségrégation raciale qui a cours aux Etats-Unis, en cette année de troubles et de protestations multiples qui a également été celle de l'assassinat de Martin Luther King :

El comentarista habla de los dos estadounidenses de color que subieron descalzos al podio, cuenta que mientras escuchaban el himno, bajaron la cabeza y alzaron un puño con guante negro. Matus se echa a reír, pobres muchachos, se dice, una cosa es utilizar a Jesse Owens como propaganda contra el racismo nazi, y otra es que un par de negros quieran denunciar el que tienen en casa. Siente simpatía por ellos³⁶

³³ « Aseguraba que ninguna madre mexicana se comportaría así. Unos días antes, yo había leído en un periódico que una madre mexicana había tirado a su hijo pequeño por la portezuela del tren », Buñuel 1982, p. 195.

³⁴ Toscana 2006, p. 43.

³⁵ *Ibid.*, p. 219.

³⁶ *Ibid.*, pp. 191-192.

18. Alors que la première réaction de Matus est de protester et de demander aux gardiens d'éteindre la radio, pour ne pas avoir à entendre l'hymne états-unien, le tour inattendu que prend la cérémonie le conduit à changer d'attitude : l'opposition de principe qu'adresse Matus à l'encontre de tout ce qui provient des Etats-Unis s'évanouit au contact de deux hommes qui, comme lui, incarnent la résistance. Par-delà les divergences entre nations, ce qui prévaut est finalement la solidarité qui se noue autour d'une éthique de la protestation, perçue comme nécessaire et même, pour Matus, vitale.
19. Par ailleurs, la date choisie pour le début de l'expédition de Matus et des *iluminados* est tout sauf anodine. Alors qu'il évoque avec emphase l'écho historique qu'aura inévitablement leur épopée, Matus dit ainsi : « *El 2 de octubre de 1968 no se olvidará, y dentro de algunos años entrará en los libros de texto*³⁷ ». La date est en effet tristement célèbre et impossible à oublier au Mexique, puisqu'elle fait écho au massacre de Tlatelolco, lors duquel plusieurs centaines de personnes participant à une manifestation étudiante furent assassinées par l'armée. Les résonances historiques de l'événement sont énormes, au point d'apparaître à plusieurs reprises dans le roman de Toscana. S'agissant dans un premier temps des références les plus évidentes au contexte mexicain de 1968, on notera que leur positionnement dans le roman, au début et à la fin de l'expédition de Matus, semble tisser un lien indissociable entre deux entreprises qui, aussi différentes soient-elles, ont en commun leur ambition protestataire. Indirectement, ce sont les manifestations étudiantes de Mexico qui expliquent le licenciement de Matus, remercié après avoir brutalisé un enfant s'étant opposé à sa vision partisane de l'Histoire, et donc qui expliquent le début de la folle expédition lancée par Matus une fois qu'il s'est retrouvé sans emploi. Lors de son entretien avec le directeur de l'école, Matus s'étonne d'être licencié, alors que sa façon d'enseigner est connue depuis plusieurs années :

*Yo pensé que era un pacto: usted finge molestarse, y yo le prometo que enmendaré el camino. Este año es distinto, señor Matus, el director se pone de pie y le da la espalda, lo que menos queremos en estos momentos es violentar a los muchachos. Monterrey es un lugar pacífico, de trabajo, de valores, no de ideas atolondradas; aquí no debe ocurrir lo que está pasando en la capital con tanto estudiante que no estudia por salir a la calle a gritar consignas*³⁸.

³⁷ *Ibid.*, p. 45.

³⁸ *Ibid.*, p. 24.

20. Si Matus est renvoyé, c'est avant tout par crainte qu'il suscite des remous semblables à ceux qui se produisent au même moment à Mexico. L'accent mis sur la spécificité du moment, dans le passage cité, évoque en creux la transcendance de cette année pour le Mexique et le fait qu'il y ait un « avant » et un « après » 1968. De même, ce sont de nouveau les troubles survenus dans la capitale qui expliquent que Matus et les *iluminados* soient remis en liberté, après leur équipée. Le capitaine Argüelles explique son choix en ces termes : « *Le tengo buenas noticias, dice, lo voy a poner en libertad. Tal parece que eligió el mejor momento para su aventura, porque con lo que ocurrió en la ciudad de México lo que menos queremos es que el ejército siga llamando la atención*³⁹ ». Toutefois, ces renvois explicites au contexte ne sauraient faire oublier les multiples allusions plus discrètes aux événements de 1968 qui émaillent le roman. On songera notamment au moment où Matus choisit de ne pas révéler à la troupe qu'ils se trouvent tous au Mexique et non aux Etats-Unis, comme ils l'imaginent :

*Matus mira orgulloso a sus muchachos, un puñado de valientes, y yo nadie soy para negarles sus deseos, no voy a entregarlos a un ejército nacional que es peor que el enemigo porque los desnudaría de toda dignidad para refundirlos en este instituto en el que el propósito de su vida será aprenderse una rima sobre un sapo saltarín o colorear un sol siempre con ojos y sonrisa y a veces con lentes oscuros; los gringos, al menos, les meterían una bala entre ceja y ceja*⁴⁰.

21. La caractérisation des personnages principaux comme de jeunes hommes et femmes qui quittent le lieu où ils sont censés étudier afin de défendre leurs idéaux, de même que leur opposition avec l'armée nationale ou encore leur combat pour la dignité, rappellent immanquablement les mouvements de protestation menés par les étudiants mexicains contre le gouvernement de Díaz Ordaz, durant l'été et l'automne 1968. La nécessité d'enterrer à la hâte et dans le plus grand secret Comodoro, décédé des suites d'une blessure par balle et d'une opération chirurgicale menée par un médecin incompetent, évoque quant à elle la période qui a suivi le massacre de Tlatelolco, durant laquelle le pouvoir s'est efforcé de minimiser, voire de taire, le nombre de morts :

Lo normal hubiera sido una procesión con cientos o miles de dolientes, con turnos de un minuto para la guardia de honor, y centenas de palabras de admiración recitadas por amigos, políticos y líderes sindicales, con un sepulcro al que no se le puede echar tierra porque se ha llenado de flores; lo normal sería no estar en ese

³⁹ *Ibid.*, p. 192.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 164.

cementerio regiomontano, sino en la capital, en la rotonda de los hombres ilustres. [...] Nunca creyó tener que rebajarse de ese modo; Matus habló suavemente, le prometió que todo sería discreto, sin esquelas en los diarios ni invitaciones telefónicas⁴¹.

22. Dans le roman comme dans la réalité, qu'il s'agisse du personnage fictif d'Argüelles ou des militaires de Tlatelolco, l'armée est responsable d'une mort qu'on dissimule. Par la mention anaphorique à la rupture de normalité, dans le passage cité, le texte de Toscana semble faire écho au caractère scandaleux que revêt, dans un régime supposément démocratique, le mensonge d'Etat ; ce mensonge qui a conduit le gouvernement de Díaz Ordaz, en 1968, à cacher le nombre de victimes, notamment à la presse, ce même mensonge en vertu duquel des personnes qui auraient pu être acclamées comme héros ont été « rabaissées⁴² », dans les discours officiels, au rang de perturbateurs et provocateurs⁴³. La question de la manipulation de l'Histoire et de la mémoire historique surgit de façon réitérée dans le roman de Toscana, Comodoro étant, selon Matus, le véritable héros, celui qui devrait être célébré et que l'on relègue au contraire à l'anonymat. A l'inverse de Comodoro, qui a pourtant payé de sa vie son patriotisme, Arechavaleta, l'élève surnommé « *el vendepatria* » qui a valu à Matus son expulsion, fervent défenseur des Etats-Unis et contempteur de son propre pays, reçoit une médaille pour avoir su réciter les cinq premiers articles de la Constitution. Avec une ironie des plus mordantes, le roman évoque alors l'article de presse qui relate les faits, dans lequel apparaît « *una nota del presidente del jurado, quien asegura que ciudadanos como Arechavaleta son los que le hacen falta a nuestro país⁴⁴* ». L'agencement des fragments qui composent le roman est riche de sens, puisque cet épisode relatif à Arechavaleta est intercalé entre deux fragments qui décrivent le deuxième marathon que court Matus, en 1968, simultanément à l'épreuve olympique qui se déroule dans la capitale, dans l'espoir de mériter, lui aussi, une médaille. Le parallèle est alors évident : tandis que celui qui s'est distingué par un patriotisme sans faille réalise à soixante-trois ans ses exploits en marge des projecteurs, oublié de tous, l'arriviste qui dénigre son pays mais fait bonne figure est au coeur des attentions et des célébrations officielles. Il est un autre épisode qui prolonge cette question de la sélection opérée par les discours officiels parmi les héros : après la mort de Matus, un

⁴¹ *Ibid.*, p. 199.

⁴² Nous reprenons ici le terme utilisé par l'auteur dans le fragment précédemment cité.

⁴³ Voir à ce sujet Tasso 2016.

⁴⁴ Toscana 2006, p. 24.

de ses amis remet au Musée du Sport de Monterrey la médaille olympique que l'athlète états-unien Clarence DeMar avait finalement envoyée à Matus et que celui-ci estimait lui revenir, puisqu'il avait été plus rapide que DeMar lors du marathon qu'il avait couru aux moments des Jeux Olympiques de 1924. En dépit de la démarche de l'ami en question, mû par le désir que le défunt Matus passe à la postérité comme marathonien accompli, la directrice du musée juge qu'il est préférable d'exposer la médaille en l'attribuant à Johnny Weissmuller, célèbre nageur états-unien mort au Mexique : « *Vendrá mucha gente a verla por tratarse de un gringo tan famoso; mucha más gente que si de veras perteneciera a un corredor de Monterrey que se la hubiera ganado en París con el esfuerzo de sus piernas*⁴⁵ ». Ultime coup bas que l'Histoire porte à un homme ayant dévoué sa vie à défendre son pays mais voué à l'oubli, dans un épisode qui constitue, du même coup, une charge supplémentaire contre le *malinchismo* qui prévaut encore au Mexique.

5. De la falsification à la réécriture de l'Histoire, de la défaillance à l'héroïsme

23. Face à ce constat de la déformation de l'Histoire par les discours hégémoniques, le roman *El ejército iluminado* matérialise une tentative de réappropriation d'un passé perdu ou passé sous silence. C'est à notre avis le sens qu'il faut donner au nom hautement symbolique de la municipalité où se trouve la bâtisse que les *iluminados* prennent pour le fort d'El Álamo et à leur volonté de la conquérir: la maison est en effet située à Anáhuac, dans l'Etat du Nuevo León, comme l'indique la plainte pour vandalisme déposée par le propriétaire de la maison. Prendre possession de ladite bâtisse, prendre possession, donc, de l'« Anáhuac », cette région qui, depuis l'époque préhispanique, est le centre névralgique du territoire mexicain, équivaut à compenser l'excentricité géographique, historiographique et sociale qui est celle des *iluminados*, à s'emparer du cœur de la nation mexicaine et à se réapproprier une Histoire dont le récit a toujours été biaisé, partial et lacunaire. C'est ce même désir de rectification de l'Histoire qui incite Matus à vouloir faire reconnaître le résultat qu'il a obtenu lors du marathon de 1924 et donc à modifier le classement officiellement retenu par les instances olympiques, ce qui le pousse à envoyer une lettre à DeMar, perçu comme un usurpateur :

Le envió estas líneas para aclarar un error. El día 13 de julio del presente año no participaron en el maratón olímpico 58 corredores, como informaron los

⁴⁵ *Ibid.*, p. 215.

organizadores y repitieron los medios de comunicación; fueron 59, pues el balazo de salida en París también sirvió para que el suscrito echara a volar sus piernas en la ciudad de Monterrey y recorriera la misma distancia que ustedes. La foto que le anexo se tomó ese mismo día, y como podrá observar, el cronómetro se detuvo en 2:47:50, o sea, veinticuatro segundos antes de su llegada. [...] El hecho de que mi gobierno no tuviera interés en pagar mi boleto a París no hace que yo desmerezca el reconocimiento que me corresponde, pues yo lo vencí a usted en velocidad, aunque usted me haya derrotado en dólares⁴⁶.

24. En souhaitant faire corriger ce qu'il estime être une erreur de l'Histoire, Matus corrige une réalité due aux seules différences socio-économiques et réintègre les oubliés à la marche de l'Histoire, dont ils ont été écartés par les puissants. La même volonté réapparaît à la suite de l'expédition qu'il a menée avec ses « soldats », alors qu'il s'imagine enseigner aux générations futures une nouvelle version de la mythologie nationale, dans laquelle les *iluminados* seraient enfin célébrés :

Dígame, profesor, ¿quién fue el gordo Comodoro? ¿Quiénes fueron Cerillo, Ubaldo y ese individuo llamado Milagro? Matus se imagina de nuevo en la escuela, ahora con alumnos receptivos que lo admiran sin reparos, sin llevar quejas a sus madres. Y dedica especial atención a instruirlos sobre el sacrificio del gordo Comodoro, quien no cesó de disparar hasta que el rifle se destrozó ardiente en sus manos; y elabora la leyenda de Cerillo, y dice que ahí donde cayó ahora se levanta un nogal macizo como la piedra, que los leñadores estropearon más de un hacha intentando derribarlo, hasta que, vencidos, optaron por construir un altar en torno a las raíces⁴⁷.

25. Transformer la réalité en lui conférant un caractère épique et mythique, par le recours à une tonalité hyperbolique, constitue une réponse narrative aux excès d'une historiographie qui, à l'inverse, ne sait apprécier à leur juste valeur les exploits de ceux qu'elle juge indignes de figurer dans le glorieux récit de la nation. La réécriture de l'Histoire est d'autant plus justifiée que ces héros oubliés constituent pour Matus la force vive du pays et sont bien plus à même d'éclairer la vérité historique que les figures consacrées par l'historiographie : « *el gordo Comodoro es la historia de México en cuatro tomos, desde la caída de Tenochtitlán hasta nuestros días*⁴⁸ » dit-il ainsi, dotant le parcours tragi-comique d'un garçon dont les envies de grandeur échouent et qui meurt de façon lamentable d'une représentativité qui transcende

⁴⁶ *Ibid.*, p. 119.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 197-198.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 201.

l'individu, lui-même étant devenu l'emblème de l'Histoire mexicaine. L'obsession des cinq *iluminados* pour la postérité de leur aventure et l'image qu'ils laisseront d'eux-mêmes est également à comprendre dans ce sens, à commencer par Azucena, qui s'attache à se maquiller pour avoir fière allure sur les photographies de l'événement : « *Para el día de la batalla, Azucena tomó una caja de maquillaje de su madre. Si le llega la muerte, quiere yacer bella [...] los labios bien rojos y largas pestañas postizas, la cara bien polveada para evitar reflejos indeseables en las fotografías*⁴⁹ ». De même, Comodoro s'interroge longuement pour imaginer un acte de bravoure qui lui permettrait de passer à la postérité et décide, à cette seule fin, de sortir sur le balcon de la maison où les *iluminados* sont retranchés et de braver l'armée qui les assiège en criant « *soy inmorta*⁵⁰ », ce qui incitera les soldats à faire feu et provoquera donc indirectement, à la suite de l'opération chirurgicale ratée, sa mort. Citons, enfin, le cas d'El Milagro, qui, au moment de donner l'assaut, s' imagine glorifié par les photographies :

*Se santigua con una rodilla al suelo, se incorpora, respira profundamente y desea la presencia de un fotógrafo que capte el instante en que da inicio a su carrera. Instante en que el Milagro emprende su gloriosa arremetida, diría el pie de foto, nótese la fortaleza con la que sostiene su bayoneta, las venas saltonas de cada músculo, la decisión en su semblante, la bizarra actitud que debe inspirar a todas las generaciones de mexicanos por venir; nótese también, a espaldas de nuestro héroe, la mirada admirada de Azucena y el gesto resignado de Ubaldo; nótese, por último, en la caja de la carreta, el lamentable promontorio del gordo Comodoro*⁵¹.

26. L'anaphore du verbe « *nótese* » projette le lecteur dans un futur virtuel où l'épopée des *iluminados* se distingue par son exemplarité, devenant ainsi source d'analyse et de commentaire. S'opère alors un habile retournement de situation : d'élèves déficients intellectuels peinant à écrire ou à compter, au début du roman, les protagonistes se voient finalement élevés au statut d'objet d'étude, grâce à leurs agissements héroïques. Si l'humour caractérise nombre de ces épisodes, par le décalage qui oppose les faits et leur perception par les personnages, une fois la réalité transfigurée par le prisme de l'imaginaire, leur portée symbolique nous conduit à y voir le renvoi le plus significatif aux événements survenus à Mexico, en 1968. L'accent mis à de multiples reprises sur la nécessité de la mémoire et la

⁴⁹ *Ibid.*, p. 76.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 176.

⁵¹ *Ibid.*, p. 184.

réécriture de l'Histoire est, à notre sens, symptomatique d'une intention de réappréciation du massacre de Tlatelolco : comme Matus, Comodoro, Ubaldo, Azucena, Cerillo et El Milagro, les victimes de 1968 ont su s'extraire de « l'exigence du présent⁵² » et défendre leurs idéaux ; comme dans la fiction, la fin tragique des manifestants de 1968 a été destituée de son historicité, par la minimisation de l'événement ; comme dans la fiction, on a interdit aux femmes et aux hommes de 1968 l'accès à « la substance et à la grandeur⁵³ » du passé, ce que s'attache à corriger la littérature.

27. La valeur de la littérature et de l'écriture comme contrepoids à la réalité empêche en effet, à nos yeux, une interprétation exclusivement pessimiste du roman de Toscana. Comme le note justement Kristine Vanden Berghe, dans un article très éclairant qu'elle dédie au paradigme ludique qui définit, selon elle, *El ejército iluminado*, le premier chapitre du roman décrit dans le détail l'oubli dans lequel sont tombés à la fois les *iluminados* et les lieux emblématiques de leur aventure, la maison où Matus et ses camarades jouaient aux dominos étant devenue bien des années plus tard un cabinet médical froid et impersonnel, spécialisé dans les problèmes respiratoires, ce qui permet de comprendre que :

los valores lúdicos que caracterizan la civilización humana [...] han desaparecido a favor de los valores del trabajo que [...] matan al juego. El hecho de que se haya construido un consultorio médico sobre la antigua sala de dominó permite pensar que la sociedad está enferma y el que se curen males respiratorios no sólo señala la contaminación del aire sino también la contaminación simbólica de la sociedad por la mentalidad de la resignación⁵⁴.

28. Cette lecture du roman, qui fait écho à ce que Matus lance à ses élèves au début du roman, à savoir que « *los jóvenes de hoy nacen derrotados, [...] con los calzones en el suelo, incapaces de tomar un rifle si no es de juguete⁵⁵* », nous semble mettre l'accent sur un état d'esprit et une vision très sombre de l'époque contemporaine qu'il conviendrait, à notre avis, de compléter et de nuancer par une valorisation du rôle de l'écriture comme remède au pessimisme ambiant. La structure du roman nous paraît emblématique à cet égard. Dès le deuxième fragment de l'oeuvre, le lecteur est confronté à la description du corps déchiqueté de Matus, qui vient de se faire écraser par un train à dix mètres seulement de la ligne d'arrivée

⁵² *Ibid.*, p. 201.

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ Vanden Berghe 2013, pp. 175-176.

⁵⁵ Toscana 2006, p. 18.

du marathon dans lequel il s'était lancé. La caractérisation du personnage semble donc liée, d'emblée, au motif de l'échec, tandis que la narration, qui revient ensuite sur la vie de Matus, s'achemine inexorablement vers cette même issue fatale. Toutefois, l'originalité de la structure choisie par l'auteur, fondée sur la technique de l'intrigue de prédestination, provient du retournement de situation qu'elle opère finalement, en choisissant de faire du dernier fragment du roman, paradoxalement, un moment de victoire, alors que le train est sur le point de renverser Matus sous les yeux de ses amis. En témoignent les dernières lignes du texte :

*pese al estridente silbato de la locomotora y el rechinado de los metales, Santiago y Román llegarán a jurar que por sobre todas las cosas se escucha la risa del inmortal corredor de Monterrey, la carcajada del tal Ignacio Matus, que elevaba los brazos y mostraba los puños y cargaba su fusil y comandaba sus tropas hacia esa meta de bandera blanca y águila muerta, hacia esa frontera inalcanzable, absurda, y eterna como el río Bravo*⁵⁶.

29. La présence du rire, symbole d'insoumission s'il en est, en vertu du caractère transgressif que la tradition judéo-chrétienne, qui le considérait comme une manifestation du Malin, lui a attribué, acte la victoire finale de Matus, de même que l'adjectif « *inmortal* », qui concrétise *in extremis* un de ses souhaits les plus vifs. Si, en dépit des efforts de ses amis pour faire de lui un vainqueur, les allusions à l'échec se multiplient au seuil du roman, par la description de son corps démembré, de la distance qu'il doit encore parcourir pour achever le marathon ou encore par l'allusion à la position du cadavre, face contre terre, c'est au contraire le motif de la victoire qui est décliné dans les dernières lignes de l'œuvre : rajeunissement du personnage, qualité de la foulée, port altier, posture déterminée des bras et des poings, sont quelques-unes des caractéristiques qui accompagnent les dernières secondes de son ultime combat. Qu'importe, donc, que les générations futures semblent l'avoir oublié et que le Musée des Sports de Monterrey refuse de mentionner son nom dans ses vitrines : la littérature, par le choix qu'elle fait de reléguer l'échec au début de l'œuvre et de réhabiliter ensuite au fil du roman le personnage de Matus comme figure héroïque, consacre sa victoire et en fait au bout du compte l'emblème d'une insoumission triomphante.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 233.

Conclusion

30. Si l'on a pu constater la grande diversité des stratégies mises en œuvre par le texte pour pallier les insuffisances, voire les mensonges, des discours dominants, nous achèverons cette réflexion en rappelant la présence, au sein du roman, d'une troisième trame temporelle. Celle-ci vient se mêler au va-et-vient entre les deux principaux ensembles narratifs, qui se déploient respectivement en 1924 et en 1968 : neuf fragments intercalés dans les deux trames précédemment mentionnées évoquent des faits qui se déroulent après 2005, et qui correspondent tous à une enquête réalisée par quelqu'un dont le lecteur ignore tout. Les recherches en question portent sur l'épopée vécue en 1968 par les *iluminados* et incluent la visite des lieux qu'ils ont fréquentés, l'entretien avec d'anciens voisins, collègues ou élèves de Matus, et l'obtention de documents permettant de retracer le fil des événements, comme des rapports de police ou des fragments d'archives médicales relatifs à l'opération chirurgicale subie par Comodoro. Il serait tentant de voir dans cette démarche de reconstitution minutieuse des faits un écho à la tâche qui consisterait à reconstruire par l'enquête un événement historique méconnu ou « mal connu », et de faire de cette présence anonyme qui s'efforce de redonner vie à ces personnages volontairement oubliés une forme d'*alter ego* de la figure auctoriale : autant d'éléments qui nous orientent, de nouveau, vers la piste du contexte mexicain de 1968 et de sa représentation dans *El ejército iluminado*, comme si la seule présence de cette troisième trame réaffirmait, via la métatextualité, la nécessité de la littérature comme vecteur de lutte contre l'amnésie et de résistance aux discours hégémoniques. Au terme de la lecture, le roman de Toscana nous semble ainsi s'écarter d'un large pan de la littérature consacrée aux événements de 1968 au Mexique, en excluant un traitement « frontal » de la barbarie, pour élaborer avec finesse une allégorie de la résistance et explorer les possibilités offertes au texte de se positionner vis-à-vis d'un contexte maintes fois exploré. *El ejército iluminado*, pour sa part, fait le pari de l'imaginaire et de la saine folie, des outils à même de questionner, conjointement à la littérature, les normes et les discours dominants.

Références bibliographiques

Amiot, Julie, 2011, « Reflets d'une société en mutation : le Mexique au milieu du XX^e siècle », Julie Amiot et Jesús Alonso Carballes, *Le Mexique au milieu du XX^e siècle – La Transition démocratique en Espagne*, Paris, Atlande.

- Buñuel, Luis, 1982, *Mi último suspiro*, Barcelone, Plaza y Janés.
- Guillén, Claudia, 2010, « Todas las vidas posibles », *Revista de la Universidad de México*, 72, pp. 97-98.
- Julius, Anthony, 2002, *Transgressions. The Offence of Art*, Londres, Thames & Hudson.
- Tasso, Pablo, 2016, « Días de narrar. La prosa oficial de 1968 », *Historia Mexicana*, 66, 2, pp. 853-903.
- Toscana, David, 2006, *El ejército iluminado*, Mexico, Tusquets.
- Venden Berghe, Kristine, 2013, « Resistencia desquiciada en *El ejército iluminado* de David Toscana », Antoine Rodriguez et Ignacio Sosa Alvarez (dir.), *Cultura y política en México: dos décadas de resistencia (1966-1986)*, Mexico, Nostromo.

Emprunts et métamorphoses : l'identité par l'altérité

Véronique Pitois Pallares¹
Université Paul-Valéry Montpellier 3
IRIEC EA 740

Résumé : Quelques-uns des auteurs les plus remarquables et prolifiques sur le devant de la scène mexicaine de ces dernières années, comme Mario Bellatin, Cristina Rivera Garza et Jorge Volpi, interrogent dans leurs récits les rapports complexes qui articulent le *je* avec l'altérité. Dans *El Gran Vidrio* (2007), *La muerte me da* (2007) et *El jardín devastado* (2008) respectivement, l'introspection du narrateur homodiegétique mène à une exploration sans complaisance de la place de l'autre dans les processus de construction de l'identité subjective. Il en ressort une vision désabusée des relations humaines, mais aussi et surtout, une grande effervescence créative qui emporte le sujet narrateur dans un *devenir-autre* permanent.

Mots-clés : roman mexicain contemporain, identité subjective, altérité, *devenir-autre*, Mario Bellatin, Jorge Volpi, Cristina Rivera Garza

Título: Préstamos y metamorfosis: la identidad por la alteridad

Resumen: Algunos de los escritores más notables y prolíficos en el escenario literario mexicano de los últimos años, como Mario Bellatin, Cristina Rivera Garza y Jorge Volpi, cuestionan en sus relatos las complejas relaciones que articulan al *yo* con la alteridad. En *El Gran Vidrio* (2007), *La muerte me da* (2007) y *El jardín devastado* (2008) respectivamente, la introspección del narrador homodiegético conduce a una exploración poco indulgente de la importancia del otro en los procesos de construcción de la identidad subjetiva. De ahí resultan una visión desilusionada de las relaciones humanas, pero también y sobre todo, una marcada efervescencia creativa que guía al sujeto narrador hacia un *devenir-otro* permanente.

Palabras claves: novela mexicana contemporánea, identidad subjetiva, alteridad, *devenir-otro*, Mario Bellatin, Jorge Volpi, Cristina Rivera Garza

Title: Borrowings and Metamorphosis: Identity through Alterity

Abstract: Some of the most outstanding and prolific writers on the contemporary Mexican literature stage, like Mario Bellatin, Cristina Rivera Garza and Jorge Volpi, wonder in their narrative about the complex connections between the self and alterity. In *El Gran Vidrio* (2007), *La muerte me da* (2007) and *El jardín devastado* (2008) respectively, the homodiegetic narrator's introspection leads to an uncompromising exploration of the place of the other in subjective identity construct processes. It results in a disillusioned vision of human relationships, but also and most importantly an unrestrained creativity that brings the first person narrator to a permanent *becoming-other*.

Keywords: contemporary Mexican novel, identity of the self, alterity, *becoming-other*, Mario Bellatin, Jorge Volpi, Cristina Rivera Garza

Pour citer cet article : Pitois Pallares, Véronique, 2019, « Emprunts et métamorphoses : l'identité par l'altérité », Dossier thématique : Voix et identités d'ici et d'ailleurs dans la littérature mexicaine contemporaine, coord. par Véronique Pitois Pallares, *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines – CECIL*, n° 5, <https://cecil-univ.eu/C5_8>, mis en ligne le 30/06/2019, consulté le jj/mm/aaaa.

¹ Véronique Pitois Pallares est maître de conférences en littérature hispano-américaine. Elle a soutenu une thèse en littérature mexicaine contemporaine en 2015, *Sous le signe du je : Pratiques introspectives dans le roman mexicain (2000-2010)*, et a publié un ouvrage sur l'œuvre de Mario Bellatin, *El arte del fragmento: El Gran Vidrio de Mario Bellatin*, Universidad de Sonora, 2011. Contact : veronique.pitois-pallares@univ-montp3.fr. Signature institutionnelle : Univ Paul Valéry Montpellier 3, IRIEC EA 740, F34000, Montpellier, France

Introduction

1. Dans la littérature mexicaine de ce début de XXI^e siècle, de nombreux récits introspectifs, autofictionnels, fictionnels ou autobiographiques, accordent à l'altérité un rôle déterminant. L'autre devient un ingrédient essentiel de la recherche et de l'invention de soi et ce de diverses manières. Dans les romans qui nous occuperont, cet « autre social » ou altérité extérieure se manifeste rarement sous un jour positif et constructif et, plus qu'un soutien ou un moteur dans la construction subjective du *je*, il se dresse tel un obstacle ou un mirage, particulièrement dans les romans *La muerte me da* (2007) de Cristina Rivera Garza et *El jardín devastado* (2008) de Jorge Volpi. L'altérité, ou les promesses et espoirs qu'elle suscite, y demeure inaccessible. C'est également le cas dans l'œuvre narrative de Mario Bellatin, où l'autre émerge en outre dans le motif récurrent de la métamorphose, à tel point que la démarche introspective repose essentiellement sur l'exploration de l'altérité intérieure, intime ou intrinsèque à l'individu, celle qui naît en lui-même et qui le constitue en partie, celle qui le conduit à s'interroger, à se lamenter ou à s'exclamer après Rimbaud : « *Je est un autre* » ! Nous interrogerons dans ce travail les mécanismes par lesquels l'altérité prend une part active dans le processus mouvant et foisonnant de (dé-/re-)construction identitaire dans la fiction chez ces trois écrivains mexicains contemporains.

1. *El Gran Vidrio* de Mario Bellatin : la métamorphose pour principe

2. Le terme « métamorphose » regroupe plusieurs phénomènes assez différents les uns des autres. Il constitue, à lui seul, le titre de deux œuvres majeures de la littérature universelle, *Les métamorphoses* d'Ovide et la nouvelle de Kafka, qui ont inspiré de très nombreux hypertextes. Pour le *Trésor de la Langue Française*, c'est en premier lieu un « changement de forme, de nature ou de structure si importante que l'être ou la chose qui en est l'objet n'est plus reconnaissable² ». Par analogie et au figuré, c'est tout à la fois un « changement important dans l'apparence extérieure de quelqu'un ou de quelque chose » et une « transformation lente, progressive et profonde d'une personne ou d'un groupe de personnes³ ». Une métamorphose peut ainsi être partielle ou totale, superficielle quand elle concerne l'apparence de l'objet ou de l'individu dans la configuration qui nous intéresse, ou

² TLFi : *Trésor de la langue Française informatisé*, <<http://www.atilf.fr/tlfi>>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine, consulté le 28/08/2018.

³ *Idem*.

profonde et immatérielle lorsqu'elle touche à sa dimension psychique, intérieure. En ce sens, il est probable que bien des écritures du *moi* retracent des métamorphoses ; à certains égards, tout écrit rétrospectif portant sur un objet soumis au passage du temps fait état d'une métamorphose. L'autobiographie consiste même d'ailleurs en un récit de cette métamorphose de l'auteur, souvent depuis sa petite enfance et jusqu'au présent de l'écriture, ou bien jusqu'à une date butoir qui marque le terme de cette transformation : entrée dans l'âge adulte, perte des illusions ou toute autre révélation qui modifie substantiellement son être, comme la découverte de l'écriture, point d'origine de la métamorphose du petit garçon en écrivain dans *Les Mots* (1963) de Jean-Paul Sartre.

3. Les cas de métamorphoses identitaires sont nombreux dans l'œuvre de Bellatin, mais dans *El Gran Vidrio* (2007), cela apparaît implicitement dès le sous-titre *Tres autobiografías* signées par un seul auteur, qui aurait alors plusieurs vies à raconter. Le tout est composé de trois chapitres qui se présentent d'abord comme des récits indépendants, avec trois narrateurs homodiégétiques distincts, mais qui finissent par se confondre en une figure caléidoscopique et protéiforme dans l'épilogue.

1.1. La difformité ou l'angoisse de l'effacement identitaire

4. Les thématiques du travestissement, du corps malade ou difforme sont récurrentes dans les écrits de Bellatin, de même que les prothèses et autres artifices plus ou moins esthétisés visant à remplacer des membres manquants ponctuent de nombreux récits⁴. Dans *El Gran Vidrio. Tres autobiografías* particulièrement, le corps devient l'espace et l'outil de la (dé)construction identitaire en ce qu'il fixe à la fois les limites et l'unicité de l'individu face à l'altérité.
5. Le récit « Mi piel, luminosa... en los alrededores de la tumba del santo sufí » est constitué de 360 phrases numérotées et séparées entre elles par un retour à la ligne, et inégalement réparties de une à dix par page, donnant ainsi un effet de lecture disséquée, progressive et morcelée. Le narrateur, un enfant qui vit dans une institution spécialisée et dont la crédibilité est sujette à caution, prête une attention particulière à la spécificité physique qui le caractérise et le rend exceptionnel : sa peau limpide, presque lumineuse, notamment au

⁴ La légitime obsession de l'auteur pour les bras prothétiques a culminé en 2008 avec la réalisation d'un projet-performance auquel ont participé plusieurs artistes plasticiens mexicains, et qui consistait pour chacun d'eux à créer une prothèse pour l'écrivain, certaines étant particulièrement extravagantes. Mario Bellatin évoque ce projet dans une interview accordée à la revue chilienne *The Clinic* : « *Las muertas en México no tienen relación con rituales ancestrales.* » (Bellatin 2011)

niveau de ses parties génitales, est digne d'être exhibée en public et justifie les offrandes qui sont alors faites à sa mère. Il semble obsédé par cet aspect de son apparence, à tel point qu'il occulte tout le reste ; c'est le seul élément de description physique que l'enfant mentionne, et ce à de multiples reprises : « 211. *Sólo la brillantez de mi piel y, por supuesto, la firmeza de la bolsa que contiene mis testículos hacen pensar que mi cuerpo se mantiene joven*⁵ ». Si le petit garçon s'enorgueillit de ces qualités ainsi que de la fierté et du profit que sa mère en retire, elles constituent également sa principale source d'angoisse, maintes fois réitérée au cours du chapitre :

69. Se decía que los genitales terminaban siendo víctimas del mal que propiciaba la envidia de las demás.

70. Que de un momento a otro comenzaban a secarse, hasta que de la bolsa inflada que los contenía no quedaba sino una tripa flaca y colgante, que acababa por desprenderse del cuerpo antes de que la víctima advirtiese lo que estaba sucediendo.

71. Cuando los hijos pierden de ese modo los testículos las madres huyen de inmediato.

72. Cargan como pueden con los objetos de valor recolectados y suelen dirigirse hacia las zonas montañosas.

73. Antiguamente la ley marcaba la forma de muerte para esos hijos.

*74. Una de las maneras más frecuentes era dejar sin cuidado la herida del escroto caído*⁶.

6. Entre complexe d'Œdipe et angoisse de la castration, les possibilités freudiennes d'interprétation de ce passage ne manquent pas. La perspective d'une disparition de la particularité physique exceptionnelle de l'enfant signifie pour lui la dissolution immédiate du seul lien qui le rattache encore à sa mère. Qu'il soit fantaisiste ou non, le constat est bien entendu d'une cruauté et d'une noirceur absolues, comme c'est souvent le cas des relations filiales dans les fictions de Mario Bellatin. Pour autant, c'est un autre aspect du problème qui nous intéresse ici : si la perte de ces attributs corporels est synonyme de mort pour le narrateur, c'est aussi et surtout parce qu'elle entraînerait un effacement tel de son identité et de sa subjectivité, de ce en quoi il se reconnaît comme étant différent de l'altérité, qu'il ne saurait y survivre. Le processus d'introspection est dès lors rythmé par l'évolution et l'avancement des symptômes qui pourraient annoncer ce déclin funeste.

⁵ Bellatin 2007, p. 47.

⁶ *Ibid.*, pp. 18-19.

7. Toute cette *décadence* qui menace l'enfant ressemble fort à l'étape incontournable (par laquelle ses ancêtres ont effectivement dû passer !) de la puberté, et par conséquent à la disparition des traits enfantins dans le corps de l'adolescent. Ces « *alteraciones físicas*⁷ » marquent le passage d'un état à un autre, d'un corps à un autre, une véritable métamorphose ; c'est en cela que le terme « *alteraciones* » nous semble particulièrement significatif, car il s'agit en tous points d'un *devenir-autre*⁸ vertigineux.
8. Cette particularité physique tellement exceptionnelle qu'elle suffit à elle seule à caractériser le personnage, à distinguer une identité au demeurant assez floue du reste de l'altérité, est ce qui lui permet de ne pas se dissoudre dans la foule des autres, du méconnaissable, de l'informe. C'est pour ainsi dire sur une anomalie – ou une caractéristique présentée comme telle – que son identité se cimente. La disparition de cette anomalie ou de cette *difformité positive* met alors logiquement en péril la construction identitaire et la viabilité du sujet. Dans une précédente étude, nous avons évoqué le rapport existant entre *difformité* physique et identité dans l'œuvre de Mario Bellatin⁹ et il nous semblait que, dans *Flores, Shiki Nagaoka : una nariz de ficción* ou « Mi piel, luminosa... en los alrededores de la tumba del santo sufí », la *difformité* « par excès » (excès de brillance de la peau, trop grand nez, etc.) était un facteur de cohésion et de renforcement identitaire, l'anomalie servant à cristalliser l'individualité et l'unicité du sujet, tant par rapport au regard des autres que pour lui-même. On soutiendra ici, au contraire, que la *difformité* « par absence » ou « par manque » est vécue comme un vide identitaire. Dans « La verdadera enfermedad de la sheika », on observe un phénomène qui n'est pas étranger à ce constat : le narrateur, à qui il *manque* un bras, est conditionné dès l'enfance à se sentir incomplet :

Desde que nació mis padres se empeñaron, de manera casi obsesiva, en que utilizara una prótesis que supliría mi brazo faltante. Lograron inculcarme la necesidad de utilizarla [...]. Fue de tal magnitud la obsesión de mis padres, que tuvieron que pasar más de cuarenta años para que, en medio de una suerte de viaje iniciático a

⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁸ Nous empruntons la notion de *devenir autre* à Gilles Deleuze, qui explique ce qu'il entend par devenir, un verbe qui serait, à le lire, intransitif. On ne deviendrait rien, on deviendrait, c'est tout : « Devenir, ce n'est jamais imiter, ni faire comme, ni se conformer à un modèle, fût-il de justice ou de vérité. Il n'y a pas un terme dont on part, ni un auquel on arrive ou auquel on doit arriver. Pas non plus deux termes qui s'échangent. La question "qu'est-ce que tu deviens ?" est particulièrement stupide. Car à mesure que quelqu'un devient, ce qu'il devient change autant que lui-même. Les devenirs ne sont pas des phénomènes d'imitation, ni d'assimilation, mais de double capture, d'évolution non parallèle, de noces entre deux règnes », Deleuze & Parnet 1996, p. 8.

⁹ Pitois Pallares 2011, p. 65.

*la India, arrojara el último brazo al río Ganges. Lo hice dos días antes de que ocurriera el tsunami que arrasó parte de la costa*¹⁰.

9. Le port d'une prothèse est en soi une métamorphose qui transforme l'apparence du sujet pour combler un vide identitaire. En réalité, c'est une forme d'aliénation qui s'installe, lorsque le personnage fonde la cohérence et la cohésion de son édifice identitaire sur un artifice, un objet irrémédiablement étranger. En ce sens, la prothèse « est à la fois manque et monstration [...] [et] également imposture¹¹ », comme l'explique Laurent Roux. L'adoption du bras prothétique opère une première métamorphose par rapport à l'état originel du narrateur et surtout à la perception qu'il a de lui-même : d'un être qui a un bras de moins que les autres, il devient une personne affublée d'une prothèse en mauvais état, c'est-à-dire une personne qui, pour être complète, doit avoir recours à un corps extérieur¹². Plusieurs dizaines d'années plus tard, il subit presque une métamorphose régressive lors de son voyage initiatique en Inde : en se dépossédant de l'appareil orthopédique, il met fin à l'aliénation que celui-ci représentait, dans une sorte de seconde naissance ou de retour au point de départ qui sont le propre des parcours initiatiques. L'épisode se ferme sur l'évocation d'une dernière métamorphose, comme pour faire écho à celle du narrateur : la nature reprend ses droits et balaie d'un tsunami toutes les excroissances présentes sur la côte. La phrase est laconique mais fortement suggestive : tous les lecteurs auront en tête les images de palmiers et de baraquements emportés par la vague gigantesque qui frappa les côtes de l'Océan Indien en décembre 2004. À ceci s'ajoutent les vertus purificatrices, pour le corps et l'esprit, qui sont allouées par la tradition hindouiste au plus sacré des sept fleuves indiens, le Gange. Pour Pierre Amado, l'eau en général, et particulièrement celle du Gange, symbolise la résurrection et la renaissance rendues possibles par la dissolution et la désintégration des formes, tel le déluge qui détruit toute forme de construction humaine et permet en cela l'avènement d'un nouveau cycle, plus juste et plus pur :

Et, de ce fait, ce qui sort à nouveau des Eaux, prend une nouvelle forme, est recréé, régénéré.

¹⁰ Bellatin 2007, pp. 80-81.

¹¹ Roux 2009, p. 60.

¹² L'auteur évoque dans un entretien toute la dimension paradoxale de la prothèse qui, faite pour combler un vide, ne le rend que plus évident, et confirme également la nature autobiographique du passage ici reproduit (Bellatin 2011).

Ainsi l'immersion dans l'eau est l'abolition de toute forme, l'abolition de l'« histoire », l'abolition de la manifestation, la régression dans le préformel, de même que chaque âge (kalpa) se termine par la dissolution, l'anéantissement (pralaya) cosmique dans l'eau, matrice universelle.

Complètement plongé dans l'eau, l'homme devient eau, il est un avec le Brahman sans forme des philosophes vedantin. C'EST EN CE SENS QU'IL Y A PURIFICATION ET RÉGÉNÉRATION¹³.

10. En jetant sa prothèse orthopédique¹⁴ dans le fleuve sacré, le narrateur de « La verdadera enfermedad de la sheika » décide de faire table rase de la forme artificiellement donnée à son corps par l'instrument pour retrouver son identité propre, essentielle.
11. Le narrateur du premier chapitre voit en sa difformité un marqueur identitaire en ce qu'elle le distingue d'autrui et le rend *singulier*. Loin de la cacher, il l'exhibe, et l'imminence de toute transformation qui entraînerait la disparition de cette anomalie est ressentie comme la menace d'une dissolution identitaire. Sans elle, il se retrouverait perdu, dépossédé du sceau de l'unicité qui l'empêchait de se noyer, diffus, dans la masse informe de l'altérité et ainsi de franchir « [e]l límite de la desaparición total del sujeto¹⁵ ». Au contraire, la difformité du narrateur manchot du chapitre suivant constitue un fossé à combler entre soi et l'altérité ; la construction identitaire passe par une métamorphose récurrente qui consiste à recourir à une prothèse, de telle façon que le personnage ressemble plus à un autre qu'à lui-même : il est littéralement aliéné.

1.2. De la conversion aux changements d'identité(s)

12. Le narrateur manchot de ce deuxième chapitre de *El Gran Vidrio* se présente par ailleurs sous les traits d'un écrivain mexicain converti à l'islam soufi, et cette conversion religieuse est en soi une véritable métamorphose, qui implique une rupture idéologique et culturelle, une sorte de déterritorialisation spirituelle. L'aboutissement de cette transformation réside

¹³ Amado 1971, p. 203.

¹⁴ Rappelons la définition que propose le *Trésor de la Langue Française informatisé* pour « orthopédie » : « Branche qui a pour objet de prévenir ou de corriger les déformations et les malformations (congénitales ou acquises) des os, des articulations, des muscles et des tendons chez les enfants, et p. ext. chez les adultes ». L'orthopédie est ainsi ce qui modifie la forme d'un individu pour lui en imposer une autre, médicalement ou socialement plus souhaitable.

¹⁵ Vicente Luis Mora écrit avec justesse et sensibilité : « *La literatura de Bellatin, como algunos autores han señalado, tiene mucho de juego; pero tras su aparente artificialidad, por debajo de su gusto por los paisajes exóticos y las biografías inventadas, detrás de los amenos apócrifos, esconde una realidad terrible, una concepción desgarrada del ser humano y de su experiencia metafísica de la vida. Es un juego, sí, pero siempre un juego trágico, al límite de la desaparición total del sujeto. Una ruleta rusa.* » (Mora 2012, p. 94).

probablement dans le choix d'un nouveau nom, qui symbolise la mutation identitaire profonde qu'implique ce processus, comme cela apparaît à la fin de l'épilogue du roman, lorsque le narrateur qui a successivement revendiqué les différentes identités développées précédemment s'exprime en tant que l'écrivain Mario Bellatin, une identité qu'il promet pourtant d'abandonner sans tarder, et qu'il rend donc aussi éphémère et transitoire que toutes les autres : « [...] *algunos libros más que están por aparecer, y los cuales pretendo firmar ya no como Mario Bellatin, [...]. Sino simplemente como Salam. Abdús Salam más bien, el Hijo de la Paz*¹⁶ ». C'est l'ultime métamorphose, celle qui efface et annule toutes les autres, les innombrables transformations que subit le personnage narrateur au fil du roman, au fur et à mesure qu'il s'invente et se réinvente en une farandole de figures antagoniques.

13. Dans le dernier chapitre, justement, on assiste à des changements d'identité en cascade du narrateur, qui est alternativement une petite fille de quarante-six ans, un adolescent aux lunettes carrées et l'écrivain Mario Bellatin. Dans ces brusques revirements, aucune évolution progressive, aucune logique : le récit et le narrateur font volte-face et ce faisant, ils rejettent dans l'ombre du discrédit la figure qui prévalait jusque-là pour en construire une autre. Le récit s'ouvre ainsi sur une première situation – « *En ese entonces, no recuerdo los motivos para que esto ocurriera, tenía una novia alemana. [...] En aquel tiempo yo estaba buscando un auto. Me empeñaba en conseguir un Renault 5 de los años setenta*¹⁷ » –, que le deuxième paragraphe invalide : « *Aunque, tal como se han presentado las cosas, es imposible que en ese entonces hubiese tenido una novia alemana. Sobre todo tomando en cuenta que [...] yo soy la hija menor de la familia*¹⁸ ». Quelques lignes plus bas, pourtant, le récit s'obstine : « *Pero, a pesar de mis circunstancias, insisto en que en ese entonces tenía una novia alemana. Con la que fui a comprar un auto Renault 5 además*¹⁹ ». Le mouvement est brutal et imperceptible : on ne s'en rend compte qu'une fois qu'il s'est déjà produit. Ces glissements de terrain narratifs empêchent toute stabilisation de l'identité du personnage principal : dès que l'ébauche d'une silhouette commence à prendre forme, le narrateur/narratrice se presse de lui opposer un démenti.

¹⁶ Bellatin 2007, p. 164.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 123-124.

¹⁸ *Ibid.*, p. 124.

¹⁹ *Ibid.*, p. 125.

14. Le narrateur agit comme un enfant fourmillant d'idées qui se dessinerait sur une feuille blanche, puis s'arrêterait net au beau milieu d'un trait de crayon pour raturer l'image naissante ou chiffonner la feuille, l'écarter d'un geste désinvolte, saisir une nouvelle feuille blanche et réinventer une silhouette totalement différente de la première, avant de la biffer, de la froisser et de l'évincer tout en la gardant à portée de main. Régulièrement, il reviendrait à ses premières tentatives pour y rajouter quelques coups de pinceaux destinés à faire oublier momentanément les froissures du papier. Finalement, l'autoportrait le plus authentique tiendrait dans le moment où l'enfant biffe, rature, froisse, chiffonne avant de se retrouver face à une nouvelle page vierge. En d'autres termes, l'autoportrait ne réside pas dans les différentes ébauches, toujours incomplètes et douteuses, mais dans l'activité même du narrateur, dans son *vouloir-se-peindre* convulsif et délirant.
15. Dans cette démarche autofictionnelle, aucune satiété n'est envisagée, aucun point final : les métamorphoses plongent le personnage dans un *devenir-autre* permanent. La décentralisation opère dès la première retouche, le premier démenti ou la première incohérence ; nous y voyons une combinaison de deux concepts deleuziens : la déterritorialisation tend vers la minoration, en un mouvement qui pousse le sujet hors de son noyau – ou plus exactement qui fait suite à l'explosion du noyau et qui en entraîne les fragments hors du centre – aux confins de lui-même, vers la périphérie, la marge et même au-delà, dans les territoires de l'altérité.
16. Cette fuite multidirectionnelle, cette chute perpétuelle se rapproche du trouble *schizo* tel que Gilles Deleuze et Félix Guattari l'appliquent au champ de la production artistique :

Le schizo est sans principes : il n'est quelque chose qu'en étant autre chose. Il n'est Mahood qu'en étant Worm, et Worm en étant Tartempion. Il n'est une jeune fille qu'en étant un vieillard qui mime ou simule la jeune fille. Ou plutôt, en étant quelqu'un qui simule un vieillard en train de simuler une jeune fille. Ou plutôt en simulant quelqu'un..., etc.²⁰

17. Dans *El Gran Vidrio*, le *je* se déterritorialise sans cesse vers d'autres terrains, qui sont ceux de l'altérité, de la multitude, du fantasme, de l'invention et de la dissolution du *moi*. Finalement,

²⁰ Deleuze et Guattari 1972, pp. 106-107.

la constance du *je* – son *ipséité*, pour reprendre la terminologie de Paul Ricœur²¹ – repose sur le perpétuel *devenir-autre* de son apparence et de son identité.

2. L'altérité, vecteur (et enjeu ?) de la construction identitaire

18. *El jardín devastado* de Jorge Volpi et *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza explorent pour leur part les différents mouvements et combinaisons qui articulent le *je* introspecteur avec l'altérité qui l'entoure. C'est ainsi l'épineuse question des relations de soi à l'autre, ou du *je* au *non-je*, et leurs conséquences en termes d'identité et d'introspection, qui se posent dans leurs romans.
19. Dans ces deux romans, comme dans celui de Bellatin, les personnages entretiennent tous dans différentes mesures des relations problématiques avec l'autre, non pas en tant qu'elles impliquent une série de conflits qu'il conviendrait de résoudre, mais par ce qu'elles sous-tendent des questionnements de fond sur ce qui distingue et ce qui relie le *je* à l'altérité, au sens que lui donne Lévinas : « Ce qu'on présente comme l'échec de la communication [...] constitue précisément la positivité de la relation ; cette absence de l'autre est précisément sa présence comme autre²² ».
20. Dans le livre de Jorge Volpi *El jardín devastado*, le narrateur introspectif tente de compenser son individualisme dévorant en se projetant vers une altérité exacerbée et particulièrement exotique : la figure d'une jeune femme orientale. Dans le roman *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza, la question de l'altérité se trouve au cœur des inquiétudes des personnages ; elle constitue à la fois un mystère insoluble et un enjeu inaccessible dans le processus introspectif. Paradoxalement, l'altérité devient aussi un moyen, un vecteur d'accès à soi-même, dont le succès est variable. Dans ces deux œuvres, les personnages se lancent parfois malgré eux dans une quête introspective qui les contraint à explorer les territoires de l'altérité, moins dans un *devenir-autre* tel que celui que nous observons dans le roman de Bellatin, que dans une logique d'emprunts : l'altérité, la vraie, le *non-je*, sert alors d'alternative lorsque le *je* est défaillant, décevant ou insuffisant.

²¹ Ricœur 1990.

²² Levinas 1983, p. 89.

2.1. Un constat amer et cynique : de l'autre-étranger à l'autre-ennemi

21. Le narrateur de *El jardín devastado* est un intellectuel mexicain désabusé, cynique et misanthrope. Il revient au pays après un long exil et s'engage contre l'intervention militaire en Irak. Le récit se divise ainsi entre des fragments qui représentent la crise existentielle du narrateur, et l'histoire d'une jeune Irakienne qui traverse le désert pour retrouver ses frères après que leur famille a été décimée. Le personnage masculin fait le constat de l'égoïsme et de l'indifférence qui le rendent incapable de toute empathie. Critique vis-à-vis de la société occidentale sclérosée et ankylosée, il n'en est que plus autocritique, se trouvant tout aussi haïssable que ses congénères. Dès lors, si la figure de l'autre est irritante, c'est en ce qu'elle ressemble fort au *je*, à soi-même, comme s'il s'agissait d'un miroir dans lequel le narrateur contemple ses propres faiblesses : « *Los espejos son abominables porque apenas distinguen tu rostro de otros rostros*²³ ». Dans ce bref passage, dont les échos borgésiens mais aussi lévinassiens²⁴ sont évidents, il est question d'une similitude intolérable car elle provoque la confusion systématique des identités, des individualités : elle est *dés-individualisation*, négation de l'individu qui se retrouve noyé dans la masse informe de l'altérité.
22. Au cœur de cette humanité grouillante de semblables, les similitudes – ces faiblesses partagées – n'empêchent pas l'incompréhension ni l'indifférence. Le narrateur ressent le besoin de secouer cette indifférence dont il s'est entouré par dépit pour retrouver la révolte qui l'animait dans sa jeunesse. C'est un antidote à son propre cynisme et à son individualisme qu'il recherche, un renouveau, une rédemption. Cette rédemption viendra d'un intérêt personnel et sans finalité narcissique pour le destin de la jeune Irakienne Laila, qui apparaît dès les premières pages du roman :

Me pregunto –pero sólo Dios es sabio– si el sol de Oriente será más traicionero. Si la joven habrá sufrido sus lanzadas. Si habrá violado el luto de la tela. Si habrá palpado sus pechos y su vientre. O si la habrá cuidado a lo largo de su ruta.

El sol de Oriente. [...]

Miro los ojos rasgados de la joven –la paz sea con ella–, sus ojos parecidos a la perla semioculta. Cuántos kilómetros sin voz, cuántos pasos, cuántas jornadas de sed y de ventisca.

²³ Volpi 2008, p. 105.

²⁴ « Il existe une lassitude qui est lassitude de tout et de tous, mais surtout lassitude de soi » : Levinas 1981, p. 31.

*Su sombra en el desierto. Sus huellas que se pierden*²⁵.

23. L'image de cette figure qui se tient debout contre vents et marées au milieu de l'immensité de son pays dévasté est poignante. Elle relèverait presque du mirage ou du miracle. Le corps de la jeune femme est meurtri dans sa chair et dans ses os par les bombardements qu'elle entend au loin, comme s'il était une réplique métaphorique de sa terre. La désolation est totale, dans le paysage irakien et dans le paysage intérieur de Laila. Chez la lointaine étrangère, le narrateur perçoit quelque chose de vaguement familier : « *Caminas descalza, Laila, sobre las ruinas de tu patria. ¿Algo nos une? / Tu andar de noche*²⁶ ». Le narrateur se reconnaît dans ce pèlerinage solitaire et sombre : les ruines sont bien réelles autour de Laila, et figurées autour du personnage qui revient dans un pays dont la démocratie a été dynamitée sous ses yeux quelques années auparavant, en 1988 :

Mi patria: este amasijo de hienas y fantasmas, su estruendo y el culto del olvido [...].

*La plaza volvía a ser nuestra: no íbamos a tolerar otro saqueo. Demasiadas décadas de agravios –zumbidos del sesenta y ocho– agitaban la memoria. Un fraude sarnoso, descastado. La tarde previa el mastín del gobierno había anunciado la «caída del sistema» y el triunfo irreversible de sus cómplices. Como cada seis años*²⁷.

24. L'un et l'autre marchent à l'aveugle entre les décombres de leur patrie respective.
25. Au fil de son pèlerinage pénitent, Laila affronte des situations qui mettent à l'épreuve son humanité et sa bonté. Elle fait alors montre d'un altruisme naturel, comme lorsque sa route croise des dizaines de cadavres abandonnés sans sépulture et visiblement torturés :

La muchacha se aproxima a uno de los cuerpos, admira su rostro –le faltan los dientes–, cierra sus párpados y se impregna con su hedor de días. A continuación hace lo mismo con los demás.

El djinn no oculta su disgusto.

*Al terminar –ya anochece– ella eleva una plegaria: Señor de los Mundos, que su dolor quede inscrito en mi dolor*²⁸.

26. La jeune femme se fait témoin et porteuse d'une communauté de douleur. Elle rend leur humanité – leur individualité – à ces anonymes privés de leur identité par les bourreaux qui

²⁵ Volpi 2008, p. 11.

²⁶ *Ibid.*, p. 21.

²⁷ *Ibid.*, pp. 11, 15.

²⁸ *Ibid.*, p. 91.

les ont condamnés à disparaître dans le désert. Laila, Antigone irakienne des temps modernes, démontre ici une empathie et un altruisme qui la situent aux antipodes symboliques du narrateur. Elle devient ainsi une sorte de *mater dolorosa* pour ses semblables et rétablit une fraternité jusque-là inexistante.

27. L'histoire de Laila se conclut tragiquement : elle crie sa douleur à la face du monde en commettant un attentat suicide dans la foule. Ce qui était le pèlerinage pénitent d'une mère courage se révèle être le chemin de croix désespéré d'une kamikaze qui porte en elle la douleur d'un peuple, la douleur d'une terre.
28. Quelle est donc la place que tient l'histoire de Laila dans le roman ? Que représente-t-elle pour le narrateur ? Il est évident qu'à travers cette veine du récit, le narrateur désabusé et cynique retrouve un combat à mener, une cause à défendre. L'Irak de Laila peut être un nouvel envol, une issue à la spirale de retrait du monde et de repli sur soi qui mène le narrateur d'exils en faux retours. C'est l'occasion de troquer un attentisme mièvre contre un activisme utile et juste. Il se découvre sensible au sort de la jeune femme, concerné à défaut d'être impliqué, loin de son habituelle indifférence. La vie d'une jeune martyre irakienne qui parcourt le désert lui importe, alors même qu'elle représente l'altérité étrangère et lointaine par excellence. « Autrui en tant qu'autre n'est pas seulement un alter ego ; il est ce que moi, je ne suis pas », expose Emmanuel Lévinas dans *Le temps et l'autre*²⁹ ; Laila serait-elle le remède à l'individualisme stérile du narrateur, au « *genuino desinterés hacia los otros*³⁰ » ?
29. Jeune femme née au début des années quatre-vingt au Moyen Orient, alors qu'il était étudiant et militant dans une grande capitale de cette Amérique latine qu'Alain Rouquié appelle l'« Extrême-Occident³¹ », elle est le négatif du protagoniste en tous points, son exact contraire. Leurs cultures ne sauraient être plus différentes : lui a abandonné le christianisme pour un athéisme sceptique alors qu'elle est élevée dans le plus pur respect de la tradition musulmane. Très attachée à sa famille, heureuse en ménage et mère d'une petite fille, Laila meurt d'amour lorsque ses proches lui sont arrachés un à un ; au contraire, l'amant de passage se préserve de toute entrave affective, fuit les engagements, refuse catégoriquement toute perspective de paternité et voit son propre frère comme un étranger. Le désert qu'elle traverse dans son pèlerinage de deuil et de recherche acharnée de ses frères est à l'opposé

²⁹ Lévinas 1983, p. 74.

³⁰ Volpi 2008, p. 144.

³¹ Rouquié 1987.

du bouillonnement de la ville de Mexico. De plus, cette traversée du désert que Laila effectue au sens propre fonctionne à merveille comme métaphore du désert affectif et sentimental du personnage.

30. Rien n'explique le lien qui les unit, mais il semble connaître Laila de façon quasiment omnisciente. Serait-elle alors sa création ou sa créature, le fruit de son imagination ? Serait-elle l'antidote fictif créé par le narrateur pour compenser ou remédier à son indifférence à autrui ? A-t-il lui-même fabriqué de toutes pièces le remède à son égoïsme stérile et destructeur en inventant ce substitut d'altérité capable, par son destin tragique, de provoquer une authentique réaction d'empathie ?
31. À travers elle, il redécouvre la voie qui mène à l'autre. Mais dans un monde individualiste et fanatique, fait d'incompréhensions mutuelles et d'intolérance, Laila ne saurait exister durablement, même comme fiction. L'altérité idéale s'essouffle et s'évanouit dans le vacarme de l'explosion.
32. Dans le roman *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza, une enquête policière s'organise suite au meurtre barbare d'un jeune homme : le corps a été émasculé *post-mortem*, comme le sera celui des quatre autres victimes masculines que laissera derrière lui le mystérieux tueur en série du « *caso de los hombres castrados*³² ». Outre Cristina, qui découvre le premier corps, entrent en scène les deux autres personnages de premier plan du récit, « *la Detective* » et Valerio, son assistant. Cristina est la seule véritable narratrice à la première personne, mais la focalisation interne de la narration s'étend à plusieurs reprises à d'autres protagonistes, notamment à Valerio et à la Détective.
33. Pour chacune de ces trois figures principales, la narration prend un tour intimiste et laisse libre cours à la dynamique introspective et (auto)réflexive induite par la violence à laquelle elles se retrouvent confrontées. Un autre *je* s'affirme aussi avec véhémence ; c'est la mystérieuse « *Viajera con el Vaso Vacío*³³ », qui adresse une série de messages épistolaires à Cristina, et qui est l'une des figures suspectes des meurtres qui ne seront jamais résolus.
34. Autour de la recherche du criminel, c'est une série de considérations métaphysiques sur l'identité personnelle qui mène les protagonistes à un examen de leurs propres paradoxes identitaires, qui ont en commun le même « *deseo de alteridad*³⁴ » dont les conséquences les

³² Rivera Garza 2007, p. 34.

³³ *Ibid.*, p. 75.

³⁴ *Ibid.*, p. 243.

plus extrêmes, selon les enquêteurs, seraient les crimes du tueur en série, profanateur et collectionneur des parties intimes de ses victimes.

2.2. L'altérité de substitution : un merveilleux compromis

35. Pour chacun des protagonistes de cette étonnante enquête policière qui vise en vain à confondre le tueur en série du « *caso de los hombres castrados* », les relations avec l'altérité constituent une source de déception. Les personnages font état de leur impuissance à communiquer ou de la frustration qui résulte de l'incompréhension à laquelle ils se heurtent dans « *esa forma de sociabilidad*³⁵ » qu'est le langage³⁶. Ainsi Cristina s'adresse-t-elle à la Détective « *sin intención alguna de ser comprendida*³⁷ » ; lorsque son amant s'exclame, curieux et enthousiaste : « *–Quiero saberlo todo [...] ¿Me entiendes?*³⁸ », elle répond : « *Es difícil entender lo que uno hace. Difícil explicar. Sobre todo eso: es difícil explicar*³⁹ ». L'alternative à ces malentendus constants consiste à créer des figures mentales, des substituts d'altérité qui apportent au sujet l'interlocution attentive et compréhensive qu'il en attend.
36. Valerio et la Détective conversent ainsi chacun avec un être imaginaire et minuscule, un simulacre d'interlocuteur qui confère à leurs monologues respectifs des allures dialogiques. Cette création mentale fantaisiste devient un support et un vecteur du processus introspectif : tantôt elle reflète leurs sentiments et leurs désirs et s'en fait le soutien compréhensif, tantôt elle devient un juge critique, un *alter ego* sans concessions.
37. Pour Valerio, elle va par exemple cristalliser son désir incestueux pour la Détective qui lui rappelle sa propre sœur :

La Mujer Increíblemente Pequeña lo denostaba al llegar a su casa con su dedo índice en alto. Escalaba por su hombro con el carcaj en su espalda y, arqueándose sobre el pabellón de su oreja derecha, le recordaba que tenía que vestirla o alimentarla o, cuando menos, divertirla.

–¿Qué hace una Mujer Increíblemente Pequeña en el nido de la pájara? –le preguntaba.

–Hago lo mismo que la pájara –le contestaba, guiñándole un ojo. Infantil y sexual a un tiempo. Carnívora.

³⁵ *Ibid.*, p. 156.

³⁶ De façon peut-être encore plus flagrante, dans *La cresta de Ilión* (2002), de Cristina Rivera Garza, les deux femmes qui entourent le narrateur et envahissent son foyer ainsi que sa vie communiquent dans une langue qui lui est inconnue, étrangère, inaccessible.

³⁷ Rivera Garza 2007, p. 30.

³⁸ *Ibid.*, p. 63.

³⁹ *Idem.*

[...] Pero la Increíblemente Pequeña [...] se quitaba la ropa y, lánguida como diva de circo, se tendía frente al rectángulo del televisor como si se tratara de un tótem. –Tú eres mi tabú –le murmuraba entonces, tocando con las enormes yemas de sus dedos de hombre la piel de la diminuta criatura. El cabello. Los senos. El torso. Las piernas.

–Soy tu hermana –le replicaba, ya confundida con las imágenes de la pantalla, manoseada, inquieta–. Soy tu igual⁴⁰.

38. Dans ce passage, l'être minuscule imaginé par Valerio semble jouer un des fantasmes du jeune homme. Au désir que la créature suscite par son attitude lascive suit le spectre de l'interdit de l'inceste qui pose à son tour la question de ce qui détermine l'attirance de Valerio pour une femme qu'il associe au fond de lui-même à sa sœur. Les termes « *tótem* » et « *tabú* » font d'ailleurs référence à l'ouvrage que Freud a consacré à l'inceste : *Totem et tabou* (1913). La « *Mujer Increíblemente Pequeña* » orchestre ainsi une mise en scène explicite et figurative du conflit qui se joue dans l'intériorité du personnage.
39. Pour la Détective, elle servira à verbaliser les doutes qui l'animent, alors que son enquête piétine :

–No vas a poder vivir con esto encima, ¿verdad? –oye la pregunta [...]

–Eso no es lo peor –contesta en voz alta, al fin. Un leve carraspeo.

–¿Qué es?

–Lo peor –se oye decir– es que no me voy a poder morir con esto encima, ¿me entiendes?

La Dama Pequeñísima con quien sostiene una conversación en la que no cree le responde que sí. Dice que sí la entiende. La Detective sonrío, le da la espalda a la ventana y le acaricia los cabellos⁴¹.

40. La forme dialogique de cette expression de l'angoisse est propice à l'exploration de soi car elle permet de verbaliser les émotions inavouées, grâce au procédé presque maïeutique du dialogue rythmé par des questions faussement ingénues. Ainsi, non seulement cette figure favorise la démarche introspective, mais encore assure-t-elle la garantie d'une pleine satisfaction quant à la qualité de l'attention prêtée au personnage et à la compréhension et l'empathie que recevront ses paroles.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 231-232.

⁴¹ *Ibid.*, p. 256.

41. Successivement nommée « *la Mujer Increíblemente Pequeña*⁴² », « *la Increíblemente Pequeña*⁴³ », « *la Dama Pequeñísima*⁴⁴ » et « *Grildrig*⁴⁵ », cette figure a donc de multiples fonctions et une dimension symbolique intéressante. Elle naît de l'imagination de Valerio à partir de sa fascination pour la Détective qui lui rappelle sa propre sœur, disparue longtemps auparavant ; les deux figures fusionnent pour donner vie à cette femme miniature vive et espiègle :

Pensó que la Detective era una mujer con manías de niña. La imaginó, sin saber por qué, como una mujer increíblemente pequeña: algo o alguien a quien podría llevar, como ella a su moneda, dentro del bolsillo del saco.

Días después, siempre en su casa y siempre a solas, empezaría a escribir sus notas acerca de la Mujer Increíblemente Pequeña. Le daría una medida de longitud: once centímetros. [...] Ningún aviso. Ningún origen. Una simple aparición. Bristol 1699. Capitán William Prescott. [...] Le pondría un nombre: la Mujer Increíblemente Pequeña. Verla le produciría un placer inmenso, un placer acaso inimaginable. Oiría con atención su voz suave, su voz de mujer adulta. Como Lemuel Gulliver en Liliput, desarrollaría rápido una mezcla de ternura y conmiseración por la fragilidad que asociaba a su tamaño. La colocaría en la palma de su mano⁴⁶.

42. Comme si la création de cet être imaginaire symbolisait la création littéraire, Valerio puise dans différentes dimensions de son univers le matériel nécessaire à sa construction : dans son imagination mais aussi dans sa réalité qui est déjà, pour le lecteur, le premier degré de la fiction. À mi-chemin entre sa réalité et son imagination, le jeune homme fait aussi appel au roman de Jonathan Swift *Gulliver's Travels* (1726), dont le héros Lemuel Gulliver quitte le port de Bristol un 4 mai 1699 à bord du navire du capitaine William Prichard (et non Prescott !). Cette parenté littéraire se renforcera quand la « *Increíblemente Pequeña* » deviendra « *Grildrig* » pour la Détective, Grildrig étant le nom donné à Gulliver par les géants de Brobdingnag qui ne voient en lui... qu'une miniature !
43. Le rôle déterminant de Valerio dans l'apparition de « *Grildrig* » dans la vie de la Détective est par ailleurs explicite, alors même que c'est elle qui lui a inspiré cette figurine imaginaire : « *Cuando [Valerio] ya no está aquí, cuando su ausencia es sólo un aroma, la Detective recuerda*

⁴² *Ibid.*, p. 219.

⁴³ *Ibid.*, p. 246.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 256.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 267.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 223-224.

que fue él quien le mencionó la existencia de una criatura pequeñísima alguna vez. Una mujer. Ese juego de niños⁴⁷ ». Pourtant, avant même le récit de la naissance de la créature de Valerio, une présence minuscule accompagne l'enquêtrice et se manifeste à elle de temps à autre :

Algo o Alguien le susurra palabras al oído. [...]

–Soy una niña de metal, ¿lo ves? –oye que alguien dice–. Juro que cerraré los ojos y que nunca hallaré consuelo. [...]

–Es difícil respirar aquí –escucha y, como ella también tiene cierta dificultad para inhalar y exhalar, asiente de inmediato. Vuelve la cabeza sobre su hombro derecho y, luego, respira hondo, lo más hondo que puede, antes de extraer una moneda del bolsillo de su pantalón. La mira, juega con ella. Luego la arrastra contra la pared, dejando su marca. Una larga línea; una línea frágil. Cuando mira hacia atrás la sorprende la luz.

–No me sigas –murmura, molesta.

–Soy una niña de metal, te dije⁴⁸.

44. Cette pièce de monnaie précède donc la naissance de « *la Mujer Increíblemente Pequeña* » dont elle inspire même les dimensions, puisque Valerio veut que ce personnage minuscule tienne dans une poche, comme la pièce de monnaie de la Détective. Quoiqu'il en soit, c'est à partir de son élaboration par le jeune homme que cette figure imaginaire adopte les caractéristiques qu'elle conservera avec chacun des deux personnages : une silhouette féminine et enjouée ayant un fort lien de parenté avec les êtres minuscules de l'œuvre de Jonathan Swift, qu'il s'agisse des Lilliputiens ou de Gulliver lui-même par rapport aux géants du royaume de Brobdingnag. Si, comme nous le pensons, il en préexistait une ébauche ou un germe dans l'esprit de la Détective, cela tendrait à accentuer l'universalité de « *ese juego de niños* » qui consiste à s'inventer un ami imaginaire.

45. Cette création mentale confère à la réflexion intérieure de Valerio ou de la Détective un aspect dialogique, exacerbé dans la discussion houleuse au cours de laquelle celle-ci s'oppose à « *Grildrig* » :

–¿Y qué hiciste? –pregunta.

–Ya sabes –le dice, guiñándole un ojo–. Tú sabes de eso.

La Detective se paraliza y, luego, sin avisarle, levanta a Grildrig de la parte posterior de la blusa, las piernas colgando en el aire.

–No sabes de lo que estás hablando –le dice a la cara: una ráfaga de aire sobre sus

⁴⁷ *Ibid.*, p. 287.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 124-125.

pequeños cabellos–. No tienes la menor idea de lo que estás hablando –le repite con irritación, aventándola, acto seguido, sobre la almohada. El contacto casi imperceptible. Un par de plumas en el aire.

–Te arrepentirás –oye con toda claridad la amenaza⁴⁹ [...]

46. La provocation sarcastique vire à l'affrontement : l'allusion qui déclenche la colère de la protagoniste fait-elle référence à un secret que seuls celle-ci et son *alter ego* connaissent ? La figure de « *Grildrig* » semble faire office de *tu* intime, propre au *je*, tel un fragment d'altérité intérieure. Est-elle en cela une sorte de représentation allégorique de la conscience que l'on peut retrouver dans les contes merveilleux ? Ou est-elle plutôt une réminiscence du développement psychique du jeune individu, qui mène à ce que Jacques Lacan désigne comme le *stade du miroir* ? Selon le psychanalyste français, le stade du miroir est ce moment charnière où l'enfant essaie d'interagir avec sa propre image comme s'il s'agissait d'un objet étranger, jusqu'à ce qu'il comprenne que c'est en réalité son reflet. Le motif spéculaire devient ainsi l'un des fondements de la construction psychique de la subjectivité, mais aussi un procédé créatif auquel l'activité mentale peut aisément avoir recours :

l'image spéculaire semble être le seuil du monde visible, si nous nous fions à la disposition en miroir que présente dans l'hallucination et dans le rêve l'imagen du corps propre, qu'il s'agisse de ses traits individuels, voire de ses infirmités ou de ses projections objectales, ou si nous remarquons le rôle de l'appareil du miroir dans les apparitions du double où se manifestent des réalités psychiques⁵⁰.

47. Dans le roman, « *Grildrig* » fonctionne effectivement comme un *double* du personnage, une image du *je* projetée vers l'extérieur jusqu'à devenir un *tu* interlocuteur. L'épigraphe d'Alejandra Pizarnik pour le chapitre VI consacré à « *Grildrig* » semble valider cette hypothèse du dédoublement spéculaire de l'individu : « *Ganas de hacerme pequeña, sentarme en mi mano y cubrirme de besos*⁵¹ ». De son côté, Georges Gusdorf mentionne la propension qu'ont les enfants à parler seuls : « Entre trois et six ans, l'enfant [...] parle tout seul, [...] sans avoir conscience d'un dédoublement. Il ne se parle pas à lui-même, il monologue pour son propre usage, sans distance entre un moi qui parlerait et un autre moi, qui serait le public du premier⁵² ».

⁴⁹ *Ibid.*, p. 291.

⁵⁰ Lacan 1949, p. 451.

⁵¹ Rivera Garza 2007, p. 251.

⁵² Gusdorf 1991, p. 396.

48. Ce monologue sera progressivement remplacé par un dialogue avec une altérité imaginée, qui distingue les deux *moi* évoqués par Gusdorf. La « *Dama Pequeñísima* » réactive la figure de l'ami imaginaire qu'inventent les enfants et qui permet d'établir une relation dialogique dont ils contrôlent les deux pôles. S'il n'est pas suffisant pour assurer le développement social et cognitif de l'individu, qui doit pour cela se confronter à une véritable altérité, il représente néanmoins un compromis entre le *je* et l'autre. C'est en quelque sorte une forme d'altérité propre, intime, qui permet à l'enfant de reproduire une situation dialogique sans devoir se projeter *hors de soi*.
49. La réactivation de cette figure dans le roman de Cristina Rivera Garza suscite l'apparition d'un *mono-dialogue* ou dialogue intérieur. Tout en mettant en scène l'émergence au sein de la sphère personnelle d'un représentant de l'altérité interne au *je*, d'un *alter ego*, ce dialogue permet paradoxalement de consolider la dynamique autarcique d'une démarche introspective. Ce substitut d'altérité légitime et compense l'absence de l'autre. Les *doubles* imaginaires des personnages ont ainsi vocation à se substituer à l'altérité absente ou à créer l'illusion d'une altérité satisfaisante qui correspondrait exactement aux attentes du *je*. En devenant une sorte de miroir du *je*, ils permettent une transposition dans l'altérité et une mise à distance des émotions, sentiments, désirs et frustrations des personnages, qui peuvent alors les observer de l'extérieur avec l'illusion d'objectivité de celui qui se prend « soi-même comme un autre⁵³ ».
50. « *[M]i nombre no soy yo*⁵⁴ », résume finalement la « *Viajera con el Vaso Vacío* », mystérieuse auteure de lettres adressées à la narratrice où elle adopte et rejette successivement différentes identités, dans un mélange surprenant qui les revendique comme étant à la fois propres et fondamentalement étrangères. Elle utilise ainsi alternativement les noms de Joachima Abramovic, Gina Pane et Lynn Hershman, qui ont en commun leurs consonances étrangères – symbole par excellence de l'autre – et font référence à trois artistes féminines connues pour leurs actions artistiques extrêmes autour du corps mutilé. Cette adoption successive de plusieurs identités révèle que le processus de construction de l'identité propre repose ici essentiellement sur l'imagination, l'invention, mais aussi sur ce « *deseo de alteridad* » qui engage à chercher des modèles autour de soi, des sources d'inspiration. Le cas

⁵³ Ricœur 1990.

⁵⁴ Rivera Garza 2007, p. 92.

particulier de Joachima Abramövic est encore plus représentatif de ce phénomène, puisque la narratrice n'adopte que le nom de famille de l'artiste Marina Abramövic et lui appose un nouveau prénom. Il s'agit alors, d'une certaine façon, non seulement d'une identité étrangère, mais encore d'une identité altérée – *alter-ée*.

51. *L'autre que soi*, l'étranger, devient en cela un composant de la construction et de l'invention de soi, mettant ainsi en évidence les carences intrinsèques du *je*, instable et vacillant qui avoue : « *Me llamo Joachima Abramövic. Y no sé, en realidad, quién soy*⁵⁵ ».

Conclusion

52. Sans doute ce personnage énigmatique échoue-t-il comme tant d'autres autour de lui à se constituer une identité à partir de fragments choisis d'altérité ; sans doute le *je* échoue-t-il à se consolider et à coïncider avec *soi-même*. Sans doute est-ce aussi en cela qu'il incarne la (toute) puissance de ce « *deseo de alteridad* » qui est une déterritorialisation constante vers les territoires de l'altérité, sans que le *je* ne se reterritorialise de façon stable. En cela, la « *Viajera con el Vaso Vacío* » se laisse saisir par le texte dans un déséquilibre identitaire constant qui rappelle celui de la narratrice/narrateur mythomane de « Un personaje en apariencia moderno », le troisième chapitre de *El Gran Vidrio* de Mario Bellatin. L'une et l'autre sautent sans cesse d'une identité à l'autre sans jamais finir d'en épouser les formes, toujours poussées vers l'extérieur, vers le *toujours-autre*.
53. En s'inventant *autre* ou en réinventant l'*autre*, ces trois romans témoignent d'une idée récurrente chez les auteurs de cette génération : l'identité devient un produit jetable, recyclable, un tissu de créations et de fictions individuelles et collectives, un concert de voix qui luttent entre elles pour s'inventer, s'intégrant, se parodiant et s'imitant mutuellement dans un vaste jeu d'échos et d'égos qui, au fur et à mesure qu'ils se configurent, se transforment et se déforment continuellement.

Références bibliographiques

- Amado, Pierre, 1971, « IX. Le bain dans le Gange. Sa signification », *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*, 58, pp. 197-212.
- Bellatin, Mario, 2007, *El Gran Vidrio. Tres autobiografías*, Barcelone, Anagrama.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 79.

- Bellatin, Mario, 2011, « Las muertes en México no tienen relación con rituales ancestrales », *The Clinic*, 12/04/2011, <<http://www.theclinic.cl/2011/04/12/%E2%80%99Clas-muertes-en-mexico-no-tienen-relacion-con-rituales-ancestrales%E2%80%9D/>>, consulté le 8/07/2015.
- Deleuze, Gilles & Parnet, Claire, 1996, *Dialogues*, Paris, Folio.
- Freud, Sigmund, 1913, *Totem und Tabu: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Leipzig/Vienne, H. Heller & Cie.
- Lacan, Jacques, 1949, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », XVI^e Congrès international de psychanalyse, *Revue française de psychanalyse*, 13, 4, pp. 449-455.
- Levinas, Emmanuel, 1981, *De l'existence à l'existant*, Paris, Vrin.
- Levinas, Emmanuel, 1983, *Le temps et l'autre*, Paris, PUF, Quadrige.
- Mora, Vicente Luis, 2012, « Las mutaciones mórbidas: el espejo y la muerte en la obra de Mario Bellatin », Julio Ortega & Lourdes Dávila (dir.), *La variable Bellatin: navegador de lectura de una obra excéntrica*, Xalapa, Universidad Veracruzana, pp. 71-98.
- Pitois Pallares, Véronique, 2011, *El arte del fragmento. El Gran Vidrio de Mario Bellatin entre ruptura y proliferación*, Hermosillo, Universidad de Sonora.
- Ricœur, Paul, 1990, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- Rimbaud, Arthur, 1987, *Lettres au voyant [1871]*, Paris, La Différence.
- Rivera Garza, Cristina, 2002, *La cresta de Ilión*, Mexico/Barcelone, Tusquets.
- Rivera Garza, Cristina, 2007, *La muerte me da*, Mexico, Tusquets.
- Rouquié, Alain, 1987, *Amérique latine. Introduction à l'Extrême-Occident*, Paris, Seuil.
- Roux, Laurent, 2009, « L'œil et la prothèse », *Le texte monstrueux*, 33, <http://lafemelledurequin.free.fr/intervenants/nicolino/le_texte_monstrueux/le_texte_monstrueux.html>, consulté le 24/09/2015.
- Sartre, Jean-Paul, 1963, *Les Mots*, Paris, Gallimard.
- Swift, Jonathan, 1726, *Gulliver's Travels*, Londres, Benjamin Motte.
- Trésor de la Langue Française informatisé*, ATILF - CNRS & Université de Lorraine <<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>>, consulté le 15/08/2018.
- Volpi, Jorge, 2008, *El jardín devastado*, Madrid, Alfaguara.

Varia

Renier sa foi sans perdre son âme.

Les catholiques japonais au début de la proscription (XVII^e s.)

Martin Nogueira Ramos¹
École française d'Extrême-Orient
PSL Research University

Résumé : Au XVI^e siècle, les succès acquis au Japon par l'Église catholique ont été fort précaires. Dans la première moitié du XVII^e siècle, l'archipel rompt ses relations commerciales avec les puissances ibériques et les communautés catholiques connaissent la répression ; celles-ci sont rapidement coupées de leurs élites et le catholicisme passe progressivement à la clandestinité. Peu de chercheurs se sont interrogés sur le regard que portaient les premières générations de crypto-catholiques (ou chrétiens cachés) sur leur apostasie formelle. Dans cet article, on montrera que le message exclusif des missionnaires ayant pris racine au Japon, la transition forcée vers le secret s'est accompagnée d'une recrudescence des tensions sotériologiques au sein de la chrétienté.
Mots-clés : Japon, XVII^e siècle, catholicisme, répression, apostasie, clandestinité, salut.

Title: Formal Apostasy and Salvation. The Japanese Catholics at the Beginning of the Ban (17th c.)

Abstract: The successes obtained by the Catholic Church in Japan in the 16th century were precarious. In the first half of the 17th century, the Shogunate ended its commercial relationship with the Iberian states and the Catholics communities had to endure suppression. They were swiftly cut off their religious and lay elites; Catholicism gradually became a secret religion. Few scholars have reflected on the perception the first generations of hidden Catholics (or hidden Christians) had of their formal apostasy. I argue that the exclusivist stance of the Church had taken root in Japan. For this reason, the transition to secrecy came along with outbreaks of soteriological tensions within Christendom.

Keywords: Japan, 17th century, Catholicism, Suppression, Apostasy, Secrecy, Salvation.

Título: Renegar de su fe sin perder su alma. Católicos japoneses a principios de la proscripción (siglo XVII)

Resumen: El éxito logrado por la Iglesia Católica en el Japón del siglo XVI fue muy precario. En la primera mitad del siglo XVII, el archipiélago rompió sus relaciones comerciales con las potencias ibéricas y las comunidades católicas fueron perseguidas; rápidamente, estas fueron separadas de las élites y la religión cristiana pasa a ser progresivamente clandestina. Pocos investigadores han cuestionado la forma con la que las primeras generaciones de criptocatólicos (o cristianos ocultos) consideraron su apostasía formal. En este artículo, se mostrará que con el mensaje exclusivo de los misioneros que arraigó en Japón, la transición forzada al secreto se acompañó de un aumento de las tensiones soteriológicas dentro de las comunidades cristianas.

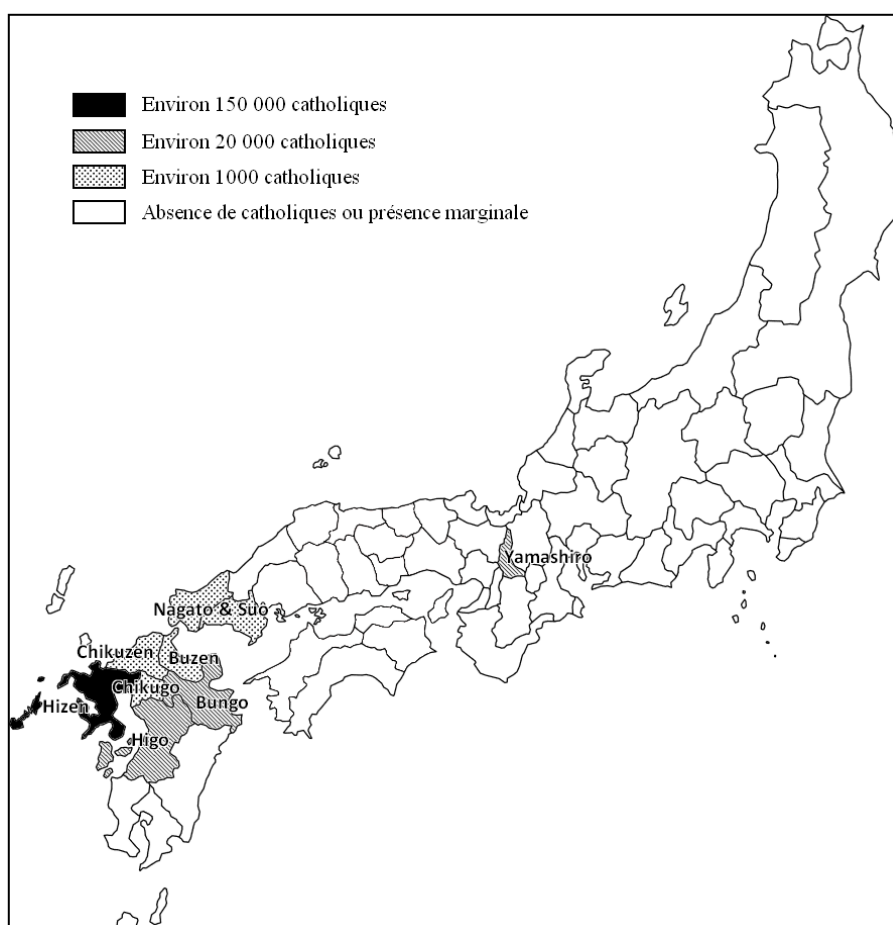
Palabras clave: Japón, siglo XVII, catolicismo, represión, apostasía, ocultación, salvación.

Pour citer cet article : Nogueira Ramos, Martin, 2019, « Renier sa foi sans perdre son âme. Les catholiques japonais au début de la proscription (XVII^e s.) », *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines – CECIL*, n° 5, <https://cecil-univ.eu/C5_v1>, mis en ligne le 30/06/2019, consulté le jj/mm/aaaa.

¹ Martin Nogueira Ramos est maître de conférences en études japonaises à l'École française d'Extrême-Orient. Il est responsable du centre EFEO de la ville de Kyoto. Ses recherches de doctorat portaient sur le crypto-christianisme et le catholicisme japonais au XIX^e siècle. Il travaille actuellement sur la diffusion et l'enracinement du catholicisme dans ce pays aux XVI^e et XVII^e siècles. Il a publié *La Foi des ancêtres : chrétiens cachés et catholiques dans la société villageoise japonaise (XVII^e-XIX^e siècles)*, CNRS Éditions, 2019, et « Une identité religieuse dans la tourmente : les catholiques face à la politique de proscription des Tokugawa (XVII^e siècle) », *Extrême-Orient Extrême-Occident*, 41, pp. 153-177. Contact : martin.ramos@efeo.net

Introduction

1. Sous le patronage du roi du Portugal, François Xavier (1506-1552) commence en 1549 l'évangélisation du Japon. Dès ses débuts, cette mission a suscité la curiosité des Européens. Parmi les nombreux rapports envoyés à Rome par les membres de la Compagnie de Jésus présents au Japon, certains, après censure, sont imprimés et largement diffusés sur le vieux continent². Leurs auteurs sont essentiellement portugais, espagnols ou, dans une moindre mesure, italiens. Alors que les jésuites ont été rejoints par des missionnaires des ordres

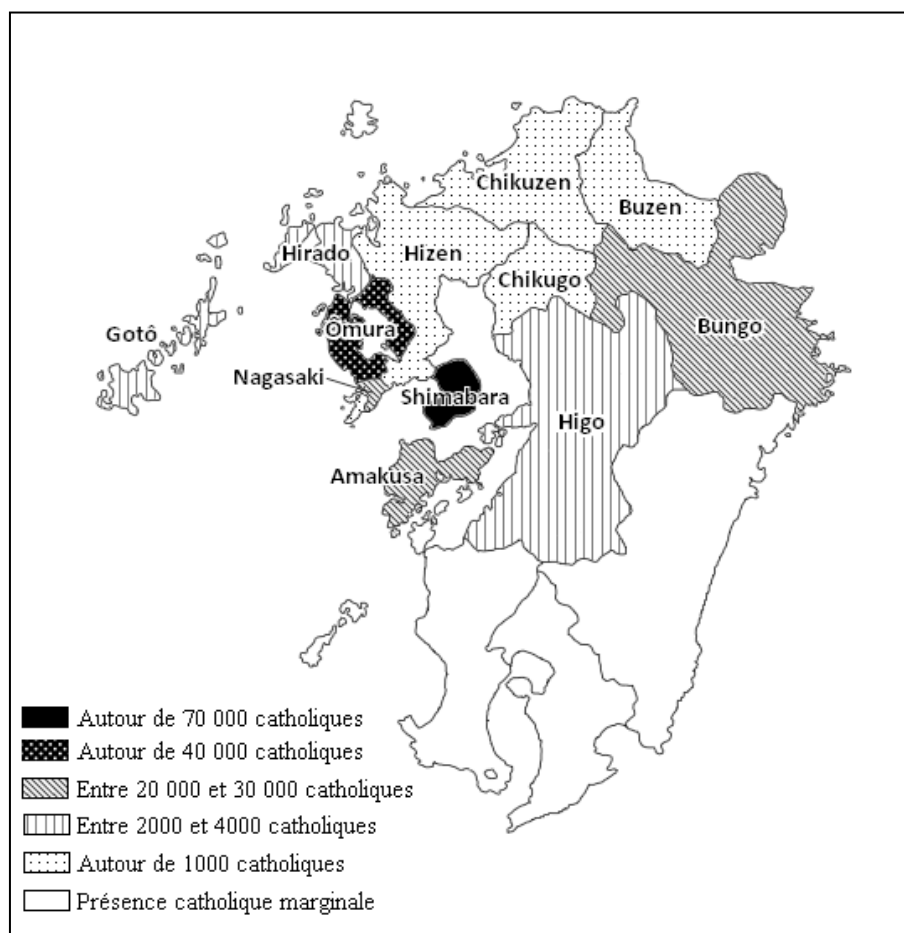


Carte 1 : Répartition de la population catholique en 1592 par province
(d'après Schütte 1968, p. 431)

mendiants liés à la partie espagnole de l'Union ibérique, l'annonce des premiers martyrs à la fin du XVI^e siècle renforce l'intérêt des Européens pour l'archipel ; en 1614, l'interdiction du christianisme par le shogunat des Tokugawa sur l'ensemble du territoire et les cortèges de martyrs qui s'ensuivent achèvent de donner à la catholicité japonaise ses lettres de noblesse.

² La plus importante édition de rapports et de lettres de jésuites de la mission du Japon a été publiée en 1598 à Évora. Au sujet de cette édition, voir Fernandes Pinto 2004.

2. Si l'on ne peut nier que la répression a fait de nombreuses victimes – environ 3 000 Japonais sont morts pour le catholicisme durant tout le XVII^e siècle³ –, il est indéniable qu'une vaste majorité des quelque 300 000 catholiques de ce pays a choisi l'apostasie. Il est aussi avéré que dans les anciens bastions jésuites du sud du pays, de nombreux « faux apostats » – les



Carte 2 : Répartition de la population catholique en 1592 à Kyūshū
(d'après Schütte, *ibid.*)

chrétiens cachés – ont perpétué, durant toute la période de proscription, certaines pratiques chrétiennes : le baptême, le respect des principales fêtes du calendrier liturgique ou la récitation de prières en latin (voir cartes 1 et 2). Au milieu du XIX^e siècle, au moment du retour des missionnaires catholiques dans l'archipel, il y aurait eu environ 50 000 chrétiens cachés⁴.

³ Des interrogations subsistent sur le nombre de martyrs. D'après certains auteurs proches de l'Église, les sources missionnaires ne feraient état que d'une fraction du total des catholiques ayant perdu la vie pour leur foi. En 1999, Juan Ruiz-de-Medina a publié un martyrologe exhaustif mobilisant la majorité des sources occidentales et japonaises à disposition.

⁴ J'ai consacré un ouvrage au devenir des communautés crypto-chrétiennes aux XVIII^e et XIX^e siècles : Nogueira Ramos 2019.

3. Les chercheurs se sont peu intéressés au regard que portaient les premiers crypto-catholiques sur leur apostasie. On s'est davantage interrogé sur l'identité et les motivations des martyrs, ou sur les raisons du succès du catholicisme au XVI^e siècle, et de son échec au siècle suivant⁵. Higashibaba Ikuo, l'un des rares chercheurs à avoir étudié le catholicisme « populaire » japonais, insiste sur la nature éminemment communautaire de la pratique religieuse et son importance dans l'organisation quotidienne des villages du début de l'époque moderne ; mourir en martyr revenait à ne plus pouvoir assurer les rites familiaux. Il estime ainsi que l'apostasie formelle était « la décision la plus sensée et appropriée pour ceux qui désiraient persister dans leur foi⁶ ».
4. Une idée un peu simpliste de « la religiosité japonaise » voudrait que celle-ci soit syncrétique et portée à l'intégration de cultes et divinités de différentes natures. La pratique plurielle des « faux apostats », mélangeant rites chrétiens et shinto-bouddhiques, ne serait qu'une énième illustration de la plasticité religieuse des Japonais⁷. Or, cette approche passablement culturaliste du sacré au Japon fait fi du contexte historique particulier dans lequel le catholicisme s'est diffusé : le rejet des autres cultes n'est pas l'apanage des missionnaires et de leurs fidèles ; au XVI^e siècle, deux écoles bouddhiques porteuses d'un message exclusif connaissent un grand succès : le nichirenisme (*Nichirenshū* 日蓮宗) et la Véritable école de la Terre pure (*Jōdo shinshū* 浄土真宗). Ces mouvements, qui sont entrés en conflit armé avec le pouvoir guerrier, ont été, comme les autres écoles bouddhiques, progressivement placés sous le contrôle de celui-ci ; les factions les plus radicales ont, à l'image du catholicisme, été interdites⁸.
5. Sonder le for intérieur des crypto-catholiques est une tâche malaisée. Cependant, un examen attentif des différentes sources à disposition permet de dresser, en creux, un autre portrait du sentiment religieux de ces derniers, ou tout du moins d'une partie d'entre eux : en effet, beaucoup de catholiques, qui avaient intégré l'exclusivisme du message missionnaire,

⁵ En anglais, sur les raisons de l'échec de la mission au XVII^e siècle, on consultera Elison 1973. Si certains estiment que l'œuvre des missionnaires était, dès l'origine, vouée à l'échec tant les dogmes chrétiens étaient éloignés des mentalités religieuses du Japon de l'époque (Kouamé 2016), d'autres pensent, au contraire, que la multiplication des conversions dans le dernier tiers du XVI^e siècle atteste du fait que le catholicisme répondait aux attentes d'une partie de la population (Kawamura 2011).

⁶ « *the most reasonable and practical conclusion if people wanted to continue their faith* », Higashibaba 2001, p. 155.

⁷ C'est par exemple ce que pense Ebisawa Arimichi (1910-1992), l'une des principales figures de la recherche sur l'histoire de l'Église au Japon (Ebisawa 1981, p. 217).

⁸ Pour une étude transversale des mentalités religieuses dans le Japon de la fin du Moyen Âge et du début de l'époque moderne, voir Kanda 2016.

semblent regretter leur abjuration formelle, craindre grandement pour leur salut, voire même attendre une intervention de Dieu pour mettre fin à la proscription. En ce sens, la panique qui gagne les premiers crypto-catholiques japonais peut être rapprochée de la réaction d'autres minorités religieuses soumises à la contrainte par le pouvoir, tels les protestants du Royaume de France après la révocation de l'Édit de Nantes (1685), ou les juifs d'Espagne et du Portugal après les conversions forcées de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle : la transition vers le secret s'accompagne fréquemment d'une recrudescence des courants prophétiques et de l'émergence d'une piété panique⁹.

6. On dispose de deux types de sources que l'on peut qualifier d'extérieures : les rapports des derniers jésuites présents au Japon – ces documents de première main sont parvenus en Europe jusqu'au début des années 1630 – et les enquêtes des fiefs sur les communautés chrétiennes. Il faut le dire nettement : les sources japonaises n'ont aucunement la méticulosité des archives inquisitoriales de l'Europe méridionale, car, comme on le verra bientôt, les guerriers se contentent souvent d'une apostasie de façade. Les sources provenant des apostats eux-mêmes, c'est-à-dire les textes qui n'ont pas été filtrés par les missionnaires ou les autorités, sont rares, mais pas inexistantes.
7. On fera surtout référence à la communauté crypto-catholique de la péninsule de Shimabara, un ancien bastion jésuite situé à proximité de Nagasaki, car sur ce fief ces trois types de sources sont disponibles. Shimabara a aussi la particularité d'avoir été le théâtre d'une insurrection messianique d'inspiration chrétienne entre novembre 1637 et avril 1638 ; cet épisode sera brièvement mentionné en fin d'article.

1. Remarques préliminaires sur la politique religieuse du shogunat et des fiefs

8. Avant d'examiner le sentiment religieux des catholiques japonais face à la répression, quelques remarques préliminaires sur sa nature s'imposent¹⁰.
9. En 1614, dans le décret interdisant la pratique du catholicisme, le shogunat n'indique nullement la marche à suivre aux seigneurs (*daimyō* 大名) – d'ailleurs, certains d'entre eux

⁹ Sur les protestants français après 1685 et sur la révolte des Camisards (1702-1704), exemple paroxystique de la panique spirituelle qui gagnait alors cette communauté, on peut consulter Joutard 2018, pp. 241-244 ; 267-276. Sur les courants messianiques dans le crypto-judaïsme ibérique, voir en particulier le chapitre 7 de Muchnik 2014.

¹⁰ Pour une approche générale de la répression antichrétienne, voir l'étude classique de Charles Ralph Boxer (1951), en particulier les deux derniers chapitres. Les chapitres 7 et 8 d'Elison 1973 proposent une lecture de la proscription centrée sur les discours du pouvoir et de ses représentants.

ont déjà commencé à réprimer le christianisme dans leurs terres. Le shogun ne peut imposer de manière unilatérale sa volonté ; au XVII^e siècle, le pays est morcelé en un ensemble de seigneuries dont le degré de soumission au pouvoir d'Edo varie (Tokyo, aujourd'hui). À Kyūshū, l'île de l'archipel qui abrite le plus grand nombre de catholiques, beaucoup de *daimyō* ne sont pas des vassaux directs des Tokugawa : ils disposent d'une large autonomie¹¹.

10. Les autorités shogunales procèdent par tâtonnement et, en quelque sorte, essaient de montrer l'exemple : dans un premier temps, elles exécutent les missionnaires clandestins et leurs principaux collaborateurs. À trois reprises, en 1619 à Kyoto, en 1622 à Nagasaki et à Edo en 1623, le shogunat fait exécuter devant un parterre de seigneurs une cinquantaine de clercs et de laïcs qui jouaient un rôle central au sein de la communauté catholique¹². En privant la chrétienté de ses élites, le pouvoir espère faire cesser la pratique de cette religion¹³.
11. Il s'attelle aussi au contrôle des mœurs religieuses de la population¹⁴. Différentes méthodes sont utilisées : le scellement de serments adressés aux dieux et aux bouddhas ; le foulement d'objets de piété catholique, le *fumie* 踏絵 ; l'inscription obligatoire dans un temple bouddhique. C'est cette dernière méthode combinée dans certaines régions au *fumie* ou au scellement d'un serment, qui va s'imposer dans tout le pays. Le système des temples-paroisses ne s'est toutefois pas mis en place de manière synchrone dans l'ensemble de l'archipel : il faut attendre les années 1660 pour que tous les Japonais soient inscrits dans un temple et que leur orthodoxie religieuse – terme qui a bien peu de sens dans le contexte japonais – soit garantie par un membre du clergé bouddhique¹⁵. Ordinairement, les moines se contentent de vérifier si leurs paroissiens participent aux rites funéraires et s'acquittent des frais que ceux-ci engendrent¹⁶.
12. Le cas de Shimabara, fief sur lequel on dispose de nombreux documents missionnaires jusqu'au début des années 1630, montre bien que les mesures de lutte contre le christianisme

¹¹ Au sujet du régime shogunal et de ses relations avec les seigneurs, consulter Carré 2009, pp. 647-653.

¹² Le grand martyre d'Edo a été étudié en détail par Hubert Cieslik 1954.

¹³ Ōhashi Yukihiro défend en particulier cette approche : 2001, pp. 15-30.

¹⁴ En japonais, on peut lire la meilleure synthèse de ces différentes mesures dans Shimizu 1981, pp. 172-199. En anglais, voir le dernier chapitre de Higashibaba 2001.

¹⁵ On trouvera les réflexions les plus abouties sur la mise en place de ces mesures de contrôle des mœurs religieuses dans Ōhashi 2001, pp. 100-131. Cet auteur a pris pour échantillon 44 territoires répartis entre le nord du Honshū, la principale île du Japon, et le sud de Kyūshū.

¹⁶ Sur le caractère quelque peu superficiel du contrôle des croyances, voir l'étude de cas de Mino Yukinori sur le fief d'Usuki au nord de Kyūshū (2018).

n'ont pas été mises en place selon un plan mûrement réfléchi par les autorités seigneuriales, mais en réponse à des contingences internes et externes.

13. Arima Naozumi 有馬直純 (1586-1641) a dû apostasier pour hériter du domaine de Shimabara, à la suite de l'exécution de son père par le shogunat pour une affaire de corruption concernant des personnalités proches du pouvoir. Afin de montrer sa bonne volonté aux Tokugawa qui affichent de plus en plus ouvertement leur hostilité à l'endroit du catholicisme, il s'empresse d'ordonner l'apostasie des principaux samourais à la tête des différentes communautés catholiques de ses terres. Beaucoup de chefs refusent de renier leur foi : entre 1612 et 1615, une soixantaine d'entre eux sont mis à mort¹⁷. D'immenses cortèges, où se mêlent chants catholiques et scènes de flagellation, accompagnent ces martyrs ; des communautés adressent aux autorités seigneuriales des serments collectifs témoignant de leur volonté de ne jamais apostasier¹⁸. Si l'on se fie aux chiffres donnés par les jésuites, il y aurait eu à cette époque entre 15 000 et 20 000 catholiques dans le fief, surtout dans la moitié sud¹⁹.
14. Le shogunat s'inquiète de ces mouvements de foule : Arima Naozumi est transféré dans un fief de l'est de Kyūshū et un proche des Tokugawa, Matsukura Shigemasa 松倉重政 (1574-1630), prend la tête de Shimabara. Entre 1615 et 1625, la chrétienté locale n'est guère inquiétée : d'après les lettres des jésuites, le seigneur a besoin de s'assurer de revenus stables pour bâtir un nouveau château dans la ville de Shimabara²⁰. Tant que les catholiques et les missionnaires ne se font pas remarquer, leur présence est tolérée : les pratiques religieuses ne sont nullement contrôlées. La relative tolérance dont jouit le catholicisme est rapportée dans différents rapports. En 1621, Mattheus de Couros écrit :

Ceux qui jouissent d'une grande tranquillité, eu égard à la période, sont les nôtres qui vivent dans les terres d'Arima²¹ ainsi que les chrétiens de cette région. Car le seigneur, outre qu'il est bien vu du shogun, dont il est un ancien serviteur, a une bonne image de la loi de Dieu. Aussi, motivé par des intérêts humains, il feint [d'ignorer] ses vassaux qui la professent, voyant la fidélité avec laquelle tous, cultivateurs inclus, le servent. [Il constate aussi] que ceux-ci payent l'impôt sur les

¹⁷ Sur les martyrs de Shimabara de la période 1612-1615, voir leurs biographies dans Ruiz-de-Medina 1999, pp. 316-354.

¹⁸ Sur les débuts de la répression à Shimabara, voir Ebisawa 1981, pp. 179-189.

¹⁹ Par exemple, en 1620, alors qu'il y a quatre autres jésuites dans la péninsule et des missionnaires des ordres mendiants, Mattheus de Couros (1568-1633 ?) dit avoir 3 000 catholiques à sa charge : Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI), collection Japonica-Sinica (Jap.Sin.), vol. 37, f^{os} 160-161 v^o, 10 octobre 1620.

²⁰ Sur la gouvernance de Matsukura Shigemasa, voir Nagasaki-ken shi hensan iin-kai 1973, pp. 240-244.

²¹ La région de Shimabara est aussi connue sous les noms d'Arima 有馬 et de Takaku 高来.

terres qu'ils cultivent et que les pères les aident avec des aumônes pour apporter leur contribution quand l'année est stérile²².

15. La situation évolue brusquement en décembre 1625. Plusieurs missionnaires sont arrêtés et mis à mort. Le laxisme de Matsukura Shigemasa est connu jusque dans les plus hautes sphères du pouvoir. D'après Baltasar de Torres (1563-1626), un jésuite espagnol, il doit agir sous peine de perdre son fief, fief qu'il doit entièrement au shogunat :

Plusieurs fois, nous avons avisé les conseillers du Père Provincial qu'il était très dangereux que lui et les autres pères de cette région habitassent dans un seul endroit, alors que la persécution est si forte, en se fiant uniquement à l'aménité et à la bienveillance dont le seigneur avait fait preuve jusque-là à leur égard. Celui-ci savait qu'ils étaient cachés dans ses terres. Mais comme la chose a fini par être connue de la multitude, il était certain que le seigneur ne feindrait plus l'ignorance afin de ne pas mettre en péril sa position²³.

16. À l'image de la politique suivie dans plusieurs fiefs de la région, Matsukura Shigemasa demande à différentes écoles bouddhiques d'envoyer à Shimabara des moines-missionnaires pour construire des temples et ramener les catholiques dans le droit chemin²⁴. Dans le même temps, et de manière progressive, il ordonne à ses sujets d'abjurer et de renouveler annuellement leur apostasie. Les documents nous renseignent assez peu sur les modalités de celle-ci. En 1627, on sait, grâce à un rapport extrêmement fouillé de Cristóvão Ferreira (c. 1580-1650) présentant village par village la répression à Shimabara²⁵, que les habitants doivent signer un registre indiquant qu'ils abandonnent « la loi du Christ » (f° 125). Dans le rapport de la Compagnie de Jésus sur la mission du Japon pour 1629 et 1630²⁶, il est écrit que

²² ARSI, Jap.Sin., vol. 37, f°s 196-197 v°, 15 mars 1621 : « *Os q gozam de grande quietaçam, conforme ao tpo, são os nossos q vivem nas terras de Arima, e os christãos dellas, porq o Tono de mais de ser aceito ao Xógun, o seu antigo criado, tem bom conceito da lei de Deos, e ainda levado de interesse humano dissimula com os seus vassallos q a professam, vendo a fidelidade com q o servem ate os lavradores, e com q pagão os rendimtos das terras q cultivão, e q os mesmos P^{es} os ajudão com esmolas pera contribuirem, q^{do} o anno he esteril. Porem os Nossos andão de noite e com a devida cautela porq elle faz como q não sabe da nossa estada* ».

²³ ARSI, Jap.Sin., vol. 37, f°s 274-275 v°, 25 février 1626 : « *Algumas vezes aconselhamos os consultores ao Pe Proval que era cousa muy perigosa estar elle, e os mais P^{es} daquellas terras de ordinº em hum lugar em tempo de tam grande perseguição, confiados somte no primor, e brandura, de que aquelle Tono usou ate agora com os P^{es} que sabia, que estavam em suas terras escondidos: mas como chegasse a cousa a ser sabida no vulgo, era certo, que o Tono não avia de dissimular, por não pôr a risco seu estado* ».

²⁴ Le cas du fief d'Ômura 大村 a été bien étudié : voir Kudamatsu 2002, chapitre 3.

²⁵ Ce document s'intitule *Relaçam da perseguição contra nossa sancta fee, que de novo se levantou no Tacacu este anno de mil seis centos vinte & sete, E martyrio de muitos Xpãos que nella derão gloriosamente as vidas polla confissão da mesma sanctissima fee*. Il est conservé aux archives centrales de la Compagnie de Jésus à Rome : ARSI, Jap.Sin., vol. 63, f°s 123-196, 25 janvier 1628.

²⁶ ARSI, Jap.Sin., vol. 62, f°s 1-77 v°, 20 août 1631.

les crypto-catholiques doivent vénérer extérieurement les bouddhas (f^o 42 v^o). À cette date, le clergé bouddhique a considérablement renforcé sa présence dans la région. Les réfractaires sont torturés et, s'ils persistent, exécutés ; une centaine de catholiques meurent entre 1626 et 1633²⁷.

17. Notons que la documentation jésuite, pourtant peu suspecte de pointer les dysfonctionnements de la politique antichrétienne des *daimyō* et du shogunat, montre que celle-ci, jusqu'à la fin des années 1620 – et sûrement après –, n'était pas partout appliquée de manière rigoureuse, et que l'écrasante majorité des officiers et des moines se contentait d'une apostasie de façade.

2. Renier sa foi sous la contrainte

18. Malgré ce relatif laxisme des autorités, plusieurs sources, aussi bien missionnaires que japonaises, montrent que simuler son adhésion au bouddhisme n'était pas un geste anodin, en particulier pour les catholiques issus de familles converties depuis plusieurs générations. À Shimabara, par exemple, où l'on est souvent catholique depuis le début des années 1560, beaucoup craignent pour leur salut.
19. Un premier indice est la mention des nombreuses défections dès lors qu'un fief s'attelle à contrôler plus rigoureusement les croyances de ses sujets. Vers 1620, Ōmura, un fief situé à proximité de Shimabara, spécifie, dans un décret portant sur l'interdiction du christianisme, que la fuite est inutile, car l'édit de 1614 s'applique dans tout le pays²⁸.
20. Comme cela a été dit précédemment, entre 1615 et 1625, la communauté catholique de Shimabara a été épargnée. Les jésuites mentionnent fréquemment l'arrivée au sud de cette péninsule de chrétiens qui fuient la répression ou qui, pour avoir refusé de renier leur foi, ont perdu leur statut social. Il s'agit, dans la plupart des cas connus, d'anciens guerriers qui retrouvent rapidement une place de choix dans les communautés locales.
21. C'est le cas par exemple de Simeão Okuda Zean (?-1625), un samouraï originaire du Kansai, qui après avoir servi le seigneur catholique de la province de Higo 肥後, Konishi Yukinaga 小西行長 (1555-1600), est devenu vassal de Katō Kiyomasa 加藤清正 (1562-1611), un seigneur connu pour son animosité à l'endroit des missionnaires. La vie de Simeão est

²⁷ Sur ces martyrs, voir Ruiz-de-Medina 1999, pp. 546-708.

²⁸ Fujino & Shimizu 1994, p. 149.

connue grâce au rapport annuel de la Compagnie de Jésus pour l'année 1626²⁹. En 1612, ayant refusé d'abjurer sa foi et de rejoindre « *as seitas dos Camis e Fotoques* [des dieux et des bouddhas] », il est démis de ses fonctions et ses biens sont confisqués. Commencent alors pour lui et sa famille des années d'errance ; rejetés de différentes régions du pays car ils professent la religion interdite, ils sont finalement accueillis par les « *bons e antigos cristãos* » de Kuchinotsu. Dans ce port du sud de la péninsule de Shimabara, Simeão aurait joué un rôle clef dans la communauté catholique locale au point d'être un interlocuteur privilégié des missionnaires clandestins. L'auteur du rapport annuel le présente aussi comme un modèle de piété faisant la lecture des ouvrages de la Compagnie aux fidèles de la région. C'est pour ces raisons qu'il est décapité par les autorités le 18 décembre 1625, à la suite de l'arrestation de plusieurs missionnaires dans le fief.

22. De toute évidence, l'exclusivisme des missionnaires et leurs discours sur le martyre ont un impact sur les catholiques japonais. En effet, plusieurs sources laissent entendre que pour beaucoup de catholiques la dissimulation religieuse était considérée comme une faute ; des jésuites rapportent que leurs fidèles sont terrorisés à l'idée de vénérer, en apparence, les bouddhas. Dans un passage portant sur Shimabara dans le rapport pour 1629 et 1630, l'auteur du document décrit le dilemme auquel doivent faire face les catholiques :

La liste établie, le tyran ordonna à ses intendants qu'en se fiant à celle-ci, ils rassemblent tous les chrétiens en un lieu afin de les contraindre à adorer le bouddha et que si certains ne voulaient pas obéir, qu'ils fussent envoyés à Shimabara pour que le pouvoir des tortures les fît idolâtrer. Ces pauvres chrétiens se trouvaient dans un état extrême de détresse et d'angoisse, car si d'un côté, ils comprenaient la grave offense qu'ils commettaient envers Dieu en adorant le bouddha même de manière feinte, d'un autre côté, ils craignaient grandement la férocité des tortures que ce cruel tyran avait l'habitude de faire subir à ceux qui ne se soumettaient pas à lui. Ils ne sentaient pas en eux le courage de pouvoir y résister ; se cacher ne pouvait réussir ; fuir, ils n'en avaient ni les moyens, ni la destination pour cela. Finalement, la crainte et la faiblesse l'emportèrent en grande partie. Ils se réunirent chez le moine comme cela leur était demandé, et quelques-uns adorèrent [le bouddha] ; ceux-ci furent minoritaires. La majorité, puisqu'elle n'adorait pas [le bouddha], se tut, et les intendants, considérant qu'ils n'aient pas refusé de se réunir en un tel endroit comme une preuve d'idolâtrie et

²⁹ ARSI, Jap.Sin., vol. 61, f^{os} 100-101 v^o, 24 mars 1627.

d'obéissance à leur seigneur, dissimulèrent aussi en ne contraignant pas chacun des chrétiens à idolâtrer individuellement³⁰.

23. Le problème de la dissimulation des croyances revient à plusieurs reprises dans le témoignage d'un paysan non catholique sur la répression à Shimabara entre 1612 et 1638. Ce texte, connu d'après une copie datant de 1682, s'intitule *Hizen Arima korō monogatari* 肥前有馬古老物語 (Récits d'un ancien du village d'Arima de la province de Hizen). Si l'on ne peut écarter que des passages aient été réécrits ou que des informations aient été ajoutées par les guerriers chargés de noter les souvenirs de ce paysan, ce témoignage unique semble fiable : il recoupe en partie les noms des martyrs et les chiffres donnés par les jésuites.
24. Dans ce document, les catholiques avancent souvent que dans leur religion, il est interdit de cacher sa foi. *Moguru* 潜る, un terme que l'on peut traduire par « cacher » ou « dissimuler », revient à plusieurs reprises. Les premières personnes à avoir connu le martyre à Shimabara ont été exécutées pour avoir refusé de simuler leur rejet du catholicisme :

La 16^e année de Keichō [1611], ou alors la 17^e année [1612] si l'on se fie à d'autres avis, tous les maîtres [les prêtres] de la religion hérétique [le catholicisme] ont été expulsés [du Japon]. Les temples des hérétiques ont été tous détruits. Ensuite, Arima Saemon-no-suke [Arima Naozumi] a enquêté sur la religion de ses vassaux ; sept samourais ont dit qu'il était interdit de dissimuler la religion [catholique]. Parmi eux, certains possédaient des arrière-fiefs. À commencer par Taketsugu Kanzaemon, ils ont tous été ligotés à un poteau et brûlés vifs³¹.

25. Cette attitude provient certainement de l'animosité que les fidèles des missionnaires ressentent à l'égard du bouddhisme ; les prêches du premier moine appelé par Arima Naozumi afin de détourner ses sujets du catholicisme n'auraient eu aucun effet :

³⁰ ARSI, Jap.Sin., vol. 62, f^{os} 42-43 v^o, 20 août 1631 : « *Feito o rol mandou o Tyranno a seus Feitores que conforme a elle cada hum em seu districto ajuntasse todos os Christãos em hum lugar, e os constrangesse a adorar o Fotoqe ; E que se alguns não quizessem obedecer, lhos mandassem a Ximabara pera la o poder de tormentos os fazer idolatrar. Viamse os pobres christãos em summa afflicam e aperto, por que por huma parte conheciam a gravissima offensa que comettião contra Ds adorando o Fotoqe ainda que fingidamente por outra temião grandemente a crueldade dos tormentos com que este cruel Tyranno custuma atormentar os que se lhe não rendem. E não sentião em si animo pera os sofrer ; esconderse não podia ser de effeito ; fugir não avia meyo nem caminho pera isso. Em fim venceu pola maior parte o temor e fraqueza ; ajuntaramse na caza do Bonzo como lhes era mandado adorarão alguns e forão os menos ; os mais posto que não adorarão, calaramse, e os Feitores tomando por sinal de idolatrem e obedecerem ao Tono o ajuntaremse naquelle lugar e não repugnarem nelle, dissimularão tambem não os constrangendo a que cada hum em particular idolatrasse ».*

³¹ *Zokuzoku gunsho ruijū* 1907, 12, p. 590 : 同十六年（或説に慶長十七と云）には、異国より渡候外道の道師一人もなく御追放被成、外道寺一軒もなく御潰し被成候、夫より随て有馬左衛門佐殿の御家中宗門御僉議被成候得者、彼宗門を潜り申間敷と申侍七人御座候、其内地行高にて竹次勘左衛門を始として火炙の柱に懐付焼死申候。

Puis, [Arima] Saemon-no-suke a fait venir du Kantō un moine vertueux du nom de Banzui[i]³². Ce dernier a réuni les habitants de Shimabara et a prêché devant eux pendant 17 jours. Cependant, pas un seul [des catholiques] n'a écouté [sérieusement] ses prêches. Le moine a alors dit : « Quoique je leur dise pour leur édification, cela ne sert à rien. [Leur obstination] vient du fait qu'ils ont reçu l'enseignement des sorciers venus de l'étrangers. » Banzui est rentré peu après dans le Kantō³³.

26. La simple signature d'un registre attestant de leur changement de religion semble avoir provoqué la réprobation des plus opiniâtres. Plusieurs préfèrent affronter la mort plutôt que d'apposer leur sceau :

La 19^e année de Keichō [1614], Yamaguchi Suruga-no-kami [...] est venu d'Edo en tant qu'envoyé du shogunat afin d'extirper l'hérésie [qui s'était répandue] parmi les habitants de Nagasaki et Shimabara. Il a fait venir des bateaux au village de Mogi pour se rendre à Kuchinotsu. Vingt bateaux de toutes les tailles ont été envoyés par le seigneur de Satsuma. À Kuchinotsu, Yamaguchi Suruga-no-kami a ordonné aux habitants d'apposer leur sceau sur un document attestant de leur changement de religion. Plusieurs personnes ont dit qu'elles ne pouvaient sceller un tel document. [Les hommes de Yamaguchi Suruga-no-kami] ont saisi 25 figures du village ; après avoir déveiné [leurs mains ?], ils leur ont tranché les doigts ; puis, ils les ont tous exécutés. Après, Yamaguchi Suruga-no-kami s'est rendu à Arima. Il a ordonné à tous les habitants de sceller le même document, mais certains ont dit qu'ils ne pouvaient le faire. Pour cette raison, 18 d'entre eux ont été exécutés. L'envoyé du shogunat est allé ensuite à Shimabara et a ordonné la même chose aux habitants de la ville. Parmi les bourgeois, quatre ont dit qu'ils ne pouvaient obéir à cet ordre. Après avoir été interrogés pendant toute une nuit, trois d'entre eux ont décidé d'obtempérer. Un seul s'y est opposé avec obstination. Il a été confié à sieur Taku Nagato d'Arima. Il a été placé en prison dans ce village³⁴.

³² Banzui 幡随意 (1642-1615) est un moine de l'école de la Terre pure (*Jōdo shū* 浄土宗) proche du premier shogun, Tokugawa Ieyasu 徳川家康 (1543-1616).

³³ *Zokuzoku gunsho ruijū* 1907, 12, p. 590 : 依之左衛門佐殿関東より幡随和尚といふ碩徳を申請、嶋中の人民を集め、一七日説法談議被成候へ共、一人も信心聴聞する者無之故、和尚被仰候者、何事を教化いたし候ても役に不立、異国の魔法人よりすすめ入候ゆへ也と被仰、間もなく関東へ御帰被成候。

³⁴ *Ibid.*, p. 591 : 一、慶長十九年には、山口駿河守殿と申御上使御下り候て、長崎と当所のものども邪宗門御改易の為に、茂木村より船に召、口津村へ御渡り被成候、御船者薩摩殿方大小二十艘被遣之、然者口津村にて宗門改判形仕候様にと被仰付候へ者、諸人何も判形仕間敷と申候に付、其張本二十五人、身の筋をぬき、手の指を切落し候へども判形不仕候間、不残被誅戮之候、其後有馬へ御越候て、皆々判形仕候様にと被仰候へども、是も仕間敷由申に付、十八人被誅、其後嶋原へ御越候て、判形被仰付候処、町人にて四人判形仕まじきよし申候に付、一夜色々御僉議被成候へ共、三人者判形仕り、一人者堅不仕候故、有馬村の多久長田殿へ御渡被成籠舎仕候。

27. La constance de beaucoup de catholiques face à la mort incite les autorités shogunales à recourir, dans la deuxième moitié des années 1620, à la torture, afin d'augmenter le nombre des apostats et de ne pas faire de martyrs dont le culte est bien attesté dans les sources. En 1627, le préfet de Nagasaki demande au fief de Shimabara de faire renier leur foi à 342 catholiques :

La quatrième année de Kan'ei [1627], c'est-à-dire l'année du lapin, Mizuno Kawachi-no-kami est devenu préfet de la ville de Nagasaki. À Nagasaki, il a fait inspecter 342 personnes qui ont dit qu'elles ne pouvaient dissimuler leur adhésion à la religion hérétique. Ces personnes ont été remises par les hommes du shogun à Matsukura Bungo-no-kami [le seigneur de Shimabara]. [Ses hommes] ont réfléchi à différentes façons [de les faire apostasier]. Les catholiques ont subi diverses tortures. À tel point qu'ils sont [pratiquement] tous tombés et ont eu la vie sauve. Parmi eux, un seul, Kamiya Jōya, a refusé de dissimuler [sa foi]. On l'a plongé dans les enfers de Unzen³⁵.

28. Ce rejet ouvert des autres cultes n'est pas surprenant : les conversions massives des années 1570-1580, qui ont suivi l'adhésion au catholicisme de quelques seigneurs du nord-ouest de Kyūshū, ont permis aux jésuites d'accélérer l'encadrement de la population et de limiter, dans une certaine mesure, la présence des autres cultes. Par exemple, à la fin du XVI^e siècle, les registres des religieux itinérants d'Ise, le principal sanctuaire du pays, montrent que ceux-ci n'avaient pratiquement plus accès aux régions où, avec le soutien des seigneurs, la Compagnie de Jésus s'était imposée³⁶.

29. Pour les catholiques, après avoir apostasié, le meilleur moyen de se réconcilier avec Dieu est de se confesser auprès d'un missionnaire. Les jésuites rapportent que l'une de leurs activités consiste à « relever » ceux qui sont « tombés ». Baltasar de Torres décrit de cette façon l'activité des jésuites en 1620 :

[Mattheus de Couros] envoie les pères effectuer des missions dans tous les royaumes [du Japon]. Nous avons fait plus de missions durant cette persécution qu'en temps de paix. N'ayant ni maison, ni endroit fixe où résider, la nécessité nous oblige à parcourir toutes ces régions et à affronter le danger. Mais cela est

³⁵ Unzen est un volcan situé au centre de la péninsule de Shimabara où les catholiques étaient torturés ou exécutés. *Ibid.*, pp. 591-592 : 一、寛永四年卯年には、水野河内守殿長崎の所司代にて御座候、長崎にて外道宗門潜り申間敷と申もの三百四十二人御改、公方様より松倉豊後守殿へ被遣、依之手を盡し品をかへ、様々御責被成候ゆへ、皆々宗門ころび助り申候、其内紙子屋浄彌と申者一人潜り不申候て、地獄に沈被成候。

³⁶ Kudamatsu 2002, pp. 93-94.

très positif et bénéficie aux chrétiens. Nous confessons une multitude de gens, il y a toujours de nouveaux baptêmes et certains se relèvent après être tombés tandis que la persécution faisait rage³⁷.

30. Là où les guerriers se sont assurés de l'apostasie formelle de la population, les catholiques accourent auprès des derniers représentants du clergé pour se faire pardonner leur faute. Toutefois, ceux-ci sont de moins en moins nombreux : jusqu'en 1625, tous ordres confondus, ils sont une trentaine. Après 1625, il est pratiquement impossible, pour le clergé, de pénétrer clandestinement dans l'archipel et les missionnaires sont arrêtés les uns après les autres ; le dernier jésuite aurait été exécuté en 1644³⁸.
31. Devenus la cible prioritaire du pouvoir, les clercs changent leur façon d'agir auprès de leurs fidèles : ils utilisent de plus en plus l'écrit et chargent les catéchistes japonais de diffuser leurs instructions. Cristóvão Ferreira écrit, dans son rapport sur Shimabara cité précédemment, que ce sont même les catholiques qui demandent aux missionnaires de ne pas courir des risques inutiles :

Les Européens ont une apparence physique si différente de celle des Japonais qu'ils ne peuvent se déguiser de sorte de ne pas être tout de suite reconnus et arrêtés. Le père insistait pour que l'on le laissât se rendre sur un terrain inculte afin de confesser et de donner les sacrements à ceux qui voudraient se rendre auprès de lui. Cependant, [les chrétiens] répondirent que cela aboutirait au même résultat, car, dans une époque comme celle-ci, sa présence ne pouvait être dissimulée pour les multiples causes et raisons qu'ils alléguaient ; ils étaient convaincus qu'il serait arrêté sans pouvoir aider les chrétiens et, à bien y penser, ils ne pouvaient consentir à une telle demande, car ils estimaient qu'elle était contraire au meilleur service à Dieu et au bien de cette chrétienté. Ainsi, il dut se plier à une volonté étrangère à la sienne ; contraint par la situation, il prêta secours [à ses ouailles] par des lettres. En instruisant sur leur rôle les *kanbō*, les *dōjuku*³⁹, et les chrétiens fervents ayant une bonne connaissance de notre sainte foi, le père

³⁷ ARSI, Jap.Sin., vol. 38, f^{os} 240-241 v^o, 21 octobre 1620 : « [Mattheus de Couros] manda os Pes a diversas missões por todos estes reynos, e mais missões se tem feito nesta perseguiçam que no tempo da paz porque como não temos casas, nem lugares determinados em que estar, a necessidade nos obriga a discurrir por todas partes com mto perigo mas com mto fruto e pveitamento destes xpãos, confessase infinita gente, sempre ha baptismos de novo, e se alevantão outros q com a furia da perseguiçam tinham caydo ».

³⁸ Sur l'évolution numérique du clergé pendant la répression, voir Schütte 1968, pp. 348-366.

³⁹ Les *kanbō* 看坊 sont des sacristains et les *dōjuku* 同宿, des catéchistes. Cependant, dans les faits, après 1614 et la destruction des églises, leurs fonctions étaient bien souvent similaires.

récolta les fruits de ses efforts et, comme nous le verrons, [ces fruits] furent nombreux⁴⁰.

32. Les chefs de communauté, qui sont à la tête des confréries, voient leur rôle se renforcer : ils doivent réunir les catholiques dont ils ont la charge pour leur faire la lecture des recommandations des missionnaires. Dans une lettre de 1623, il est spécifié que les confréries ont pour principal objectif de diffuser, parmi la population catholique, un enseignement conforme à celui des jésuites⁴¹ ; un règlement de confrérie de 1620 du fief de Shimabara stipule que tout prédicateur, avant d'être reçu dans la communauté, doit montrer le sceau de la Compagnie⁴².
33. Les missionnaires semblent avoir insisté, dans leurs écrits, sur les mérites de la contrition quand il était impossible de se confesser à un prêtre. Un traité imprimé à Nagasaki en 1603, le *Konchirisan no riyaku* *こんちりさんのりやく* (*Les Mérites de la Contrition*), est l'ouvrage jésuite dont on a retrouvé le plus de copies manuscrites aux XIX^e et XX^e siècles dans les villages de descendants de catholiques⁴³.
34. On en sait assez peu sur les livres de piété conservés dans les villages crypto-catholiques dans la première moitié du XVII^e siècle, mais si l'on se fie aux sources missionnaires, des traités sur le martyre semblent avoir été en circulation. Dans les années 1790, à Urakami 浦上, un bourg situé dans le voisinage de Nagasaki, les autorités shogunales confisquent une dizaine d'écrits lors d'une enquête sur la communauté crypto-chrétienne locale : parmi ces derniers, on trouve deux exhortations au martyre et quatre vies de femmes martyres de l'Antiquité⁴⁴.

⁴⁰ ARSI, Jap.Sin., vol. 63, f^{os} 130 v^o-131, 25 janvier 1628 : « [...] *porq como os Europeos são tão diferentes nas feições dos Japoes não se podem disfraçar de modo q não seião logo conhecidos e prezos [...]. Instava o Pe q p^{lo} menos se queria meter em hum mato, e aly confeçar e sacramentar os q a elle quisessem acodir, porem a isto responderão q vinha a ser o mesmo ; porq sua estada em tal tempo não podia ser emcuberta por muitas causas, e rezões q allegavão, e eram certo aver de ser prezo sem poder ajudar os christãos, e finalm^{te} por remate de tudo dizião q de nenhum modo avião de consentir tal cousa por entenderem ser o contr^o de mayor ser^{co} de Deos, e bem desta christandade pelo q foi forsado a seguir a vontade alheya contra a propria, e ceder ao tpo, acudio com tudo por cartas. Cambos dojucos e outros christãos afervorados, e bm entendidos nas cousas de nossa s^{ta} fee instruindo os no q devião fz^{er} e não colheo pouco fruito como yremos vendo ».*

⁴¹ ARSI, Jap.Sin., vol. 34, f^o 156-157 v^o, 7 mars 1623.

⁴² Ce règlement s'intitule *Sesuzu no o-kumi no reikarasu* 世須ノ乃御組のれいから須 (Les règles de la confrérie de Jésus). On peut en consulter une transcription dans Matsuda 1967, pp. 1148-1151. Le passage cité se trouve p. 1148.

⁴³ Sur le *Konchirisan no riyaku* et sa transmission dans les communautés crypto-chrétiennes, voir Kawamura 2011, pp. 236-300.

⁴⁴ Sur la découverte de ces écrits à la fin du XVIII^e siècle par les autorités shogunales, voir Anesaki 1925, pp. 28-31.

3. Après l'apostasie, le développement d'une piété compensatoire ?

35. Vers 1630, à Shimabara, alors qu'il ne reste plus qu'une poignée de prêtres dont les déplacements sont extrêmement limités, les catholiques ont pratiquement tous apostasié au moins une fois. Pour se faire pardonner leur faiblesse, ils développent ce que l'on pourrait appeler une piété compensatoire.
36. Une pratique consistant à faire annuler son apostasie en scellant un serment de retour à la foi est, jusqu'à la fin des années 1630, attestée dans les documents traitant de Shimabara. On trouve la mention d'un tel comportement dans les *Récits d'un ancien du village d'Arima de la province de Hizen* :

La cinquième année de Kan'ei [1628], c'est-à-dire l'année du dragon, 207 habitants du village d'Arie, qui regrettaient d'avoir scellé un document attestant de leur rejet de la religion [catholique], se sont rendus en groupe à Shimabara afin de restituer ces documents [aux autorités]. Parmi eux, se trouvaient [Kichibei], Gonzaemon, Sakuemon, les époux Kyūi, Mataemon et la fille de Kenmotsu. Ces sept personnes étant à l'origine de ce mouvement, il a été décidé qu'elles subiraient le supplice de la scie en bambou. Ne pouvant supporter un tel sort, elles ont pratiquement toutes décidé de renoncer [de nouveau] à leur religion. Kichibei s'est obstiné dans son refus ; il a été décapité. S'agissant de personnes importantes, Gonzaemon et Sakuzaemon [Sakuemon ?] ont été exécutés. Les quatre autres ont eu la vie sauve⁴⁵.

37. Le contenu et le format des documents que le fief faisait sceller ne sont pas connus. Généralement, les serments d'apostasie menacent ceux ne respectant pas leur parole de sanctions de la part des bouddhas et des divinités locales⁴⁶.
38. Comme il a été dit plus haut, au début de la répression à Shimabara, dans les années 1612-1615, des communautés catholiques adressent aux autorités des serments écrits visant à montrer leur volonté de ne jamais apostasier. En 1627, environ 80 villageois de Yamadera, en prévision de la venue prochaine d'officiers du fief, auraient procédé de la même manière. Il n'est pas précisé si cet engagement était écrit mais on peut le penser :

⁴⁵ *Zokuzoku gunsho ruijū* 1907, 12, p. 592 : 一、寛永五辰年にては、有家村の人民二百七人、以前宗門のころび判仕候事後悔に存、各不残打連嶋原へ判形取り返しに参候、其内権左衛門、作右衛門、休意夫妻、又右衛門、監物が娘、是七人は其張本にて候故竹鋸にて挽れ候、跡は堪かね皆々転び申候、然れども吉兵衛一人は不転、終に首を挽落され申候、然れども此もの共頭人たる故、権左衛門作左衛門者被誅候て、残四人御助被成候。

⁴⁶ Sur ces serments, voir Shimizu 1981, pp. 195-199.

Il y a près de Shimabara un village du nom de Yamadera dont les habitants, sachant ce qui se passait dans la ville et comprenant qu'ils devraient eux aussi bientôt subir les mêmes épreuves et difficultés, s'unirent et s'allièrent en se faisant tous la promesse de choisir plutôt la mort que de reculer dans la confession de leur foi. Ils étaient plus de quatre-vingts, et en tous on voyait la même ferveur, le zèle dans le service à Dieu, et la volonté de donner leur vie pour le Christ. Le tyran eut vent de leur résolution, et celle-ci ne fit qu'augmenter sa colère, car il voyait que quelques pauvres laboureurs s'étaient alliés afin de ne pas obéir à ce qu'il voulait les contraindre de faire avec tant de sévérité⁴⁷.

39. Après 1614, les catholiques signent aussi ce que l'on appellerait aujourd'hui des « pétitions de soutien » aux ordres présents au Japon (jésuites, franciscains, dominicains, augustins). Plusieurs de ces pétitions, qui étaient envoyées en Europe, ont été conservées. Cette action, qui n'était pas sans risque, était vraisemblablement perçue comme méritoire aux yeux des signataires⁴⁸.
40. Jurer serment devant les dieux et les bouddhas est une pratique encore très courante dans les années 1600. On peut le faire pour une variété d'accords engageant deux ou plusieurs parties ; c'est par exemple sous cette forme que les seigneurs nouent des alliances. Ceux qui se dédient sont promis aux pires sanctions. Des historiens estiment qu'à partir du xvi^e siècle, de moins en moins de Japonais croient réellement dans les implications quasi magiques prêtées à ces documents : la multiplication des divinités mentionnées et l'obligation de plus en plus fréquente qu'avaient les jureurs de signer de leur sang attesteraient de cette évolution⁴⁹.
41. Dans le cas de la répression antichrétienne, ces serments ne sont toutefois pas liés à des engagements profanes, mais à des convictions religieuses. Dans la première moitié du xvii^e siècle, alors que l'écrit est encore rare dans les campagnes, on prête à celui-ci des mérites dépassant amplement sa simple utilité fonctionnelle. Par exemple, les fidèles de la Véritable école de la Terre pure, un courant très répandu dans la population prônant une doctrine que

⁴⁷ ARSI, Jap.Sin., vol. 63, f^o 130, 25 janvier 1628 : « *Ha perto de Ximabara hua aldea chamada Yamadera cujos moradores sabendo o q passava na Cidade, entendendo q tão bem avião logo de passar p^{lo} mesmo exame, e rigor se unirão, e confederarão entre sy comprometendosse todos a morrer antes q fazer pee atraz na confição da fee. Passava o numero delles de oitenta, e em todos se via o mesmo fervor, zello da honra de deos, e vontade de dar a vida por Christo. Teve o Tyranno noticia de esta rezolução e com ella lhe creceo mais a ira vendo q huns pobres lavradores se união entre sy pera lhe não obedecerem no q com tanto rigor lhes mandava* ».

⁴⁸ Une pétition de soutien aux dominicains envoyée par la communauté de Nagasaki en 1622 a été analysée en détail par Reinier H. Hesselink (2015).

⁴⁹ Shimizu 2010, pp. 151-156.

l'on rapproche souvent des monothéismes, vénèrent des rouleaux sur lesquels ne figure que le nom du bouddha Amida 阿弥陀. D'après les moines de cette école, les caractères contiennent en eux l'essence du bouddha. Plus généralement, recopier un soutra ou écrire le nom d'un bouddha ou d'une divinité sont considérés, à cette époque (et aujourd'hui encore), comme des actes méritoires susceptibles d'influer positivement sur son karma ou celui d'autrui⁵⁰.

42. On peut imaginer que le jeûne, le redoublement de la prière ou la mortification aient été perçus comme autant de solutions pour obtenir le pardon de ses fautes. Des études ont montré que cette dernière était particulièrement prisée des catholiques de Kyūshū⁵¹. L'hypothétique intensification de ces pratiques est cependant impossible à vérifier dans les sources à disposition.
43. En revanche, plusieurs indices dans la documentation laissent penser qu'après 1614, l'adhésion à une confrérie était perçue par les catholiques comme un moyen pour effacer ses péchés et assurer son salut. Le rôle clef joué par les confréries dans l'encadrement des populations converties avant la proscription a souvent été mis en avant ; elles permettaient de pallier le faible nombre de prêtres et l'extrême éparpillement des communautés catholiques, deux constantes de la mission du Japon (et plus largement des missions de l'Asie prémoderne)⁵².
44. La répression incite le clergé à s'appuyer encore davantage sur ces associations pieuses. Une traduction en portugais du règlement d'une confrérie jésuite dédiée à Marie évoque dans son préambule leur importance ; le texte date de 1618 :

1. L'objectif de ce *kumi*⁵³ (ou confrérie) [...] n'est pas seulement le bénéfice de ceux qui la rejoignent, mais aussi le bon entretien et gouvernement de la chrétienté. En répartissant les chrétiens [sous la direction de] certains chefs et congrégations, ils sont mieux et plus facilement aidés et gouvernés en toute chose. En temps de persécution, les bienfaits d'une telle organisation sont patents⁵⁴.

⁵⁰ Sur la valeur de l'écrit dans le Japon des XVI^e et XVII^e siècles : Daiki 2014, pp. 61-86.

⁵¹ Shin 2013.

⁵² Sur les confréries japonaises du XVI^e siècle, on consultera : Kawamura 2003 ; Oliveira e Costa 2007 ; Vu Thanh 2016, pp. 168-174.

⁵³ *Kumi* 組 est un terme générique désignant, en japonais, un groupe ou une association.

⁵⁴ Le document a été transcrit dans Kawamura 2003. Voir la page 423 pour le passage en question : « 1. *O fim da instituição deste Cumí ou Confraria [...] hé não somente o proveito particular de cada hum dos que nella entrão, mas também a ainda que com a mesma se da a boa cultivacão, e meneyo da Christandade reduzindo*

45. À Shimabara, tous les catholiques, peu ou prou, avaient un lien avec une confrérie, en étant confrères ou en appartenant à une maisonnée dont le maître l'était⁵⁵.
46. Peu de documents émanant de ces organisations nous sont parvenus. Outre cette traduction portugaise, nous disposons de trois règlements en japonais ; tous datent d'après 1614. Deux de ces documents, qui datent du début des années 1620, concernent des confréries de Shimabara contrôlées par la Compagnie de Jésus. Plus que sur les devoirs individuels, ces règles insistent sur la réversibilité des mérites – une pratique bien connue du bouddhisme japonais⁵⁶ – et sur la nécessité d'être solidaire en période de répression et d'absence de prêtres. Les confréries sont présentées comme une réponse efficace aux pertes spirituelles provoquées par l'interdiction du catholicisme, c'est-à-dire l'impossibilité de participer à la vie sacramentelle de l'Église. Voici ce qu'on peut lire dans les règles de la confrérie de Jésus :

La répression [contre le clergé] étant rigoureuse, vous avez compris que vous ne pouvez plus vous rendre dans les *églises*⁵⁷, assister à la *messe*, écouter les prédications ou vous entretenir avec les *pères* et les *frères* [de la Compagnie]. Il est donc extrêmement important que, de temps en temps, les chrétiens se réunissent un peu partout, s'exhortent à travailler à leur salut et fortifient leur *foi*. C'est pourquoi, sans relâche, vous devez vous encourager et vous réunir, sans négligence, aux dates fixées. Il va sans dire que ces actions feront gagner à chacun d'entre vous les bienfaits [de Dieu]. Vous devez être conscients que prêter soutien à son *prochain* est une action extraordinairement méritoire [auprès de Dieu]⁵⁸.

47. Plus loin dans le texte, il est fait allusion, de manière allégorique, à l'apostasie ; celle-ci est présentée comme étant l'œuvre du Diable :

En ce moment, le Tengu [le Diable] entraîne les chrétiens dans la voie du mal, leur fait perdre la *foi* et s'efforce de les faire combattre les lois voulues par *Dieu*. Tout cela est incontestable. Les chrétiens, qui sont des serviteurs de *Dieu*, doivent unir

os Christãos a certas cabeças, e congregações para melhor, e mais facilmente serem em tudo ajudados, e governados, cuio fruto muito particularmente se ve no tempo da perseguição. »

⁵⁵ J'ai consacré un article à l'importance de ces organisations dans les villages de Shimabara : Nogueira Ramos 2017a.

⁵⁶ À ce sujet, voir Gorai 1991.

⁵⁷ Les missionnaires utilisent de nombreux termes en portugais et en latin dans les textes adressés à leurs fidèles. Ces termes, qui ont été largement adoptés par les catholiques et chrétiens cachés japonais, sont indiqués en italiques.

⁵⁸ Matsuda 1967, p. 1148 : 一、当事逼塞稠敷に付き、恵けれ志屋へ参詣し、ミいさを拝ミ、談儀をきゝ、伴天連入満に参会はなき見きりなれハ、折と各きりしたん衆中こゝかしこに相集り、後生のつとめをはげまし、ひみで須信心をそたてらるへき事尤肝要なり、然ハ無油断やうにすゝめ、相衆会に定りたる時分にハおこたりなく可相集、是まことに面とのくどくハ不及沙汰、ほろしものあにまに力をそゆる道なれば、はなはだふかきくりきなりと心得らるへき事。

leur cœur, affermir leur *foi* et encourager la piété. Il faut qu'ils fassent tout leur possible pour que la loi [de Dieu] prospère chaque jour davantage. Sans faute, rappelez à ceux qui sont sous votre direction qu'agir de la sorte procure les bienfaits inestimables de *Dieu*⁵⁹.

48. Les confréries japonaises ont pour objectif la survie du catholicisme et le salut des âmes malgré la répression. Elles sont ainsi assez différentes de leurs homologues européennes de la même époque : en effet, ces dernières, en particulier celles mises en place par les jésuites ou les différents ordres mendiants, étaient plutôt réservées à une élite dévote et promouvaient une piété intériorisée⁶⁰.
49. Les indulgences mentionnées dans ces deux règlements concernent presque toutes l'assistance mutuelle. Ce fait est encore plus manifeste dans une demande de bref d'indulgence que la Compagnie adresse au pape. Ce document n'est pas daté, mais il est certain que celui-ci est postérieur à 1622, puisque la canonisation d'Ignace de Loyola (1491-1556), qui a eu lieu cette année-là, est signalée⁶¹.
50. Six des 19 indulgences demandées concernent en particulier le comportement des catholiques lors de la répression. Il semble que la Compagnie de Jésus voulait montrer à ses fidèles que tout acte méritoire, en cette période de crise, devait se faire dans le cadre de l'une de ses confréries. Ainsi, rendre visite et encourager un catholique emprisonné pour ses convictions religieuses rapporte mille ans d'indulgence (point 10) ; ramener un apostat à la foi, une indulgence plénière (point 11) ; même récompense pour ceux qui assistent les missionnaires clandestins (point 12), ceux qui encouragent les futurs martyrs à se réjouir en public de mourir pour la vérité (point 14) ou ceux qui prennent à leur charge les veuves et les orphelins de ces derniers (point 15). La 13^e demande d'indulgence concerne les confrères qui refusent, de bouche ou par écrit, de renier leur foi :

13°. Chaque fois que l'un des confrères, pressé par un préfet ou des officiers de justice d'abandonner sa foi en notre Seigneur Jésus Christ, répond avec

⁵⁹ *Ibid.* : 一、てんぐハ此節に当て、きり志端衆を悪道に引入れ、ひみですをうしなわせ、Dsの御掟をせめたいらけんとなをつくす事、うたかいなけれハ、Dsの御ひくわん成きり志端ハ、何れも心をあわせ、ひみですをかため、信心をもよをし、ますく御掟御繁昌あるやうに、面との力及ぶほどなげかるへし、是Dsの御前におみていかにもふかきくりきなりといふ事を、能といひきかせらるへし。

⁶⁰ Sur les confréries européennes de l'époque moderne, voir Froeschlé-Chopard 2007.

⁶¹ Le titre complet du document est *Como os Religiosos das demais religiões que estão em Japão, para atrahirem a gente a suas Confrarias alegão q as Nossas nao tem indulgencias, como tem as Suas, nos pareceo conveniente pedirse ao Summo Pontifice algumas para quatro Confrarias q em Japão fossem proprias da Comp^a*. ARSI, Jap.Sin., vol. 22, f^{os} 258-259, non daté (après 1622).

détermination que, jusqu'à la mort, il ne peut l'abandonner, ou s'il ne signe pas le papier que signent ceux qui renient, ou s'il n'accepte par les écrits païens qu'ils appellent *fuda*, et qui sont distribués, sur ordre des seigneurs, par les moines bouddhistes, il gagne une indulgence plénière⁶².

51. Les *fuda* 札 sont des amulettes protectrices sur lesquelles figurent en général le nom d'une divinité ou d'un bouddha. Elles servent à attester de l'adhésion de son propriétaire à un culte ou de son soutien à un sanctuaire ou un temple.

4. Le remords, élément central de la révolte de Shimabara-Amakusa

52. En novembre 1637, des paysans de la péninsule de Shimabara et de l'archipel d'Amakusa, qui pour l'écrasante majorité sont de « faux apostats » originaires de villages christianisés en profondeur par les jésuites, commencent à se rassembler autour d'un jeune chef charismatique, Amakusa Shirō 天草四郎 (1621 ? -1638). Rapidement, ils attaquent les armées des *daimyō*, mettent le feu aux temples et assassinent des moines bouddhistes. Les sources rapportent que les rebelles, femmes et enfants compris, sont plus de 35 000 ; à leur tête, on trouve des guerriers sans maître (*rōnin* 浪人), des chefs de village et des chefs de confrérie. La révolte – l'insurrection populaire la plus importante en termes numériques de toute l'époque d'Edo (1600-1868) – est un échec. En avril 1638, les troupes shogunales, venues en renfort des fiefs de la région, s'emparent de la place forte occupée par les insurgés. Les derniers survivants sont massacrés.
53. Jusque dans les années 1980, les historiens japonais estimaient que la révolte était essentiellement liée au maintien, par les *daimyō*, de taux d'imposition élevés sur les récoltes alors que le Kyūshū était touché par une crise frumentaire de grande ampleur ; la religion n'aurait été qu'un élément secondaire – un élément coagulateur – manipulé par quelques chefs pour mobiliser des paysans ignares. La collecte systématique de sources de première main sur cet épisode a montré qu'il en était tout autre : aujourd'hui, la plupart des chercheurs s'accordent sur la dimension éminemment religieuse du mouvement⁶³.

⁶² *Ibid.*, f° 258 v° : « Cada vez q qualquer dos Confrades sendo persuadido do Presidente, ou oficiais da justiça q deixa a fee de nosso senhor IESU Chisto, responder animosam^{te} q a não ha de deixar ate a morte : ou se não assinar no papel no qual se assinão os q retrocedem, nem aceitar os Escritos gentlicos q per ordem dos Tonos repartem os bozuz, a q chamão Fuda, ganhara indulgencia plenaria ».

⁶³ On trouve un historique des différents débats autour des causes de la révolte dans Irimoto 2010, pp. 36-47.

54. On retrouve, peu ou prou, même si de manière exacerbée, les comportements observés dans les décennies précédentes⁶⁴. Les documents issus des troupes paysannes renforcent l'idée que l'apostasie – aussi formelle fût-elle – n'était pas perçue comme un geste anodin. Il s'agit pour ces paysans d'obtenir le pardon de Dieu en revenant à une pratique ouverte du catholicisme et au rejet marqué du culte des dieux et des bouddhas. Rongés par le remords d'avoir dû, à de multiples occasions, rejeter leur religion, ils perçoivent les phénomènes naturels sortant quelque peu de l'ordinaire comme autant de signes envoyés par Dieu afin qu'ils se rétractent de leur apostasie. Leur principale réclamation est que le shogunat abolisse la proscription du catholicisme.

Conclusion

55. L'historiographie du catholicisme au Japon, en se focalisant sur la figure des martyrs, a fini par répandre l'idée selon laquelle il y avait, au XVII^e siècle, d'un côté, de vrais catholiques – ceux disposés à se sacrifier pour leurs croyances –, et de l'autre, des catholiques tièdes, prêts à toutes les compromissions avec les autorités. Les documents présentés dans cet article montrent que ce schéma est excessivement réducteur.
56. D'une certaine façon, on peut définir la piété catholique ultérieure à l'édit de 1614 comme étant compensatoire. Les catholiques, ou plutôt les crypto-catholiques, sont dans le besoin régulier de se faire pardonner leur faute d'avoir renié formellement leur foi. La réticence que beaucoup d'entre eux avaient à devenir, en apparence, bouddhistes montre qu'ils avaient fait leur l'exclusivisme du message missionnaire et qu'ils étaient convaincus que tenir bon jusqu'au bout était le meilleur moyen d'obtenir le salut.

Références bibliographiques

Sources manuscrites

Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI), collection Japonica-Sinica (Jap.Sin.)

Volume 22 :

- f^{os} 258-259, *Como os Religiosos das demais religiões que estão em Japão, pera atrahirem a gente a suas Confrarias alegão q as Nossas nao tem indulgencias, como tem as Suas, nos pareceo conveniente pedirse ao Summo Pontifice*

⁶⁴ J'ai traduit et commenté un certain nombre de documents des troupes rebelles dans un article entièrement consacré à cette révolte : Nogueira Ramos 2017b.

algumas pera quatro Confrarias q em Japão fossem proprias da Comp^a, non daté (après 1622).

Volume 34

- f^{os} 156-157 v^o, lettre collective signée par 11 jésuites, 7 mars 1623.

Volume 37

- f^{os} 160-161 v^o, lettre de Mattheus de Couros au Supérieur général de la Compagnie de Jésus, 10 octobre 1620.
- f^{os} 196-197 v^o, lettre de Mattheus de Couros au Supérieur général de la Compagnie de Jésus, 15 mars 1621.
- f^{os} 274-275 v^o, lettre de Baltasar de Torres au Supérieur général de la Compagnie de Jésus, 25 février 1626.

Volume 38

- f^{os} 240-241 v^o, lettre de Baltasar de Torres au Supérieur général de la Compagnie de Jésus, 21 octobre 1620.

Volume 61

- f^{os} 97-130 v^o, rapport annuel de la mission du Japon pour l'année 1626, 24 mars 1627.

Volume 62

- f^{os} 1-77, rapport de la mission du Japon pour 1629 et 1630, 20 août 1631.

Volume 63

- f^{os} 123-197, Cristóvão Ferreira, *Relaçam da perseguição contra nossa sancta fee, que de novo se levantou no Tacacu este anno de mil seis centos vinte & sete, E martyrio de muitos Xpãos que nella derão gloriosamente as vidas polla confissão da mesma sanctissima fee*, 25 janvier 1628.

Sources imprimées

Ōmura kenbun-shū 大村見聞集 (Recueil des choses vues et étendues sur Ōmura) [XIX^e s.], éd.

de Fujino Tamotsu 藤野保, Shimizu Hirokazu 清水紘一, 1994, Tokyo, Takashina shoten.

« Sesuzu no o-kumi no reikarasu » 世須ノ御組のれいから須 (Les règles de la confrérie de Jésus) [vers 1620], éd. de Matsuda Kiichi 松田毅一, *Kinsei shoki Nihon kankei nanban shiryō no kenkyū* 近世初期日本関係南蛮史料の研究 [Études sur les documents européens relatifs au Japon du début de l'époque prémoderne], 1967, Tokyo, Kazama shobō, pp. 1148-1151.

« Hizen Arima korō monogatari » 肥前有馬古老物語 (Récits d'un ancien du village d'Arima de la province de Hizen) [1682], *Zokuzoku gunsho ruijū* 続々群書類従 [Suite des collections classées de chefs-d'œuvre japonais], vol. 12 : *shūkyō-bu* 宗教部 [Collection de textes sur la religion], 1907, Tokyo, Kokusho kankōkai, pp. 590-597.

Appareil critique

- Anesaki Masaharu 姉崎正治, 1925, *Kirishitan shūmon no hakugai to senpuku* 切支丹宗門の迫害と潜伏 [Les persécutions et la pratique secrète du catholicisme au Japon], Tokyo, Dōbunkan.
- Boxer, Charles R., 1951, *The Christian Century in Japan, 1549-1650*, Berkeley, University of California Press.
- Carré, Guillaume, 2009, « L'époque prémoderne », Francine Hérail (dir.), *L'Histoire du Japon des origines à nos jours*, Paris, Hermann, pp. 491-984.
- Cieslik, Hubert, 1954, « The Great Martyrdom in Edo 1623. Its Causes, Course, Consequences », *Monumenta Nipponica*, 10/1-2, pp. 1-44.
- Daiki Naohiko 大喜直彦, 2014, *Kami ya hotoke ni de'au toki : chūsei-bito no shinkō to kizuna* 神や仏に会おう時-中世びとの信仰と絆 [Rencontrer les dieux et les bouddhas. La foi et les liens unissant les hommes du Moyen Âge], Tokyo, Yoshikawa kōbunkan.
- Ebisawa Arimichi 海老沢有道, 1981, *Kirishitan no dan'atsu to teikō* キリシタンの弾圧と抵抗 [Répression antichrétienne et résistance des chrétiens du Japon], Tokyo, Yuzankaku shuppan.
- Elison, George, 1973, *Deus Destroyed : The Image of Christianity in Early Modern Japan*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- Fernandes Pinto, Ana, 2004, *Uma imagem do Japão. A aristocracia guerreira nipónica nas cartas jesuítas de Évora (1598)*, Macao, Fundação Oriente ; Instituto Português do Oriente.
- Froeschlé-Chopard, Marie-Hélène, 2007, *Dieu pour tous et Dieu pour soi. Histoire des confréries et de leurs images à l'époque moderne*, Paris, L'Harmattan.
- Gorai Shigeru 五来重, 1991, *Nihonjin no jigoku to gokuraku* 日本人の地獄と極楽 [Les enfers et les paradis des Japonais], Tokyo, Jinbun sho'in.
- Hesselink, Reinier H., 2015, « 104 Voices from Christian Nagasaki: Document of the Rosario Brotherhood of Nagasaki with the Signatures of Its Members (February 1622): An Analysis and Translation », *Monumenta Nipponica*, 70/2, pp. 237-283.
- Higashibaba, Ikuo, 2001, *Christianity in Early Modern Japan : Kirishitan Belief & Practice*, Leyde, Brill.
- Irimoto Masuo 煎本増夫, 2010, *Shimabara-Amakusa no ran : shinkō ni ikita kirishitan no tatakai* 島原天草の乱-信仰に生きたキリシタンの戦い [La Révolte de Shimabara-Amakusa : le combat des catholiques qui vivaient pour leur foi], Tokyo, Shinjinbutsu ōraisha.
- Joutard, Philippe, 2018, *La Révocation de l'édit de Nantes ou Les faiblesses d'un État*, Paris, Gallimard.
- Kanda Chisato 神田千里, 2016, *Sengoku to shūkyō* 戦国と宗教 [L'époque Sengoku et la religion], Tokyo, Iwanami shoten.

- Kawamura Shinzō 川村信三, 2003, *Kirishitan shinto soshiki no tanjō to henyō* キリシタン信徒組織の誕生と変容 [La naissance des associations pieuses catholiques au Japon et leurs évolutions], Tokyo, Kyōbunkan.
- Kawamura Shinzō 川村信三, 2011, *Sengoku shūkyō shakai-shisōshi : kirishitan jirei kara no kōsatsu* 戦国宗教社会=思想史-キリシタン事例からの考察 [Histoire sociale et intellectuelle de la religion à l'époque Sengoku : réflexion à partir du cas de l'Église catholique], Tokyo, Chisen shokan.
- Kouamé, Nathalie, 2016, *Le christianisme à l'épreuve du Japon médiéval ou les vicissitudes de la première mondialisation*, Paris, Karthala.
- Kudamatsu Kazunori 久田松和則, 2002, *Kirishitan denraichi no jinja to shinkō* キリシタン伝来地の神社と信仰-肥前国大村の場合 [Les sanctuaires et la foi religieuse d'une région où s'est diffusé le catholicisme], Ōmura, Tomatsu jinja saikō yonhyaku-nen jigyō iinkai.
- Mino Yukinori 三野行徳, 2018, « Usuki han shūmon-kata yakusho to kirishitan tōsei 臼杵藩宗門方役所とキリシタン統制 [Le bureau de l'inspection religieuse et la question catholique : le cas du fief d'Usuki] », *Kokubungaku kenkyū shiryōkan kiyō Ākaibusu kenkyū-hen*, 49/14, pp. 147-165.
- Muchnik, Natalia, 2014, *De paroles et de gestes. Constructions marranes en terre d'Inquisition*, Paris, Éditions de l'EHESS.
- Nagasaki-ken shi hensan iinkai 長崎県史編纂委員会 [Comité de rédaction de l'histoire du département de Nagasaki], 1973, *Nagasaki-ken shi* 長崎県史 [Histoire du département de Nagasaki], *Hansei-hen* 藩政編 [Volume sur la gouvernance des fiefs à l'époque d'Edo], Tokyo, Yoshikawa kōbunkan.
- Nogueira Ramos, Martin, 2017a, « Le rôle des confréries durant les premières années de la proscription du catholicisme : le cas du fief de Shimabara », *Japon pluriel*, 11, pp. 299-307.
- Nogueira Ramos, Martin, 2017b, « Une identité religieuse dans la tourmente : les catholiques face à la politique de proscription des Tokugawa (XVII^e siècle) », *Extrême-Orient Extrême-Occident*, 41, pp. 153-177.
- Nogueira Ramos, Martin, 2019, *La Foi des ancêtres. Chrétiens cachés et catholiques dans la société villageoise japonaise (XVII^e-XIX^e siècles)*, Paris, CNRS éditions.
- Ōhashi Yukihiko 大橋幸泰, 2001, *Kirishitan minshūshi no kenkyū* キリシタン民衆史の研究 [Études sur l'histoire du christianisme populaire japonais], Tokyo, Tōkyōdō shuppan.
- Oliveira e Costa, João Paulo, 2007, « The Brotherhoods (Confrarias) and Lay Support for the Early Christian Church in Japan », *Japanese Journal of Religious Studies*, 34/1, pp. 67-84.
- Ruiz-de-Medina, Juan, 1999, *El martirologio del Japón 1558-1873*, Rome, Institutum Historicum Societatis Iesu.
- Schütte, Franz Joseph S. I., 1968, *Introductio ad historiam Societatis Jesu in Japonia 1549-1650*, Rome, Institutum Historicum Societatis Iesu.
- Shimizu Hirokazu 清水紘一, 1981, *Kirishitan kinseishi* キリシタン禁制史 [Histoire de l'interdiction du catholicisme au Japon], Tokyo, Kyōikusha.

- Shimizu Katsuyuki 清水克行, 2010, *Nihon shinpan-shi* 日本神判史 [Histoire de l'ordalie au Japon], Tokyo, Chūō kōron shinsha.
- Shin, Junhyoung M., 2013, « The Passion and Flagellation in Sixteenth-Century Japan », *Renaissance and Reformation*, 36/2, pp. 5-43.
- Vu Thanh, Hélène, 2016, *Devenir japonais. La mission jésuite au Japon (1549-1614)*, Paris, PUPS.

Recensions d'ouvrages

Franco Llopis y Moreno Díaz del Campo, *Pintando al converso*



1. El estudio de los profesores Franco Llopis y Moreno Díaz del Campo es el primero que analiza globalmente la imagen del morisco como un objeto de estudio en sí mismo. El análisis que plantea este libro sobre las imágenes de los moriscos era muy necesario para trascender la usual consideración de éstas como mera ilustración del ensayo histórico o traza sociológica. Lejos de situar la imagen como ilustración, ejemplificación o casualidad, a veces molesta, el presente libro deconstruye las imágenes de los moriscos y al tiempo reconstruye las voluntades que las hicieron posibles. Del programa ideológico detrás de las imágenes de la Capilla Real a la voluntad ejemplarizante de los cuadros de la expulsión, pasando por las láminas de las Alpujarras, el morisco aparece sobre todo en momentos de tensión, cuando entra y sale de la visión «cristiana» de la sociedad mayoritaria.

Fuera de esa tensión, las imágenes de los moriscos, hechas sobre todo por extranjeros, son escasas. Los finos análisis que acompañan a estos cuadros y láminas desvelan cuántos propósitos, cuántas ideas y cuántos juicios anidaban detrás de las imágenes de los moriscos y cómo esa diferencia esencial que se impuso alrededor de la expulsión final se revela muy pálida ante la variedad de situaciones de los moriscos y la compleja miríada de percepciones que éstos provocaban. La maurofilia, las fiestas, las vestimentas, la literatura, los turcos y los sucesos eran solo unos cuantos de los elementos que proyectan la imagen del morisco: este puede ser, como analizan los autores, visible o invisible, «útil», diferente... o no tanto. La alteridad se da en ellos como discurso superpuesto frente a unos archivos que obstinadamente nos hablan de una ¿inquietante? no-diferencia. Puede pensarse en la alteridad como exotismo, como atracción, como modelo a cambiar, pero alteridad en definitiva. Una extrañidad que los puede llevar hasta el umbral de la integración, pero que les impide cruzarlo si no es en la forma de travestismo o carnaval.

2. Ahora bien, los moriscos de las imágenes tan profundamente estudiadas aquí eran tan reales como el imaginario que deseaban implantar sus autores, fueran éstos asimilacionistas o partidarios de la expulsión, o como el morisco granadino que tan morosamente dibujó Francisco Núñez Muley. Tan reales como la misma estática esencia de la sociedad cristiana que quería asimilarlos y, al mismo tiempo, los diferenciaba para excluirlos: su esencia inamovible era una apariencia, claro, pero las apariencias también hacen funcionar una sociedad. Todos esos entes existían al tiempo y eran reales porque así los vieron y los conceptualizaron algunos de los que no es que retrataran a los moriscos, sino que tenían que decir algo sobre ellos.
3. Los autores del presente libro han tomado una perspectiva original a la hora de analizar un «problema» morisco con el que se dio de bruces la sociedad española de los siglos XVI y XVII. Su perspectiva les ha llevado a enfrentarse con las aristas de un discurso visual cuyo propósito en ocasiones no es muy claro; un discurso visual, además, que forzosamente se mezcla con las representaciones de moros y de turcos, de santos árabes y moriscos pretendidamente ausentes. Pero los profesores Franco Llopis y Moreno Díaz del Campo han sabido deslindar perfectamente los límites de los discursos de alteridad: los moriscos son una alteridad cotidiana, bien conocida, y, por tanto, susceptible de ser modelada para hacerla extraña en lo posible como en el caso de las láminas de la sublevación de las Alpujarras. Como ellos muy

bien dicen, lo que hay en sus representaciones no es un proceso de mimesis, sino una construcción metafórica que impele al investigador a indagar cómo pudo llegar a hacerse.

4. Es éste un libro sobre la construcción visual de la alteridad en la España de los siglos XVI y XVII que cambia los paradigmas habituales de interpretación. Su riqueza de análisis interdisciplinar invita a una seria reflexión sobre las formas de autopercepción de una sociedad y sobre los modos de construcción de un discurso excluyente. A través de él, se asiste a cómo esa alteridad entra dentro de la sociedad cristiana con el propósito de desaparecer, cómo en ella se mantiene y cómo finalmente es expulsada como un cuerpo extraño. Los moriscos son «pintados» en ese proceso a la vez querido y rechazado por los cristianos viejos como un ejemplo de alteridad que puede permanecer latente. Como señalara Covarrubias en su definición de los moriscos, su conversión al catolicismo no era una merced de Dios solo para ellos, sino asimismo para los cristianos viejos, que en su definición («gran merced les ha hecho Dios, y a nosotros también») seguían siendo obviamente diferentes.

Luis Bernabé Pons

Universidad de Alicante

José María Perceval

Universidad Autónoma de Barcelona

**Borja Franco Llopis y Francisco Javier Moreno Díaz del Campo, *Pintando al converso: Imágenes de moriscos en la península ibérica (1492-1614)*, Ediciones Cátedra, 2019, 465 pp.
ISBN: 978-84-376-4036-5**

Karim Benmiloud (dir.), *Juan Gabriel Vásquez : une archéologie du passé colombien récent*



1. El colombiano Juan Gabriel Vásquez –uno de los escritores de habla española más talentosos y prolíficos de su generación– fue el invitado, como autor estudiado, de un congreso organizado en la Universidad de Montpellier 3 en octubre de 2015. Las actas, publicadas por la editorial Presses Universitaires de Rennes en 2017, echan las bases de la recepción académica del bogotano en Europa. En efecto el compilador, Karim Benmiloud, ha logrado recalcar el gran valor de una obra ya profusa a la vez que ha iniciado –con la contribución de varios investigadores franceses, colombianos e internacionales– un análisis profundizado y de alto nivel crítico de los primeros libros

de este autor laureado y premiado en numerosas ocasiones.

2. El volumen se abre bajo el padrinazgo teórico de Alain Schnapp y Laurent Olivier, al aparecer en el subtítulo la fórmula «*une archéologie du passé récent*¹» que se aplica a Juan Gabriel Vásquez por ser el autor de una novelística que exhuma las huellas del pasado y trabaja a partir de la memoria de su país, para reconfigurarla mediante la ficción. Pero el concepto de arqueología se podría atribuir también al estudio realizado por los críticos que «excavan» esta obra con el propósito de examinar las múltiples capas sedimentarias que la conforman y para analizar sus elementos significantes con la precisión de la investigación forense que descifra un material recién exhumado.
3. En la primera parte, antes de una retrospectiva de la novelística vasquiada llevada a cabo por Fabrice Parisot, quien estudia los vínculos entre memoria y representación, Néstor Salamanca León y Carlos Tous nos proporcionan un recorrido geográfico por la obra de Vásquez desde la perspectiva del viaje, la migración y la deambulación urbana por la capital colombiana. Tales acercamientos ponen de manifiesto la importancia de la cuestión del espacio en la ficcionalización de la estremecedora y traumática historia del país. A la zaga, vienen partes que se centran, obra tras obra, en la narrativa del autor.
4. Marie-Josée Hanaï indaga en la producción cuentística de Vásquez y cuestiona la dialéctica ausencia/presencia que atraviesa los seis relatos de la antología *Los amantes de Todos los Santos* (2008). Ella muestra de qué modo y manera, en dichos cuentos, este género se autodefine como siendo el más idóneo para desarrollar tramas existenciales y abordar la cuestión de la soledad. En lo que concierne la primera novela de Vásquez, *Los informantes* (2004), Teresa García Díaz, influenciada por los aportes teóricos de Paul Ricoeur, analiza la imbricación de la memoria y la escritura. Desde la misma perspectiva, Christian Wehr examina la apropiación del material mnemónico de otros protagonistas por parte del narrador y sus estrategias para reelaborarlo.
5. Como lo anuncia su título «*Conrad cannibalisé*», la tercera parte propone un acercamiento a la influencia del escritor de origen polaco en el andamiaje narrativo que constituye *Historia secreta de Costaguana* (2007). Es así como los trabajos de Julio Zárate, Jasper Varvaeke y María Angélica Semilla Durán observan la vertiginosa puesta en abismo que induce la reescritura de la novela *Nostromo*, por ejemplo al incluir entre los personajes la figura tutelar

¹ Olivier, Laurent, «L'archéologie du passé contemporain : enjeux et perspectives», Alain Schnapp, 1997, *Une archéologie du passé récent ?*, Paris, Fondation Maison des sciences de l'homme, pp. 23-38.

conradiana. Dicha incursión en el relato hace tambalear un poco más la supuesta verdad histórica sustituida aquí por una distorsión que la propia novela asume y legitima. Los vínculos entre historia y ficción literaria son precisamente el aspecto que Nicolas Mollard trabaja en un artículo que cuestiona la clasificación de *Historia secreta de Costaguana* dentro del género de las metaficciones historiográficas.

6. Una cuarta parte nos adentra en la historia más reciente de Colombia y la nueva violencia generada por el narcotráfico con un examen pormenorizado de la tercera novela de Juan Gabriel Vásquez, *El ruido de las cosas al caer* (2011). Dos artículos proponen lecturas que indagan en las huellas de este pasado traumático: el de Françoise Bouvet comprueba cómo el texto resalta la decadencia de una sociedad atormentada y alterada por la cultura mafiosa de los narcos, mientras que Véronique Pitois Pallares enfoca su análisis en la intimidad y en las llagas profundas que dejó la década negra, entre otros en la generación de bogotanos a la que pertenecen el narrador y el autor. Rita de Maeseneer, por su parte, recorre la novela bajo los auspicios de los *sound studies* y, gracias a dichas aportaciones teóricas, estudia las sensaciones auditivas así como los silencios, la memoria sensible y los contrastes entre los ruidos y lo visual. A continuación, un artículo de Raphaël Estève observa la novela mediante el prisma de las leyes y más precisamente de la dicotomía *thesei/phusei*: *thesei* siendo entendido como las leyes que resultan de convenciones y decisiones humanas y *phusei* como las que rigen la naturaleza; contingencia, racionalidad, arbitrariedad, casualidad y causalidad chocan y entrechocan cuales bolas en una mesa de billar, aunque con mucha destreza. Para clausurar la sección y a la vez anunciar la siguiente, Florence Olivier no sólo analiza esta novela sino también *Las reputaciones* (2013) y se interesa por los mecanismos de los que disponen los personajes de ambas para recuperar un pasado traumático, incomprensible, ocultado y/o distorsionado. Estas exploraciones memoriales, que dicho sea de paso pueden recomponer y reparar pero también trastornar a los protagonistas, resultan uno de los resortes más eficaces de los que dispone la literatura para reconstruir la memoria colectiva.
7. La cuarta novela de Juan Gabriel Vásquez vuelve a ocupar la atención de tres investigadores. Eric Fisbach recalca la nueva orientación de este texto que rompe con el enfoque en la historia colombiana y versa sobre conflictos más individuales e íntimos. Se analizan las herramientas literarias empleadas para poner de relieve la inestabilidad del pasado y la erosión de la memoria. Después, Claire Latxague y Karim Benmiloud indagan en el poder de la imagen: la primera establece una relación entre la observación de una caricatura y la lectura de esta

novela en lo que concierne la interpretación de los signos; por su parte, Karim Benmiloud explora el poder del dibujante en *Las reputaciones* así como la performatividad de la caricatura, que influye tanto más en la vida de los caricaturizados que a veces determina hasta su muerte.

8. Pero la obra de Juan Gabriel Vásquez no se ciñe sólo a la ficción y uno de los aciertos del libro es presentar su aspecto pluridimensional. No es otra cosa la que hacen Dunia Gras, Camilo Bogoya y Gesine Müller en la sexta parte al examinar la obra ensayística vasquiana, a la par que van configurando la constelación intertextual en la que se inserta este «autor polígrafo²», quien publica en el volumen el texto de la conferencia que dictó durante el congreso: «La aplanadora de la Historia». En cuanto a dicho carácter multifacético, cabe señalar también la destacada contribución del traductor André Gabastou sobre Conrad, que nos recuerda otra de las actividades de Vásquez: la traducción literaria.
9. No se podría cerrar esta reseña sin mencionar el colofón del compendio: una entrevista inédita al escritor realizada por Carlos Tous en Bogotá a finales de 2015. La transcripción de esta amistosa conversación subraya una vez más la accesibilidad y afabilidad de Juan Gabriel Vásquez y va prolongando las apasionantes reflexiones iniciadas en Montpellier, como un eco a las ponencias, los debates y al interés creciente generado por la ambiciosa narrativa de este escritor entregado a sanar las llagas de la historia nacional, como lo aclara el propio Juan Gabriel Vásquez:

Una de las cosas fundamentales es el impulso por mantener artificialmente la vida de todo lo que ya se ha muerto: personas, hechos históricos y lugares desaparecidos. Mis novelas tienen todas una especie de afán esencial por detener la desaparición del mundo, por crear espacios donde pueda seguir viva la Bogotá de los años cuarenta, donde pueda seguir vivo un hombre muerto a tiros en los años noventa, donde se le pueda poner una talanquera a la entropía del olvido: al desorden y al olvido, que son fenómenos paralelos para mí (p. 339).

Charles-Elie Le Goff

Université Paul-Valéry Montpellier 3.

Benmiloud, Karim (dir.), 2017, *Juan Gabriel Vásquez : une archéologie du passé colombien récent*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 353 pp. ISBN 978-2-7535-5519-8

² Fórmula acuñada por Camilo Bogoya (p. 313).

Davy Desmas y Marie-Agnès Palaisi (dirs.), *Tendencias disidentes y minoritarias de la prosa mexicana actual (1996-2016)*



1. Una buena manera de medir un universo en constante expansión es, sin duda, a través de sus objetos más distantes: la velocidad a la que éstos se alejan del observador, en múltiples direcciones, puede servir como un buen indicador de las fuerzas que rigen ese universo. Es quizá ese el espíritu que anima el libro *Tendencias disidentes y minoritarias de la prosa mexicana actual (1996-2016)*, compilado por Davy Desmas y Marie-Agnès Palaisi y publicado por Mare & Martin (2018). Se trata de una colección de estudios sobre narrativa mexicana contemporánea que se concentra en el análisis de una pluralidad de obras cuyo principal rasgo en común es la distancia que guardan con relación a las tendencias mayoritarias dentro del campo literario mexicano actual.

2. A partir de un universo de prosas y prosistas que abarca los veinte años que separan la publicación del *Manifiesto del Crack* en 1996 de la trágica y prematura muerte de uno de sus autores más representativos, Ignacio Padilla, en 2016, sin duda es posible identificar, si no generaciones, escuelas o movimientos, al menos sí algunas temáticas y formas de escritura dominantes. Estos «patrones» son el resultado de una multiplicidad de factores que constituyen el singular campo literario mexicano durante lo que el sociólogo Fernando Escalante Gonzalbo ha llamado «el momento neoliberal»: la importante tradición de subvención directa e indirecta del Estado en la producción de obras, la profesionalización de la escritura, la concentración de la distribución en un puñado de grandes conglomerados editoriales multinacionales y cadenas de librerías, los mecanismos de descentralización (como el Fondo Editorial Tierra Adentro), en oposición a la pequeña y muy centralizada colección de publicaciones de difusión y crítica literaria.
3. Las afinidades estéticas y temáticas más o menos identificables de la prosa mexicana actual que llamamos, por ejemplo, «narcoliteratura» o «autoficción» no son resultado tanto de un *zeitgeist*, una mentalidad generacional, una concertación programática o de un compromiso ideológico concreto, sino de una serie de respuestas al desafío de escribir en un entorno donde es necesario equilibrar las exigencias estéticas de las «vanguardias consagradas» (retomando la fórmula de Pierre Bourdieu), por un lado, y de los horizontes de expectativas delineados por las multinacionales editoriales, por el otro. Igual que ocurre en otros países de habla hispana, la búsqueda de equilibrio entre experimentación formal y éxito comercial podría atribuirse a esa revolución copernicana que fue el Boom Latinoamericano a mediados del siglo XX. Es en esa intersección entre preocupación estética y conformación de una identidad inteligible (*ergo* monetizable), más que en el mercado o en la torre de marfil, donde se sitúa el huidizo centro gravitacional del campo literario mexicano actual.
4. El compendio de Desmas y Palaisi busca circunnavegar las tendencias y estéticas más favorecidas tanto por las instituciones culturales y editoriales como por los especialistas de los circuitos académicos y los medios de comunicación, a saber: la narcoliteratura, la literatura de género, la narrativa de la frontera, la narrativa posmoderna, las escrituras transgénicas y las nuevas ficciones históricas, por mencionar las principales. La intención es clara: más que un mapeo exhaustivo de la totalidad de la producción del campo literario mexicano (labor fútil, huelga decirlo), lo que los estudios de este volumen buscan es identificar una constelación de puntos limítrofes que sirvan como balizas para medir tanto los alcances de las

fuerzas centrípetas de las formas dominantes como los alcances de las múltiples fuerzas centrífugas que dispersan cada una de estas obras hacia direcciones distintas.

5. Ahora bien, el estudio de las tendencias narrativas desde el punto de vista de la disidencia y la marginalidad plantea dos desafíos. En primer lugar, reunir un conjunto de trabajos cuyos objetos de estudio expresan distintas formas de marginalidad y *ex-centricidad* (en su sentido etimológico de «fuera del centro»); en segundo lugar, que la conjunción de esa pluralidad de manifestaciones poéticas nos ofrezca información relevante sobre el campo al que pertenecen (si bien de forma periférica), evitando a toda costa la constitución de un simple muestrario o un bazar de curiosidades literarias. Vistos los resultados, es posible decir que este compendio consigue sortearlos de manera satisfactoria al ofrecernos un conjunto de estudios que abordan problemáticas distintas, pero siempre teniendo en mente cuáles son las tendencias dominantes que transgreden, subvierten o reinterpretan desde distintas posiciones discursivas.
6. En primer lugar, encontramos un conjunto de trabajos que gravitan en torno al problema de la pluralidad de identidades sexuales, que resulta tan urgente como cualquier otro en un país con una identidad nacional estrechamente vinculada a la virilidad y que padece una dramática crisis de feminicidios que solo se acrecienta con el paso de los años. Las distintas propuestas recogidas por Davy Desmas y Marie-Agnès Palaisi están marcadas por su posición marginal: por ejemplo, Marie-José Hanaï estudia la obra de Ana García Bergua para mostrarnos cómo representa los roles femenino y masculino, pero también cómo se sugiere la posibilidad de subvertir estos roles tradicionales más allá de las formas de escritura feminista militante. Asimismo, encontramos dos estudios que nos presentan visiones nuevas sobre la representación de la homosexualidad masculina y femenina: por un lado, Antoine Rodriguez realiza una genealogía de la figura de la «loca» en la historia de la literatura mexicana y qué implicaciones tiene en la construcción de los personajes trans en la actualidad. Elena Madrigal, por su parte, explora el uso de la perspectiva infantil como dispositivo narrativo para mostrar la génesis problemática del erotismo que puede derivar de la transgresión e inclusive del abuso, lo que nos obliga a una mirada más compleja, informada por nuevos matices éticos. Por último, en su trabajo sobre *Las siete cabritas* de Elena Poniatowska, Karim Benmiloud nos muestra cómo la escritora franco-mexicana, valiéndose de su talento narrativo relata la lucha de siete escritoras y pintoras visionarias contra el machismo, la opresión, así como contra sus propios demonios: se trata de Nahui Ollin, Nellie Campobello, Frida Kahlo, María Izquierdo,

Rosario Castellanos, Pita Amor y Elena Garro. Esta constelación de «medallas», nos dice Benmiloud, es una alegoría donde siete mujeres libres, en el sentido más pleno de la palabra, escapan a las tinieblas de su tiempo para brillar en el cielo de la historia.

7. En segundo lugar, Desmas y Palaisi nos ofrecen una serie de tendencias disidentes que responden a las distintas formas de violencia que se han instalado en la realidad cotidiana del país valiéndose de nuevos dispositivos narrativos o bien de nuevos usos de las figuras empleadas para modelizar el espacio mexicano (principalmente, el concepto de *frontera*). Un ejemplo notable lo ofrece Florence Olivier en su análisis de dos obras literarias que constituyen auténticas «fugas» (el término musical es más que pertinente) de las categorías narrativas establecidas: por un lado, *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera, con el uso de la alegoría y la mitología prehispánica para tratar el tema de la crisis migratoria en México y Centroamérica; por otro lado, la apropiación lúdica del discurso historiográfico por parte de Álvaro Enrígue en *Muerte súbita* con el fin de saldar cuentas con la modernidad mexicana y sus orígenes problemáticos. Otro ejemplo notable lo encontramos en el estudio de la novela *El circo que se perdió en el desierto*, de Miguel Méndez, realizado por Cécile Quintana, donde se exploran los usos que Méndez da al canon literario europeo y cómo la convivencia en la página entre el lenguaje coloquial y el lenguaje literario, entre los referentes locales y los europeos, entre el vacío del desierto y la plenitud barroca del circo (ese carnaval móvil) permite reinterpretar la literatura de fronteras homenajeando la cultura chicana.
8. Asimismo, los estudios de Sébastien Rutés sobre *Hotel Carroña* de Eduardo Monteverde y de Julio Zárate sobre *Hotel DF* de Guillermo Fadanelli constituyen un dueto que explora la duplicidad de la realidad mexicana: la promesa del espacio idílico que se vende a los turistas, por un lado; y la realidad desgarradora y violenta que viven sus habitantes, por el otro. En ambos casos vemos que la frontera, esa noción que tanto ha fascinado a los narradores mexicanos, se desplaza lejos del Río Bravo y se sitúa en aquellos lugares donde la globalización y el neoliberalismo barroco también hacen convivir la civilización con la barbarie. En un estudio de Daniel Meyran vemos cómo esta «frontera de cristal», de la que habló Carlos Fuentes, se desplaza de nuevo hacia el corazón de la sierra de Chihuahua en el teatro de Víctor Hugo Rascón Banda y pone en escena las formas de neocolonialismo que vulneran a los pueblos originarios en México. Por último, otra dupla interesante está constituida por los estudios de Sara Calderón y Véronique Pitois Pallares sobre la narrativa de Jorge Volpi: por un lado, Calderón pone el acento en la porosidad de la frontera entre realidad y ficción en la obra

de Volpi; Pitois Pallares, por su parte, explora la cuestión de la dialéctica entre nacionalismo y posnacionalismo en *El jardín devastado*, una querrela de larga data en la literatura mexicana pero que encuentra nuevos bríos en el mundo posterior al 11 de septiembre de 2001.

9. El hecho de que incluso las tendencias marginales y disidentes busquen dialogar con las facetas más dramáticas de la realidad presente, aun a través de dispositivos narrativos sofisticados, nos dice mucho del estado actual del campo literario mexicano. Resulta reveladora la ausencia, dentro del corpus, de obras puramente lúdicas, «escapistas» o simplemente experimentales: poco interés ven los especialistas en obras que no interroguen el presente. Una preocupación semejante se puede observar en los circuitos editoriales, los jurados seleccionadores de las instituciones culturales y en las revistas de crítica literaria. Y esto tiene una explicación lógica: en un mundo en cuyo reparto de lo sensible se han vuelto visibles las múltiples encarnaciones de la violencia y la injusticia, la falta de posicionamiento es percibida como una forma de complicidad silenciosa. Por lo tanto, nadie puede ya escribir de espaldas a los horrores cotidianos y declararse inocente. Si, como afirma Jorge Volpi, en un artículo reciente para el *New York Times*, asistimos luego de la muerte de Fernando del Paso en 2018 al «fin de la Edad de Oro de la literatura mexicana» (*NYT* 17/11/2018), queda por preguntarnos si estas tendencias marginales y disidentes fueron parte de los últimos fulgores de una galaxia agonizante o los primeros destellos de una nueva era que se despliega ante nuestros ojos.

Manuel Alejandro González Palomares
 Université Paul-Valéry Montpellier 3

**Davy Desmas y Marie-Agnès Palaisi, 2018, *Tendencias disidentes y minoritarias de la prosa mexicana actual (1996-2016)*, Paris, Mare & Martin, 227 pp.
 ISBN 978-2-84934-342-5**

Dossier thématique : Voix et identités d'ici et d'ailleurs dans la littérature mexicaine contemporaine (coord. par Véronique Pitois Pallares).....5

Florence Olivier : La mère courage villiste et la muse stridentiste
Nouvelles figures féminines et prose expérimentale dans la *Señorita Etcétera* (1922) d'Arqueles Vela et *Las manos de Mamá* (1937) de Nellie Campobello9

Daniel Avechuco Cabrera : Campesinos que leen a Faulkner: Juan Rulfo, la identidad mexicana y el gótico sureño27

Karim Benmiloud : Aux origines du cosmopolitisme chez Sergio Pitol45

María Guadalupe Sánchez Robles : Identidad, mito y literatura: Carlota y *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso 67

Ulrich Kevin Maganga : La poésie nègre au Mexique. Voix d'une présence africaine au cœur des ténèbres87

Sergio Fregoso Sánchez : A la luz de un nocturno: la reescritura como exploración de una identidad estética en *En la alcoba de un mundo* de Pedro Ángel Palou..... 103

Davy Desmas : *El ejército iluminado* de David Toscana : une vision allégorique de la résistance dans le Mexique de 1968..... 131

Véronique Pitois Pallares : Emprunts et métamorphoses : l'identité par l'altérité 153

Varia

Martin Nogueira Ramos : Renier sa foi sans perdre son âme. Les catholiques japonais au début de la proscription (XVII^e s.) 177

Recensions d'ouvrages

Franco Llopis y Moreno Díaz del Campo, *Pintando al converso* 205

Karim Benmiloud (dir.), *Juan Gabriel Vásquez : une archéologie du passé colombien récent* 209

Davy Desmas y Marie-Agnès Palaisi (dirs.), *Tendencias disidentes y minoritarias de la prosa mexicana actual (1996-2016)* 213

 creative
commons



CECIL est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'utilisation commerciale - Pas de modification 4.0 International.

url: <<https://cecil-univ.eu/>>

© CECIL Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines - ISSN 2428-7245
IRIEC. Institut de Recherche Intersite d'Études Culturelles, Montpellier (EA 740)
Université Paul-Valéry, Montpellier 3