

Le texte et ses liens I

El texto y sus vínculos I

CULTURES ET LITTÉRATURES HISPANO-AMÉRICAINES

Sous la direction de Milagros Ezquerro
Textes réunis par Julien Roger

les Ateliers du SAL

Julien Roger
Saúl Yurkievich
Claire Lew de Holguin
Milagros Ezquerro
Lucien Ghariani
Michèle Soriano
Eduardo Ramos-Izquierdo
Irma Velez
Adélaïde de Chatellus
Geneviève Fabry
Gérald Larrieu
Zoraida González Arrili
Betina Keizman
Françoise Griboul
Marie-Agnès Palaisi-Robert
Renée-Clémentine Lucien

Nelly Rajaonarivelo
Silvia Larrañaga
Elena Palmero González
Darcie Doll
Stéphanie Decante
Pedro Araya
Rocío Zavala Virreira
Stéphanie Urdician
Mariana Di Cío
María José Bruña Bragado
Valentina Litvan
Inés Laborde Patrón
Julie Amiot-Guillouet
Jaume Peris Blanes

INDIGO

Le texte et ses liens I
El texto y sus vínculos I

Cet ouvrage a été publié avec le soutien du Conseil Scientifique de l'Université Paris-Sorbonne Paris IV, École Doctorale IV «Civilisations, cultures, littératures et sociétés», et Programme ECOS-CONICYT de coopération entre la France et le Chili.

En application des articles L. 122-10 à L. 122-12 du code de la propriété intellectuelle, toute reproduction à usage collectif par photocopie, intégralement ou partiellement, du présent ouvrage est interdite sans autorisation du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris). Toute autre forme de reproduction, intégrale ou partielle, est également interdite sans autorisation de l'éditeur.

© INDIGO & côté-femmes éditions
39 bis avenue Gambetta 75020 Paris
<http://www.indigo-cf.com>

Dépôt légal, 2^e trimestre 2006
ISBN 2-914378-97-1

Le texte et ses liens I
El texto y sus vínculos I

CULTURES ET LITTÉRATURES
HISPANO-AMÉRICAINES

Sous la direction de Milagros Ezquerro

Textes réunis par Julien Roger

INDIGO

A Augusto Roa Bastos
Saúl Yurkievich
Juan José Saer

SOMMAIRE

Le plaisir de l'hypertexte, Julien Roger	7
Saúl Yurkievich. <i>Enteramente comunico</i> , Claire Lew de Holguin.....	9

APPROCHES THEORIQUES

Premières réflexions sur l'hypertexte, Milagros Ezquerro	27
De tout et de liens, Lucien Ghariani	33
Propositions pour une construction hypertextuelle de la généricité, Michèle Soriano	45
De la textualité : de sa taxinomie, de sa représentation et de sa dynamique, Eduardo Ramos-Izquierdo	59
Théorie du recueil, Julien Roger	77
Lectura y representación en el autógrafo femenino, Irma Velez	85

APPROCHES ANALYTIQUES

ARGENTINE, MEXIQUE, CUBA, COLOMBIE

Andrés Neuman et la postmodernité, Adélaïde de Chatellus	97
Textos y aparecidos. Acerca de <i>La junta luz</i> de Juan Gelman, Geneviève Fabry	109
L'hypertexte puiguien. De la loi mosaïque au meurtre du père, Gérald Larrieu	119
La autobiografía de una inmigrante libertaria en la Argentina. Lo público y lo privado, Zoraida González Arrili	129
La révolution mexicaine, des morts et des jouets. <i>Cartucho</i> de Nellie Campobello, Betina Keizman	137
Ecriture errante : navigation dans les <i>blogs</i> d'une écrivaine mexicaine : Cristina Rivera Garza, Françoise Griboul	143
Fonction de l'hypertexte dans la rénovation du genre romanesque. Une application : Carmen Boullosa, <i>Llanto, Novelas imposibles</i> , Marie-Agnès Palaisi-Robert	157
<i>Máscaras</i> de Leonardo Padura. Intertexte et/ou hypertexte de la tragédie familiale grecque, Renée-Clémentine Lucien	167
La référence culturelle chez Carpentier : un fonctionnement hypertextuel d'interconnexion des arts dans <i>La consagración</i> <i>de la primavera</i> ?, Nelly Rajaonarivelo.....	175

Le brouillage de genres chez Fernando Vallejo. Le rôle de l'építex-te public, Silvia Larrañaga	185
Del texto literario al imaginario simbólico latinoamericano : Caminos de una metáfora, Elena Palmero González.....	195

LIRE LE PARATEXTE DEPUIS LES ETUDES DE GENRE
CHILI, BRÉSIL, BOLIVIE, ARGENTINE, URUGUAY

La sombra del editor en las <i>Cartas de amor de Gabriela Mistral</i> , Darcie Doll.....	205
Le paratexte comme engendrement des règles du je(u) : rituels du seuil dans <i>Cárcel de mujeres</i> , de María Carolina Geel, Stéphanie Decante...	217
<i>La mistura marafa</i> . Urdidura genérica y urdidumbre textual en <i>Mar Paraguayo</i> de Wilson Bueno, Pedro Araya	227
Hilda Mundy, los artificios de la subjetividad, Rocío Zavala Virreira...	235
Texte, paratexte, hypertexte. Aux carrefours du sens dans l'œuvre de Griselda Gambaro, Stéphanie Urdician	245
El prólogo de Octavio Paz ¿Apertura de <i>Arbol de Diana</i> , de Alejandra Pizarnik ?, Mariana Di Cío	259
¿Alta/Baja Cultura? Texto, Paratexto y literatura de <i>Magazine</i> en Delmira Agustini, María José Bruña Bragado	267
Muerte y construcción de Susana Soca, Valentina Litvan	279
Los paratextos de la obra <i>Memoria del fuego</i> de Eduardo Galeano. Senderos múltiples que conducen al umbral de la trilogía, Inés Laborde Patrón	287

HYPERMEDIAS
URUGUAY, CHILI

Les articulations texte-image. Joaquín Torres García au pied de la lettre, Julie Amiot-Guillouet.....	297
Figuras que la violencia ha vuelto ilegibles. Los procedimientos ambulantes de Guillermo Núñez, Jaime Peris Blanes.....	309
L'imagination matérielle. Ecriture, texte, page, livre. Pour une approche de <i>La Nueva Novela</i> de Juan Luis Martínez, Pedro Araya	321
NOTES	335

Le plaisir de l'hypertexte

Julien Roger

(Université Paris-Sorbonne Paris IV)

«*Texte* veut dire *Tissu* ; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. Si nous aimions les néologismes, nous pourrions définir la théorie du texte comme une *hyphologie* (*hyphos*, c'est le tissu et la toile d'araignée).»¹

*

A l'initiative de Milagros Ezquerro, le lecteur tient dans ses mains le deuxième volume d'actes du Séminaire Amérique Latine de l'Université Paris-Sorbonne, intitulé *Le texte et ses liens I*. On voudra bien y lire un titre à la fois thématique et rhématique² puisque les pages qui suivent, qui traitent de l'hypertexte, sont également un vaste hypertexte. Cette notion, héritée du domaine informatique et appliquée à la littérature, est indissociable d'un certain vagabondage et d'un certain plaisir : nous invitons donc le lecteur à jouer – à *jouir* dirait Barthes – avec les textes réunis dans ce livre, tout comme il navigue avec des hypertextes informatiques.

*

Barthes, toujours : «Un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le «message» de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture.»³ Où l'on pourrait très bien remplacer «texte» par «hypertexte».

*

Si ce concept va couramment de pair avec «la mort de l'auteur», comme on le lira dans le livre sur l'écriture en collaboration⁴, on constatera que ce

volume a pourtant un nombre multiple, pour ne pas dire infini, d'auteurs. Ce livre est donc polyphonique. Comme le souligne Milagros Ezquerro : «Une analyse textuelle, quelle qu'elle soit, doit se concevoir comme un fragment, comme l'un des aspects d'un travail d'ensemble, qui ne peut être que collectif. Si la critique littéraire veut aujourd'hui se constituer en science littéraire, ce n'est qu'au prix de quelques illusions perdues, au premier chef celle de l'individualisme triomphant.»⁵

*

Le premier auteur de ce volume, avec Claire Lew de Holguin, est le poète et essayiste argentin Saúl Yurkievich, qui avait commenté pendant une séance du séminaire ses poèmes sous le titre initial «Revuelo y contradanza : reflexión sobre la escritura poética». Suivent ensuite des approches théoriques de la notion, des approches analytiques (Argentine, Mexique, Cuba, Colombie) appliquées à des poésies, des romans, des pièces de théâtre, des *blogs*, ainsi qu'un chapitre consacré spécifiquement au paratexte lu depuis les études de genre. Enfin, le dernier chapitre n'est plus seulement hypertextuel mais hypermédia, puisqu'il s'attache à étudier des documents iconographiques mis en relation avec du texte.

*

«L'illusion du texte achevé relève de la paresse ou de la religion» écrivait Borgès : ce volume sur *Le texte et ses liens* sera en principe suivi d'un second, puisque ce thème occupe le séminaire pour l'année 2005-2006.

*

«Lorsqu'un texte, sagement écrit sur une page, ainsi nommée parce que les Latins nommaient *pagus* le champ labouré, le carré de luzerne ou de vigne, aisément reproductibles, par juxtaposition de plans, sur le cadastre, quand donc un texte devient un hypertexte, sa carte, alors, ressemble à ce tissu muni de cent mille pseudopodes possibles mouvants, découpés, en temps réel, sur un patron plus large et lancé dans le temps des possibles. Ce livre saisit ce devenir et le dessine.»⁷

Saúl Yurkievich. *Enteramente comunicado*

Claire Lew de Holguin

(Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina)



Nació en La Plata, Argentina en 1931. Hizo una tesis sobre el poeta francés Guillaume Apollinaire en 1968 : *Modernidad de Apollinaire*. En los años sesenta viajó a París. Enseñó en la Universidad de Paris VIII (Vincennes-Saint-Denis), en Estados Unidos : Colombia, John Hopkins, Harvard, Chicago y Pittsburg. Residió en París. Ensayista, poeta y notable crítico literario de la literatura hispanoamericana. Su obra es numerosa y destacamos : *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana* (1971), *Celebración del modernismo* (1976), *Julio Cortázar : mundos y modos* (1994) y, el más reciente, *Del arte verbal* (2002). Entre su obra poética cabe destacar : *Cuerpos* (1965), *Berenjenal y merodeo* (1966), *Fricciones* (1969), *Retener sin detener* (1973), *Rimbomba* (1978), *Acaso acoso* (1982) y *El trasver* (1988), *Vaivén, el ala del tigre* (1996), *El sentimiento del sentido* (2000), *El huésped perplejo* (2001).

Recibimos el 26 de julio de 2005 la noticia de su fallecimiento en un accidente de tránsito en el sureste de Francia, cerca de Aviñón. Sólo nos queda el recuerdo de su presencia durante la reunión del 21 de enero de 2005 del Séminaire Amérique Latine en el Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-américaines de la Universidad Paris-Sorbonne. En ese seminario reflexionó sobre la escritura poética con su especial sencillez y bondad. Pudimos aprehender parte de su mundo interior por unas horas. Nos queda su obra, ese puente por el cual podemos transitar con la esperanza de acercarnos cada vez más a él.

Es poco usual que un poeta reflexione sobre sus poemas. Tuvimos la suerte de compartir con él unas horas de ensoñación y de regreso a la creación.

Saúl Yurkievich es un hombre para quien el ghetto de Varsovia, Auschwitz permanecen en el claroscuro de su vida. Algo cansado, muy querido por la asistencia que lo abraza, lo siente como una presencia de infinito valor. Fue calurosa la presentación de Milagros Ezquerro.

Los poemas que nos leyó pertenecen al libro *Sueño del ojo y del espejo*.

Enteramente comunico

*Mi pelo ralo, mi vello cano comunican
mi ceño mientras se pliega o alisa comunica
mi pelvis cuando marchó vaya que comunica
mis nerviosas meninges en clave comunican
mis granos, por supuesto, también mis codos
según su circunstancia comunican
mis uñas del blanco al negro
crecientes o menguantes comunican
mis ostentorias manos comunican
comunica la palma, la falange, incluso el guante
como mi aliento ya largo ya corto comunica
mis ojos cristalinos o inyectados
parpadeando y pestañeando comunican
la ojera y la lagaña comunican
mi boca toda comunica
la bóveda, el velo, la saliva
pulsátil, cualquier parcela de mi porosa piel,
todo órgano, todo músculo, toda membrana
el cuerpo completamente comunica.*

De ese primer poema resaltó la relación con el cuerpo, expresivo por fuera y dentro, la marcha, al ritmo de las repeticiones. El cuerpo, caja negra, de una presencia material fuerte. La lengua es un teclado extraordinario en su complejidad, en su capacidad melódica y rítmica. Cambia registros y formas.

Escuchar esa lectura es tomar conciencia de nuestro cuerpo, un canto, una fiesta. Sentirlo a través de lo que nunca menciona, su mente, las palabras que gracias a ella, en ese orden y no otro, nos subyugan.

*Si miras
te miran*

con turbadora fijeza

*y ves
detrás*

por el ojo penetras

y te adentran.

Poema volátil, leve, signos imprecisos, festivos, flotantes como mariposas blancas que desaparecen.

Sospecha

Los Arcontes no ven.

No nos ven.

Enceguecidos por el resplandor

van tan desorientados

como nosotros

sin rumbo van

como los hombres

sujetos al tiempo de la precariedad

también desaparecerán

se perderán en el olvido cósmico.

¿Dónde los mirlos

dónde los rocíos

el leve el trémulo sauce

entre trigales el camino

¿DÓNDE?

Videntes y no visibles

los Arcontes cejan, están cegados.

A tientes van

como los humanos

se encenagan.

*¿Cuál la anchura del decir
cómo ensanchar el entender?*

*Teniente a Dios
no soy quito de mal
y con suciedad me untan.
Cuero y carne
mi vestidura
con la carcoma en derredor
la Su mezquindad.
Trabajosas las noches
me estremezco
se sobrecoge mi vislumbre.*

*¿Dónde los sones
dónde los dones
y los advenimientos?*

*De la casa del lodo eres
tierra es tu avenencia
y en el polvo
está
tu fundamento
tu tumbadero.*

Los Arcontes ¿desde cuándo?

*Desmontado
como ciclista que lleva
su bicicleta con la mano
me apeo
me allano.*

*¿Matar a Dios
para que no nos separe de los hombres?
Sometido estoy
a una persistente espera :
no veo el fin*

De inspiración hermética. La palabra es expresiva pero mucho escapa, está más allá de la palabra en una zona oscura, más allá, enigmática.

Volver en sí

*Con su manso susurro
esa brisa rumorosa refresca
cierto aroma agridulce y un cálido lampo
zumbidos, taconeos, crujidos, gorgoros
rozan, silban, revuelan allá
colores subidos se airean
y las primicias que recobras
te remansan
esa brisa bienhechora
con sus ecos de sombra
con bonanza florida
en el querido predio brota
otra vez tu verdor
los claveles, las dalias, los malvones
devuelven el húmedo vaho
vuelven en sí el toque
el roce, el tono, el tintineo
despunta tu disfrute
memoras
vuelves
al trasluz
donde el relumbro es leve
y revives
en tu entretanto
todo lo que es*

Poema bucólico. El poeta viajó y se instaló en Provenza, sur de Francia. Encontró esa región subyugante y abandonó la vida urbana con sus preocupaciones por algunos momentos.

Diafanidad y pureza del aire, transparencia excepcional, luminosidad tan cara a los pintores que ahí vivieron : Matisse, Raoul Dufy, Cézanne, Van Gogh, pintores de la luz.

Todo es en sí y según su propia naturaleza.

Caracol adentro

*Vengo del vacilante reino
donde vivo de noche
¿vuelvo allá*

*a ser lo que era?
velado ser del otro hemisferio
del ajeno dominio de sombras
¿quién está otrora?
mí quien de quién
del susodicho el antedicho
el otro mí de mí, el ínsito
pervive, lo sorprendo
apenas
repitiéndose
en el abscondo sueño
sin contorno
en su inextensa geografía
sin afuera
tu íntimo teatro
donde te desorientas
en un cuarto de no se sabe dónde
en una casa que no es tuya
en una ciudad que no sitúas
con gentes que sólo allende
en esa escena te conciernen
en peripecias que parecen tu vida
y no son, o sólo al sesgo son
y lo que te sucede
paréntesis o trance
te guste o te espante
viene de ti para sacarte
viene de la mitad secreta
viene del otro borde
de los ojos para adentro
del otro lado de la pupila
donde corres en pos de algo que no identificas
de alguien que no reconoces
corres y caes*

Lado oscuro de la existencia, opresiva, aterradora. La fugacidad nuestra.

Todo en duda

*precipicio o prepucio
nube o novelón o nibelungo*

*cadencia con cadencia o cadmio
cigarras de cigarro o segadora oh sagrario
sal con salamandra o salmo o saltarás
ven vicario de vetusteces
ven ventrílocuo
o a lo sumo ventolera
anima tus voces equívocas
confusión de hablantes
identidades indecisas
todo en duda
la lengua no reconoce
como el sueño se dice a sí misma
la lengua no precisa
¿sensación, imagen o concepto?
Hablando dudo de mi persona en el mundo*

Es un capricho, juega con las palabras. Al revuelo suenan y disuenan para que despierten su propia energía. Palabra percibida en secuencia o autónoma a manera del barroco (Góngora y Quevedo). Más poético y discursivo que subordina el vocablo como suena con otro contiguo. Organización sonora, musical, fonemática, poética. Evitar el acceso directo al significado.

Contar por sobresaltos

*No medir,
contar el tiempo.
¿Cómo contar tu tiempo?
Por lo que acontece
Distintamente
por eras personales
según vivas
dicha o dolor
– lo que en ti se destaque
agudamente
o se confunda en el corrimiento-
lo que te corroe
lo que te corrobora.
Contar por sobresaltos
o por sucesión
por prelaturas de celebrantes*

*de las sacerdotisas
en el santuario de Hera
cerca de Argos
o por genealogías
más y más vagas
a medida que remontan
en edad
o por hazañas de los héroes epónimos
por exterminación de las razas de hierro
por nacimientos señeros
o por las violaciones
que los dioses consuman con mortales
para generar distinta descendencia
tribus nacidas de mezcla.
Contar por capas de leño
o por las alternativas de tu carne...*

Poema sobre el tiempo, todo lo soterrado. Juega con lo mítico. Trimegisto hermético. Asociaciones libres, espontáneas, instintivas. Mensaje subliminal. Automatismo insignificante.

Cuando el poeta Saúl Yurkievich iba a terminar la lectura de ese poema, se detuvo : “falta el final” – dijo – ¿Cuál es? – preguntamos. “No lo sé” – contestó. Nos reímos.

Ladra lo crudo

*ese perro ladra de noche
ese perro ladra sin parar
no aúlla ni rabia
no ladra por circunstancia
ladra por condición
¿es el ladrido su pesadumbre?
ladra su fundamento
sus húmeros ladran sus lagrimales su páncreas
ladra lo latente
la cifra de su substancia
lo carnal ladra en él
lo desolado
ladra lo crudo
ladra su atónito desamparo
la vaga vasta amenaza*

*ladra por todo lo hostil
de noche ladra contra lo oscuro
que lo traspasa
contra lo desalmado
ladra.*

*Por igual
como perro de noche
por parecido desamparo
ante mí
llora mi amigo Ken
trata de contener su congoja
y desespera
convulso el llanto estalla
impúdico
allende toda urbanidad
el llanto lo rebasa
el cúmulo negro lo abrume
se desmorona su morada
su lengua se deshila
todo se agarrota
el sin sentido lo cerca
lo vacante lo anonada*

*mi amigo Ken
ya no puede tenerse en pie
estremecedoramente
como perro que ladra de noche
por compulsión
estalla en llanto.
Hay que vivir -le digo.
La vida es un don.*

*No obstante.
A pesar del pesar.
Es duro, pasmoso, insoportable don.*

Generación actual : expresión directa, inmediata. El poema se refiere al encuentro con el poeta irlandés Ken en Nápoles, a su llanto y desdicha. Toda la noche ladró un perro. Es el llanto de Ken, el llanto del perro, desgarradores.

Donde el ardor

*Contrapesos, contrapelos
y los mil contrasentidos
tanto de por sí
perplejo
¿bravatas que intimidan?
que sí que no
de menos
ademanes aparentemente
ademases
más bien gestos que
restablecen el contacto
humanisísimo como si
las queridas bicicletas
que quedan detenidas
apoyadas contra la pared
se lamentasen de abandono
como lisiadas
imposibilitadas de rodar
manifiestamente oscurece y merma
la belleza se esconde
cada vez más adentro dentro
no se da esa vibración
de tus élitros acrósticos
íntimamente sábelo
tu crótalo
ese estremecimiento*

*que encuentras por doquier
sin esperarlo
una jarra con agua a contraluz
una peonía de rosados
abanicos desplegándose
una chicharra en la quietud
al mediodía cuando la luz alcanza
su cenit y las sombras se repliegan
a la vertical que gravita
como cetro de la claridad
porque el pasto está seco
paja dorada que puede volar*

*los árboles tienen secos sus brotes
y toda planta está sedienta
como yo espera el agua
que humedezca las membranas
torne soluble los tuétanos
colme los poros en su fiesta
penetre al mismo centro
donde el ardor insatisfecho calcina*

Las palabras vacilan, preposición precede o sigue. Efecto de zigzaguo. Es la dificultad de encontrar la palabra adecuada como el escultor frente al bloque que es sorpresivo con sus vetas. Trabajo interno de fricciones, correspondencias, aliteraciones, descargas. Todo eso inquieta.

Del sueño de tu suero

*Polvareda, tolvanaera,
tu volatería turba
alborota los pájaros
en tu cabeza, estupor ;
tu mente menta y miente.
Flores de labios prietos
sedicentes, sedientas sorben
lo que secreta tu vientre
lastrado de fantasmagorías.
La araña empolla y desde su guarida
mientras la poesía orina sangre
la óctuple mirada
con la perseverancia
voraz del cazador te clava.
Eres el animal condenado
a vivir para adentro
a balbucir algo
de tu abolido centro deriva
de tu paradójico parénquima resulta
viene del iris más oscuro
del ojo ciego del ser.
La esponja de tu astrágalo exprimes
sumo del sueño de tu suero
con tus ventosas rechupas
sumo del ánima*

que tus alvéolos alojan.

La poesía de Saúl Yurkievich es vital. Transita por el cuerpo, la piel, los sentidos alertas, el misterio de los mundos interiores, el erotismo, la muerte que como la araña se aloja dentro de nosotros. En *El encuentro (El trasver, 1988)* :

*la muerte es un enjambre
la muerte tiene el rostro del aliado
la muerte es la boca desdentada del guardián
la muerte es nada
no se puede proferir
penetra
se levanta
envolviendo toda cosa
exterior e interior
inmóvil y móvil
está por su inasible sibilino señorío
lejos y muy cerca...*

Los insectos pueblan sus poemas, inquietantes, sus alas rozan la piel, rugosas. Son del reino de la noche. La falena en *Moratoria*, la araña en *Celada* :

*La araña está muerta
encogida
se apelocona
y seca
pero la telaraña
sigue intacta
tenue materia
parece incorruptible
como un fúnebre velo
sigue atrapando moscas
ondea al menor soplo
parece viva
tu trampa...*

Añade :

*tu símbolo
de la videncia oscura*

*de la violencia oculta
agazapada
señal
de lo que calla y dice
de tu allende*

Los grillos y sus depredadores en *La Cifra*. Los mundos animales son los de los pantanos, de subsuelos y sus texturas pegajosas. Confieren a su poesía el misterio de mundos al acecho, no muy distintos de los nuestros interiores. *En Yesca y Yugo en De plenos y de vanos* (1984) :

*... melosos murices
lúbricas lombrices
se entrañan ensañados
fondean en la túrgida sorbida
sus flujos truecan sus fangales
exorbitante tu bonada
madreperla en tu valva me amadrigo
tus grietas todas te calafateo
tu galopante palafrén me desembridadas
desembragados nos henchimos
con mis trompas te rechupo
arrepollada
a tu escolero...*

Juego con las palabras, “matalascallando matamoscas/mescalina vaselina parafina” en *Poética* del mismo poemario. Atrapar la palabra, darle dos vueltas, darles en la cabeza, que suenen y desborden cualquier sentido que se les busque – en vano – dar. No es extraño que sus afinidades con Julio Cortázar los hayan reunido. “Eros Ludens” (Juego, amor, humor según *Rayuela*) en *La confabulación con la palabra* (1978).

Saúl Yurkievich en sus poemas y cuentos (*A imagen y semejanza* -1992) en sus escritos sobre la poesía hispanoamericana reclama la “contemporaneidad” con el modernismo que terminaría con Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Julio Herrera y Reissig e influenciaría a los de Vanguardia, Vicente Huidobro, César Vallejo. Luego cita a Jorge Luis Borges, Pablo Neruda.

La poesía, entonces : “...*deja de ser exclusivamente un acceso a lo sublime, una consagración de la belleza trascendental, una epifanía, para convertirse en perceptora del mundo circundante, en un registro de la*

experiencia en todos los niveles. A la par que desciende de las excelsitudes estelares y se aplica a la realidad cotidiana hasta en sus aspectos más sórdidos, provoca trastocamientos humorísticos, vecindades inusitadas que nos proyectan fuera del mundo normal, a un universo de fantasía en libre juego donde las palabras retoman su albedrío. Crisis y revisión de valores, inestabilidad semántica, inseguridad ontológica, explosión vitalista, eclosión de lo irracional, relatividad, buceo en los abismos de la conciencia, rechazo de la cultura burguesa, revolución social, abolición de censuras, lo absurdo, lo aleatorio, la fealdad agresiva, lo demoníaco, lo demencial, lo instintivo, lo onírico, todo ingresa a la poesía contemporánea, participante de un mundo que agudiza sus contradicciones. Presidido por una visión fragmentadora, desintegradora de la realidad, el poema se vuelve discontinuo, disonante, multifocal, excéntrico, polimorfo”.

Luego analiza el regreso a valores intemporales, a la sacralidad de los años 40. La poesía de la generación del 27 en su mayoría *“reacciona contra las estridencias, contra el expresionismo, contra la experimentación verbal, contra los delirios o los enajenamientos, contra las distorsiones, mutilaciones, llanezas y crudezas, contra el ludismo y el humor de la vanguardia”*. Se salvarían José Lizama Lima, Alberto Girri, Cintio Vitier.

Llegaría la Segunda Guerra Mundial, el fascismo, la bomba atómica, las dictaduras latinoamericanas. Se expande el surrealismo, el existencialismo, los “ismos” y su combatividad. Se rechaza la utopía, el idealismo. Es la época de Nicanor Parra y sus antipoemas, Ernesto Cardenal, Juan Gelman, Roque Daltón, José Emilio Pacheco, Roberto Fernández Retamar, entre otros.

Concluye Saúl Yurkievich :

Crisis del idealismo romántico conciencia crítica, conflictiva, desacralización humorística, irrupción de nuestra acuciadora realidad, politización, transición del psicologismo al sociologismo, agresividad, libertad de expresión, avance del coloquialismo y del prosaísmo, pluralidad estilística, discontinuidad, inestabilidad, ruptura, apertura, cosmopolitismo, tales son las líneas de fuerza de la más reciente poesía hispanoamericana.

En sus libros se observa una configuración visual que puede desconcertar al lector. Sin embargo es el reflejo de una fragmentación de la escritura que va a la par con la de nuestro mundo que ha perdido su estabilidad, su conformación tradicional. Infunde ritmo al verso, a la imagen, se bucea en el poema, en su hondura. El poeta es un juglar de una nueva época, el malabarista de las palabras

en un mundo conformado por piezas erráticas, libres de dibujar figuras nuevas, y emprender una travesía hacia lo inesperado.

Entrevista con Marcos Rosenzvaig

Su amistad con Julio Cortázar se fortaleció con los años, semejante a la que unió a Montaigne y La Boétie. A la muerte de Cortázar en 1984, fue nombrado albacea de su obra inédita. Su esposa Gladys Anchieri ha colaborado con esa labor y se le debe la bibliografía de la edición canónica (*Rayuela*, Madrid, ALLCA XX, 1997) y el primer volumen (cuentos) de las *Obras Completas* (Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2003).

Citamos una entrevista por Marcos Rosenzvaig, desde París acerca de su amistad con Julio Cortázar :

– Lo conocí a la semana de llegar a París. Teníamos un amigo en común. Era el año '62, época en que había comenzado con los primeros apuntes de *Rayuela*. El había obtenido un premio muy importante compartido con Mujica Láinez, con ese dinero él creyó poder comprar una casa sobre la playa en el sur de Francia. Allí se dio cuenta que el dinero no le alcanzaba ni por asomo, así que empezó a retroceder y retrocedió 100 kilómetros. Al este de Aviñón, encontró una casa pequeña con una terraza formidable que daba a un valle sobrecogedor. Allí pasaba el verano, pero era un verano alargado. Encontraba tranquilidad en ese marco campesino, pero naturalmente necesitaba también de la ciudad. De forma tal que la otra parte del año volvía a París.

– ¿Cómo jugaba con el azar, en la vida cotidiana de Cortázar?

– El tenía una gran frescura, una pureza de niño, una gran capacidad de asombro. Era capaz de abrir un mapa y señalar a ciegas un punto con el índice y elegir de esa manera el sitio donde caminar, también era su forma de salir de los recorridos habituales, o bien utilizaba el I Ching, o alguien elegía por él, porque creía mucho en las fuerzas extrañas, llámese magnetismo, tropismo. Era muy lúdico, tenía una libertad extraordinaria. Caminábamos mucho por París, veíamos exposiciones, teatros. El era algo así como un explorador urbano, un montañista del cemento.

– ¿Qué cosas coleccionaba de la realidad?

– Siempre que iba de viaje traía juguetitos a cuerda, los mostraba y nos divertíamos juntos. Ositos que andaban en bicicleta o cosas por el estilo. Esas cosas le atraían enormemente. Armaba móviles y hacía como esculturas, tenía su propia fauna. Uno de los objetos más importantes era el obispo del rey, que era una raíz, un sarmiento muy retorcido que lo había vestido y le daba de comer, también le daba de comer a animales muertos. Era una especie de juego y de ritual, como una ceremonia. Fabulaba en torno a eso. También armaba móviles con distintos tipos de peines femeninos. Eran sus pequeñas esculturas con las que se divertía enormemente. Tenía un cuarto muy modesto como taller. Allí hacía todas las manipulaciones con los objetos y también allí mismo escribía.

– ¿Albacea es lo mismo que apoderado?

– No, no, Aurora, su ex mujer, es la apoderada de los textos de Cortázar. En el testamento nos nombró a Gladys, mi mujer, y a mí para que decidamos

juntos acerca de los inéditos. Como albaceas literarios tenemos, por su voluntad, el derecho de conservar, editar o destruir lo que queramos. Así lo dice en el testamento. Pero nada destruimos. Habría que ser Dios para hacer una cosa así.

– ¿Y qué editaron?

– Editamos las dos novelas :

El examen y *El divertimento*. Escritas entre el '50 y el '53. Una de estas novelas las mandó a un premio literario. Pero no sólo no la eligieron sino que además la censuraron. A mí me parecen extraordinarias, ambas. Estaban en sus cajones casi listas para ser publicadas. Tal vez él las consideró como obra menor. Sucede que años después aparece con *Rayuela* y él entró en una dinámica de avance con un movimiento editorial descomunal. Ese momento le impedía ir para atrás, razón por la cual las novelas quedaron sin publicar. Eso no quiere decir que no las hubiese publicado alguna vez. Antes de escribir novela, Cortázar teoriza, escribe la teoría del túnel. Allí está la poética de *Rayuela*. También se publicó *Imagen de Yonqui* que es lo más singular, en la Argentina y en España.

– ¿Recuerda cómo fueron los preparativos del histórico viaje por la autopista?

– Era un viejo proyecto sumamente representativo de su concepción del juego y su actitud de vida. Para él era como la expedición de Livingston. Algo así como descubrir las fuentes del Nilo. El juego estaba reglado como todos los juegos. Ellos podían hacer cuatro paradas por día, las paradas debían ser hechas en estaciones de servicio. Claro que no todas las estaciones de servicio son iguales, algunas tienen mercaditos, otras áreas de recreo y están aquellas que no tienen nada. Caer en una que tenía un hotel era un paraíso, de lo contrario usaban la combi y se metía en zona de bosque o en una playa contigua a Saint-Tropez allí podía estacionar sobre la playa y escribía. Al principio tenían problemas de aprovisionamiento. La permanencia era ilegal, razón por la cual él manda una carta pidiendo autorización. La respuesta tarda mucho en llegar, llega después de la edición del libro. La carta era maravillosa, plena de humor, escrita por un funcionario inteligente. Cuando termina el viaje, su mujer Carol Dunlop enferma de una mielitis, que es una enfermedad de la médula espinal, justamente el opuesto a la enfermedad de Cortázar, la leucemia. Ella pudo haber sido salvada, se necesitaba una médula. Había familiares que estaban dispuestos, pero no encontraron la médula compatible. Posteriormente Cortázar traduce los textos de Carol al castellano.

– ¿Después de *Rayuela* usted cree que hay alguna obra comparable en la producción de Cortázar?

– No, *Rayuela* es la consumación de toda la obra novelística de Julio. Hay obras preparatorias en un sistema de representación, como 62, *Modelo para armar*, que es el desarrollo de un capítulo de *Rayuela*. Cuando decidí adoptar la escritura de *Rayuela* adoptó un registro que dominaba. Era un estilo completamente asimilado. Y luego, siempre habló de otra novela. No hay textos, manuscritos o preparación de esa novela. En nuestras conversaciones expresaba el deseo de escribir una novela reuniendo a todas las mujeres que habían intervenido en su vida.

– ¿Qué dijo Cortázar cuando volvió de su último viaje a Buenos Aires?

– El fue a Buenos Aires con sus últimas energías. Su salud se deterioraba rápidamente pero no tenía intención ninguna de morir.

Había una esperanza. No se resignaba, luchaba con todas sus fuerzas.

Volvió triste.

– Buenos Aires es una ciudad difícil hasta con los grandes : su visita pasó bastante inadvertida.

– Es que acontecía un cambio político muy grande. Cortázar ha sido leído siempre con la misma adhesión y civilidad en la Argentina, aun durante las dictaduras. Lo prueban las ventas totalmente estables. Claro que, independientemente de los lectores, que con ellos era su pacto, también fue ignorado, devaluado y hasta marginado por cierta crítica.

– Hay escritores que escriben en una cama como Paul Bowles u Onetti. Otros se someten a una férrea disciplina. ¿Qué tipo de escritor era Cortázar ?

– Cortázar era partidario de escribir como si improvisara jazz, de la inspiración. Creía en, por así decirlo, la visita de los dioses. No estaba sujeto a una disciplina. Corregía poco, todo le salía casi naturalmente. Para él, escribir era como un juego fácil y divertido.

– ¿Qué es lo inmediato por publicar?

– Mi mujer y yo estamos trabajando sobre la correspondencia de Cortázar. Escribía cartas a cientos de personas, era como un máquina de escribir. Se carteó con ignotos lectores durante años, con personas que tenían lecturas profundas de su obra. Hay muchas cartas y están muy dispersas, recopilar todas las cartas es un trabajo enorme, a fin de año saldrá en la Argentina el volumen de la correspondencia de Cortázar que es casi como su biografía, en realidad, reemplaza a la biografía. Es sumamente divertida, como lo fue él, un hombre con la mirada de un niño imaginando nuevos mundos, mundos imposibles de olvidar.

Tomado de *Página12* (25-7-1999)

<http://www.pagina12.com.ar/1999/99-07/99-07-25/pag31.htm>

Premières réflexions sur l'hypertexte

Milagros Ezquerro

(Université Paris-Sorbonne Paris IV
Séminaire Amérique Latine – CRIMIC)

Pour inaugurer notre travail collectif sur «le texte et ses liens», je voudrais préciser que ce libellé, volontairement ouvert, doit nous permettre de réfléchir très librement sur les innombrables liens que tout texte entretient avec son environnement, immédiat ou lointain. On pourrait parler d'«écologie textuelle» dans la mesure où il s'agit d'étudier les relations entre le texte –conçu comme un organisme– et son environnement, de penser le texte en contiguïté, dans ses successives et infinies contiguïtés. Le texte peut, certes, être conçu comme un ensemble discontinu, fermé sur lui-même, mais il perdra alors sa «tissularité» qui se prolonge bien au-delà de ses frontières apparentes. Par contre, si on le conçoit en tant que composante spécifique d'un ensemble bien plus vaste, le texte révèle ses multiples connexions, ses innombrables virtualités.

Je vous propose donc de considérer le texte non pas comme un monument figé, fini, immuable et autosuffisant mais comme concrétion (la perle est une concrétion) d'un processus cognitif et communicationnel beaucoup plus vaste, qui permet sa réception et sa transmission, et que l'on peut explorer dans toutes les directions. Ce processus, très complexe, est en évolution constante, et, même si elle est imperceptible à court terme, cette évolution devient très évidente avec le temps. Elle explique la permanence de certains textes et leur capacité à signifier dans un espace-temps très différent de celui qui les a vu naître.

Il y a déjà longtemps que l'on prend en compte –de façon plus ou moins approfondie – les prologues, dédicaces, apostilles, notes, interpolations, etc. ; cependant on a souvent considéré ces éléments comme des sortes d'adhérences du texte qui gardait sa souveraineté absolue. La critique génétique s'est, plus récemment, intéressée aux états antérieurs du texte,

au processus de production à travers les traces graphiques qu'il a pu laisser. On étudie les liens spécifiques qui se donnent à voir entre un texte et son adaptation théâtrale ou cinématographique, entre un roman historique et les documents historiographiques qui l'ont inspiré. Pourtant, à ma connaissance, ces études n'ont jamais été menées dans le cadre d'une conception théorique où le texte est placé au centre de ce processus complexe.

Je soupçonne que cet éclairage théorique est susceptible de donner une autre efficacité à l'exploration des multiples liens du texte. À partir de cette conception du texte, une des pistes que l'on pourrait explorer est la notion d'«hypertexte».

Parler d'hypertexte peut sembler une sophistication inutile, et pourtant nous manipulons et nous construisons depuis toujours des hypertextes comme M. Jourdain faisait de la prose. En fait ce concept a émergé à la faveur des nouvelles technologies de l'écriture qui ont permis de réaliser des combinaisons textuelles, auparavant impossibles. Ce qui ne signifie nullement que des modèles hypertextuels bien antérieurs à ces technologies n'existent pas : ainsi par exemple *Les Mille et une nuits*.

Le mot «hypertexte» inventé par Ted Nelson en 1965 est resté longtemps confiné à quelques cercles de chercheurs avant de connaître aujourd'hui le succès que l'on sait. Mais la fortune d'un mot va souvent de pair avec l'extension croissante de son aire d'usage : sous le terme générique d'hypertexte on range souvent des conceptions, des méthodes, des systèmes ou des outils très différents. Le néologisme forgé par Nelson souffre aujourd'hui d'une trop grande polysémie.⁸

Je ne m'intéresserai pas, faute de compétences, au domaine informatique, mais bien au concept d'hypertexte comme structure textuelle, comme fonctionnement et comme modèle spécifique de relations entre le sujet producteur et le sujet récepteur d'un texte. Je reviens à l'article de J. Clément :

L'hypertexte est une des figures de cette nouvelle textualité. Il se caractérise par sa non-linéarité et par sa discontinuité potentielle.

La notion de discontinuité doit être elle aussi précisée. Il existe une littérature du discontinu qui s'affranchit des contraintes de la rhétorique narrative ou argumentative. Cette littérature fragmentaire ne constitue pas un genre mineur, elle a ses lettres de noblesses. De Nietzsche, à Wittgenstein ou Roland Barthes, elle est le signe d'une écriture qui cherche à restituer le surgissement de la pensée, s'oppose au traité, c'est-à-dire à l'esprit de système, au remplissage, aux temps morts des transitions. En forme de montage discontinu, elle trouve sa cohésion non dans la linéarité d'un développement mais dans le réseau souterrain (et musical) des échos à distance entre des thèmes sans fin repris et variés. C'est cette structure

déconstruite que l'hypertexte invite le lecteur à organiser selon son plaisir, au fil de ses vagabondages. Car les fragments d'un hypertexte ne sont pas des électrons libres, ils appartiennent à des configurations potentielles dont certaines ont été voulues par l'auteur tandis que d'autres naissent du geste du lecteur activant les liens qui s'offrent à lui. Entre ordre et désordre, l'hypertexte se donne à déchiffrer comme la figure changeante d'une intelligibilité potentielle, comme un espace sémantique à construire.⁹

Nous pouvons souligner dans ce texte quelques observations importantes :

1) Du point de vue de la structure, on parle de «montage discontinu» et de «structure déconstruite».

2) Du point de vue du fonctionnement de l'écriture, «elle trouve sa cohésion non dans la linéarité d'un développement mais dans le réseau souterrain (et musical) des échos à distance entre des thèmes sans fin repris et variés».

3) Quant aux relations entre le sujet producteur et le sujet récepteur du texte, elles découlent de la structure et du fonctionnement de l'hypertexte : le lecteur est invité à organiser le texte selon ses possibilités, ses intérêts particuliers ou son plaisir, et suivant des configurations prévues par l'auteur, ou des configurations imprévues qui naissent de l'acte de la lecture.

Tout cela, évidemment, nous évoque beaucoup de textes dans la littérature hispano-américaine. Je ne citerai que quelques exemples, connus de tous, qui me viennent à l'esprit, mais il est clair que l'on pourrait en donner bien d'autres.

Pedro Páramo (1955) de Juan Rulfo présente une structure fragmentaire, non linéaire et discontinue, dont la cohérence n'est pas assurée par la disposition des fragments, mais par les innombrables liens, explicites et surtout implicites, inapparents, secrets, qui se tissent, au fil de la lecture, entre les séquences.

Du côté du sujet producteur, on connaît la légende selon laquelle les amis de Rulfo auraient pris chez lui un tas de feuillets en désordre qu'ils auraient réunis à leur idée pour publier le roman. En fait Reina Roffé, auteur d'une remarquable biographie intitulée *Juan Rulfo. Las mañanas del zorro* rapporte que sur un «cahier d'écolier» acheté dans ce but, «Rulfo escribió 'a mano, con pluma fuente Shaeffers y en tinta verde', con párrafos que interrumpía 'a la mitad, de modo que pudiera dejar un rescoldo o encontrar el hilo pendiente del pensamiento al día siguiente'»¹⁰. Ce que Rulfo lui-même a précisé c'est qu'après avoir terminé la première rédaction du roman –qui eut, comme on sait, trois titres successifs– il la soumit à une sévère dépuration qui réduisit de moitié les 300 pages qu'il avait écrites

et, dit-il, «Éliminé toda divagación y borré completamente las intromisiones del autor.»

Il est clair que l'écriture de *Pedro Páramo*, de façon très volontaire, en effaçant toute «intromission de l'auteur», fait une place prépondérante à l'activité du lecteur, à qui il incombe de reconstituer le puzzle narratif, d'établir des liens entre les fragments d'histoire de chaque personnage, d'identifier les voix et de reconnaître le paradis, tant de fois décrit par la mère, dans ce village calciné situé «en la mera boca del infierno», que découvre Juan Preciado.

Considérer *Pedro Páramo* comme un roman hypertextuel c'est reconnaître l'importance fondamentale de la structure narrative dans l'économie sémantique et symbolique ; c'est donner aux principes de non linéarité et de discontinuité une valeur d'analogie avec le fonctionnement spécifique de la mémoire et du rêve ; c'est placer le rôle du sujet récepteur au cœur même de la stratégie narrative rulfienne.

Avec *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar nous passons à un degré d'élaboration hypertextuelle plus consciente et sophistiquée. La structure fragmentaire, non linéaire et discontinue se donne clairement comme un procédé dont le but s'exprime dans le fameux «Tableau de direction» qui ouvre le roman :

A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a *elegir* una de las dos posibilidades siguientes :

El primer libro se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra *Fin*. Por consiguiente el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue.

El segundo libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo.¹¹

Ce que Cortázar revendique ici c'est :

1) La pluralité du texte romanesque qui, sous les apparences d'un livre unique, englobe beaucoup de livres, même si, pour des raisons didactiques, il les réduit à deux (mais deux est déjà un pluriel).

2) La relation entre le sujet producteur et le sujet récepteur, dans laquelle le lecteur est placé devant un embranchement et appelé à choisir sa voie.

3) Le premier choix proposé est un livre amputé d'une partie à laquelle le lecteur renonce *ipso facto* sans remords s'il opte pour cette voie. En contrepartie de ce renoncement, il jouit du confort que suppose la lecture «en la forma corriente», qui ne lui demande donc aucune adaptation.

4) Le second choix demande au lecteur un effort d'adaptation puisqu'il s'agit de suivre un parcours de lecture labyrinthique, non linéaire,

qui l'oblige à feuilleter le livre constamment en se soumettant à un ordre dont il ne peut apprécier le dessin ni le dessein. En contrepartie, il lira la totalité des fragments, il jouira donc du roman dans sa totalité. La partie ainsi «gagnée» est celle qui traite de problèmes littéraires et, en particulier, du type de lecteur, actif et créateur, qui est revendiqué par le roman.

Ce que le tableau de direction ne dit pas, mais qu'il laisse entendre, c'est que ces deux lectures sont une épreuve initiatique (la marelle / mandala est le lieu de l'initiation) au bout de laquelle le lecteur, une fois initié, c'est-à-dire devenu actif et créateur, pourra entreprendre tout seul, sans aucune directive, SA lecture, qui ne sera celle d'aucun autre lecteur, et qui ne sera jamais deux fois la même.

On pourrait trouver dans *Rayuela* bien d'autres caractères (en particulier l'inclusion d'un grand nombre d'éléments hétérogènes) qui en font un modèle de roman hypertextuel. La différence évidente avec *Pedro Páramo* c'est que celui-ci ne propose apparemment qu'un seul parcours de lecture, certes labyrinthique. Par contre il offre une structure apte à des parcours multiples qui sont laissés à l'état virtuel. *Rayuela*, bien plus didactique, propose un parcours initiatique prédéfini pour amener le lecteur à assumer un parcours librement construit.

On pourrait évoquer d'autres romans qui répondent aux critères que nous avons définis en commençant. Je pense en particulier à *Yo el Supremo* (1973) d'Augusto Roa Bastos, roman d'un modèle sensiblement différent des deux autres dans la mesure où il joue d'une façon magistrale avec l'insertion de textes hétérogènes qui, disposés en évidence par les procédés de la citation et des notes, ou encore fondus dans le texte englobant, configurent une véritable marqueterie textuelle. Mais c'est surtout la relation entre le sujet producteur et le sujet récepteur qui reçoit ici un nouveau tour d'écrou. La revendication de la fonction de «compilateur» comme substitut de celle d'auteur place le travail de lecture aux origines du travail d'écriture, ouvrant ainsi un abîme de complexité. Les relations entre sources historiographiques et fabulation romanesque se brouillent, l'espace-temps de l'histoire narrée se superpose à l'espace-temps de l'écriture. La «Note finale du compilateur» revendique crûment une écriture qui frise la copie ou le plagiat :

Ya habré advertido el lector que, al revés de los textos usuales, éste ha sido leído primero y escrito después. En lugar de decir y escribir cosa nueva, no ha hecho más que copiar lo ya dicho y compuesto por otros.¹²

J'ai choisi de parler ici de l'hypertexte romanesque, mais il est évident que d'autres formes hypertextuelles sont susceptibles de nous intéresser : par exemple le recueil de récits ou de poèmes conçu comme un ensemble

hypertextuel dont chaque récit ou poème est un élément constituant, à la fois autonome et inséré dans un ensemble où s'instaurent des liens multiples qui donnent aussi du sens à chacune des pièces, par un jeu musical d'échos, de leitmotifs et de correspondances. Par exemple aussi l'édition critique en tant qu'hypertexte multipliant les notes, les renvois, les références, les commentaires qui encadrent le texte et modifient notre lecture. On peut également penser à l'essai critique dans ses rapports avec le texte commenté ; à la traduction comme exercice de lecture-réécriture qui constitue avec le texte source un ensemble hypertextuel. Et d'autres encore.

En commençant à réfléchir sur le concept d'hypertexte, je me suis aperçu que j'avais moi-même écrit un hypertexte théorique sans en avoir conscience. *Fragments sur le texte*¹³, dont je n'avais au départ prémédité ni la structure fragmentaire, ni surtout la disposition aléatoire que j'ai donné finalement à ces fragments, propose au lecteur de construire son propre parcours, un parcours qui lui donnera sa vision particulière d'une théorie déconstruite en éléments qui peuvent accepter diverses combinaisons. En refusant de donner à l'ensemble une structure fixe, et d'attribuer un agencement défini aux divers concepts, qui sont pourtant reliés entre eux par des liens multiples, j'ai voulu donner du jeu, c'est-à-dire introduire du discontinu, des blancs, des espaces de liberté pour que puissent s'y glisser la pensée du lecteur, son esprit critique, les suggestions susceptibles de compléter, contredire ou confirmer ce qu'il est en train de lire. Pour que la lecture soit vraiment un travail à deux. Ainsi, seul le premier fragment «Du texte et de ses environs» a une place définie en raison de sa fonction aperturale. Les autres sont disposés selon un ordre aléatoire, l'ordre alphabétique, et sont les cartes d'un jeu que l'on peut prendre ou laisser quand on veut, comme on veut. Plutôt qu'un système fermé, j'ai voulu proposer une structure souple qui permette de placer les concepts dans un autre environnement afin d'en tirer d'autres effets sans pour autant faire table rase de ceux qui nous étaient familiers. Je crois qu'on avance en ajoutant du sens et non en éliminant des acquis, mais il est vrai aussi qu'il est difficile d'acquérir de nouvelles façons de regarder et de penser. Ainsi, combien de lecteurs réels ont-ils suivi les indications du «tableau de direction» pour parvenir à une lecture différente des deux lectures proposées ? Combien d'écrivains seraient prêts à se considérer comme le «compilateur» de leur œuvre ? Mais sans doute faut-il accepter de penser que ces utopies littéraires soient de puissants ferments qui agissent, secrètement, souterrainement, sur notre conception du texte, de la lecture et de la mystérieuse relation entre les deux sujets de la communication littéraire.

De tout et de liens

Lucien Ghariani

(Université Paris-Sorbonne Paris IV)

Il n'a pas fallu attendre la seconde moitié du XX^e siècle pour s'aviser que toute œuvre de création se nourrit de celles qui préexistent et que le fonds ne cesse d'augmenter. Cependant, au charme pas si suranné du vocabulaire des sources et des influences, des échos et des résonances, s'est substitué un métalangage musclé, qui a peut-être l'avantage de baliser les concepts mais certainement l'inconvénient de multiplier les néologismes : hypo et hyper, méta et para, inter et archi, micro et macro, intra et extra, entre autres préfixes intimidants. Outre sa valeur descriptive et son intérêt théorique, l'étude des liens, quelle que soit leur dénomination, présente une vertu pédagogique non négligeable. En effet, l'approche d'un texte sous l'angle des rapports, plus ou moins palimpsestueux, qu'il entretient avec tel modèle ou tel précédent est susceptible d'ouvrir des pistes fécondes. Bien sûr, l'identification des traces ne constitue pas une fin en soi et relèverait du concours d'érudition, gratuit et perdu d'avance, si elle ne s'accompagnait pas d'un effort d'interprétation de la part de la tierce instance que devient l'*amateur*-récepteur dans une telle configuration. Comment l'auteur dialogue-t-il avec ce qu'il a assimilé de la tradition, quels effets de sens peut-on attribuer aux clins d'œil que l'on croit saisir, la dimension intertextuelle confère-t-elle de la profondeur ou juste de l'épaisseur au texte et à son commentaire, jusqu'où s'étend le domaine de l'intertextualité ? Autant de questions stimulantes qui mettent le chercheur à rude épreuve et invitent à une réflexion sans doute inépuisable. Puisque l'exercice est tentant, tentons-le, en nous restreignant à quelques minuscules échantillons littéraires.

Un peu de paratexte, pour commencer : trois titres, une dédicace et un préambule signés Guillermo Cabrera Infante. Il vient de décéder à Londres le 21 février 2005. Ce très triste titre n'a pas fait la une de la presse castriste. La conception de son œuvre majeure, *Tres tristes tigres*, remonte aux alentours de 1965, l'année de son départ qui allait s'avérer sans retour. Ce trio de félins, qui ne désigne pas métaphoriquement les protagonistes, ne

semble pas justifié par l'intratexte : pas plus de tigres de papier dans le moteur romanesque que de «cantatrice chauve» dans la pièce d'Eugène Ionesco. L'allitération se fait nettement entendre en espagnol ainsi que dans d'autres langues romanes, et ce méli-mélo sonore confirme l'avertissement initial de l'auteur et la préface de son traducteur français, Albert Bensoussan, qui annoncent une fête du langage, un feu d'artifices. Cela étant, pourquoi la fête serait-elle triste ? Seul le titre original procède d'un *trabalenguas*, aussi familier dans l'aire hispanique que le «chasseur sachant chasser» dans l'espace francophone : «*Tres tristes tigres trigo trigado tragaban en un trigal*». Il en va de cet énoncé comme des proverbes ou des adresses e-mail : il suffit de taper l'amorce et la suite défile dans la mémoire collective des hispanophones. A l'écoute de l'hypotexte intégral, on comprend la contrariété des tigres, pauvres carnivores réduits à mâchouiller du «*trigo trigado*», et c'est elle qui fraye peut-être la piste politique : après avoir vivement soutenu le nouveau «régime», Cabrera Infante a vite cessé de l'avaliser et pris le large sous peine de voir sa langue... entravée. L'allégeance à Fidel l'aurait conduit à l'autocastration. De même que Salvador Dalí peignait en 1931 «Six apparitions de Lénine sur un piano», Cabrera Infante trousse dans son roman polyphonique sept versions de l'assassinat de Trotsky à la manière de ses compatriotes Martí, Lezama Lima, Piñera, Carpentier, Guillén, entre autres. «*Yo parodio no por odio*», prétend le pasticheur en pratiquant la paronomase et la dénégation. Alejo Carpentier, pour n'en citer qu'un et rester dans la litote, n'apprécia guère l'hommage. *Tristes* -les poèmes écrits en exil par Ovide, *Trilce*, mélange de «*triste*» et de «*dulce*» – le recueil de l'expatrié César Vallejo –, et surtout *Tristes tropiques* – le livre de Claude Lévi-Strauss, publié en 1955–, viennent conforter cette lecture qui a sa cohérence, mais comment savoir, de source sûre, si elle est valide ? En optant pour un titre énigmatique, qui pioche à la fois dans la culture populaire et lettrée, l'auteur requiert une connivence, c'est-à-dire, en clair et sans décoder, qu'il assume le risque d'être incompris ou... avalé de travers.

En revanche, *La Habana para un Infante difunto* (1979) ne prête pas à équivoque. Le romancier réinvestit le titre d'une œuvre pour piano de Maurice Ravel, compositeur de surcroît de la *Habanera* et de maintes autres pièces d'inspiration hispanique. Son double calembour transforme deux noms communs (pavane et infante) en deux noms propres, un toponyme (*La Habana*) et un patronyme (*Infante*). Il est magistralement orchestré pour tenir tout pathos à distance sans gommer le statut bâtard du réfugié, dépossédé de sa mère patrie et d'une partie de son identité. Mais le jeu de mots prend toute sa mesure à la lecture de cette autofiction avant la lettre qui traite de l'initiation sexuelle, dans La Havane des années 40, d'un

Infante, doublement dénié. Le futur auteur, en 1983, de *Mea Cuba* ne fait pas son autocritique à la mode stalinienne, sa condition de déraciné ne le pousse pas pour autant à se pavaner, elle lui reste sur l'estomac. Ses traits d'esprit procurent du plaisir sans être des parades : ils ne l'empêchent pas de prêter le flanc aux attaques d'une frange imposante de la gauche, prompte à casser du sucre, cubain ou pas, sur son dos. Une «intertextualité obligatoire» et non plus «aléatoire», selon la distinction de Michael Riffaterre, gouverne le titre du roman. Le lecteur qui ignorerait le renvoi à Ravel est exclu de la compréhension de l'énoncé, de son procédé de fabrication à tout le moins, et pourtant il peut aboutir à une conclusion analogue.

De même, *Exorcismos de esti(l)o* (1976) déforme manifestement un titre de Raymond Queneau, l'un de ses écrivains de prédilection avec Lewis Carroll, James Joyce, Ramón Gómez de la Serna ou Alfred Jarry. Mais, là encore, même si l'on ne reconnaît pas la référence, la paronymie ne passe pas inaperçue. Et l'on voit que le titre refait le pitre sur la couverture mais que le clown est toujours triste. Il jongle avec les mots pour conjurer sa nostalgie, mais il sait bien que l'île bat de l'aile (*l* entre parenthèses). La possibilité affichée de lire «*estío*» au lieu de «*estilo*» ramène ces exorcismes à de futiles passe-temps estivaux. Il est friand de ces facéties verbales, abondamment pratiquées par la publicité ludique et la presse contemporaine pour accrocher et séduire le chaland. Cet usage ingénieux et répandu de la fonction poétique du langage passe souvent pour frivole, superficiel ou même roublard. La dédicace et l'avant-propos tournent aussi en dérision ces hors d'œuvre protocolaires qui précèdent ordinairement les plats de résistance.

Dedicace

A las comas, alegres, diversas, múltiples, minuciosas, salvadoras pero modestas, a todas las comas como comas bajas y altas, al coma y, sobre todo, a las comas recién venidas al mundo, que aquí bautizo como comas suspensivas,

, , , , , , , , , ,
 , , , , , , , , , ,
 , , , , , , , , , ,
 , , , , , , , , , ,
 , , , , , , , , , ,

Palabras liminares

¿Cómo una palabra se vuelve liminar, así como así, de la noche al día? Tiene que haber un método, una técnica tal vez que permita a todas las palabras, sin excepción de ninguna clase, ni de raza ni de religión o sexo

(que tanto se parecen), tiene que haber un camino para que una palabra se haga liminar. Tal vez un retiro, campestre o religioso, tal vez una fórmula mágica o siquiera química que permita a todas las palabras llegar a la liminaridad sin problemas ni pretextos. Será necesario hacer un movimiento de masas para permitir el acceso a la región liminar. O tal vez encontrar la clave, la llave, la pata de cabra para forzar la puerta liminar. Sería de desear no llegar a la violencia, pero o todas las palabras son, si ellas quieren, liminares, o ninguna palabra es liminar. Esto lo decimos sin ánimo de herir susceptibilidades ni incomodar intereses ajenos : nosotros los del Movimiento Pro Palabras Liminares, debemos tratar de lograr por todos los medios nuestros objetivos. ¡Ni una palabra que deje de ser liminar !
¡Todas las palabras como una sola en la lucha por el poder liminar !
¡Palabra o muerte ! ¡Liminaremos !

Contrairement à l'usage établi, la dédicace ne s'adresse pas à des personnes et l'avant-propos fait sa propre promotion. L'Infante terrible se plaît à singer des rituels, liés ici à l'architexte. Mais ce jeu avec les codes, qui peut paraître parfois plus puéril qu'iconoclaste, en cache un autre. La dédicace aux virgules, qui préfigure les «dactylographismes» de Pierre Etaix, rappelle l'apostrophe d'Antonio Machado aux mouches, escortées elles aussi d'une nuée d'adjectifs («*familiares, inevitables, golosas*», etc.), et mobilisées par la *United Fruit Co.* dans le *Canto general* de Pablo Neruda. Elle exploite surtout la bisémie du substantif espagnol «*coma*» : en passant du féminin au masculin, la virgule se rapproche du point final, et la dédicace s'envole ainsi sur des «*comas suspensivas*», virgules de suspension ou comas prolongés. Est-il excessif d'entrevoir, à travers cette ponctuation insolite, le frêle espoir que la parenthèse de l'exil ne tarde plus à se refermer ? Cette hypothèse, un peu forcée peut-être, gagne en consistance avec les «*Palabras liminares*» qui suivent, le co-texte si l'on préfère. Après les virgules, les mots sont personnifiés. C'est un pied de nez aux conventions du prologue, bien entendu, mais la cible principale n'est autre qu'une rhétorique sous-jacente. La *revolución* prône la table rase et son discours subversif, qui se veut proprement fondateur, est à son tour subverti. Plusieurs indices lexicaux portent la charge parodique : «*sin excepción de ninguna clase... movimiento de masas... ¡Todas las palabras como una sola en la **lucha por el poder liminar** !*» La lutte liminaire mime la lutte finale et s'exprime avec une véhémence martiale. L'adjectif savant "*liminar*" se fait presque verbe («*para que una palabra se haga liminar*»), et ce verbe décapité, par aphérèse, est évidemment «*eliminar*» : «*¡Palabra o muerte ! ¡Liminaremos !*». Sur cette réécriture loufoque du mot d'ordre guévariste -«*¡Patria o muerte ! ¡Venceremos !*»- s'achève la charge déguisée en canular de potache. L'humour de l'éliminé

est une retenue, une façon d'euphémisme. Dans le cadre d'une conférence pataphysique, Boris Vian proposait sur un ton solennel d'éliminer le «q» du mot «coquille», constatait le résultat scabreux, et concluait justement à une coquille. On le voit, le procédé est similaire, l'effet est comique, mais, si satire il y a, celle de Vian ne vise que le style docte et constipé du conférencier classique. De Padilla à Rivero, en passant par Valladares ou Arenas, nombreux furent les écrivains victimes de «castroentériteaiguë», selon le mot-valise forgé par celui qui a quitté son île (*Moscuba*, comme il la rebaptisait) pour rejoindre l'archipel britannique. Malgré les apparences, ces paratextes, qui jouent malicieusement avec une panoplie de textes préfixés, ne nous assignent pas à résidence dans l'espace clos ou insulaire de la littérature ; ils n'évacuent pas le référent extratextuel, le continent, implicite mais pas secondaire. En d'autres termes, les textes ne sont pas liés qu'aux textes, ils ne font pas que se retrancher dans leurs... coquilles. Ce n'est pas une découverte, mais il est toujours bon de le rappeler.

Le cas d'Augusto Monterroso, virtuose du langage lui aussi, quoique moins débridé que Cabrera Infante, est intéressant notamment par son rapport conflictuel à la bibliothèque. L'exemple de ses illustres prédécesseurs constitue un moteur et un frein pour cet autodidacte, conscient de ses moyens et de ses limites. Il écrit à reculons, en s'excusant presque, et son esthétique de la réduction apparaît comme un choix délibéré et une solution de compromis. «*Todo trabajo literario debe corregirse y reducirse siempre*», dit-il, et il ajoute en renfort une maxime latine qu'il traduit à contresens : «*Nulla dies sine linea. Anula una línea cada día.*» Jusqu'où faut-il éliminer ? Voyons cela d'un peu plus près à travers quelques-uns de ses mots d'ôteur. Son premier titre est un coup de maître : *Obras completas (y otros cuentos)*. Les historiens font remonter la notion d'*opera omnia* au siècle des Lumières, prodigue en collections, dictionnaires et encyclopédies. Ce genre de compilation relève plutôt d'une initiative éditoriale, il suppose une fin de parcours et on s'attend à un pavé. En l'occurrence, ces trois critères volent en éclats : le livre pèse à peine une centaine de pages, l'auteur est débutant et c'est lui qui l'a intitulé ainsi. Il est fréquent qu'un recueil de nouvelles porte le nom de l'une d'entre elles. C'est le cas ici, à ceci près que le texte éponyme, *Obras completas*, n'est pas le premier mais le dernier du lot. Un lot de treize œuvres à la douzaine, du reste. La parenthèse additionnelle, sans faire de bruit, dégonfle la grandiloquence du syntagme initial et le rêve de clôture qu'il exprime. Le double sens du substantif «*cuentos*», tout ensemble «contes» et «bobards», achève de le pulvériser. Tito Monterroso plagie involontairement l'Espagnol Miguel Mihura qui, en 1942, intitulait déjà une de ses pièces de théâtre *Ni rico ni pobre (sino todo lo contrario)*. Par

la grâce d'une coïncidence sans doute fortuite, le titre d'un film policier, réalisé en 2003 par Cédric Klapisch, repose sur le même défi à la logique : *Ni pour ni contre (bien au contraire)*. Curieusement, un autre de ses titres rappelle les trois tristes tigres cubains : *Chacun cherche son chat*.

L'écrivain guatémaltèque doit principalement sa réputation de *líder mínimo* à une micro-fiction d'une ligne, incluse dans cette modique somme et célébrée par une pléiade de personnalités éminentes : Italo Calvino, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes... Elle dépasse en notoriété l'alexandrin solitaire d'Apollinaire, un autre Guillaume : «*Et l'unique cordeau des trompettes marines*». La voici : «*Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí*». La concision est poussée à l'extrême : sept mots, ni plus ni moins, liminaires et conclusifs, un *incipit in medias res* qui est en même temps un *excipit*, de quoi perdre son latin de cuisine. Pourquoi une phrase si anodine jouit-elle d'une pareille faveur ? Une première réponse vient tout de suite à l'esprit : c'est une «œuvre complète» mais ouverte à tous les possibles narratifs. Néanmoins, la réponse aussi est trop courte car, à ce compte, un simple marqueur temporel ferait l'affaire, ou, mieux encore, une page vierge... et qui n'attend que ça ! Jorge Luis Borges a écrit, au moins, deux poèmes magnifiques -«*Abramowicz*» et «*The unending gift*»- sur la perfection insondable de l'œuvre promise mais inaccomplie. La fortune de cette ligne s'explique moins par le non-dit que par le peu dit, qui est riche d'une vertu communément appréciée dans le monde des lettres : l'ambiguïté. Quel est le sujet de «*despertó*», le dinosaure a-t-il force de symbole, quelle signification attribuer à l'adverbe «*todavía*», quel lieu assigner au déictique «*allí*» ? Le message laconique recèle encore d'autres zones d'ombre. La disparition soudaine de cette espèce préhistorique demeure une énigme pour la communauté scientifique, mais le mystère réside ici dans la persistance du dinosaure. S'il passe ainsi du domaine du rêve à celui de la veille, de la préhistoire à l'actualité, les frontières du temps et de l'espace se brouillent, et le fantastique naît de cette confusion et de cet anachronisme. Ce morceau de bravoure défie l'entendement par son dépouillement même, et sollicite la participation du lecteur à la construction du sens, autre critère de «littéarité» comme disent les formalistes : il lui appartient de combler les blancs à l'instar des paléontologues qui recomposent les dinosaures à partir de leurs ossements. On imagine aisément, en aval, dans un atelier d'écriture, l'exploitation d'un tel déclencheur narratif qui évoque, en amont, la première phrase de *La métamorphose*, l'intertexte kafkaïen. Et voilà que, fort de la caution de ses pairs, le récit minimaliste de Monterroso fait à son tour son entrée dans le disque dur de la littérature. Son ami Gabriel Zaid, par exemple, relève le gant en rédigeant l'essai le plus bref du monde : “*No hay ensayo*

más breve que un aforismo”. Cela dit, tous ces arguments peuvent se retourner. Disons-le tout net : les finasseries narratives sont le cadet des soucis de Kafka, ses angoisses ont bien d’autres sources que la page blanche, l’intérêt de *La métamorphose* ne repose certainement pas sur son *incipit*, et la parenté de surface ne grandit ni l’énoncé nouveau ni le modèle de base. D’autre part, la valeur de l’ébauche tient précisément à son état d’ébauche : donner à développer ce que l’auteur a choisi d’épurer ne relève-t-il pas du contresens ? Support original pour un exercice d’écriture, certes, voire pour une réflexion sur la machine narrative, mais encore faut-il que la machine soit habitée et qu’elle véhicule des idées, des sensations, des sentiments, des émotions, et autres ingrédients ni désuets ni mineurs. Bref, ce dinosaure de laboratoire intéresse surtout les mécaniciens patentés ; il est douteux que le lecteur lambda et l’amateur de romans y trouvent leur compte¹⁴.

Monterroso, l’homme qui a écrit *«El dinosaurio»*, n’est pas réductible à cette périphrase et à cette gageure. Arrêtons-nous sur une demi page mélancolique et goguenarde, extraite du même ouvrage et intitulée *«Vaca»*, tout court, sans déterminant.

Vaca

Quando iba el otro día en el tren me erguí de pronto feliz sobre mis dos patas y empecé a manotear de alegría y a invitar a todos a ver el paisaje y a contemplar el crepúsculo que estaba de lo más bien. Las mujeres y los niños y unos señores que detuvieron su conversación me miraron sorprendidos y se reían de mí pero cuando me senté otra vez silencioso no podían imaginar que yo acababa de ver alejarse lentamente a la orilla del camino una vaca muerta muertita sin quien la enterrara ni quien le editara sus obras completas ni quien le dijera un sentido y lloroso discurso por lo buena que había sido y por todos los chorritos de humeante leche con que contribuyó a que la vida en general y el tren en particular siguieran su marcha.

Il en raconte la genèse et la commente dans un recueil métatextuel de 1998, *«La vaca»* cette fois, en citant quelques-uns de ses devanciers qui se sont penchés sur l’humble ruminant : Clarín, Darío, Maïakovski... Ajoutons à la liste la *«greguería»* anthropomorphique de Ramón Gómez de la Serna : *«La vaca escribe en el tintero de sus ojos el poema de la resignación»* ? Ce n’est pas le cliché d’une vache qui regarde passer un train, mais, par un renversement de perspective, l’histoire d’un voyageur qui regarde s’écarter une vache. Le narrateur à la première personne se dresse, comme un primate, sur ses pattes et gesticule au passage de la vache et au grand dam de ses voisins, dérangés dans leur train-train. Il s’apitoie sur le sort de la malheureuse et, d’une certaine manière, s’identifie à elle. Sans meugler,

la vache l'émeut. Elle devient le symbole de l'écrivain incompris, de l'artiste en... herbe : ingrate et injuste humanité qui, après l'avoir exploitée, la dédaigne, pour ne pas dire pis (*ubres* en espagnol), et ne publie pas ses «*obras completas*», encore elles. La quête de reconnaissance s'accompagne d'une critique du microcosme littéraire, cette faune, hypocrite et endogamique, qui s'y entend pour verser des larmes de crocodile et pondre, à l'occasion des funérailles de l'un de ses membres, «*un sentido y lloroso discurso*». L'antéposition de ces deux adjectifs de circonstance met en avant la fiction de leur affliction. Dommage pour la vache qui n'aura pas droit à ces puissantes palabres, ou tant mieux pour elle qui a la chance d'y échapper. L'antiphrase règne, ou l'ambivalence : déploration et «vacherie» s'entrelacent. Les gens de plume signent des autographes dans les salons du livre ou les cocktails mondains, ils pérorent ici et là dans les amphithéâtres ou sur les plateaux de télévision tandis que la vache anonyme agonise dans l'*altiplano* bolivien. Mais, bien plus que ces caricatures convenues, ce sont les diminutifs qui font le charme de ce petit poème en prose. Fréquents en Amérique Latine et dans les bouches enfantines, ils prennent ici une saveur toute particulière. C'est d'abord «*muerta muertita*» : la compassion se dit, sans virgule ni trémolo, à travers la répétition du lexème et la douceur du suffixe. Dans une de ses chansons, Georges Brassens écrivait au même moment : «Car Bonhomme il va mourir». Ce sujet redoublé fleure aussi le parler populaire ; l'émotion est semblable à des kilomètres de distance, et elle passe par une redondance de même nature. Et puis il y a «*chorritos*» : Monterroso ne cultive pas l'aphorisme, la maxime, la sentence, le «*witz*» ou la «*greguería*», mais une forme unique en son genre que traduit plutôt bien cette métaphore sexuelle de «*chorrito*».

Le troisième opus de Monterroso s'intitule «*Movimiento perpetuo*», et ce titre, soit dit en passant, peut aussi se lire comme une métaphore des jeux intertextuels. On y découvre, en tout cas, un «*chorro chorrito*» exemplaire, qui n'a pas suscité, que je sache, autant de gloses : «*Fecundidad. Hoy me siento bien, un Balzac ; estoy terminando esta línea.*» La formule ne brille pas par quelque artifice rhétorique. Le temps de l'écriture et le temps de l'énoncé sont simultanés : la phrase semble s'écrire sous nos yeux, et elle éclaire rétrospectivement, sous un jour d'apparence ironique, son titre lapidaire. Ainsi, dans cette confession où le narrateur et l'auteur ne font qu'un, la fécondité est limitée à une seule ligne. De qui se moque-t-il, si tant est qu'il se moque ? De lui-même d'abord, est-on tenté de dire. Monterroso se contente de peu, il peut peu, et cela n'est pas donné à tout le monde. On le voit encore : l'autosatisfaction le dispute à l'autodérision, et il est impossible, même au ralenti, de départager les deux autos. C'est Balzac alors qui est... déshonoré ? A première vue, oui.

L'auteur de *La Comédie humaine*, qui rassemble une centaine de romans, est souvent considéré comme le parangon de l'incontinence verbale. L'article indéfini fait de lui, si fêru d'onomastique, l'écrivain proluxe par Antonomase. Mais la qualité d'une œuvre ne dépend pas de sa plus ou moins grande extension. Sans cette incise, sans Balzac, la phrase serait plate. Que fait Monterroso, au fond, sinon une critique de la comédie humaine, tout comme son aîné mais en raccourci, et cette critique est plus soucieuse d'écriture que de profondeur. Modèle admiré et honni, Balzac a droit aussi aux flèches de Juan de Mairena, le philosophe apocryphe inventé par Antonio Machado : «*A mí Balzac me parece un autor tan insignificante que ni siquiera lo he leído*». L'humour repose ici sur une distorsion de la causalité, mais la raillerie se retourne, comme un boomerang, contre celui qui la profère. Selon Max Brod, Kafka, si présent dans les écrits de Monterroso, n'appréciait pas davantage Balzac qui aurait fait graver une présomptueuse devise sur sa canne : «je brise tous les obstacles», et le Tchèque d'inverser la devise. Zola estimait pour sa part que la classe ouvrière le séparait de son prédécesseur mondain. Cortázar aussi, dans *Rayuela*, attaque cette vache sacrée ou ce mouton noir qui devient presque attendrissant à force : «*mirando la carpeta de terciopelo verde, exactamente el lugar para que se sentara a escribir Balzac y no Morelli*». Il y a fort à parier que d'autres encore se soient acharnés sur lui, son intarissable omniscience ou sa conception du roman, hâtivement et généralement qualifiée de «réaliste». Le chercheur exhaustif se retrouverait embarqué dans une interminable partie de billard intertextuel. Le balzac est devenu une monnaie courante, frappée de toutes parts au coin du mépris, et tous ses détracteurs, qui rivalisent d'esprit, ne font qu'emprunter le même lieu commun. Il n'est pas rare que la référence soit ainsi aplatie et galvaudée : Augias réduit à ses écuries, Descartes au *cogito*, Borges au labyrinthe, Proust à une madeleine, Laurel et Hardy à des tartes à la crème, etc.

L'humour ne caractérise guère, en revanche, Luis Sepúlveda quand il s'en prend à d'autres têtes de turcs, tout au long de ses notes et réflexions réunies sous le titre métonymique de *Moleskine*. Deux exemples de sa prose polémique –mais l'adjectif est bien aimable– suffiront amplement à l'attester. Sensible à sa façon à la paronomase, il constate que deux consonnes seulement séparent *Shalom* de Sharon et s'empresse d'en tirer argument. En commençant par s'extasier sur la beauté pacifique du salut hébreu, en se recommandant ostensiblement d'amis juifs tous hostiles, bien entendu, à la politique de Sharon, il se donne à peu de frais des cautions de respectabilité avant d'asséner la comparaison suivante : «*Ayer y hoy odiamos a los nazis por lo que hicieron con los judíos, con los gitanos, con los homosexuales, con los disidentes. Hoy, mañana, ¿serán odiados*

*los judíos por lo que una casta guerrera comandada por Sharon se permite hacer con los palestinos? En Auschwitz y Mauthausen, en Sabra, Chatila y Gaza, el nazismo y el sionismo se dan la mano»¹⁵. Voilà ce qu'il publie en toute bonne conscience en 2004, l'amalgame douteux entre deux paronymes, nazisme et sionisme, qu'il se permet de faire. Si tout le monde adopte sa doucereuse rhétorique, aujourd'hui, demain, les Chiliens seront-ils détestés à cause des crimes d'une junte militaire commandée par Pinochet ou de ces questions qu'un Sepúlveda ose encore poser ? Ce n'est pas son courage qu'il exhibe en se proclamant anti-nazi au début du XXI^e siècle –la belle affaire ! –, c'est son alibi. Il faut bien du mérite, à l'en croire, pour ne pas être antisémite. Certes, il n'est pas le seul, par les temps qui courent, à se réapproprier de la sorte l'habillement antisioniste du discours judéophobe qui traverse les siècles. Poursuivant sa lancée, entre autres gracieusetés, il affirme également noir sur blanc : «Durante siglos intentamos definir las fronteras entre el bien y el mal, tarea que se complicó de manera directamente proporcional a la capacidad camaleónica del mal y a la pobreza de ingenio del bien. Pero por fortuna la humanidad tiene un Colin Powell, ese morenito que nos vendió el timo de la diplomacia antes de meternos la pistola en la boca, y que, con la candorosa simpleza del soul, nos ha explicado que el bien es nítido, identificable, claramente visible y para más INRI lleva la marca made in USA en el código de barras»¹⁶. Les stéréotypes racistes ont la peau dure : le petit «négro» reste un grand enfant qui a le rythme dans le sang pour mieux cacher sa sauvage nature. Inutile de chercher la moindre tendresse dans le démonstratif et le diminutif qui entourent «ese morenito». Seuls les esprits manichéens se hasarderaient à distinguer les notions de bien et de mal, selon une *doxa* postmoderne qu'il reprend à son compte tout en dénonçant, dans le même élan contradictoire, le sale yankee, clairement identifié et représenté par un ministre des Affaires étrangères de couleur. La bête immonde, pour reprendre l'image consacrée de Brecht, a encore de beaux jours devant elle. Ce que des hommes disent et font de bien ou de mal, d'autres le rediront et le referont interminablement. Il n'y a pas de raison, pas d'espoir que cela change. L'ignominie se répète avec des variantes qui puisent dans le même, sempiternel, nauséabond répertoire : un intertexte diffus aux multiples tentacules. On peut trouver discutable cette extension du domaine de l'intertextualité dans la mesure où la circulation du message est déconnectée de toute source précise et relève de ce que d'aucuns appellent «interdiscursivité». On n'a jamais fini d'affiner les nomenclatures, mais, quoi qu'il en soit, il s'agit bien d'un relent, modalité olfactive de lien. On dira peut-être que ces dérapages lamentables sont inhérents aux papiers d'humeur, que ce sont les lois du genre, qu'il n'y a pas lieu de s'en offusquer.*

Non, l'architecte a bon dos : ce n'est pas la chronique, c'est bien le chroniqueur qui est en cause, cet homme qui barbouille des articles de haine. Sans doute, ou plutôt peut-être, ses propos dépassent-ils sa pensée, mais ils sont bien là, lourds de sens.

Il arrive ainsi que l'intertexte se dilue dans un magma de préjugés séculaires dont l'origine tend à devenir insaisissable. Il arrive aussi que sa convocation directe ou indirecte se borne à des clichés réducteurs, à des idées reçues ou à un étalage de culture, et cette dérive n'épargne pas davantage le signataire de ces lignes. Il n'en reste pas moins possible et positif, dans une perspective didactique, de toucher à tout en partant de liens. Contrairement aux apparences, l'étude d'un texte sous cet angle n'enferme pas dans l'univers réputé parallèle et étanche des livres : l'exploration de la référence n'empêche pas le retour du référent pour peu que l'on veuille bien s'affranchir d'une prétendue «neutralité axiologique». Aucun procédé n'est innocent : les jeux d'homophonies ne sont pas qu'affaire de virtuosité, le même diminutif peut s'avérer affectueux («*muertita*») ou odieux («*morenito*»). L'abus de métalangage est toujours sujet à caution quand le signifiant prend le pas sur le signifié. L'analyse technique tout comme la recherche objective des «traces» et des «écarts», remarquables anagrammes, n'ont pas vocation à congédier l'esprit critique ou invalider le jugement de valeur et l'émotion qui, loin de trahir les défaillances du commentateur, constituent aussi des chemins de connaissance. L'art littéraire déborde des tiroirs et défie les étiquettes trop étriquées, les compartimentages les plus minutieux : la rigueur n'implique pas l'automutilation, le mieux-disant descriptif devient parfois l'ennemi du lien. Toute lecture critique est elle-même éclectique, elle se construit de bric et de broc, elle se nourrit de théories diverses et plus ou moins bien digérées, mais c'est elle en définitive qui, me semble-t-il, noue avec le texte les rapports les plus intimes, elle qui, délaissant l'échelle des grandes abstractions et la rigidité des conceptualisations, instaure un face à face exigeant, un texte à texte singulier. Ceci n'est pas une conclusion comme dirait Marcel Duchamp, juste un *credo* qui ne se prétend pas scientifique.

Propositions pour une construction hypertextuelle de la généricité

Michèle Soriano

(Université Toulouse-Le Mirail Toulouse II
Groupe de Recherche sur l'Amérique Latine)

Le texte et ses liens

À quoi le texte est-il lié ? En quoi pouvons-nous le considérer comme lié ? Comment concevoir ces liens ? Comme de simples “relations” ou comme des contraintes, comme des rapports ou comme des affinités ? Le texte a-t-il des liens ou est-il lui-même une forme de lien, entre des sujets, des groupes humains, des pratiques, des institutions, etc. ? – il ne s’agit pas d’alternatives exclusives.

Si ce questionnement métacritique paraît toujours impliqué dans nos travaux critiques, il n’est aujourd’hui que rarement explicité ; les “réponses”, autrement dit la position critique adoptée, demeurent implicites, et ne se manifestent que dans les présupposés latents de la méthodologie employée, car, comme le suggère Genette, “la guerre est finie” (Genette 2002 : 39) ; par conséquent il est vain de défendre ses positions. Ce constat, assez semblable à celui que construit patiemment Compagnon dans *Le démon de la théorie* (1998), signifie-t-il que le champ critique est aujourd’hui, comme le furent hier les territoires barbares, “pacifié” ; ou révèle-t-il que les enjeux de la critique se sont déplacés. Encore une question que je laisserai provisoirement en suspens.

Dans son “Ouverture métacritique” à *Figures V*, Genette démontre que, contrairement à ce qu’ont pu croire ses défenseurs ou ses détracteurs, la critique dite “immanente” n’existe pas : toute critique suppose une relation au texte qui nécessairement est un “fait de transcendance”. Il distingue alors trois types de transcendance, trois “modes de conceptualisation et donc de transcendance générique” : la transcendance historique, la transcendance textuelle de la poétique, et celle, plus discrète, de la critique “dite *immanente*” (Genette 2002 : 39). Je n’insisterai pas sur la hiérarchie

implicite qu'établit la démonstration, malgré la conclusion ironique et consensuelle de cet essai : "la guerre est finie, peut-être" ; le doute exprimé en dernière instance peut aussi être interprété comme une tension refoulée. J'aimerais seulement explorer les "liens" du texte à partir de cette notion de "transcendance" textuelle que fournit Genette. La distinction qu'il opère ne se limite pas à hiérarchiser les genres critiques, elle représente une tripartition qui fonctionne dans le champ comme l'expression de nouvelles limites disciplinaires : l'histoire et sa dimension sociale seront laissées à l'histoire et à la sociologie de la littérature, la critique thématique immanente à la psychologie, seule la poétique, qui ne considère que la transcendance textuelle – et réduit en outre la notion de texte à celle de texte littéraire – constituera la critique littéraire autorisée.

La sociocritique (Cros 2003), la critique marxiste (Eagleton 1994) et la critique féministe (Planté 1989 et 2003 ; *Nouvelles Questions Féministes* 2003) adoptent des modes de conceptualisation hybrides, elles travaillent dans l'immanence du texte, elles explorent les relations transtextuelles et s'interrogent sur les genres et le canon, mais elles assument la dimension historique et sociale des pratiques culturelles, dont elles interrogent le fonctionnement ; elles troublent les "règles de l'art" pour paraphraser le titre de Bourdieu et désigner l'ensemble historique d'habitus et de croyances qu'il résume.

Je me propose d'analyser rapidement un des aspects de ce trouble, à la fois refoulé et manifeste, dans deux remarquables essais de Genette ("Ouverture métacritique" et "Des genres et des œuvres", publiés dans *Figures V*), dont je me servirai ici comme modèles du fonctionnement de la *doxa* critique contemporaine (en France).

Dans l'ouverture de son "Ouverture métacritique", Genette s'interroge sur "les diverses sortes de critique", et recommande de les distinguer "selon l'objet, selon la fonction et selon le statut générique" et il ajoute : "non pas bien sûr du critique lui-même, comme producteur, mais de la performance écrite, orale, voire (à la télévision) mimique et gestuelle qu'il produit." (Genette 2002 : 8)

Il ne s'agit donc pas du genre "du critique lui-même", dont on pourra observer qu'il est supposé stable, mais cette précision, qui signale une inquiétude assez peu commune dans la prose genettienne, fonctionne comme une sorte de réponse latente aux questionnements féministes. Ce léger frisson est repris en écho, à la même page, dans un mot d'esprit¹⁷, cependant ce n'est que dans l'essai suivant que l'émoi fait preuve d'une certaine splendeur, à travers la récurrence d'une "très vieille 'histoire drôle'" qui ouvre la réflexion : celle du sultan amoureux d'un autre harem. Cette histoire est chargée de répondre à une "non moins vieille question : peut-

on aimer un genre ?” (39). Le problème posé est celui de la singularité de l’objet esthétique que vient contredire l’amour pervers – ou barbare, ou primitif peut-être, comme le sultan, réputé populaire souvent, comme les lecteurs de polars, de SF, etc., genres fatalement *mineurs*, considérés comme “paralittérature” – pour un genre. On aime une œuvre comme on aime une femme, objet elle aussi d’une “appréciation esthétique”... mais on peut aussi, en collectionneur pervers, aimer un genre (dans le sens le plus ouvert revendiqué ici de classe ou de groupe) et les collections multiples et éclectiques qui sont énumérées dans l’essai le prouvent ; en outre, il appert du brillant final de cet essai, qu’il est même possible de souffrir du “*principe de Swann*” que Genette baptise ainsi du nom de “sa plus fameuse victime”, et éprouver le plus grand amour de sa vie pour une œuvre/une femme, qui “n’était pas [s]on genre” (133). Et l’auteur confesse alors : “C’est peut-être là de ma part jouer un peu gros sur le mot *genre* mais je lui devais bien ce chien de ma chienne” (133). De quelle vengeance s’agit-il, et contre quel *genre* ? Devons-nous, pour comprendre, chercher la “chienne”, autrement dit le mauvais esprit susceptible de ne pas sourire de la même façon que l’auteur face à ces feux d’artifices d’analogies où sont jetées pèle-mêle, pour n’en citer que quelques unes, Mathilde de La Mole, Lauren Bacall et Mme Colombo, aux côtés des héros qui donnent du sens à leur (mauvais) genre.

Le détour que je viens d’opérer par ce modèle du genre était destiné à faire partager non seulement mes sourires, mais surtout ma stupeur face à l’hermétisme un peu cocardier de la *doxa* française, pour laquelle, comme l’avoue Compagnon dans *Le démon de la théorie*, la critique féministe est un genre exclusivement exogène : anglo-saxon, et donc non pertinent, ou absent (comme cette chère Mme Colombo) ; un hermétisme dont la rigidité est traversée par un trouble dont j’espère avoir évoqué les méandres, qui sont à mes yeux les signes de l’existence, entre les lignes, d’un discours contradictoire refoulé.

Circulation transtextuelle de la généricité

Les travaux de Genette sur la transtextualité et les genres (1979, 1982, 1987, 1991, 2002), suivis par ceux de Schaeffer (1989, 1995), ont tracé l’un des cadres majeurs de la pensée poétique contemporaine. Dans le modèle que je propose, figuré dans le schéma, je reprends les grandes lignes des notions avancées par Schaeffer mais je les infléchis afin de les intégrer dans la conception exposée par Milagros Ezquerro dans son fragment intitulé “Circulation du sens” (Ezquerro 2002 :17-21).

Les genres manifestent au niveau discursif les processus de structuration du champ littéraire que l'on considérera dans son autonomie relative par rapport au champ social (Bourdieu 1992). Mon hypothèse – déjà en partie exposée ailleurs (Soriano 2003) – serait que la généricité fonctionne suivant deux régimes distincts mais en constante interaction : la généricité intertextuelle (ou hypertextuelle) généalogique, et la généricité métatextuelle et polémique.

Schaeffer (1989) distingue la généricité auctoriale de la généricité lectoriale, distinction à partir de laquelle se forme celle que je privilégie, mais n'envisage aucune "circulation" entre elles. Bonenfant (2003 : 48-56) propose de distinguer quatre "champs génériques" (liminaire empirique, liminaire théorique, de réception empirique, de réception théorique), qui seraient autant de moyens d'appréhender le phénomène du genre. Ces distinctions recourent en partie les préoccupations qui sont les miennes, mais s'il envisage très justement une exploration exhaustive des niveaux de compréhension du «champ générique», il considère peu les processus de circulation que déterminent les rapports entre ces différents niveaux.

Je proposerai une brève description de cette circulation (voir schéma).

Circulation transtextuelle de la généralité :
(Genres / Champ littéraire / Champ social)

**GÉNÉRICITÉ INTER (ou
 HYPER) TEXTUELLE
 GÉNÉALOGIQUE**

**GÉNÉRICITÉ MÉTATEX-
 TUELLE POLÉMIQUE**

Genèse du texte T :

Genèse (illimitée) du genre du texte
 T (et de celui de ses hypotextes)

Hypotextes G1= x1, y1, z1
 Hypotextes G2= x2, y2, z2
 Hypotextes Gn= xn, yn, zn

← -----
Genre
 (G1)/(G2)/(Gn)... [= (Gp)]

I
 I
 I
 V

^
 I
 I
 I

Texte T
 (= hypertexte au sens de Genette)

traits génériques (a1, b2, c1, d2,
 dn,...)

I
 I
 I
 V

^
 I
 I
 I

Niveaux de manifestation de la
 généralité

1- INTRATEXTUEL

etc.
 Histoires de la littérature
 thèses
 anthologies
 études monographiques
 manifestes
 essais, articles

Traits génériques G1/G2/Gn

a1, b1, c1, d1
 a2, b2, c2, d2
 an, bn, cn, dn

^
 I
 I
 I
 I

----->

2- PARATEXTUEL

Péritextes : (titre, sous-titre,
 avertissement, commentaires, etc.)

Épitextes : (compte rendu, entretien,
 prologue, épilogue, préface, etc.)

D'une part, et concernant la genèse du texte T, dans une perspective synchronique, nous observons le fonctionnement d'une généricité intertextuelle ou hypertextuelle généalogique (hypertexte renvoie ici au sens qu'a proposé Genette (1982) et qui est repris par Schaeffer) : le texte T s'inscrit dans une série de généalogies textuelles (G1, G2, Gn) associées à certaines séries de textes (x1, y1, z1 ; x2, y2, z2 ; xn, yn, zn), en reproduisant, au niveau intratextuel, les traits génériques qui les caractérisent (a1, b1, c1, d1 ; a2, b2, c2, d2 ; an, bn, cn, dn).

Ces mêmes traits, et d'autres (a1, b2, c1, d2, dn,...), sont à la fois appropriés par le discours critique dans le régime métatextuel et polémique de la généricité qui correspond à la genèse (que l'on peut penser illimitée) du genre du texte T et de ses hypotextes (x1..., z1 ; xp, y2, z2 ;..., yn, zs). Dans cette perspective, qui peut être synchronique, ou diachronique, le texte T peut être classé dans un (ou des) genre(s) différents (Gp) de ceux qui correspondent aux traits repérables et/ou revendiqués au moment de sa genèse au niveau intratextuel. Le genre du texte T et de ses hypotextes devient ainsi l'objet de querelles, autrement dit il est le témoin, l'indice des luttes symboliques dans lesquelles s'inscrit, dès sa genèse, le texte T.

Entre ces deux régimes, une circulation constante, d'une part au niveau paratextuel de la généricité qui leur est commun, et d'autre part au niveau du discours poétique, toujours déjà présent dans le texte, qui détermine la définition des généalogies légitimes, des traits supposés caractériser les genres, et construit, délimite, désigne l'ensemble des possibles ; un discours dont les silences donc, nous y reviendrons, déterminent ce qui doit demeurer indicible ou plus simplement hors de la littérature.

Le genre d'un texte, comme sa signification, selon Milagros Ezquerro, est un procès "dynamique et mouvant", et non "une donnée solide, statique et immuable dans le temps et dans l'espace" (Ezquerro 2002 : 21). Afin de concevoir cette dynamique, ses limites et ses effets, il est possible de comparer le fonctionnement de la généricité à celui des hypertextes électroniques.

Parcours générique en tant que parcours hypertextuel

L'*hypertexte* sera maintenant considéré d'après le modèle qu'en propose J. Clément (1995). En premier lieu il convient d'insister sur l'hétérogénéité des référents des noms de genre (Schaeffer 1989, Bakhtine 1994 ; Todorov 1981). Ces référents peuvent être appréhendés à différents niveaux.

Nous pouvons les repérer dans l'*énonciation* : et distinguer par exemple différents énonciateurs, ou différents types d'énonciation. Nous les identifions également dans la *destination* : le destinataire peut être

déterminé ou indéterminé, réel ou fictif, etc. ; la destination peut être réflexive ou transitive, etc. Nous pouvons aussi rattacher divers noms de genre à différentes *fonctions* (illocutoire/perlocutoire ; sérieuse/ludique ; etc.)

Le niveau de *l'énoncé* est bien évidemment l'un des plus sollicité par l'identification des référents des noms de genre ; tant le niveau sémantique, c'est à dire celui traits thématiques, des figures, des modes... ; que le niveau syntaxique (métrique, syntaxe, style, organisation narratologique, dramatologique...).

Enfin les référents des noms de genre peuvent renvoyer au *contexte d'énonciation* : le contexte générique d'abord, qui décrit l'état des tensions et luttes symboliques dans le champ littéraire ; le contexte historique, qui détermine les rapports entre les différents champs de production culturelle ou symbolique, au sens le plus large : philosophie, médecine, sciences, religion, droit, champ politique, champ économique, littérature... (nous penserons ici aux travaux de Foucault, de Bourdieu, de Le Dœuff) ; et le contexte discursif (social, générationnel, géographique, etc.). Dans ce dernier se manifestent divers ensembles de pratiques discursives et de pratiques sociales préconstruites, institutionnelles ou populaires (M. Bakhtine, E. Cros).

À chacun de ces niveaux sommairement évoqués peut être identifié un (ou des) trait(s) générique(s), qui renvoi(en)t à un (ou des) nom(s) de genre(s).

Les traits génériques fonctionnent alors de la même façon que les "liens" hypertextuels : ils forment un texte fragmentaire, discontinu, non-linéaire, une structure déconstruite qui doit être organisée en "activant" ces traits (en les identifiant en tant que référents de noms de genres qui mettent en rapport le texte avec une série d'autres textes).

La généricité peut être décrite alors en tant que double parcours hypertextuel : le premier correspond à la *sélection des traits au niveau de la genèse du texte* et opère une configuration potentielle du genre comme hypertexte virtuel. Le second parcours est celui que trace la *sélection des traits par le lecteur*, dans ce cas, la configuration procède de l'activation d'un certain nombre de traits génériques, quand d'autres demeurent non activés.

On remarquera que les figures du discours générique sont alors les même que celles que privilégie le discours hypertextuel : la *synecdoque* – chaque fragment textuel identifié en tant que trait générique vaut pour l'ensemble du genre auquel il renvoie et chaque fragment peut provoquer une reconfiguration, il s'agit d'une figure dynamique ; l'*asyndète* – il n'existe aucune liaison entre les fragments qui renvoient à un genre, mais on peut

reconnaître un “typage” des liens, c’est à dire une identification du niveau en jeu dans chaque trait générique (énonciation, thématique, formel, etc.) ; la *métaphore* – un fragment peut se prêter à plusieurs lectures en fonction du parcours dans lequel il s’inscrit.

Nomophatique : liberté ou contraintes dans le parcours générique

Nous pouvons réitérer l’analogie suggérée par Clément (1995) et observer que la généricité, conçue comme hypertexte, suppose une énonciation comparable à la marche telle que la décrit M. de Certeau (1990) en tant que *procès d’appropriation du système par l’utilisateur*, en tant que *réalisation* et en tant que *relation entre positions différenciées* ; ces positions font intervenir les interactions entre le champ littéraire et le champ social.

Une telle conception de la généricité, contrairement à celle de la généricité purement transtextuelle, qui laisse supposer que les textes communiquent entre eux, renvoie à la matérialité et à l’activité des sujets A et Ω que définit Milagros Ezquerro, à la matérialité de la position des agents dans le champ : l’agent est (aussi) un corps, et c’est aussi ce corps qui va opérer, en fonction des dispositions que structurent les rapports sociaux qu’il a incorporé, (et en particulier les rapports de genre dans le cas qui nous intéresse) les sélections de traits qui vont organiser un possible parcours générique, une configuration potentielle, dans laquelle s’exprimeront ses prises de position.

Les genres fonctionnent également en tant que principes de différenciation et hiérarchisation dans le champ littéraire (Bourdieu 1992), donc en tant que marqueurs de positions, c’est à dire de dispositions et prises de position en fonction des habitus des agents, eux-mêmes déterminés par la violence symbolique : les luttes symboliques sont articulées aux luttes politiques et aux luttes sociales ; même si leur rythme et leurs enjeux sont différents – autrement dit scandés, réorientés, différenciés, par la logique propre à chaque champ – ces niveaux de conflits sont interdépendants.

Adopter un tel point de vue, en premier lieu permet de rematérialiser les enjeux que manifestent ces prises de positions génériques. Les genres littéraires ne sont alors plus conçus comme un champ ouvert de possibles (tendance représentée par certains travaux actuels), mais bien comme un double ensemble de contraintes : celles issues des réseaux transtextuels et celles issues des réseaux métatextuels. Ces deux ensembles sont encore renforcés par les politiques éditoriales et les institutions : Prix, École,

Académie, etc., qui tendent à parier sur le double profit, économique et symbolique, associé aux canons (Bahar et Cossy 2003).

En deuxième lieu, pour le questionnement qui nous occupe, un tel point de vue libère la critique d'un renvoi au corps en tant que sexe biologique – il ne s'agit pas de postuler, dans notre cas par exemple, un sexe de l'écriture, mais un rapport social sexué aux pratiques littéraires.

Le concept de violence symbolique permet de penser la position des femmes dans le champ social et donc dans le champ littéraire, sans avoir à renvoyer au corps biologique, car le corps est alors conçu en tant que construction sociale dynamique, constitué par des structures sociales incorporées, mais aussi par des processus de questionnement de ces structures. Il permet par ailleurs de penser la position des agents "femmes" en considérant d'autres facteurs sociaux de différenciation (classe, race), autrement dit il permet d'éviter la construction d'une identité *femme* homogène et transhistorique comparable au sujet abstrait, supposé universel de la modernité, en réalité sujet blanc, masculin, européen, bourgeois.

Précisons le double ensemble de contraintes qui structure la circulation générique :

1- Les contraintes issues des réseaux transtextuels de textes canoniques, qui vont fonctionner comme modèles génériques, et qui n'incluent pas, ou incluent dans une proportion infime, les textes de femmes. Ce sont ces réseaux qui vont programmer une série marquée d'orientations génériques, en fonction des hiérarchies en vigueur dans un état déterminé du champ.

2- Les contraintes issues des réseaux métatextuels qui fixent ce que Le Dœuff nomme la *nomophatique*, organisent les évaluations et les sanctions, ou plus simplement l'effacement. Le terme, forgé par Le Dœuff, de *nomophatique* désigne : "un code déterminant [...] qui a le droit de parler, à qui, où, sur quels sujets, pour dire quoi et sur quel ton" ; la philosophe propose ce concept "afin de pouvoir généraliser et nommer ce dont il faudrait se débarrasser" (Le Dœuff, 1998 : 116), et il me semble qu'il est fort utile pour penser les modalités d'institution du genre des genres, ou la *naturalisation* des limites fixées à l'accès aux pratiques littéraires. Ces limites, bien évidemment, ne sont jamais hermétiques ni stables : elles sont dynamiques et historiques ; mais il s'agit de les identifier et de les interroger, pour en explorer les enjeux socio-politiques. Par ailleurs, il est utile pour penser la non adéquation de nos parcours, rites et modèles de lecture à ces écarts et déplacements que produisent les positions et prises de positions différentielles.

Si le concept de violence symbolique permet de rematérialiser les stratégies génériques, d'explorer et de "penser le genre" (Delphy 2001)

dans le fonctionnement des hiérarchies qui structurent le champ littéraire, la notion proposée par Butler de “puissance d’agir discursive” (Butler 2004 : 238-252) nous donne la possibilité de concevoir “qu’une puissance d’agir surgisse depuis les marges du pouvoir” (Butler 2004 : 241), c’est à dire dans les prises de positions visant à déstabiliser les limites et à défaire ou bouleverser les hiérarchies. Cette “puissance d’agir discursive” permet aussi d’explorer les politiques du corps dans les textes eux-mêmes, et de les explorer non pas nécessairement en tant que traits spécifiques (de ce qui serait identifié comme “écriture féminine”, catégorie qui pourrait reconduire des principes de limitation), mais en tant que signes d’un discours constructiviste qui interroge toute pensée naturalisante. Ce discours, et les parcours génériques qu’il ouvre, sera brièvement analysé dans le texte d’Angélica Gorodischer choisi pour illustrer mes propos.

***Historia de mi madre* de A. Gorodischer**

Angélica Gorodischer est une écrivaine argentine qui a publié depuis 1965 douze recueils de nouvelles, six romans, l’année dernière une biographie-journal intime intitulée *Historia de mi madre* (2004) et son dernier roman *Tumba de Jaguares* (2005) vient de paraître¹⁸. Elle a reçu des prix nationaux, dont le prix des éditions Emecé pour un roman policier : *Florero de alabastro y alfombras de Bokhara* (1985), les prix espagnols Poblet et Gigamesh pour *Kalpa imperial*, traduit en anglais par Ursula Le Guin, et une distinction de l’Assemblée Permanente des Droits de l’Homme pour son engagement féministe. Certaines de ces informations sont destinées à représenter, dans les éléments bio-bibliographiques qui figurent sur la couverture de ses dernières publications, la reconnaissance actuelle dont jouit l’auteure, à la promouvoir en autorisant sa production. À partir de 1985, année d’obtention du prix Emecé pour son premier “véritable” roman *Florero de alabastro y alfombras de Bokhara*, elle commence à publier dans cette prestigieuse maison d’édition argentine ; depuis 1996, elle publie ensuite régulièrement chez Emecé, y compris des rééditions, et son œuvre est alors beaucoup mieux diffusée en Argentine et dans les librairies spécialisées. Mais elle est encore relativement peu connue en Amérique Latine, en Espagne ou en France et son image antérieure, d’auteure de science-fiction, dont les titres sont destinés à un cercle réduit d’amateurs, est toujours très forte, et détermine des réticences de la part des instances d’évaluation académiques, universitaires, en Argentine et en Europe. Ses œuvres sont sans doute considérées comme “faciles” parce qu’elles sont associées à des genres *mineurs* et probablement aussi à cause d’une constante très intense de son style : la dérision, l’humour.

Il convient de formuler quelques remarques : la première étape de la consécration advient au moment où Gorodischer adopte le genre dominant qu'est le roman ; auparavant, et dès sa deuxième publication : *Opus dos* (1968), qui se place entre deux recueils de nouvelles assez hétérogènes, elle a cultivé une forme hybride intéressante qui devient une constante dans sa production de SF : les recueils tels que *Bajo las jubeas en Flor* (1973), *Trafalgar* (1979), *Kalpa Imperial* (1983-1984), *Las Repúblicas* (1991), rassemblent des récits à la fois autonomes et liés par des éléments dessinant un univers diégétique commun, et quelques fois des personnages communs, qui pourraient fonctionner comme des fragments d'un roman, ou comme un roman à épisode, mais dont la discontinuité découperait de considérables lacunes (la critique contemporaine de la publication de *Opus Dos* désigne ce livre tantôt comme un "roman" et tantôt comme un "recueil de nouvelles"). L'invention formelle sans cesse renouvelée dont fait preuve Gorodischer déborde systématiquement les cadres fixés, semble refuser de se déployer à l'intérieur des limites des genres et préférer jouer sur ces limites : l'une des caractéristiques fondamentales de sa production serait justement cette poétique que l'on pourrait nommer "transgénérique", dans la mesure où elle traverse les "frontières" génériques instituées, joue sur les tensions qui procèdent d'une hétérogénéité dynamique dans laquelle plusieurs formes interagissent, et sur les pertes de repères que provoquent les traversées incessantes.

L'une de ses dernières publications est un livre très singulier intitulé *Historia de mi madre* (Gorodischer 2004). Je voudrais suggérer quelques parcours génériques possibles à partir des premières pages de cet ouvrage (Gorodischer 2004 : 11-13).

Historia de mi madre

L'énoncé qui constitue le titre peut être interprété en premier lieu comme désignant la biographie d'une femme nommée Angélica de Arcal, mère de Angélica Gorodischer. Mais le possessif "mi" installe également le "je" et la dimension autobiographique. La désignation "mi madre" ne renvoie donc plus à une seule personne mais à une relation mère / fille, narrée à partir de la position et du point de vue de la fille.

"Historia" désigne la dimension chronologique d'un récit, et au sens le plus ouvert tout récit, y compris les "histoires" de fiction, mais "Historia" représente aussi la chronologie plus large des événements historiques, et le lecteur verra comment le texte fonctionne également comme une histoire des femmes dans la première moitié du XX^e siècle en Argentine. Cette "histoire" suppose alors que soit reconnue une rupture par rapport à ce

passé reconstruit. Enfin “Historia de mi madre” suggère peut-être que cette reconstruction n’est pas le résultat d’un travail documentaire mais d’un exercice de la mémoire.

Quelques traits intratextuels

Journal : chaque fragment est précédé de la mention du lieu et de la date exacte : le texte commence “Garopaba, lunes 20 de marzo, 2000” (Gorodischer 2004 : 11) et termine “Rosario, domingo 31 de diciembre, 2000” (Gorodischer 2004 : 236). Un fragment sans titre clôturé le livre, post-face dans laquelle l’auteure commente son livre et ses limites, en particulier le décalage temporel et “territorial” qui a séparé les deux vies : cette rupture irrémédiable mais aussi volontaire entre les deux femmes qui n’occupèrent pas le même temps historique, ni le même territoire socio-culturel, littéraire. Les mentions de lieu et date systématiques qui identifient le journal signifient un ancrage dans un présent, dans un espace et une circonstance précise, la mise en évidence de la tension présent/passé ; ainsi qu’une rupture de la continuité chronologique : les fragments du journal renvoient à la chronologie présente, mais ils évoquent les souvenirs par bribes, comme attentifs à leur surgissement ; il n’y a pas de reconstruction d’une continuité chronologique, mais il y a cependant un début et une fin dans l’histoire : le premier souvenir, la mort de la mère. La relation passé/présent apparaît sans solution de continuité, mais dans le contraste et dans la mise en évidence de la réélaboration, avec une réflexion constante sur la forme.

Les dates et lieux ainsi que la série de fragments sont autant de référents qui nous entraînent dans un parcours scandé par le genre “journal intime” mais aussi vers celui que tisse le genre “journal de voyage” : au niveau thématique nous trouvons la vie privée, les détails intimes (repas de famille) et la vie publique, à travers l’évocation de nombreux voyages professionnels, des activités internationales de l’écrivaine (colloques, séminaires de littérature). Il ne s’agit plus tout à fait du “moi des demoiselles” (Lejeune 1993), mais la réflexion sur les formes de construction de la “jeune fille” dans les années 40, et de l’écrivaine féministe à la fin du XX^{ème} siècle, sont des éléments fondamentaux du texte en question.

Cette tension entre trois types de parcours génériques : le journal, la biographie, et l’autobiographie, met en valeur l’élaboration de la distance entre le sujet de l’énonciation et la relation mère / fille, qui est l’objet du récit ainsi construit, d’un récit bien plus historique que psychologique.

Examinons le parcours hypertextuel autobiographique associé à la série “souvenir d’enfance” : le premier souvenir est reconstruit dans ces premières pages mais à partir d’une prolepse, c’est-à-dire à partir de ce qui sera peut-être le premier souvenir de Ramiro, le petit-fils de Gorodischer. Il est possible d’interpréter ici la trace d’une réflexion généalogique plus large, caractéristique des parcours que promeuvent les discours et la production féministe contemporaine, dans laquelle se situe Gorodischer, et dont on reconnaît ensuite les fragments disséminés dans l’ensemble du texte.

Par ailleurs, ce souvenir – qui clôturera aussi le livre, dans la postface dépourvue de titre, dans laquelle il deviendra une métaphore du livre lui-même¹⁹ – ouvre la série la plus importante du livre, celle des fragments métatextuels : le souvenir a déjà été écrit, “pas de la même façon, ni avec les mêmes mots” ; ce souvenir est déjà une réécriture, et les écritures du souvenir sont alors multiples. Mais surtout cette évocation d’un exercice de “composition” met en évidence l’existence de formes préconstruites, de formes autorisées, de formes prescrites, qui offrent la possibilité d’écrire “légalement”. Il s’agit ici de la nomophatique que définit Le Dœuff. Gorodischer revient, dans ce livre, sur les formes autorisées que cultivait sa mère, les genres adaptés à son *genre*, et qui imposaient à son écriture un sentimentalisme stérile et disqualifiant. Ces fragments métatextuels nous entraînent dans un parcours métacritique, lui aussi jalonné par les productions féministes contemporaines.

Enfin, l’identification Gorodischer / Ramiro dans le choc physique de l’anamnèse se poursuit dans une autre identification, qui met en évidence l’instabilité de la mémoire : Gorodischer enfant, ou un jeune garçon anonyme, se confondent dans l’accomplissement d’un acte interdit et risqué : “pequeños misterios”. Le passé demeure, pour une part, inaccessible. Et l’identité n’est ni stable, ni continue, ni nécessairement genrée. Cette anecdote peut alors être reliée aux nombreuses évocations des rapports de genre qui ont structuré le comportement de sa mère et l’ont condamnée à vivre dans le déchirement, la frustration, la solitude. C’est dans la trame de ces rapports de genre que se tissent, et aussi se rompent, les liens entre la mère et la fille, la chaîne, tendue jusqu’à la rupture, d’une identification en négatif. Dans ces traits “transgenre”, on reconnaîtra, là encore, un parcours très actuel de la pensée féministe et un parcours très emprunté par Gorodischer dans ses récits – citons en particulier la splendide nouvelle SF “Al Champaquí” (*Las Repúblicas*, 1991) et le roman *Doquier* (2002).

BIBLIOGRAPHIE CITÉE

- Bahar, S. et Cossy V., “Le canon en question : l’objet littéraire dans le sillage des mouvements féministes”, *Nouvelles Questions Féministes*, “Féminisme et littérature” Vol. 22, N°2 / 2003.
- Bakhtine, M. [Mijail Bajtin], *El método formal en los estudios literarios*, Madrid, Alianza, 1994.
- Bonenfant, L., “Le champ générique : problèmes, méthodes”, Soriano, M. (coord.), *Genre(s). Formes et identités génériques -I*, Université Montpellier III, 2003, p. 45-59.
- Bourdieu, P., *Les règles de l’art*, Paris, Seuil, 1992.
- Butler, J., *Le pouvoir des mots. Politique du Performatif*, Paris, Amsterdam, 2004.
- Certeau, M. de, *L’invention du quotidien. 1- Arts de faire* [1980], Paris, Gallimard, 1990.
- Clément, J., “Du texte à l’hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle”, in Balpe, J-P., Lelu, A., Saleh, I. (coords.), *Hypertextes et hypermédias : réalisations, outils, méthodes*, Paris, Hermès, 1995.
- Compagnon, A., *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.
- Cros E., *La sociocritique*, Paris, L’Harmattan, 2003.
- Delphy, C., *L’ennemi principal - 2 “Penser le genre”*, Paris, Syllepse, 2001.
- Eagleton T., *Critique et théorie littéraires. Une introduction*, Paris, PUF, 1994.
- Ezquerro, M., *Fragments sur le texte*, Paris, L’Harmattan, 2002.
- Genette, G., *Introduction à l’architexte*, Paris, Seuil, 1979.
- *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
 - *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
 - *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
 - *Figures V*, Paris, Seuil, 2002.
- Gorodischer, A., *Opus Dos*, Buenos Aires, Minotauro, 1968.
- *Bajo las jubeas en Flor*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1973.
 - *Trafalgar*, Buenos Aires, El Cid Editor, 1979.
 - *Kalpa Imperial*, Buenos Aires, Minotauro, 1983-1984.
 - *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara*, Buenos Aires, Emecé, 1985
 - *Doquier*, Buenos Aires, Emecé, 2002.
 - *Historia de mi madre*, Buenos Aires, Emecé, 2004.
 - *Tumba de Jaguares*, Buenos Aires, Emecé, 2005.
- Le Dœuff, M., *Le sexe du savoir*, Paris, Aubier, 1998.
- Lejeune, Ph., *Le moi des demoiselles*, Paris, Seuil, 1993.
- *Nouvelles Questions Féministes*, “Féminisme et littérature” Vol. 22, N°2 / 2003.
- Planté, C., *La petite sœur de Balzac*, Paris, Seuil, 1989.
- et Fougeyrollas-Schwebel, D., Riot-Sarcey, M. et Zaidman, C., *Le genre comme catégorie d’analyse*, Paris, L’Harmattan, 2003.
- Schaeffer J-M., *Qu’est-ce qu’un genre littéraire*, Paris, Seuil, 1989.
- “Genres littéraires”, Ducrot O., et Schaeffer, J-M., *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995.
- Soriano, M., “Genre(s). Formes et identités génériques. Présentation synthétique de quelques questionnements”, Soriano, M. (coord.), *Genre(s). Formes et identités génériques -I*, Université Montpellier III, 2003, p. 9-18.
- Todorov T., *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

De la textualité : de sa taxinomie, de sa représentation et de sa dynamique²⁰

Eduardo Ramos-Izquierdo

(Université de Limoges)

Introduction

Ce travail a pour objectif d'étudier les rapports entre les concepts de texte et de ses dérivés, principalement dans le domaine littéraire. Une première partie développe une réflexion sur différents points de vue du concept d'«intertextualité» ; une deuxième examine les rapports entre le texte et des néologismes qui lui sont associés ; et la dernière propose un angle personnel de l'étude des rapports textuels à partir de leurs éventuelles représentations «géométriques» ou visuelles.

1. Autour de l'intertextualité

1.1. Du mot, du concept et de son existence avant la lettre

La réflexion qui sera exposée dans ce texte part du principe que l'intertextualité est devenue un versant essentiel dans les études littéraires actuelles. Une ample et toujours croissante bibliographie théorique et d'analyses pratiques montre la portée et la généralisation des études intertextuelles pendant ces dernières années²¹.

S'il est vrai que le terme «intertextualité» est le résultat d'une conceptualisation qui a vu le jour dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, il peut être également compris du point de vue immédiat et intuitif comme une relation entre deux ou plusieurs textes. Par ailleurs, l'élément *inter* exprime également une distance, une distribution, une répartition spatiale ou temporelle.

Les dernières éditions du Grand Robert (1994/2001) définissent le terme comme le «caractère fondamental de tout texte, par lequel il renvoie à d'autres textes» ; elles signalent également son apparition dans la langue française en 1958 et attribuent à Kristeva l'origine du néologisme.

Les études récentes sur l'intertextualité nous permettent de voir plus clairement aujourd'hui que les auteurs, dès le début de la littérature, ont eu recours, de manière consciente ou inconsciente, à d'autres textes pour l'écriture de leurs propres textes et, par ce fait instaurent déjà une pratique intertextuelle ; de manière symétrique, le lecteur a pu percevoir depuis toujours au moment de la lecture des rapports possibles entre le texte qu'il était en train de lire et d'autres textes.

Ainsi, on peut donc formuler d'ores et déjà que l'intertextualité est un élément inhérent et constitutif de la littérature de tous les temps : nul texte ne peut s'écrire indépendamment de ce qui a déjà été écrit. Et rappeler également que tout texte littéraire est la mémoire d'un passé et de sa tradition.

1.2. Des étapes vers une conceptualisation

1.2.1. La critique des sources a été une approche privilégiée pour l'analyse des rapports d'un texte littéraire avec d'autres. Ce type de travail correspond à une tradition comparatiste où les études littéraires se fondent sur l'étude de la vie et de l'œuvre de l'auteur ; et les aspects principalement abordés ont été la datation des œuvres, leur situation dans la tradition et l'histoire de la littérature, leur originalité et leurs influences. Dans cette optique de travail, on dispose donc des études de sources et des éditions critiques qui signalent des effets de *mimesis* et des influences dans un texte provenant essentiellement des auteurs antérieurs ou dits classiques.

1.1.2. L'empreinte des formalistes russes et la notion d'autonomie du texte. Il serait inutile d'abonder sur le fait bien connu que les théories des formalistes russes (Jakobson, Tynianov, Bakhtine, parmi les principaux) ont modifié substantiellement l'étude du texte littéraire. L'importance d'une lecture plus «scientifique» prime sur une tradition «impressionniste». En particulier, la physionomie du champ des études littéraires s'est modifiée car il y a eu un nouveau courant d'approche où les analyses se centrent sur le concept de «l'autonomie du texte», concept qui considère le texte comme un tout. S'il est vrai que les approches du style «vie et œuvre» ou «historiques» persistent, elles ont subi les influences du formalisme.

Par ailleurs, la conceptualisation française de l'intertextualité dérive de la poétique des formalistes russes qui privilégient cette autonomie du texte et refusent de l'expliquer par des causes extérieures. Mais, paradoxalement, au moment où le concept de «texte autonome» prend son importance, la réflexion sur l'intertextualité naît et se développe. Ainsi donc, les théories qui s'appuient sur l'autonomie du texte acceptent une nouvelle forme de relations et d'intégrations, cette fois-ci dans un *réseau* de discours et de significations.

1.3. Trois approches principales.

En raison de l'orientation et de la nature de ce travail, j'ai choisi de commenter trois approches fondamentales de l'intertextualité (parmi d'autres).

1.3.1. *Kristeva*. Profondément liée à sa lecture et à ses commentaires de l'œuvre de Bakhtine, Kristeva propose une première définition de l'intertextualité. Dans *Séméiotikè*²², elle établit un parallèle entre le statut du mot dialogique chez Bakhtine, et celui des textes. Ainsi, étant donné pour le mot sa double appartenance au sujet et au destinataire et également sa double orientation vers les énoncés antérieurs et contemporains, Kristeva situe le texte toujours au croisement d'autres textes. Elle propose en fait une formule synthétique qui reste fondatrice dans les études de l'intertextualité : «Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte»²³. A noter qu'elle signale déjà les deux aspects essentiels de l'intertextualité qui ont été étudiés dans les approches ultérieures, ce qu'on pourrait appeler l'*intégration* d'autres textes dans un texte (en particulier des citations) et la *transformation*, dont on distinguera plus tard les variantes²⁴.

Par ailleurs, le concept d'intertextualité n'est pas restrictif chez Kristeva²⁵. Il implique une dynamique textuelle qui établit une combinatoire des textes antérieurs incluant des formules anonymes et toutes sortes de citations. Cet aspect d'amplitude -héritage à nouveau de Bakhtine- implique également que le texte ne se réfère pas seulement à la production de l'écrit, mais également à tout type de discours et ouvre, paradoxalement, la porte à l'intégration de l'oralité²⁶.

1.3.2. *Genette*. Devenu un des «classiques» sur l'étude de l'intertextualité, *Palimpsestes*²⁷ propose une typologie et une nomenclature nouvelles. Il abandonne la priorité conceptuelle du terme «intertextualité» et la considère en tant que cas particulier d'une notion plus étendue, la *transtextualité*, qui comprend d'autres relations textuelles : la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité, et l'hypertextualité²⁸.

En effet, dans son système taxinomique, Genette définit l'intertextualité comme «la relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes», voire «la présence effective d'un texte dans un autre texte» ; et il signale trois cas particuliers : la citation, le plagiat, et l'allusion²⁹. De manière complémentaire, il distingue des formes de *transformation* appartenant à ce qu'il appelle hypertextualité³⁰. Par ailleurs, le sens de ce terme, qui était un néologisme dans les études littéraires à son époque, a «perdu la bataille» aujourd'hui vis-à-vis du sens de l'hypertexte proposé par Ted Nelson dans

le domaine informatique qui a gagné du terrain dans le discours culturel actuel et, en particulier, dans le domaine des études littéraires³¹.

1.3.3. Riffaterre. Avant les formulations de Genette, une toute autre approche est celle proposée par Riffaterre, pour qui l'intertextualité est «la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie»³².

Si la notion chez Kristeva et Genette considère plutôt les aspects constitutifs, taxinomiques et fonctionnels, chez Riffaterre elle insiste sur l'*acte personnel* de perception au moment de la lecture ; c'est-à-dire, la reconnaissance et l'identification de l'intertexte par le lecteur. Or, lorsque l'intertexte n'est pas perçu, la nature même du texte court le risque d'être manquée. Par ailleurs, il convient d'évoquer la question de niveau de lecture. Il est clair que le lecteur qui décèle les intertextes sera capable d'avoir la lecture la plus intense et complète ; néanmoins, le fait qu'un lecteur manque la perception de certains intertextes n'implique pas nécessairement l'incompréhension du texte³³.

Un autre facteur à prendre en compte est celui de l'évolution de la perception des intertextes dans le temps. Au fur et à mesure des siècles, la façon de lire, la mémoire d'une culture, le savoir des lecteurs se modifient. Les codes et corpus référentiels communs changent d'une génération à l'autre. Ainsi, chaque époque perçoit à sa propre manière les intertextes ; et, en particulier, les textes dits ou devenus classiques conservés par des éditions critiques sont susceptibles d'interprétations différentes étant donné que l'environnement socioculturel varie.

Dans les lignes précédentes j'ai évoqué l'intertextualité en tant que rapport privilégié entre les textes ; et on a pu constater, à partir des propositions de Genette, l'existence d'une diversification des formes de relations entre les textes, qui mérite un examen plus approfondi et sera l'objet de la partie suivante.

2. Autour de la textualité

*Il serait temps qu'un Commissaire de la République
des Lettres nous imposât une terminologie cohérente.*³⁴

2.1. Du texte et de la textualité

Quoi de plus aventureux que de se poser la question : qu'est-ce qu'un texte ? Comme toute question sur un terme fondamental, la réponse est multiple, variée et toujours ouverte aux formulations ultérieures.

Si l'étymologie du mot «texte» procède du latin *textus* «tissu, trame»

(associé au verbe *texere* «tisser»), quelques définitions peuvent nous montrer des conceptions différentes, parfois complémentaires, parfois divergentes :

– Le texte (un dictionnaire *dixit*) est «un discours en tant qu’il est organisé» ou «une unité de discours organisé autour d’une cohérence propre ; ou une configuration d’autres discours de thèmes, d’idées, de figures, d’images, etc. présents»³⁵.

– Le texte, d’après l’article classique de Barthes est «un tissu des mots engagés dans l’œuvre» ; ou «la surface phénoménale de l’œuvre littéraire». Ou, tout simplement (en apparence, évidemment) «c’est *ce qui est écrit*». Et n’oublions pas ses aspects de «garantie de la chose écrite», de représentation de la «stabilité, la permanence de l’inscription,» ou de «légalité de la lettre, trace irrécusable»³⁶.

– Le texte est «une chaîne linguistique parlée ou écrite formant une unité communicationnelle, peu importe qu’il s’agisse d’une séquence de phrases, d’une phrase unique, ou d’un fragment de phrase»³⁷.

– Mais le texte peut être uniquement tout discours écrit ou imprimé ou bien, vu d’une optique sémiotique plus ouverte, il comprend également des expressions de langages non verbaux (pictural, cinématographique ou autre).

– Enfin, le texte est aussi «un ensemble de paragraphes successifs, réunis en articles ou chapitres, imprimés sur du papier, et qui se lisent habituellement depuis le début jusqu’à la fin»³⁸.

Bien que le débat sur le contenu du terme (et de sa différence de sens avec le mot «discours») soit loin d’être clos, cela n’empêche pas de proposer la *convention* d’une terminologie formelle qui pourrait en distinguer trois niveaux. Ainsi donc, nous pouvons confirmer le terme général «textualité», dont l’usage est de plus en plus large³⁹, comme la discipline qui étudie et englobe tout ce qui concerne le «texte» et ses relations, et lui associer naturellement le terme «textuel». Cette terminologie aspire à un niveau métalinguistique et pratique qui puisse permettre d’évoquer les aspects concernant le texte, même si les conceptions de ce dernier ne sont pas les mêmes. Par ailleurs, cette taxinomie peut s’avérer utile pour ce qui est de l’aspect nominatif et descriptif ; et, ultérieurement, elle pourrait être conservée pour toutes les différentes formes composées qui sont apparues dans le langage théorique des dernières décennies.

2.2. La pluralité des termes

Depuis presque une cinquantaine d’années, la terminologie des études théoriques et critiques compte une pluralité de termes associés au textuel.

Elle a été progressivement construite et organisée à partir d'un ensemble de préfixes. Nous avons déjà précédemment évoqué les notions d'«intertextualité» de Kristeva ou de Riffaterre et les cinq variantes constitutives de la transtextualité proposées par la volonté de précision de Genette. Rappelons et catégorisons brièvement ces variantes :

– l'aspect *transformationnel* de l'hypertextualité : «toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*)»⁴⁰ ;

– l'aspect *générique* de l'architextualité, «l'ensemble des catégories générales ou transcendantes -types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. -» ;

– l'aspect *critique* de la métatextualité «la relation, on dit plus couramment de 'commentaire', qui unit un texte à un autre texte dont il parle».

Quant à l'aspect *d'entourage* de la paratextualité, la méticulosité terminologique de Genette lui permet de proposer deux catégories qui la composent : le péritexte : ce qui est «autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré aux interstices du texte comme les titres des chapitres ou certaines notes» ; et, également autour du texte, mais à l'extérieur du livre, l'épitéxte : «les messages [...] : généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes et autres». Rappelons également la formule arithmético-genettienne qui les lie : paratexte = péritexte+épitéxte⁴¹.

Par ailleurs, à côté des ces termes, on peut évoquer d'autres catégories textuelles comme «contextuel», «prétextuel», (voire «avant-textuel»), «inratextuel» ; et d'autres plus récentes comme, par exemple, «cotextuel» (la collaboration de deux ou plusieurs auteurs pour l'écriture d'un texte). Il est clair que cette liste n'est pas exhaustive (et elle risque, peut-être, de l'être moins dans les années à venir...), mais pour l'instant je me limiterai à examiner uniquement quelques cas⁴².

2.3. Des critères

Aussi, je voudrais postuler six critères associés aux formes de la textualité :

- la *construction* du texte ;
- la *situation* du texte dans l'espace textuel ;
- la *nature des liaisons* ;
- la *fonctionnalité métatextuelle* ;
- l'*appartenance générique* du texte ;
- la *déconstruction* du texte et la construction d'une lecture.

Ainsi donc, ce que nous avons convenu d'appeler textualité comprend une gamme variée de composantes construite à partir de préfixes. La question qu'on peut se poser maintenant est de savoir comment on peut articuler de manière globale toutes ces composantes textuelles par rapport aux critères proposés. Pour essayer de répondre à cette question, j'aborderai succinctement un point de vue personnel sur l'étude de la textualité.

3. Autour de la textualité et de son *more geometrico*

3.1. Un angle intertextuel et un modèle géométrique

Depuis quelques années, je me suis intéressé à l'œuvre de Lezama, Cortázar et Borges, des auteurs érudits qui intègrent dans leurs œuvres de fiction une composante culturelle, littéraire et référentielle importante que j'ai appelée «densité culturelle». Plus particulièrement, pour l'étude de cette densité culturelle dans *Rayuela*, j'ai proposé une terminologie qui distingue et emploie les notions de «mention», «citation» et «allusion», que j'ai englobée sous une autre catégorie : l'«insertion»⁴³. Par ailleurs, j'ai examiné également des formes de transformation des textes (réécriture, résumé, variation et *al.*) dans la fiction de Borges⁴⁴.

Un autre sujet qui m'a spécialement intéressé est celui qu'on pourrait appeler – malgré le risque de choquer des littéraires purs et durs – la représentation géométrique du texte littéraire. Dans l'analyse d'*Un Coup de Dés* et de *Blanco*⁴⁵ étant donné leur nature combinatoire et leurs caractéristiques spatiales et typographiques de mise en page, j'ai proposé une modélisation où des unités textuelles entières ou partielles (titres, vers, strophes) sont représentées par des formes carrées dans un graphique ou schéma. Dans des travaux plus récents, cette modélisation du texte et de ses parties est étendue à la totalité d'un ensemble de textes⁴⁶. Ainsi, à partir de ce principe de visualisation de l'écriture, j'ai proposé également un système graphique pour représenter les textes et leurs rapports intertextuels dans «El acercamiento de Almotasim». Dans ce système, des formes carrées représentent les différentes instances textuelles et des flèches figurant leurs rapports intertextuels⁴⁷.

Ainsi donc, nous allons distinguer des schémas qui montrent de manière visuelle l'appartenance et la dynamique d'une variété des rapports intérieurs et extérieurs d'un texte avec d'autres textes ou avec des parties du texte même.

3.2. Les schémas

Nous allons examiner sept schémas qui explicitent divers types de relations textuelles. Ils s'inspirent des conceptualisations de Kristeva,

Riffaterre et Genette, bien que pour ce dernier les concepts, la terminologie et la taxinomie soient adaptés.

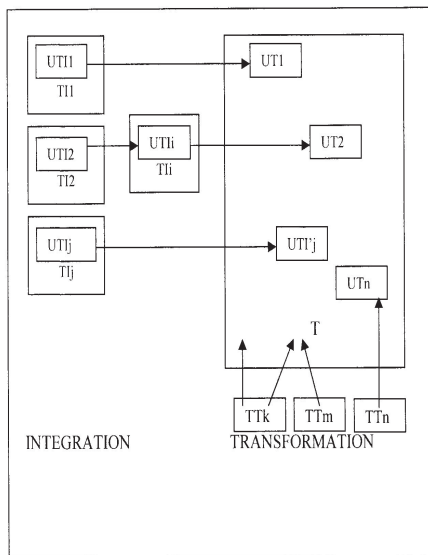
On distinguera deux types d'éléments graphiques dans les schémas :

1. *Les formes carrées* qui représentent des textes : le texte en son intégralité ou en partie (unités textuelles et même des fragments du texte qui peuvent aller jusqu'au mot même) et qu'on désignera pour simplifier : «carrés».

2. *Les flèches* de deux types : *monodirectionnelles* ou *simples* et *bidirectionnelles* ou *doubles* ; elles peuvent avoir des valeurs sémantiques différentes (intégration, transformation et *al.*) et représentent des *liaisons* entre les carrés.

La notation est simple et construite à partir des variations littérales du texte (T) et des unités textuelles (UT). Les différents ensembles de textes ou «classes» seront constitués par un nombre *n* de textes ou unités textuelles, qui seront toujours indexés : par exemple, T1, T2,...Ti...Tj...Tn.

3.2.1. Construction intertextuelle



SCHEMA 1

Ce premier schéma aspire à reproduire – de manière sommaire, certes – le processus de *construction intertextuelle* du texte par l'auteur.

On distingue d'abord le Texte T avec ses unités textuelles à l'intérieur (UT), qui correspondent aux insertions (mentions, citations et allusions) et aux transformations (réécriture, résumé, pastiche et *al.*). A gauche il y a

la classe de textes TI qui contiennent des formes d'insertions possibles ; et en bas la classe de textes TT qui peuvent susciter des transformations. On peut donc visualiser des rapports *extérieurs* du Texte T -qu'on peut représenter par convention respectivement comme horizontaux et verticaux- selon les axes d'intégration et de transformation.

Dans la classe TI, on peut considérer deux types de textes : de référence (dictionnaires, encyclopédies et autres usuels) et auctoriaux ; où l'auteur trouve les insertions qu'il veut intégrer dans son texte. Les textes dans la classe TT (les hypotextes selon Genette) sont essentiellement des textes auctoriaux, bien que l'auteur puisse également transformer un texte appartenant à un texte de référence.

Pour ce qui est de l'*intégration*, les flèches qui vont de gauche à droite symbolisent l'intégration des insertions dans le texte T. On peut distinguer trois cas :

– *L'intégration directe* (UTI1 en UT1) : l'auteur intègre l'insertion à partir du texte premier ou original.

– *L'intégration indirecte* (UTI2 en UT2 à travers UTIi) : l'auteur n'utilise pas le texte original TI2, mais un texte intermédiaire TIi (soit référentiel ou auctorial) ; par exemple, une citation d'un auteur ancien trouvée chez un auteur plus récent ou dans un dictionnaire de citations.

– *L'intégration modifiée* (UTIj en UTI'j) : lorsque l'auteur modifie ou réécrit l'insertion originale.

Quant à la *transformation*, les flèches qui vont du bas en haut symbolisent trois cas :

– *La transformation simple* : le Texte T est la transformation du texte TTk.

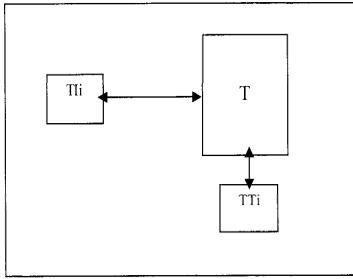
– *La transformation hybride* : T est la transformation d'un mélange ou hybride de deux textes (TTk et TTm). Un hybride de plus de deux textes n'est pas à exclure.

– *La transformation en abyme* : l'unité textuelle UTn est le résultat de la transformation de TTN⁴⁸.

Par ailleurs, ce schéma est toujours ouvert et itératif : le texte T peut devenir un élément d'une nouvelle classe TI ou TT qui précède un nouveau texte.

3.2.2. *Déconstruction intertextuelle et construction d'une lecture intertextuelle*

Ce schéma, qui simplifie l'antérieur, représente une *lecture de nature intertextuelle* et les flèches bidirectionnelles montrent une dynamique double. Le lecteur repère les insertions et les transformations dans le texte T et

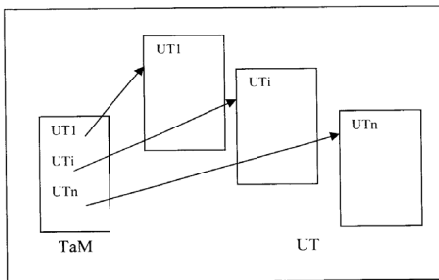


SCHEMA 2

rement consultative ou bien produire un autre texte : la rédaction d'une étude ou d'une édition critique, par exemple.

3.2.3. Construction et lecture péritextuelle : table des matières

Ce schéma représente une première relation à l'intérieur de l'espace d'un Texte T. Les flèches monodirectionnelles montrent les rapports de nature paratextuelle (et même péritextuelle) entre la liste des titres des



SCHEMA 3

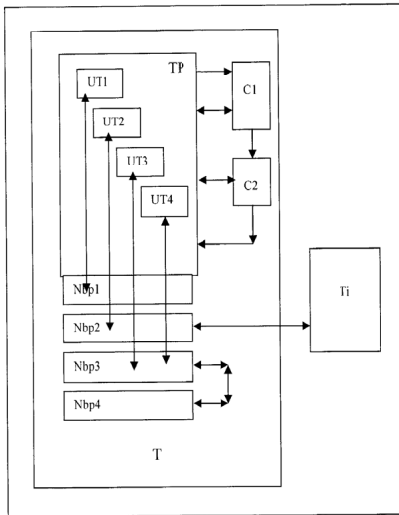
rapports de contenu des éléments liés. A ajouter que si le schéma suggère une forme d'extériorité, les rapports signalés par les flèches se font à l'intérieur du texte⁵¹.

va les vérifier dans les classes des TI (insertions) et des TT (transformations) pour revenir au texte et continuer sa lecture. Bien entendu, cette action est naturellement itérative⁴⁹. Ce schéma montre la déconstruction du texte de la part du lecteur pour réaliser la construction d'une lecture intertextuelle du texte, qui peut rester pu-

ment des titres des unités textuelles de la table des matières (TaM) et la classe UT des unités textuelles, les sous-parties d'un Texte T (UT : textes individuels, chapitres ou autres)⁵⁰. Le signalement numérique des pages permet au lecteur d'accéder directement à la partie choisie.

Le schéma explicite un aspect relationnel purement formel, sans prendre en compte les

3.2.4. Construction textuelle et lecture péritextuelle : notes de bas de page et commentaires



SCHEMA 4

Dans ce schéma on distingue deux espaces : l'espace du Texte (T) et l'espace extérieur où se trouvent d'autres textes (Ti, par exemple). A son tour, le Texte (T) contient ce qu'on peut convenir d'appeler le Texte principal (TP) et deux cas d'éléments péritextuels : la classe des notes de bas de page (Nbp), ainsi que celle des commentaires (C) en marge à droite. Dans le texte principal on distingue, d'abord, quatre unités textuelles de la classe UT qui, grâce à des renvois (numériques, littéraux, astérisques

ou autres), explicitent la lecture des notes de bas de page. Les flèches mono et bidirectionnelles signalent les *trajectoires de lecture*.

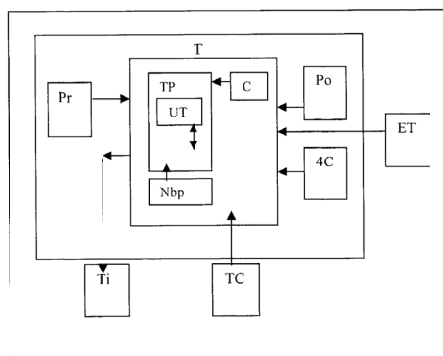
La lecture de deux commentaires en marge, à la différence des notes, se fait de manière plus libre car il n'y a pas d'indication explicite de lecture dans le texte. Le schéma distingue tout particulièrement deux formes de lecture : une première qui sort du texte principal et lit les deux commentaires pour revenir après (la trajectoire : TP-C1-C2-TP) ; ou une deuxième qui lit un seul commentaire et revient au texte principal (TP-C1-TP) et qui répètera cette même opération (TP-C2-TP). Bien que l'emplacement, le rattachement et la fonctionnalité de ces deux types de péritextes soient différents, dans les deux cas la lecture du Texte principal est discontinuée, car elle implique une *sortie* du TP au moment de la lecture pour y revenir après, comme explicité par les flèches dans le schéma.

Pour ce qui est des notes de bas de page, on y distingue plusieurs sorties : celle du texte principal (UT1) vers la note (Nbp1) pour y revenir immédiatement ; celle de UT2 vers Nbp2 qui peut susciter la sortie vers Ti, une instance de la classe de textes différents ; celle de UT3 vers Nbp3 : soit pour revenir à une autre partie du texte principal (UT4), soit pour aller vers une autre note de bas de page (Nbp4). Toutes ces sorties

sont *éventuelles* parce que le lecteur a l'option de ne pas lire les notes ou les textes de commentaire en marge, bien que, évidemment, une lecture intégrale soit toujours souhaitable.

Ce schéma, comme le précédent, signale uniquement les liaisons entre les textes et les unités textuelles, sans prendre en compte le contenu et la fonctionnalité de leurs éléments textuels qui seront étudiés dans le schéma suivant⁵².

3.2.5. Construction péritextuelle et fonctionnalité métatextuelle



SCHEMA 5

Dans ce schéma on observe tout d'abord deux espaces principaux : celui du Texte (T) et celui où se trouvent d'autres textes : ET (la classe d'épitéxtes) ; TC (la classe de textes critiques postérieurs aux épitéxtes) ; et un texte Ti (appartenant à la classe des textes qui ont fait l'objet de la critique du texte principal TP). Dans

l'espace du texte T, on visualise deux zones : celle du texte principal TP (et une unité textuelle UT à l'intérieur) et des péritextes comme les notes de bas de page (Nbp) et les commentaires (C) ; et celle de la préface (Pr), la postface (Po) et le texte de la quatrième de couverture (4C). Les flèches signalent les différentes *fonctions métatextuelles*.

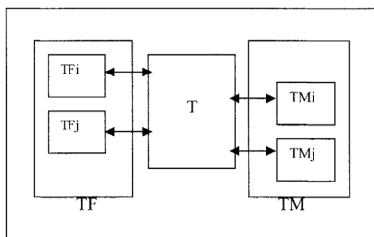
Ainsi peut-on considérer trois *niveaux* d'une fonctionnalité métatextuelle :

- un *niveau externe* : les fonctions des épitéxtes ET et les textes critiques TC vers le Texte (T) ; et du Texte vers d'autres textes (Ti), seul cas de métatextualité dans l'autre sens.

- un *niveau interne* à deux sous-niveaux de proximité : d'abord des notes de bas de page (Nbp) et des commentaires (C) vers le Texte principal⁵³ ; et ensuite de la préface (Pr), la postface (Po) et la quatrième de couverture (4C) vers le Texte.

– un *niveau strictement interne* : le texte auto-référentiel, qui parle de lui-même (artifice borgésien par excellence), représenté par la flèche bidirectionnelle qui «part» d'une unité textuelle (UT) du texte TP et qui «reste» à l'intérieur de TP.

3.2.6. Déconstruction et construction générique

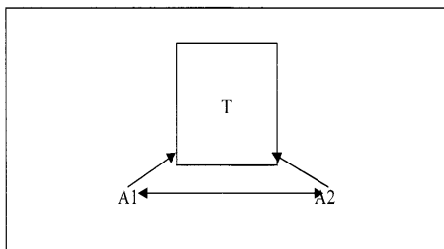


SCHEMA 6

Dans ce schéma, le Texte T partage des caractéristiques génériques formelles ou matérielles avec une ou plusieurs classes de textes (TF, TM). Les flèches unissant les carrés de TF et TM avec le Texte T illustrent la ou les appartenances communes selon une *propriété générique* donnée (forme sonnet, nouvelle, roman d'idées et

al.). Le schéma illustre pour un texte T ses différentes appartenances dans plusieurs catalogues génériques en fonction de ses propriétés génériques.

3.2.7. Construction de la cotextualité



SCHEMA 7

Ce schéma introduit une variante par rapport aux précédents par le fait d'y intégrer directement la figure de l'auteur. Il représente - de la manière la plus sommaire, certes - la construction d'un Texte T par deux auteurs différents⁵⁴. La flèche bidirectionnelle signale

l'éventuelle *concertation* entre les auteurs pour l'écriture ou co-écriture du texte, ce qui voudrait dire qu'ils décident ensemble du texte qui sera écrit (un processus de pure accumulation est toujours possible). Les flèches simples signalent *l'acte d'écriture* (qui peut être fait par un seul de deux auteurs). Il est clair que la dynamique de concertation et d'écriture est itérative.

Par ailleurs, ce schéma peut être développé pour un nombre n d'auteurs ; ce qui impliquerait de disposer dans le schéma les auteurs A_1, A_2, \dots, A_n autour du Texte T ; et un nombre nécessairement plus petit de $n-1$ d'éventuelles flèches de concertations ; et un nombre variable (de 1 à n) de flèches d'écriture (selon le nombre effectif d'auteurs qui passent à l'acte d'écriture).

3.3. Des schémas et des critères

Les schémas proposés illustrent diverses formes des rapports textuels qu'on peut classer, bien que de manière non exclusive, selon les six critères proposés précédemment :

3.3.1. La construction du texte

On peut tout d'abord distinguer *l'acte de production* du texte : dans le premier schéma s'explicitent l'intégration et la transformation de textes ou unités textuelles pour construire un texte ; et dans le septième, le processus de la *co-écriture* du texte. On trouvera une autre forme de construction dans les troisième, quatrième et cinquième schémas, forme qui mérite un traitement à part selon le critère suivant.

3.3.2. La situation du texte dans l'espace textuel

Les textes et ses unités textuelles peuvent se situer dans l'espace selon des (sous-) critères d'ordre, d'extériorité / intériorité et de hiérarchie : le troisième schéma montre la relation d'indexation des parties ; le quatrième signale la situation des unités sur la page selon une organisation hiérarchique ; le cinquième catégorise des zones de proximité du texte.

3.3.3. La nature des liaisons

On peut distinguer deux types de liaison selon les (sous-) critères de *construction* et d'*activation*.

Pour le premier type on peut observer :

– Les *liaisons construites par les producteurs du texte* : d'abord par l'auteur, mais également par l'éditeur. Pour le cas des liaisons déterminées *par l'auteur*, on peut les observer dans le premier schéma, qui reproduit les liaisons intertextuelles de son texte ; dans le troisième, qui représente les liaisons entre le sommaire et les parties du texte ; dans le quatrième, qui visualise les liaisons entre les différentes zones du texte dans l'espace de la page et, également, avec le texte externe T_i ; et dans le sixième qui explicite la collaboration des auteurs pour la production du texte. Pour ce qui est des liaisons établies *par l'éditeur* (quelquefois avec le consentement de l'auteur), le cinquième schéma montre les liaisons du texte avec certains péri-textes (préface, postface, quatrième de couverture et parfois avec les épitextes).

– Les *liaisons construites par le lecteur* qui sont toutes les autres que j’ai proposées.

Pour le deuxième type on peut apprécier :

– Les liaisons qui sont *immédiatement activables* dans le texte au moment de la lecture. Celles signalées par l’auteur : dans le troisième schéma, les liaisons du sommaire avec les unités textuelles activables par le numéro de page ; et dans le quatrième, les notes de bas de page activables par un renvoi numérique ou autre. D’une manière similaire, dans le deuxième schéma, pour le cas d’une édition critique, le chercheur signale dans le texte de l’auteur ses commentaires, activables pareillement par des renvois vers les notes de bas de page ou vers une partie séparée de son texte critique. Et celles représentées dans le septième schéma, également activables, mais *en temps réel* au moment de la production du texte par les co-auteurs.

– Les liaisons *activables par contiguïté* au moment de la lecture selon leur disposition dans le texte. On peut souligner celles déterminées par l’auteur : du texte principal (TP) vers les commentaires (C) dans le quatrième schéma ; ou d’une unité textuelle du texte principal qui commente le même texte principal, dans le cinquième. Auxquelles on peut y ajouter celles proposées par l’éditeur (les péri-textes comme : préface, postface, quatrième de couverture et *al.*) représentées également dans le cinquième schéma.

– Les liaisons *activables à posteriori* par le lecteur. Ainsi, peut-on distinguer celles qui vont du texte (T) vers les textes d’intégrations (TI) ou de transformations (TT) dans le deuxième schéma, si l’édition critique n’a pas encore été faite (ceci implique un seul sens pour les flèches) ; celle qui va d’une note de bas de page (Nbp2) vers un texte extérieur (Ti) dans le quatrième schéma ; celle qui va du texte (T) vers un texte extérieur (Ti) et, inversement, celle d’un texte critique (TP) vers le texte (T), dans le cinquième schéma ; et toutes celles du sixième schéma.

3.3.4. La fonctionnalité métatextuelle

Cette fonctionnalité apparaît dans le cinquième schéma et prend en compte les deux sens possibles : du texte vers l’extérieur et vice-versa.

3.3.5. L’appartenance générique du texte

Elle est représentée dans le sixième schéma et montre une variabilité d’appartenances.

3.3.6. La déconstruction du texte et la construction d’une lecture

Elle apparaît principalement dans le deuxième schéma, mais également dans les quatrième, cinquième et sixième schémas.

Douze formules conclusives, dont certaines in progress

1. En partant du concept de l'intertextualité, ce travail propose la «textualité» comme la discipline qui englobe toutes les diverses formes de relations textuelles.

2. Le travail expose la construction de schémas simples qui traduisent visuellement les liaisons (des flèches) entre les textes et les unités textuelles (des carrés). Ces schémas désignent un espace de la textualité et des formes de fonctionnement.

3. Les schémas sont utiles pour mieux apprécier le fait que dans le texte existent :

3.1. La fragmentation du texte même et la présence d'unités textuelles isolées, mais qu'on peut lier.

3.2. La discontinuité et la non-linéarité du texte.

3.3. Les divers parcours textuels qui impliquent des différentes trajectoires de lecture d'un texte.

3.4. Les possibilités d'ouverture et des liaisons du texte à d'autres textes différents.

3.5. L'activation de ces trajectoires de lecture et de l'ouverture du texte grâce à des signalements graphiques (les numéros de page dans le sommaire et les renvois aux notes de bas de page) ainsi que l'existence d'une contiguïté spatiale.

4. Il est clair que les réflexions de ce travail se sont limitées uniquement au texte écrit sur support papier.

5. Cependant, les textes et unités textuelles, les renvois aux notes de bas de page et les liaisons proposées correspondent dans le langage de l'hypertexte aux nœuds, aux ancrs et aux liens.

6. On constate ainsi que dans le texte même existent déjà des caractéristiques de l'hypertexte : la fragmentation, la non-linéarité, les liens, et les ancrs pour une activation immédiate.

7. Le travail a voulu montrer une *continuité* entre la textualité et l'hypertextualité (dans le sens de Nelson). S'il est vrai que l'hypertexte ouvre de formidables possibilités créatives, il modifie notre contact avec l'écrit et altère notre notion du temps et du contact. Il est illusoire de *journalistique* de parler d'une rupture radicale dans l'histoire de l'écriture

et de jouer la carte de la modernité à outrance. Dans le passé nous étions déjà hypertextuels, mais nous ne le savions pas...

8. Si on a voulu montrer la textualité comme une sorte d'hypertextualité *avant la lettre*, il faut néanmoins reconnaître que la conception et l'organisation de ce travail sur la textualité sont, bien évidemment, la conséquence d'un point de vue hypertextuel.

9. A l'arrière-plan des réflexions de ce travail il y a une familiarité avec les travaux sur l'hypertexte de Vannevar Bush, Ted Nelson, George P. Landow, Jean Pierre Balpe, Jean Clément, Roger Laufer et Domenico Scavetta, qui seront amplement cités dans la suite de ce travail.

10. Pour ce qui est de cette suite, je prévois de développer une étude sur les rapports de la textualité et de l'hypertextualité.

11. J'anticipe déjà deux propositions complémentaires :

11.1. *Tout texte est un hypertexte en puissance. Dans tout texte il y a un hypertexte latent.*

11.2. *Tout hypertexte est un ensemble de textes qu'on peut ré-ordonner dans la séquence d'un texte, bien qu'il soit très long, voire infini.*

Si la première semble banale, la deuxième ne l'est assurément pas...

12. Et la littérature dans tout cela ? Avec un regard hypertextuel, on peut déceler des œuvres de grands auteurs hispano-américains (Borges, Paz, Cortázar, Rulfo) qui pourraient avoir été hypertextuelles *avant la lettre*. Et dans les dix dernières années (après Michael Joyce et *al.*) on voit l'émergence d'une littérature hypertextuelle en langue espagnole. A bientôt.

Théorie du recueil

Julien Roger

(Université Paris-Sorbonne Paris IV)

Au-delà de l'aspect polémique de l'article de Barthes sur «La mort de l'auteur»⁵⁵, qui s'attache plus aux enjeux politiques d'une rupture épistémologique qu'à des questions de théorie littéraire, celui-ci a néanmoins ouvert la voie aux acquis méthodologiques des trente dernières années. Depuis, il s'est en effet établi une coupure communément admise entre l'homme qui écrit et ce qu'il écrit – entre l'auteur et son œuvre : la connaissance de l'un ne peut plus servir à l'autre (et vice-versa), elle pourrait même la desservir.

En quelques années, une fois apaisés les ébats avec les représentants de la critique dite ancienne (notamment celui entre Barthes et Picard sur Racine⁵⁶), le texte est devenu un objet autonome, considéré dans sa spécificité, et séparé d'un contexte de production dont l'auteur était le principal représentant. C'est ainsi que l'article de Barthes, de manière certes plus symbolique que pratique, a permis l'éclosion de nouvelles disciplines (comme la narratologie ou la théorie de l'hypertextualité) qui ont coupé l'auteur de son œuvre. Il s'est donc produit une autonomisation progressive de l'auteur par rapport au texte, pour pouvoir expliquer de manière scientifique ledit texte.

La notion d'hypertextualité, qu'elle se présente comme un dialogue entre les textes, une interaction de textes entre eux (l'intertextualité de Bakhtine-Kristeva) ou comme la présence effective d'un texte dans un autre (l'hypertextualité de Genette), voire comme la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie (Riffaterre), semble donc avoir marginalisé la notion d'auteur, sous les auspices déicides de Barthes.

Aujourd'hui, alors que le discrédit de l'auteur n'est plus un passage obligé pour obtenir un brevet de modernité, il me semble au contraire que l'une des ramifications théoriques de la notion d'hypertextualité contribue

depuis une dizaine d'années à restaurer la figure de l'auteur non pas derrière son texte, mais bien au milieu de celui-ci, pour reprendre les termes de Barthes qui nuançait d'ailleurs son propos initial dans *Le Plaisir du texte* :

Le texte est un objet fétiche et *ce fétiche me désire*. [...] Perdu au milieu du texte (non pas *derrière* lui à la façon d'un dieu de machinerie), il y a toujours l'autre, l'auteur.⁵⁷

Le texte ne se conçoit dès lors plus comme un objet désincarné, mais dans son processus génératif, dans lequel l'auteur a toute sa place ; il ne s'éprouve que comme travail :

Le texte est une productivité. Cela ne veut pas dire qu'il est le *produit* d'un travail (tel que pouvaient l'exiger la technique de la narration et la maîtrise du style), mais le théâtre même d'une production où se rejoignent le producteur du texte et son lecteur : le texte "travaille", à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne ; même écrit (fixé), il n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production.⁵⁸

Le retour au texte (dont la théorisation en même temps que la pratique est venue avec les travaux de Compagnon sur la citation) engendre la problématique de la genèse de l'œuvre et réinvestit la notion d'intertextualité en réécriture ou réécriture, en remplaçant l'auteur au centre du dispositif hypertextuel :

[La notion de réécriture] relève d'un dépassement de la poétique des années soixante-soixante-dix, d'une nouvelle "nouvelle critique" : non pas rupture [...], mais infléchissement par le fait duquel, entre autres, l'Histoire, l'Auteur ou la Littérature feraient discrètement retour.⁵⁹

L'hypertextualité ne se définit plus comme une relation anonyme entre textes, mais plutôt comme une pratique dans laquelle l'auteur ne constitue certes plus la clé de voûte de son texte mais s'impose comme un principe de cohérence pour échapper à certaines impostures interprétatives. La réécriture, inaugurée par Compagnon, semble répondre à une volonté de réhabiliter la figure (et non la personne) de l'auteur et d'insérer les procédés hypertextuels dans le processus d'écriture qui les engendre.

Intentionnalité, littéarité et mise en recueil

Cette notion de réécriture hypertextuelle ouvre, pour la question des recueils, de belles perspectives : si après Compagnon, tout se répète, si tout acte d'écrire est en fait une réécriture, le fait pour un écrivain de publier

ses textes en recueil apparaît dans ces conditions comme l'opération auctoriale par excellence :

La forme brève affiche l'apparence d'une discontinuité [...] mais ne cesse de renvoyer à une continuité profonde, à un ordre supérieur, à une surdétermination – ceux que promeut, en dernière analyse, l'instance (ordonnatrice, organisatrice, classificatrice) de l'auteur.⁶⁰

Plus encore, la publication d'un recueil par un auteur est un acte éditorial plus chargé d'auctorialité que tout autre, puisque l'auteur choisit les textes qu'il réunit pour en faire une quintessence de sa production. Comme le note par exemple Genette en conclusion de son étude sur le pastiche, dans *Palimpsestes* :

Pour produire un autopastiche fidèle, un auteur n'a qu'à prendre n'importe quelle page de lui, déjà rédigée, pour plus de sûreté, hors de toute intention mimétique, et à l'intituler *autopastiche*. [...] Toute anthologie fonctionne à peu près comme un recueil de pastiches.⁶¹

On m'objectera avec raison que l'unité d'un recueil ne s'impose jamais de manière aussi évidente que celle d'un vrai livre. Même si sur le plan de sa matérialité le recueil est un volume, il n'est jamais qu'un pâle substitut du livre-monument : la précarité éditoriale semble être la condition intrinsèque de la forme brève, même recueillie. À côté des grandes constructions romanesques de la fin du XIX^{ème} siècle et du début du XX^{ème}, l'auteur de formes brèves est presque statutairement inférieur à un Zola, un Proust ou un Joyce – même après Maupassant –, en vertu du cliché idéologique qui fait de l'unité formelle une valeur dominante peu interrogée.

Au-delà de cette différence matérielle entre livre et recueil, il me semble toutefois que si la réécriture est l'essence même d'une écriture qui ne se conçoit que comme une répétition signifiante de discours, la production d'un recueil est la marque même de l'auteur sur son œuvre : le recueil se distingue en effet d'un collage aléatoire et n'est jamais réductible à la somme de ses parties. Cet aspect du recueil, considéré comme totalité signifiante, n'est plus à prouver : la lecture du *Décameron*, des *Mille et Une Nuits* ou des *Nouvelles complètes* de Pirandello, conçues par l'auteur comme «nouvelles pour une année», y suffit.

C'est dans cette mesure que la question de l'intentionnalité de l'auteur, apparemment évacuée par la critique structuraliste, fait retour par la question du recueil. La production d'un recueil – je serais tenté d'écrire le *recueillement*⁶² – ne relève pas d'une simple mécanique répétitive mais constitue bien un processus dans lequel le geste d'écrire se prolonge. Qu'est-ce que «faire un recueil», sinon bricoler, au sens borgésien de *El Hacedor*, le bricoleur ?

Poétique du recueillement

Si, comme l'écrit Compagnon dans son livre sur la citation, «écrire, car c'est toujours récrire, ne diffère pas de citer»⁶³, recueillir ne diffère pas non plus beaucoup de citer. En effet, les quatre opérations qui définissent le comportement citationnel selon Compagnon, à savoir la solli-citation, le soulignement, l'ablation et l'accommodation dans un texte d'accueil⁶⁴ sont de même nature que celles qui président à l'élaboration d'un recueil.

Recueillir ne diffère pas essentiellement de citer, puisque recueillir, c'est choisir les textes parmi le corpus disponible, les sélectionner, les sectionner, les découper dans le journal ou la revue, les copier, les coller, les accommoder dans le recueil pour leur adjoindre ensuite un appareil paratextuel (au moins un titre commun, éventuellement une préface) qui peut faire office d'orientation de lecture. L'auteur de recueils est un donc bien plus qu'un auteur, il est également un re-lecteur, puis un «sé-lecteur» de ses textes : la fabrication d'un recueil par un auteur implique nécessairement une relecture sélective des textes à faire figurer dans celui-ci.

L'auteur qui publie ses textes en recueil réalise donc l'abominable transgression du sauvage agent forestier d'Antoine Compagnon :

J'ai une bibliothèque uniquement à mon usage, et que je ne propose pas en exemple. Je circule beaucoup dans la journée, et le soir j'aime à me reposer dans le coin de mes livres. [...] Si vous alliez les ouvrir, vous seriez bien étonné. Ils sont tous incomplets ; quelques-uns ne contiennent plus dans leur reliure que deux ou trois feuillets.

Je suis d'avis qu'il faut faire commodément ce qu'on fait tous les jours : alors je lis avec des ciseaux, excusez-moi, et je coupe ce qui me déplaît. J'ai ainsi des lectures qui ne m'offensent jamais.⁶⁵

Publier un recueil, c'est extraire, classer, donc recontextualiser les textes et les ouvrir à un sens nouveau. Le recueil est donc bien une sélection de textes (un recueillement, une récolte), mais aussi et surtout, il est une structure d'accueil des textes rassemblés.

Une précision : mon propos vise les recueils autographes et non allographes. Pour ces derniers, je parlerais plutôt d'anthologie. Je ne vise pas non plus les recueils de livres : on comprendra aisément que des collections comme *La Pléiade* ou *Bouquins* relèvent d'une logique différente, strictement éditoriale, sauf cas particulier où l'auteur fixe son œuvre pour la postérité – comme a pu le faire Borges pour Emecé ou Gallimard⁶⁶.

Il importe donc de replacer le support au centre du dispositif critique parce que c'est précisément le support qui est au cœur du dispositif d'écriture : lire et écrire, comme le rappelle l'ouverture de *La Seconde main*, «Ciseaux et pot à colle», ce n'est jamais que jouer avec du papier.

Le travail du recueil est donc bien un des avatars de la notion d'hypertextualité revisitée en réécriture, non seulement au niveau macro-textuel (découper et coller des textes) mais aussi au niveau des structures micro-textuelles, puisque le texte peut être réécrit avant d'être recueilli. Après avoir été éventuellement publié en revue ou livre, le texte est relu et éventuellement revu.

De même que la citation n'implique pas seulement un objet textuel cité mais deux systèmes sémiotiques distincts, le passage en recueil, après le passage éventuel en journal, n'est jamais anodin, même lorsque le texte n'a subi aucune altération formelle. Que le texte soit réécrit ou non, son insertion en recueil, sa répétition sur un support autre, fait toujours sens car elle n'est jamais une répétition à l'identique, en raison des effets de contiguïté avec les textes voisins choisis. J'appliquerais donc volontiers aux textes du recueil cette remarque d'Antoine Compagnon sur la citation :

La citation est un énoncé répété et une énonciation répétante : en tant qu'énoncé, elle a un *sens*, l'"idée" qu'elle exprime dans son occurrence première [...] ; en tant qu'énoncé répété, elle a également un sens, l'"idée" qu'elle exprime dans son occurrence seconde [...]. Rien ne permet d'affirmer que ces sens sont les mêmes ; au contraire, tout laisse supposer qu'ils sont différents.⁶⁷

On pourrait donc considérer le recueillement comme une forme d'auto-citation macro-textuelle, où les paratextes du recueil feraient office de guillemets. D'où cette définition du recueillement comme la «répétition d'une unité de discours dans un autre discours». Même si le texte ainsi recueilli reste inchangé du strict point de vue de son signifiant, le déplacement qu'il subit modifie son signifié et entraîne une transformation qui affecte le macro-texte d'accueil dans lequel il se réinsère – Pierre Menard ne me contredirait sans doute pas sur ce point. Aussi le travail du recueil est-il un travail de réécriture dès lors qu'il s'agit de convertir des éléments séparés et discontinus en un ensemble continu et cohérent ; le tout est plus que la somme des parties :

[La forme brève est] inséparable d'un contexte que [...] [les autres] formes brèves explicitent : l'intertexte minimum obligé que constituent les autres nouvelles, les autres poèmes, les autres essais d'un recueil.⁶⁸

Le texte de prose ou de poésie mis en recueil, au contraire du roman ou de l'essai, bref, du Livre, ne constitue pas une unité textuelle autonome et indépendante : son mode de publication n'est pas monotextuel, mais bien polytextuel, ce qui le rend extrêmement dépendant des autres textes qui

l'entourent. Même s'il se profile comme un texte autonome, le texte mis en recueil ne vient jamais seul et participe toujours d'un ensemble :

Un roman peut toujours être publié à lui seul comme livre (c'est même aujourd'hui sa forme la plus ordinaire de publication), alors qu'une nouvelle ne compose pratiquement jamais un livre à elle seule ; elle ne paraît ordinairement qu'au milieu d'autres textes, en magazine ou en recueil.⁶⁹

Aussi, ce caractère interdépendant de la forme brève l'inscrit-il logiquement dans le champ méthodologique de l'hypertextualité et d'une herméneutique de la lecture. Les textes mis en recueil sont l'hypertextualité même en ce sens qu'ils n'ont pas d'existence indépendante propre, contrairement à ce qu'a pu affirmer Genette au sujet du poème :

Dans un recueil de poèmes brefs, l'autonomie de chaque pièce est généralement beaucoup plus grande que celle des parties constitutives d'une épopée, d'un roman [...]. L'unité thématique du recueil peut être plus ou moins forte, mais l'effet de séquence ou de progression est habituellement très faible, et l'ordre est le plus souvent arbitraire. Chaque poème est en lui-même une œuvre close, qui peut légitimement réclamer son titre singulier.⁷⁰

On comprendra donc que tout récit bref doit être lu non seulement pour lui-même mais aussi à l'intérieur d'un système périphérique : parce que son entour est par essence instable, le récit bref est voué à toutes les possibilités de décontextualisation et de recontextualisation.

Herméneutique du recueil

Toute poétique a nécessairement pour corollaire une herméneutique : il est impossible de considérer le travail de l'auteur dans un recueil sans considérer également les relations qu'entretient un recueil avec ses lecteurs.

Genette écrivait en introduction de *Palimpsestes* :

Moins l'hypertextualité d'une œuvre est massive et déclarée, plus son analyse dépend d'un jugement constitutif, voire d'une décision interprétative du lecteur.⁷¹

Il me semble utile de revenir sur la lecture hypertextuelle que suscite le recueil, notamment en ce qui concerne les relations de cotextualité. En effet, si toute forme colligeante induit une pratique co-lisante, il y aurait toutefois quelque abus à prétendre que le recueil le mieux réussi serait le recueil le plus homogène : bien souvent, la lecture colligeante cherche la cohérence là où elle n'est peut-être pas. Le recueil ne se limite pas à une

réunion de textes formant une totalité sémantique : cela reviendrait à nier l'autonomie de chaque texte et ramener le recueil à... un roman. Aussi pourrait-on peut-être appliquer à la lecture des recueils cette remarque de Barthes :

J'imagine une critique antistructurale ; elle ne rechercherait pas l'ordre, mais le désordre de l'œuvre ; il lui suffirait pour cela de considérer toute œuvre comme une *encyclopédie* : chaque texte ne peut-il se définir par le nombre des objets disparates (de savoir, de sensualité) qu'il met en scène à l'aide de simples figures de contiguïté (métonymies et asyndètes) ? Comme encyclopédie, l'œuvre exténue une liste d'objets hétéroclites, et cette liste est l'anti-structure de l'œuvre, son obscure et folle polygraphie.⁷²

Rechercher l'homogénéité dans un recueil est structurellement plus rassurant pour le critique, intimement convaincu que l'œuvre recèle une forme unitaire qu'il aurait pour but de mettre en lumière ou en système.

Il est certes vrai que la nature d'un recueil prescrit une lecture qui se constitue à partir de formes et de phénomènes solidaires entre eux⁷³, mais il ne faut jamais perdre de vue la dimension non pas solitaire mais plutôt autonome de la forme brève, qui a un fonctionnement et une cohérence propres. Éviter donc une lecture abusivement relationnelle du texte recueilli en le considérant aussi comme un texte qui peut être détaché de son ensemble.

Ainsi, le recueil est par essence une forme contradictoire : même si le sens d'une nouvelle ou d'un conte s'enrichit de la lecture de ses cotextes, il faut également admettre une (re)lecture qui considérerait isolément toutes les nouvelles d'un recueil sans faire obligatoirement travailler l'ensemble. Comprendre ainsi la forme brève, ce serait nier le principe de son autonomie. Il serait donc plus juste de dire :

La nouvelle entre dans une double perspective de lecture : lecture d'un objet esthétique singulier et autonome : la nouvelle comprise comme unité textuelle ; et lecture d'un objet composite : le recueil.⁷⁴

Certes, dans le cas de nouvelles qui s'enchaînent et forment un quasi-roman, comme pour *El llano en llamas* de Rulfo, ou *Cuentos fatales* de Lugones, plus l'autonomie des nouvelles s'amoindrit, plus celle de l'ensemble s'impose. Mais chacun de ces textes, pris isolément, peut toujours se suffire à lui-même.

A cet égard, il me semble nécessaire de revenir sur l'éternelle comparaison entre récit bref et roman, formes souvent mises en parallèle au motif d'une commune narrativité. Dans la plupart des comparaisons, les critiques s'attachent à étudier les différences entre nouvelle et roman, mais pas entre recueil de nouvelles et roman. La dimension du texte recueilli est relationnelle, toujours à rechercher dans les interstices paratextuels et

la zone immédiate du texte, mais une nouvelle n'est pas pour autant qu'un extrait ou un chapitre de recueil.

La structure d'enchaînement des chapitres est la règle en matière romanesque (à quelques exceptions près, comme *Rayuela* de Cortázar, à lire comme un recueil), alors que le recueil est le lieu d'une liberté interprétative détachée de la structure arbitraire de l'ordre matériel des textes. Comme l'indique l'*incipit* de l'épître dédicatoire du *Spleen de Paris* (*Petits Poèmes en prose*) de Baudelaire :

Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement. Considérez, je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tous, à vous, à moi et au lecteur. Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture ; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superflue.

Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. Dans l'espérance que quelques-uns de ces tronçons seront assez vivants pour vous plaire et vous amuser, j'ose vous dédier le serpent tout entier.⁷⁵

Baudelaire a donc inventé l'hypertexte, bien avant Genette ou Internet. Même si Baudelaire, glosant ensuite le titre et le sous-titre du recueil, argue de son unité thématique («la fréquentation des villes énormes») et rhématique («prose poétique, musicale sans rythme et sans rime»), on comprendra aisément que cette épître constitue un peu plus qu'une pirouette rhétorique mais bien un contrat de lecture, où la disparité acquerrait en retour une valeur herméneutique – la diversité comme principe d'unification, ou plutôt le désordre comme principe fondateur.

Le recueil relève ainsi d'une esthétique hypertextuelle du bigarré, au contraire du roman, qui impose le plus souvent un ordre immuable de lecture. Peut-être est-ce là le mérite le plus appréciable du recueil, celui d'inciter à une lecture aléatoire et non pas à la lecture obligatoire qu'impose la forme romanesque ?

Lectura y representación en el autógrafa⁷⁶ femenino

Irma Velez
(I.U.F.M. de Paris)

*La lectura... permiso de residencia
en la geografía donde los prodigios se apalabran*
Luis Rafael Sánchez,
No llores por nosotros Puerto Rico (1997)

*No hay, a la vez, nada más real
ni nada más ilusorio que el acto de leer*
Ricardo Piglia,
El último lector (2005)

Introducción

La crítica literaria ha dado por sentado que la lectura precede el acto de escritura autobiográfica como aquel proceso intelectual de introspección que le da origen (Gusdorf). De los pactos de lectura también depende la identificación y la existencia de la autobiografía como tal (Bruss, Lejeune, Loureiro, Molloy), y hasta se ha planteado que la autobiografía no podía ser más que una figura de lectura (De Man). Sin embargo, es notable la escasez de atención prestada a la abundancia de “escenas de lectura” en la autobiografía (Molloy, 1996) cuando tantos autores contemporáneos afirman padecer de lo que Jean-Paul Sartre identificó sagazmente como una confusión entre la memoria y la imaginación (1964)⁷⁷. No me refiero aquí al plagio creador del que muchos se han inspirado en la práctica para mejorar la escritura propia, sino a la propensión de muchos escritores a representarse en un contexto histórico y cultural contaminado por sus propias lecturas literarias, contaminación que no sólo abarca espacios simbólicos, como es de suponer, tanto para aquellos que padecen de bovarismo forzado (“actuar lo que uno lee”, en Piglia, 2005 a, 35) como de bovarismo a la inversa, (“no se lee la ficción como más real que lo real, se lee lo real perturbado y contaminado por la ficción”, en Piglia 2005 a, 29).

Por ejemplo, al comentar sobre *Las genealogías* (1981), la escritora mexicana Margo Glantz evidencia huellas de ese bovarismo “a la inversa”: “yo creo que biográficamente mi relación con el mundo siempre ha sido una relación con la literatura” y menciona el ejemplo de las ballenas: “Las ballenas son imaginadas porque yo no las he visto más que de lejos, son ballenas literarias” (1985, 33). Por otra parte, Sergio Pitol justifica el origen de su obra, *El arte de la fuga* (1996), en un proceso similar de diálogo entre literatura y escritura autobiográfica: “Advertí que lo que más me había interesado era relacionar mi vida con mis lecturas, establecer un contacto personal entre lectura y biografía (1997, 1)”, “Uno, me aventuro, es los libros que ha leído, la pintura que ha visto, la música escuchada y olvidada, las calles recoridas” (1996, 25). Plagiando la literatura en vida, se han ido elaborando memorias individuales y eso, desde la llegada de Colón, a partir de cuya producción las deudas de la historia individual con el imaginario colectivo —que para aquel entonces tanto se inspiraba en el bestiario medieval como se plasmaba en el discurso legal renacentista— problematizan la relación existente entre literatura e historia en la misma práctica autobiográfica.

Si la participación del escritor contemporáneo a la historia de la cultura se suele medir en términos de producción y de difusión literaria (distribución y consumo), el creciente despliegue de malabarismos (auto)biográficos protagonizados por lectores especulativos y memorialistas propondría otro espacio de participación cultural, ya no desde el lugar de la producción de los bienes simbólicos que autorizan la figura del escritor, en tanto que autor, sino desde los espacios de la recepción del libro, desde la figura del escritor, en tanto que lector. En muchos autógrafos contemporáneos, caracterizados por discursos con desplazamientos autoriales de sujetos que practican la lectura introspectiva de su vida poniendo en escena a un sujeto lector; se ha vuelto notorio el protagonismo de ese lector que se deleita tanto creando paralelos metonímicos como desajustes literarios entre vida y literatura. Casi podrían definirse a los memorialistas en función de su identificación propia con una de las categorías de lectores que propone Macedonio Fernández en su “zoología” de “géneros y especies de lectores”⁷⁸. Si a algunos les inspiran interrogaciones sobre lo que sería la literatura⁷⁹ tratando de registrar las características antropológico-arqueológicas de los lectores en ella representados⁸⁰, el interés del estudio de la escena de lectura en el discurso autobiográfico radica mayormente en un análisis de la lectura como tránsito por el mundo de la significación y de la representación con la ambivalente creatividad y limitación que le concede al autógrafo.

Dentro del marco de este seminario sobre el texto y sus vínculos, me limitaré a sugerir hoy algunas reflexiones inspiradas por estos malabarismos (auto)biográficos en la producción del siglo XX deteniéndome en el lugar que ocupa la lectura, y la “escena de lectura” como vínculo ineludible entre vida y literatura en los procesos de autorepresentación. Trataré de proponer algunas de consecuencias inmediatas de dicha práctica en los autógrafos de mujeres.

Lectura y representación

La ginocrítica ha logrado superar la indiferente, cuando no pormenorizante, recepción crítica de la producción autobiográfica de mujeres⁸¹, al acusar sobre todo, la “exasperante negligencia”⁸² de la recepción crítica (Parisier Plottel vii) de autores como Philippe Lejeune, quien ignoró en su labor inicial la contribución al género de una escritora como Colette por ejemplo (Morgan 1991 b, 9). Lo conclusivo de la investigación feminista fue determinar los motivos de una recepción académica sensible al género sexual de los productores de autobiografía (Stanton)⁸³. Para superar los modelos masculinos que habían prevalecido en la escritura autobiográfica y las correspondientes actitudes críticas⁸⁴, Sidonie Smith denunció una actitud “acrítica” que no destacaba las diferencias que el género sexual imponía a las prácticas de escritura o a las afiliaciones con géneros discursivos, y que en el peor de los casos suponía que ciertas prácticas eran “propias” del sexo débil⁸⁵.

Dentro de la crítica sobre autobiografías españolas⁸⁶ e hispanoamericanas⁸⁷ destaca la labor de Sylvia Molloy en la que describe “the anxiety of being in (for) literature” como el (leit)motivo por el cual muchas autobiografías no han sido leídas como tales. Su recepción ha sido afectada además por las tradicionales divisiones que se dieron entre la historia y la ficción (Molloy 1991, 2)⁸⁸. Molloy constata que “Leyendo antes de ser y siendo lo que lee (o lo que lee de modo desviado), el autobiógrafo también se deja llevar por el libro” (1996, 27) y justifica la presencia y abundancia de “escenas de lectura” como una característica propia de la autobiografía hispanoamericana, en un agudo análisis de los desplazamientos culturales de algunos sujetos/lectores diferenciados por su género-sexual, su raza y condición social.

Si la presencia de un discurso sobre la lectura aparece también en textos no hispanoamericanos, habría que considerar la escritura de “escenas de lectura” no como algo propio de *una* cultura, o – como lo sugiere Molloy de la escritura hispanoamericana –, sino más bien de un modo de *dialogar* con la cultura⁸⁹ desde la representación autobiográfica (con la carga

ideológica propia de cada cultura en cuanto a ideología del género, de la lectura, de la escritura de estos géneros). Otro aspecto importante de las conclusiones de Molloy que también habría que matizar a la luz de lo que se ha producido desde su ensayo crítico, es que la producción autobiográfica contemporánea sí demuestra que la autobiografía hispanoamericana *no* es tan “parca en especulaciones sobre el acto de recordar” (Molloy 1996, 186). Las “escenas de lectura” son precisamente un punto de partida para evaluar la lectura como un acto de compensación entre vida y literatura. Son además un punto de manifestación crítica donde se establecen negociaciones del sujeto entre la memoria personal y la imaginación colectiva. Los nuevos sujetos/lectores de discursos autobiográficos se acercan a las fronteras de la representación, estipulando las maneras en que la lectura proscribe o inscribe la representación en un legado cultural.

La dificultad de discernir el límite entre la vida de un autor y su obra, o lo que Derrida distingue entre lo fundamental o trascendente de un hecho empírico (1985, 44), le llevaron a cuestionar la unidad de ese *auto* (1985, 44-45), cada vez más fragmentado. Explorar nuevos espacios de representación es en el fondo lo que proponen muchos escritores, lo cual amenaza la constitución tradicional de la representación autobiográfica, especulando sobre las posibilidades que otorga el protagonismo de un sujeto antes lector que autor.

Estas emergentes inscripciones del sujeto/lector en modalidades discursivas autobiográficas han paralizado la crítica autobiográfica, estancada en deliberaciones taxonómicas : ¿Son estos textos ficciones autobiográficas, autobiografías en tercera persona, biografías en primera persona o testimonios orales ?⁹⁰ Ninguna de las apelaciones previas ni otras propuestas con mayor arbitrariedad (autobiografía intelectual, literaria o cultural) satisfacían mi triple propósito :

- 1) Destacar las características de una escritura autobiográfica protagonizada por lectores y lectoras sobre todo, y entender esa relación que había entre el género sexual de los autores y el juego con las fronteras del género textual⁹¹.
- 2) Subrayar las tensiones existentes entre las prácticas de lectura recordadas y la ideología imperante de la lectura para las escritoras y poner en evidencia los retos de una reflexión que problematiza el encuentro de la memoria con la imaginación para negociar nuevos espacios de representación (textual y social).
- 3) Evidenciar un intento de ubicación del lector dentro de una producción nacional a través de prácticas discursivas intertextuales que se insertan en una economía de la lectura y de la escena de lectura.

Legobiografía

Si por legobiografía se entiende el autógrafo (cartas, memorias, diario, autobiografía) protagonizado por un narrador/lector, estudiar la legobiografía permitiría analizar los procedimientos de auto-representación cuando en éstos se da una identificación del sujeto como lector cuyo programa de lectura, dialógico e intertextual, se convierte en una etapa fundamental tanto de la construcción de su subjetividad como de su textualidad. Algunos de los siguientes autógrafos, publicados en las últimas décadas, podrían estudiarse como legobiografías o discursos legobiográficos : *Las genealogías* (1981) de Margo Glantz, *Delirio y destino (Los veinte años de una española)* (1989) de María Zambrano, *Memorias de España. 1937* (1992) de Elena Garro, o *El arte de la fuga* (1996) de Sergio Pitol, *Autobiographie d'un lecteur* (2000) de Pierre Dumayet, *A Reading Diary. A passionate Reader's Reflections on a Year of Books* (2005) de Alberto Manguel, así como fragmentos de *Formas breves* (2000) o *El último lector* (2005) de Ricardo Piglia por citar algunos.

En estos textos, el doble efecto de la lectura, sobre la construcción de una identidad y sobre la elaboración del propio autógrafo, dista de constituir un dato menor en el entramado genérico-textual de la legobiografía que llega a veces a marginarlos a la categoría de “suplemento” literario. Sergio Pitol reconoce un “intento consciente de romper los géneros” (1997, 2). Pitol explica :

Inicio un ensayo, y lo transformo en cuento y vuelvo a cerrarlo como ensayo. O al revés : al ficcionalizar ciertos grumos que podrían acercarse a una teoría literaria o por lo menos a una *ars poética* propia. La mayor dificultad fue evitar que el libro se convirtiera en unas memorias simples, en una autobiografía, y evadir la solemnidad hasta donde fuese posible, “bajar el gas” en todo momento, romper el *pathos* con un salto hacia lo grotesco o saltar de lo grotesco a lo trágico. (1997, 2)

La legobiografía sincroniza el ejercicio de lectura con la escritura disimulando los travestismos del *auto* en un *lego* performativo, a veces histriónico al explorar las posibilidades de representación que le conceden los juegos entre la memoria y la imaginación. En el caso de las escritoras, el protagonismo de la lectora afianza la posibilidad de construir un sujeto hasta entonces marginado, en tanto que lectora. La escritora puertorriqueña Ana Lydia Vega alega en una recopilación de ensayos precisamente autobiográficos que : «Se sabe que algunos lectores confunden ficción con realidad, vida con obra. Eso no es tan grave. Casi todos los escritores también. Pero en el caso de una escritora, las consecuencias prácticas de tal confusión no son muy fáciles de vivir.» (1996, 97)

A pesar de tal evidencia, Shirley Neuman, siguiendo los planteamientos de Smith, notaba en 1991 que todavía faltaban estudios menos generales y más particularizantes que incluyeran el aspecto genérico : “the subject of autobiography has been theorized without self-consciousness about, or differentiation of, what in western cultures is a fundamental aspect of our ‘identity’ or ‘subjectivity’ : our identity as a man or as a woman” (1). El teorizar sobre la autobiografía o los autógrafos desde una perspectiva genérico-sexual⁹² autorizó en un principio legitimar los escritos femeninos dentro de la academia (Benstock)⁹³. Se impuso entonces la necesidad de pasar al análisis de las modalidades discursivas y de los motivos por los que las escritoras desbaratan el entendimiento tradicional de la autobiografía. Entender el género como una construcción ideológica convertiría el concepto de ideología del género en un pleonasma si no fuera por la necesidad de marcar la diferencia entre los procedimientos hegemónicos que sostienen un orden genérico patriarcal, y la ideología del género – la manera en que esos procedimientos se infiltran y manifiestan en el universo de la significación (Eagleton 1994, 11). Por eso todavía sigue vigente la pregunta hecha por Bella Brodzki y Celeste Schenck en el contexto de la producción autobiográfica en lengua española : “¿Qué estrategias han adoptado las escritoras de discursos autobiográficos al enfrentarse con la lectura de su vida por un lenguaje marcadamente sexual y poder liberarse de dichas representaciones ?” (1988b, *trad. mía*, ix).

Josefina Ludmer afirmaba que los géneros menores como escrituras límites entre lo literario y lo no literario, “los géneros de la realidad,” habían sido adoptados por las mujeres para mostrar que aceptaban “la esfera privada como campo propio” pero para señalar a la vez que rechazaban la división sexual desde esa esfera. Para Ludmer, “la treta del débil” consistía en cambiar desde el lugar asignado (y aceptado) el sentido de lo que se instauraba en él : la mujer exploró un espacio adjudicado desde donde podía practicar lo prohibido. Esta práctica de *reapropiación* de los espacios privados que Ludmer caracteriza “de traslado y de transformación”, se dio en muchas escritoras contemporáneas y con mucho éxito editorial. En los discursos autobiográficos contemporáneos que me han llamado la atención, se manifiesta *a la inversa* una voluntad de penetración en los espacios públicos, desde el protagonismo de lectoras mal informadas, ignorantes o desvalorizadas con un exhibicionismo intimista ajeno a las prácticas tradicionales como lo demuestra Elena Garro. Ese *lego* recordado se convierte en el conducto de resistencias con el que la narradora explora los confines de la representación bajo los auspicios de una ideología androcéntrica del género y de la lectura.

Estas lectoras expresan su voluntad de identificarse culturalmente desde los espacios privados de la lectura : Victoria Ocampo por ejemplo cuestiona la formación del canon en los libros escolares a partir de sus recuerdos de lectura de la infancia. Se dan otros casos, como en el de Margo Glantz, en los que también se propone una revisión de la ideología del género desde los espacios privados de la biblioteca paterna por ejemplo⁹⁴.

Desde la perspectiva de una ideología de la lectura a la que responden prácticas de lecturas afines o subversivas cabe entonces la siguiente pregunta : ¿De qué manera responde la legobiografía a una posible revisión del lugar que (no) ocupa el sujeto/lector femenino en la cultura ? Explorar el discurso del *lego* permite observar el traslado que se opera del sujeto de acciones performativas (como autor) al sujeto de acciones pedagógicas (como lector) de una representación textual e intertextual circunscrita por la ideología del género y de la lectura⁹⁵. Explorando a los íconos de la producción literaria representativa de la identidad nacional, ciertas lectoras como Elena Garro preguntan a su manera si, ¿pueden entonces la ideología de la lectura y del género excluir de la representación nacional a los lectores “débiles” o mal informados ?

Son numerosos los textos que cuestionan la representación de la lectora en la cultura nacional y las posibilidades que tiene el *lego* de explorar la (des)ubicación del sujeto femenino en una tradición literaria propia. Aunque por su cultura, esas mujeres no representaron siempre a la mujer corriente⁹⁶, lo importante sería descubrir la manera en que reaccionaron al impacto de su privilegiada formación cultural y las implicaciones de haberse movido desde los márgenes de la cultura hacia el centro (Smith 1987, 9). Algunas de estas obras proponen un análisis del *lego* como sujeto desplazado desde los márgenes de la cultura, como “lectoras desobedientes”, “débiles” o “mal informadas,” para participar en una cultura androcéntrica rigida por lectores “machos”⁹⁷. Sería este el caso de Elena Garro y su paródica aventura quijotesca por las lecturas marxistas de los años treinta en *Memorias de España. 1937* (III) ; lectoras como Garro a menudo resultan ser mucho mejor informadas de lo que aparecen. Garro se reconstruye como sujeto/lector rememorando la biblioteca del padre y limpiando la del ex-esposo (Octavio Paz). El esfuerzo de representación se concilia en esta limpieza general y en este reordenar, reconsiderar y re-evaluar textos cuyas aportaciones han contribuido —para bien o para mal— en la formación del sujeto narrador femenino. El “writing back”, o el proceso de reescritura de estas escritoras, se convierte en un “reading back”, o un proceso de relectura (Castillo, 293-313) : se inscriben, se buscan y se leen en autógrafos más afectados por lo literario de lo autorizado convencionalmente, porque la revisión de su participación cultural y de su

representación histórica se realiza mediante el mismo producto ideológico y cultural que les lleva a la escritura, el libro.

La reescritura feminista de la historia cultural se inscribe dentro de lo que Janet I. Pérez denomina “metanarrativas de legitimación” (1992, 45) y la legobiografía se inscribe como una de ellas. Se produce como consecuencia directa de una ideología del género y de la lectura que durante largos siglos han impedido el acceso de la mujer a la lectura y ha impuesto modelos literarios de construcción genérico-sexual y textual. La legobiografía escrita por mujeres ha de entenderse por tanto como discurso de resistencia cultural cuyos éxitos dependen en gran medida de su posibilidad de desapego y relativismo con los discursos literarios e historiográficos que inevitablemente distorsionan y afectan la manera en que la mujer se autorrepresenta y se invoca.

Según lo sugiere Caren Kaplan, para entender las distintas formas autobiográficas adoptadas por los escritores habría que redefinir los conceptos de autoridad e identidad que proponen estos textos que se desprenden de los géneros tradicionales, y que define como “emerging out-law genres” (1992, 130). La legobiografía como “*out-law genre*”, o género proscrito, ha recibido la atención merecida porque anticipa el poder ideológico de la lectura y sus consecuentes contradicciones en la representación del sujeto y en la formación de la identidad.

Tal vez, el estudio asiduo de la legobiografía como género proscrito ofrezca en el futuro modelos de lecturas afines a localizaciones geopolíticas y a formaciones socioculturales específicas. Tal vez incluso sigan demostrando, como ya lo acreditó Silvia Molloy, de qué manera los factores raciales, sociales y genérico-sexuales afectan la ubicación y representación del sujeto legobiográfico en su cultura. El crítico ha de acercarse a la legobiografía de mujeres con cautela por su doble exclusión genérico-sexual y textual, y por su confinamiento a una ideología de la lectura patriarcal. Como género culto, la legobiografía de mujeres se baraja en un diálogo constante con la tradición agustiniana de la lectura a la vez que forja su propia tradición femenina, en un tejido cultural todavía por remendar hilvanando ávidas lectoras comunicantes.

BIBLIOGRAFÍA

- Benstock, Shari, ed. *The Private Self : Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*. Chapel Hill : U of North Carolina P, 1988.
- — —. "Introduction". *The Private Self : Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*. Ed. Shari Benstock. Chapel Hill : U of North Carolina P, 1988. 1-6.
- — —. "Authorizing the Autobiographical". *The Private Self : Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*. Ed. Shari Benstock. Chapel Hill : U of North Carolina P, 1988. 10-33.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London and New York : Routledge, 1994.
- Brodzki, Bella y Celeste Schenk, eds. *Life/Lines. Theorizing Women's Autobiography*. Ithaca y Londres : Cornell UP, 1988.
- — —. "Introduction". *Life/Lines. Theorizing Women's Autobiography*. Eds. Bella Brodzki y Celeste Schenk. Ithaca y Londres : Cornell UP, 1988. 1-15.
- Bruss, Elizabeth. "Actos literarios." *Suplementos Anthropos 29. La autobiografía y sus problemas teóricos*. Coord. Angel Loureiro. Sant Cugat del Valles : Anthropos, 1991. 62-78.
- Castillo, Debra. *Talking Back : Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*. Ithaca, New York : Cornell UP, 1992.
- Chittenden, Jean S. "Toward a Theory of Hispanic Autobiography". *A/B : Auto/Biography Studies. Mexican Autobiography Issue*. Richard D. Woods, ed. 3.4 (1988) : 1-12.
- De Mann, Paul. "La autobiografía como desfiguración" *Suplementos Anthropos 29. La autobiografía y sus problemas teóricos*. Coord. Ángel Loureiro. Sant Cugat del Valles : Anthropos, 1991. 113-118.
- Derrida, Jacques. *The Ear of the Other. Otobiography, Transference, Translation*. Texts and Discussions with Jacques Derrida. Ed. Christie Mc Donald. Traducción de Peggy Kamuf de la edición francesa de Claude Levesque y Christie McDonald, L'Oreille de l'autre. Lincoln y Londres : University of Nebraska Press, 1985.
- Donahue, Darcy. "National History as Autobiography : Maria Zambrano's *Delirio y destino*." *Monographic Review/Revista Monográfica 9* (1993) : 116-125.
- Dust, Patrick. "A Methodological Prolegomenon to a Post-Modernist Reading of Santa Teresa's Autobiography". *Autobiography in Early Modern Spain*. Eds. Nicholas Spadaccini y Jenaro Talens. Minneapolis : The Prima Institute, 1988. 77-96.
- Eagleton, Terry. *Ideology. An Introduction*. 1ª ed., 1991. Londres y Nueva York : Verso, 1994.
- Garro, Elena. *Memorias de España, 1937*. México, D.F. : Siglo XXI, 1992.
- Glantz, Margo. "Conversación con Margo Glantz". Entrevista con Mercedes Valdivieso. *Literatura chilena : Creación y Crítica 9* : 1.31 (1985) : 32-34.
- — —. *Las genealogías*. México : Lecturas Mexicanas, 1986.
- Greenblat, Stephen. "Culture." *Critical Terms for Literary Study*. Eds. Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin. 2nd Ed. Chicago and London : The U of Chicago P, 1995. 225-232.
- Gusdorf, Georges. "Condiciones y límites de la autobiografía." *Suplementos Anthropos 29. La autobiografía y sus problemas teóricos*. Coord. Angel Loureiro. Sant Cugat del Valles : Anthropos, 1991. 9-17.
- Heilbrun, Carolyn G. "No-autobiografías de mujeres 'privilegiadas' : Inglaterra y América del Norte". *Suplementos Anthropos 29. La autobiografía y sus problemas teóricos*. Coord. Angel Loureiro. Sant Cugat del Valles : Anthropos, 1991. 106-112.

- Herpoel, Sonja. “‘Mostróme a mi misma sentada...’: L’autoportrait d’une franciscaine espagnole”. *L’Autoportrait en Espagne : Littérature et peinture. Actes du IVe Colloque International d’Aix-en-Provence (6-7-8 Décembre 1990)*. Guy Mercadier, ed. Aix-en-Provence : Université de Provence, 1992. 95-106.
- Kaplan, Caren. “Resisting Autobiography. Out-Law Genres and Transnational Feminist Subjects” in Sidonie Smith & Julia Watson (Eds.), *De /colonizing the subject : The politics of gender in woman’s autobiography* (p.115-138). Minneapolis : University of Minnesota Press, 1992.
- Kirckpatrick, Susan. *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España. 1835-1850*. Trad. Madrid : Ediciones Cátedra, 1991.
- Lejeune, Philippe. “Autobiography in the Third Person.” *New Literary History* 9.1 (1977) : 27-50.
- — —. *Le pacte autobiographique*. Nouvelle édition augmentée. 1975. Paris : Editions du Seuil, 1996.
- Loureiro, Ángel, coord. “La autobiografía como literatura, arte y pensamiento.” *La Autobiografía en la España contemporánea. Teoría y análisis textual. Anthropos* 125. Coord. Angel Loureiro. Barcelona : Editorial Anthropos, octubre 1991. 2-16.
- — —, and Angel Bassanta. “La autobiografía desde 1975.” *Insula* 589-590 (1996) : 9-11.
- — —. *La autobiografía en la España contemporánea. Teoría y análisis textual. Anthropos* 125. Barcelona : Editorial Anthropos, octubre 1991.
- — —. “Problemas teóricos de la autobiografía.” *Suplementos Anthropos* 29. *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Coord. Angel Loureiro. Sant Cugat del Valles : Anthropos, 1991. 2-8.
- — —, coord. *Suplementos Anthropos* 29. *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Coord. Angel Loureiro. Sant Cugat del Valles : Anthropos, 1991.
- — —, ed. *Resisting autobiography. Journal of Interdisciplinary Literary Studies* 5.1 (1993).
- Ludmer, Josefina. “Tretas del débil”. *La sartén por el mango : encuentro de escritoras latinoamericanas*. Eds. Patricia Elena González y Eliana Ortega. Río Piedras, PR : Huracán. 1984. 47-54.
- Maillard García, María Luisa. “El tiempo de la confesión en María Zambrano”. *Escritura Autobiográfica : Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Eds. José Romera Castillo Alicia Yllera, Mario García-Page y Rosa Calvet. Madrid : Visor Libros, 1993. 281-287.
- Marcus, Jane. “Invincible Mediocrity. The Private Selves of Public Women.” *The Private Self : Theory and Practice of Women’s Autobiographical Writings*. Ed. Shari Benstock. Chapel Hill : U of North Carolina P, 1988. 114-146.
- Mercadier, Guy, ed. *L’autobiographie dans le monde hispanique. Actes du Colloque International de Baume-lès-Aix (mai 1979)*. Aix-en-Provence : Université de Provence, 1980.
- — —, ed. *L’autobiographie en Espagne. Actes du IIe Colloque International de Baume-lès-Aix (mai 1981)*. Aix-en-Provence : Université de Provence, 1982.
- — —, ed. *Ecrire sur soi en Espagne. Actes du IIIe Colloque International d’Aix-en-Provence (4-5-6 Décembre 1986)*. Aix-en-Provence : Université de Provence, 1988.
- — —, ed. *L’Autoportrait en Espagne : Littérature et peinture. Actes du IVe Colloque International d’Aix-en-Provence (6-7-8 Décembre 1990)*. Aix-en-Provence : Université de Provence, 1992.
- Miller, Nancy K. *Subject to Change. Reading Feminist Writing*. New York : Columbia UP, 1988.
- Molloy, Sylvia. *At Face Value : Autobiographical Writing in Spanish America*. New York : Cambridge UP, 1991.

- — —. *Actos de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Transl. José Esteban Calderón. México, D.F. : Tierra Firme, 1996.
- Morgan, Janice and Colette T. Hall, eds. *Redefining Autobiography in Twentieth-Century Women's Fiction*. New York and London : Garland Publishing, Inc. 1991.
- Morgan, Janice. "Subject to Subject/Voice to Voice : Twentieth-Century Autobiographical Fiction by Women Writers." *Redefining Autobiography in Twentieth-Century Women's Fiction*. Eds. Janice Morgan and Colette T. Hall. New York and London : Garland Publishing, Inc. 1991. 3-19.
- Neuman, Shirley, ed. *Autobiography and Questions of Gender*. London : Cass, 1992.
- Parisier Plottel, Jeanine and Donna C. Stanton, eds. *The Female Autograph*. New York : New York Literary Forum, 1984.
- Pérez, Janet I. "Contemporary Spanish Women Writers and the Feminized Quest Romance". *Experimental Fiction by Women Writers. Monographic Review/Revista Monográfica*. Eds. Janet I. Pérez y Genaro J. Pérez. 8 (1992) : 36-49.
- — —. "Modern Hispanic Autobiography and Memoirs." *Monographic Review/Revista Monográfica* 9 (1993) : 199-207.
- Pérez, Janet I. y Genaro J. Pérez, eds. *Experimental Fiction by Hispanic Women Writers. Monographic Review/Revista Monográfica* 8 (1992).
- — —. "Introducción". *Experimental Fiction by Women Writers. Monographic Review/Revista Monográfica* 8 (1992) : 1-18.
- — —, eds. *Monographic Review/Revista Monográfica. Hispanic Literary Autobiography* 9. Odessa : The U of Texas of the Permian Basin, 1993.
- Piglia, Ricardo. *El último lector*. Barcelona : Anagrama, 2005.
- — —, "El lector y la lectura del escritor entrevista con Ricardo Piglia Alfieri, Carlos." *La Jornada Semanal* domingo 25 de septiembre de 2005 núm. 551 en <http://www.jornada.unam.mx/2005/09/25/sem-cara.html>
- Pitol, Sergio. *El arte de la fuga*. México, D.F. : Ediciones Era, 1996.
- — —. "Entrevista con Sergio Pitól. Memoria y escritura." Entrevista con Ricardo Cayuela Gally. *La Jornada Semanal*. Online. 9 de marzo de 1997.
- Pope, Randolph. *La autobiografía española hasta Torres Villaroel*. Frankfurt : Peter Lang, 1974.
- Ramos, Raymundo. *Memorias y autobiografías de escritores mexicanos*. México : Universidad Nacional, 1967.
- Romera Castillo, José. Alicia Yllera, Mario García-Page y Rosa Calvet, eds. *Escritura Autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Madrid : Visor Libros, 1993.
- — —. "Hacia un repertorio bibliográfico (selecto) de la escritura autobiográfica en España (1975-1992)". *Escritura Autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Eds. José Romera Castillo Alicia Yllera, Mario García-Page y Rosa Calvet. Madrid : Visor Libros, 1993. 423-505.
- — —. "Escritura autobiográfica de mujeres en España (1975-1991)". *Asociación Internacional de Hispanistas Actas Irvine-92* (1994) : 140-148.
- Sartre, Jean-Paul. *Les mots*. 1ª ed. Editions Gallimard, 1964. Paris : Gallimard, Collection Folio, 1997.
- Smith, Sidonie. *A Poetics of Women's Autobiography : Marginality and the Fictions of Self-Representation*. Bloomington and Indianapolis : Indiana UP, 1987.
- — —. "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres." *Suplementos Anthropos 29. La autobiografía y sus problemas teóricos*. Coord. Angel Loureiro. Sant Cugat del Valles : Anthropos, 1991. 93-105.
- — — and Julia Watson, eds. *De/Colonizing the Subject : The Politics of Gender in Women's Autobiography*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1992.

- Spadaccini, Nicholas y Jenaro Talens, eds. *Autobiography in Early Modern Spain. Hispanic Issues 2*. Minneapolis : The Prima Institute, 1988. 77-96.
- — —. “Introduction : The Construction of the Self. Notes on Autobiography in Early Modern Spain”. *Autobiography in Early Modern Spain. Hispanic Issues 2*. Minneapolis : The Prima Institute. Eds. Nicholas Spadaccini y Jenaro Talens. 1988. 9-40.
- Stanton, Domna. “Autogynography : Is the Subject Different ?” *The Female Autograph*. Eds. Domna Stanton and Jeanine Parisier Plottel. Vol 12-13. New York : New York Literary Forum, 1984. 5-22.
- Suelzer, Amy. “The Intersection of Public and Private Life in Leonor López de Córdoba’s Autobiography”. *Monographic Review/Revista Monográfica. Hispanic Literary Autobiography 9*. (1993). 28-35.
- Surtz, Ronald E. *Writing Women in Late Medieval and Early Modern Spain. The Mothers of Saint Teresa of Avila*. Philadelphia : U of Pennsylvania P, 1995.
- Vega, Ana Lydia. *Esperando a Loló y otros delirios generacionales*. San Juan, Puerto Rico : Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1996.
- Vosburg, Nancy. “Grotesque Bodies : Prison Memoirs and/of Carlota O’Neil”. *Monographic Review/Revista Monográfica. Hispanic Literary Autobiography 9*. (1993). 67-82.

APPROCHES ANALYTIQUES
ARGENTINE, MEXIQUE, CUBA, COLOMBIE

Andrés Neuman et la postmodernité

Adélaïde de Chatellus
(Université Paris-Sorbonne Paris IV)

Andrés Neuman est né en 1977, à Buenos Aires où il a passé son enfance. Il réside actuellement en Espagne, à Grenade, où il a suivi ses parents concertistes qui s’y exilèrent quand il avait 14 ans. Actuellement âgé de 28 ans, il dit avoir passé autant de temps de chaque côté de l’Atlantique, il a la double nationalité espagnole et argentine, et se définit comme hispano-argentin.

Prodige de la littérature hispanique contemporaine, Neuman est l’auteur de trois romans : *Bariloche*, 1999 (finaliste du Prix Heralde) ; *La vida en las ventanas*, 2002 (finaliste du Prix Primavera) et *Una vez Argentina*, 2003 (également finaliste du Prix Heralde). Il a encore publié deux recueils de nouvelles (*El que espera*, 2000 ; *El último minuto*, 2001) et plusieurs recueils de poèmes⁹⁸. Dans chacun de ces domaines, il a déjà reçu de nombreuses distinctions. Il a fait un intense travail d’étude et de divulgation du récit bref, dont il rend compte dans les postfaces théoriques – particulièrement intéressantes- de ses deux recueils de nouvelles, et il est le coordinateur du projet *Pequeñas Resistencias*, une tétralogie sur la nouvelle contemporaine écrite en langue espagnole, en cours de publication chez Páginas de Espuma, dont il a dirigé le premier⁹⁹ et le troisième tome¹⁰⁰. Il a animé un atelier d’écriture, et il est par ailleurs critique, traducteur et scénariste de bandes dessinées pour le journal *Ideal* de Grenade.

Tant dans sa prose que dans sa poésie, l’écriture de Neuman propose un travail sur le genre bref et le fragment qui entend épouser les traits de la postmodernité. Il s’agit de répondre aux défis posés par l’époque contemporaine grâce à un renouvellement des genres. C’est à ce titre que poésie, nouvelles et romans sont habités par une logique à trois temps : brièveté, intensité, et mélange des genres.

Le minimalisme prend dans l'écriture de Neuman des formes variées, et il apparaît en poésie, avec la pratique du haïku, dont l'auteur a publié deux recueils, *Alfileres de luz* (1999), prix García Lorca, et *Gotas negras* (2003). Le haïku est à l'origine un poème court du Japon médiéval, qui se composait de deux versets d'un total de 31 syllabes : un premier verset de 5/7/5 syllabes, et un second de 7/7 syllabes. Avec le temps, seul le premier verset est resté. Le genre s'épanouit au XVII^{ème} siècle, le poète Bashô (1644-1694) – dont une citation sert d'épigraphe à *Gotas negras* – lui donnant ses lettres de noblesse. Le haïku obéit à des contraintes extrêmes (nombre de syllabes, rythme, etc) qui –en dépit de sa brièveté, ou peut-être à cause de cette brièveté même- en font un véritable défi d'écriture.

Selon certains, le haïku est un des modes d'expression de la philosophie zen (branche du bouddhisme), au même titre par exemple que l'art japonais des jardins, la calligraphie, l'arrangement des fleurs, la peinture ou le Nô. C'est à dire que, comme eux, le haïku a pour but de provoquer l'illumination, l'éveil. Pour Roger Munier, «sa pratique, écriture et lecture, est en elle-même un exercice spirituel»¹⁰¹. Le haïku procède par la description d'un détail qui révèle un fragment d'éternité. En voulant saisir les essences à travers des phénomènes, le haïku repose sur une forme de synecdoque. Quand Neuman pratique le haïku c'est bien dans cette tradition poétique qu'il se situe, même s'il renouvelle le genre : *Gotas negras* a ainsi pour sous-titre «50 haïkus urbanos». Les poèmes qui le composent sont des bribes de vie urbaine, des détails qui illustrent des lois plus générales du paysage urbain, comme par exemple la nature malmenée par la ville.

A fragment sémantique, fragment syntaxique, puisque bon nombre de ces haïkus reposent sur des phrases elliptiques : phrases sans verbe. Phrases réduites à un substantif ou un infinitif, comme ce haïku automnal :

Hoja caída
sobre el cristal del coche.
Envejecer.

Le micro récit en est une autre variante du minimalisme cher à Neuman. Il est à distinguer de la nouvelle par sa très grande brièveté (4 à 2 lignes, certains font une phrase). Cependant, il diffère surtout de la nouvelle non par sa longueur –un genre ne saurait se définir par sa taille- mais par sa structure. Selon l'auteur, il ne suit pas la traditionnelle construction tripartite exposition-nœud-dénouement qui a longtemps caractérisé la nouvelle¹⁰². Il relève de la note, de la pensée, de la remarque. Il en va ainsi de «Despecho» (*El que espera*, p. 21) :

A Violeta le sobran esos dos kilos que yo necesito para enamorarme de un cuerpo. A mí, en cambio, me sobran siempre esas dos palabras que ella necesitaría dejar de oír para empezar a quererme.

Le micro récit se présente comme une bribe de l'activité mentale du producteur. Il est un peu à la prose ce que le haïku est au poème.

Avec le micro récit, c'est encore la nouvelle qui est marquée par l'épuration. Dans certaines d'entre elles, la prise de parole a lieu *in medias res*, juste avant la fin des événements, le début restant à recomposer ou à déduire. Tel est le cas dans *El último minuto* (2001), recueil dont le titre peut s'expliquer car beaucoup de textes ont une fin qui bascule à la dernière minute. Mais l'auteur explique aussi avoir voulu raconter les dernières minutes d'une histoire¹⁰³.

L'esthétique minimaliste de la nouvelle perce encore dans l'art de l'auteur pour caractériser un personnage par un simple détail. Dans «Justino», nouvelle encore inédite, le narrateur et membre d'une famille de classe moyenne raconte l'histoire du jardinier de la famille. Justino est un personnage minimaliste, maigre, tout en discrétion et en pudeur, dont le narrateur dit au début : «Era uno de esos hombres que parecen ser flacos por convicción.» La famille l'invitait parfois à déjeuner et Justino laissait invariablement un quart de sa part intact. De Justino, nous n'avons pas le portrait, mais simplement la description des mains : «des mains osseuses, agiles, impeccables : une paire de ciseaux à elles seules»¹⁰⁴. Ces mains sont le portrait du personnage : un jardinier (d'où les ciseaux), et un homme particulièrement discret, ce que l'on retrouve dans ses mains impeccables. Cette pratique du détail pour portraiturer un personnage corrobore les écrits théoriques de Neuman. Dans son «Nuevo dodecálogo de un cuentista» (*Pequeñas resistencias 1*, p.315), il affirme ainsi :

(...) En la extraña casa del cuento, los pequeños detalles son los pilares, y los asuntos principales, el techo.

Enfin, comme en poésie, la phrase courte a la prédilection de l'auteur dans les nouvelles. Dans son premier «dodecálogo del perfecto cuentista», Neuman affirme : «Por excepciones que puedan citarse, la frase corta resulta más natural para un cuento. Corregir : reducir.» (*El Último minuto*, p. 159). Quelques lignes plus haut, il déclare encore : «En narrativa, el lirismo contenido produce magia». Les exemples dont émanent ces généralisations sont nombreux.

Fin de l'histoire au lieu du tout, détail d'un personnage en guise de portrait et syntaxe sobre font des nouvelles de Neuman des textes habités par le goût de l'épuration et du laconisme. Mais même les romans n'échappent

pas à cette esthétique, puisqu'ils sont eux-mêmes une juxtaposition de fragments.

Il en va ainsi d'*Una vez Argentina* (2003) dont le jeune narrateur raconte l'histoire de sa famille, qui illustre celle de l'Argentine contemporaine. Venus d'Espagne ou de France, juifs de Russie, de Pologne ou de Lituanie, les arrière-arrière-grands-parents du narrateur, et toutes les générations qui suivent, habitent la mémoire du «je» à travers les récits familiaux. En 75 fragments, le roman livre une multitude d'anecdotes familiales, qui gravitent sans souci de pesanteur logique ni chronologique. Le roman procède par juxtaposition de bribes –désordonnées tel le flux de la conscience- et de scènes racontées ou vécues qui ont fini par devenir mémoire. Le passage d'un fragment à un autre n'est présidé par aucune considération de continuité thématique ni temporelle, le coq-à-l'âne étant bien au contraire un ressort majeur du roman, en raison de l'effet de surprise constant qu'il permet.

Cette pratique du fragment se retrouve encore dans *Bariloche*, premier roman paru en 1999. Le roman comporte deux narrations, et donc deux histoires, chacune divisée en courts chapitres ou fragments (le roman en compte 64 au total). Le premier niveau narratif raconte, à la troisième personne et par fragments, la vie quotidienne de Demetrio, éboueur de Buenos Aires. Sa journée terminée, il rentre chez lui et complète un puzzle.

Le second niveau narratif consiste, lui, en quelques chapitres à la première personne, intercalés entre les autres. Ce sont des souvenirs de Demetrio qui resurgissent à la réalisation des puzzles représentant le paysage de montagne dans lequel Demetrio a vécu une passion de jeunesse. Si le souvenir se reconstitue à la réalisation des puzzles, le lecteur est lui aussi face à un double puzzle –les deux narrations- dont il reconstitue progressivement le sens.

Una vez Argentina comme *Bariloche* sont donc des romans constitués de fragments épars qui s'agencent progressivement sous les yeux du lecteur. Ils sont tous deux marqués par le même refus de la linéarité, par le refus du principe de cause à effet qu'induirait un déroulement linéaire. Les romans sont des bribes de vie familiale ou fictive que le lecteur agence progressivement et dans le désordre, certains vides n'étant comblés que tardivement, et le sens global de l'ensemble n'apparaissant qu'à la fin des deux textes, comme dans un puzzle.

Cette pratique généralisée de la brièveté (poésie, récits brefs et romans) repose sur la volonté de s'adapter au récepteur contemporain, dont la vie se définit avant tout par un rapport au temps d'un type particulier : la post-modernité c'est l'ère du manque de temps et du zapping. La pratique du fragment relève alors du désir d'être toujours lisible par un récepteur qui

n'a pas le temps, qui n'a plus le temps, et dont les rares moments encore libres sont l'attente à l'arrêt d'autobus, sur le quai du métro, dans la file du cinéma¹⁰⁵. Dans la préface de *Pequeñas resistencias 1*, il ajoute encore, au sujet du micro-récit :

Sin ánimo de ponerme a profetizar, se me ocurre que la micro-narrativa será un género altamente valorado en un futuro próximo, pues contiene los ingredientes de nuestro tiempo : velocidad, condensación y fragmentariedad. (*Pequeñas resistencias 1*, p. 9)

Enfin, cette soif d'être toujours lisible par un lecteur pressé, explique l'éclatement des romans en multitudes de sous-unités, chacune lisible en un court laps de temps.

Puisque maintenir le contact avec un lecteur pressé suppose la pratique de genres brefs et le morcellement du texte, l'œuvre est alors habitée par une logique secrète, mais non moins vraie : pour que l'intensité du contact avec le lecteur reste la même en dépit de la brièveté, ce que le texte perd en quantité, il doit le gagner en densité. Si le texte devient plus bref, il faut alors qu'il devienne bien plus intense. La seconde caractéristique de l'écriture de Neuman, fruit de la première, c'est donc un remarquable travail sur la tension du texte, destinée à capturer jusqu'au bout la curiosité du lecteur.

Une telle tension est produite par divers procédés de construction du texte ; certains textes sont ainsi bâtis sur un principe de révélation progressive, moyen de maintenir jusqu'au bout l'attention du lecteur. Tel est le cas de «Testamento de Narciso», une nouvelle d'*El que espera*. Le titre et les premières lignes font tout pour induire le lecteur à penser que le narrateur à la première personne n'est autre que Narcisse, personnage surtout connu pour le fait qu'il admirait son propre reflet dans l'eau. Au fil du premier paragraphe, les éléments végétaux s'accumulent, et le narrateur se plaignant des attaques de la rosée, le lecteur comprend que ce n'est pas l'être humain qui parle, mais le végétal en lequel Narcisse a été changé par châtement, trait un peu moins connu de l'épisode mythologique. Le narrateur est donc une fleur. Narcisse parlant juste avant de mourir, s'il est devenu fleur, il est donc en train de se faner ; c'est la deuxième mort de Narcisse, une sorte de second châtement, le premier ayant été administré pour un crime commis par goût du beau.

Ce principe de révélation progressive, destiné à différer le plus possible la compréhension totale des faits par le lecteur est une vraie constante de l'écriture de Neuman, érigée en esthétique dans *Bariloche* ; la musicalité en est une autre, destinée elle aussi à retenir le lecteur. Le rythme des romans, comme celui des nouvelles, donne au texte un caractère

particulièrement mélodieux, fait de variations et de constructions contrapuntiques.

Les variations consistent en le retour de mots ou d'expressions qui reviennent avec des modifications, au début, à la fin, et en cours de texte. Au chapitre 10 d'*Una vez Argentina*, le narrateur évoque ainsi une élève de son père hautboïste qui un jour ne revint plus jamais à ses cours. Allusion claire aux disparus de la dictature, le court fragment est rythmé par le retour de deux expressions différentes : la première est le jugement du narrateur, au début et à la fin du passage : «Se llamaba Franca. Tenía una sonrisa deliciosa». La seconde est l'interrogation des parents qui scande cette fois le cœur du passage, d'abord sous la forme «Qué raro dijeron mis padres» puis «qué raro repetían mis padres».

Il faut ajouter que ces modifications -appliquées à ces éléments récurrents- consistent souvent en la description de l'évolution des éléments en question, à travers le temps. Dans les différentes œuvres, la récurrence d'un thème évolutif se double par ailleurs de la superposition –elle aussi toute musicale- de plusieurs de ces thèmes récurrents. Dans *Bariloche*, les puzzles faits par Demetrio sont un premier leitmotiv qui évolue de chapitre en chapitre : l'éboueur fait d'abord le ciel du premier puzzle (chapitre V) ; puis la suite de celui-ci et les fleurs (au chapitre VI) ; viennent ensuite les nuages (chapitre VIII), etc.

Autre leitmotiv, l'évocation d'el Petiso, client du bar de Bólivar dans lequel Demetrio et son collègue vont boire un café, leur tournée terminée. La présence du retraité est d'abord timidement mentionnée (chapitre 2) vient ensuite une allusion à son absence un premier jour (chapitre 13) puis pendant 4 jours (chapitre XV), tandis que le chapitre XIX décrit son enterrement, et qu'au chapitre XXII, en quittant le bar, Demetrio n'ose regarder la place où il s'asseyait d'habitude. Enfin, le chapitre XXV raconte la vie del Petiso –sans que l'on sache comment le narrateur en a eu vent- tandis que le chapitre XXXI fait une dernière allusion au personnage à travers une rose séchée que Demetrio aperçoit un jour, à la place qu'il occupait. Ce thème est un tour de force, car le romancier parvient à le mentionner jusqu'au chapitre XXXI, alors qu'en réalité el Petiso n'est qu'un personnage très secondaire, une ombre, et n'apparaît vivant qu'une fois – au chapitre 2 –.

Dans *Bariloche*, à la mention récurrente des puzzles de Demetrio, aux allusions à ce client du bar, on pourrait ajouter le retour des chapitres du souvenir dans lesquels Demetrio se remémore sa passion de jeunesse. Le lecteur est donc pris dans un tourbillon de thèmes secondaires qui se mêlent au thème principal de la vie quotidienne, qui reviennent avec variations, se croisent et s'entrecroisent. Ce principe rappelle le contrepoint qui

consiste, en musique, en la progression simultanée de plusieurs voix, ou la superposition de plusieurs lignes mélodiques. Il apparaît entre autres dans la fugue, à laquelle *Bariloche* s'apparente à bien des égards.

Variations et contrepoints font de l'écriture de Neuman une écriture polyphonique, et rythmée qui entraîne le lecteur dans un tourbillon dont il ne réchappe pas. L'harmonie de l'écriture peut se lire comme une stratégie supplémentaire pour garder jusqu'au bout l'attention du lecteur. Neuman a d'ailleurs théorisé cette importance du rythme :

El talento es el ritmo. Los problemas más sutiles empiezan en la puntuación. (*El Ultimo minuto*, p. 159)

On peut y lire trace de l'univers musical dans lequel l'auteur a toujours baigné. Neuman porterait ainsi l'héritage de parents concertistes dont il a pourtant tendance à renier l'influence.

Avec la révélation progressive et la musicalité, le mystère est une autre stratégie pour retenir le lecteur.

«Justino» repose sur plusieurs mystères. Le premier est la raison pour laquelle le scrupuleux jardinier laissait toujours un quart de sa part. Autre mystère : la raison pour laquelle la famille continuait de réduire ses portions, alors qu'il en laissait toujours un quart, et qu'elle risquait donc de l'affamer. Mais ce qui reste plus mystérieux encore, c'est la raison pour laquelle le jardinier continuait de laisser un quart de sa part, alors qu'il voyait ses maîtres réduire les portions. Le jardinier contribue à s'affamer lui-même. Le dernier repas de Justino consiste alors en une seule et unique lentille ; il se lève pour ne plus jamais revenir. Comme souvent chez Neuman, ce qui vaut pour la nouvelle, vaut pour le roman, et *Bariloche*, qui diffère sans cesse les révélations, débouche aussi sur un mystère. Raconter un roman, comme raconter une nouvelle, c'est –pour Neuman- savoir garder un secret. L'auteur théorise abondamment sur ce point : «Contar un cuento es saber callar a tiempo» (*El Ultimo minuto*, p. 159), «Contar un cuento es saber guardar un secreto» (*Ibidem*, p.158), affirme-t-il, tout en prévenant dans son nouveau dodécalogue : «Jamás satisfagas la curiosidad del lector» (*Pequeñas resistencias 1*, p. 316). Mais son précepte le plus clair reste sans doute le suivant :

[las] omisiones [...] son las verdaderas decisiones que debe tomar el hacedor de cuentos. (*El que espera*, p.139)

La construction du texte –révélation progressive, variations et contrepoints- et le culte du mystère sont la trame et la chaîne du texte de Neuman. Construction et mystère compensent par une densité majeure du

texte ce que ce dernier perd, en raison de sa brièveté, pour être reçu sur le quai du métro, l'arrêt du bus, par un lecteur pris par le temps.

Après la brièveté et l'intensité, l'hybridité est la dernière caractéristique de l'écriture de Neuman. Nombreux sont les textes de l'auteur qui en portent trace. Les talents du poète ressurgissent ainsi dans la prose : l'attention portée au rythme, aux sonorités, aux figures, font de certaines nouvelles, ou fragments de roman, de véritables poèmes en prose.

Si les romans de Neuman sont par ailleurs une constellation de fragments, certains de ces fragments ont en plus une véritable autonomie, comme des nouvelles. Ils pourraient être lus et faire sens comme tels, sans le reste du texte. Ces fragments reposent souvent sur la structure introduction-nœud-dénouement, traditionnellement associée à la nouvelle. Ils ont un début, un développement et une fin. Ainsi du fragment XXXVI de *Bariloche*, qui narre la rencontre de Demetrio, et son collègue El Negro, avec un S.D.F. Les deux éboueurs le voient faire les poubelles, l'invitent à monter dans le camion, et lui offrent un café au bar Bolívar. Puis le vieux demande à être laissé dans une rue, et le chapitre suivant passe à autre chose (Demetrio et son amante). Certains fragments d'*Una vez Argentina* ont le même fonctionnement. Chez Neuman, le roman porte ainsi en germe une multitude de nouvelles.

Neuman s'est par ailleurs essayé à la nouvelle dialoguée dont la parenté avec le théâtre est soulignée par un narrateur dont les rares interventions s'apparentent à des didascalies. «Su majestad se consterna» (*El que espera*, p. 117) met en scène un roi tel qu'on en verrait dans un livre pour enfants, et qui -la couronne de travers- s'ennuie sur son trône et comble le vide par des ordres insignifiants à son fidèle serviteur Aristide : attraper le chat de la reine qui fait du bruit dans la salle d'armes, congédier le bouffon, trouver un trône horizontal qui soit plus confortable. A la fin, ce roi s'avère n'être autre que Louis XVI, à la veille de la Révolution française. Chaque entrée ou sortie du serviteur est ponctuée de révérences décrites par le narrateur dans des phases nominales, sans verbe, ou à la syntaxe succincte qui rappelle des didascalies :

- Aristides.
- Majestad.
- El trono cruje.
- Me aburro, Aristides.
- Reverencia inmediata.
- Chasquear de dedos y una orden conocida. Entonces la puerta.
- No, Aristides, no. El bufón otra vez, no.
- ¿Qué hago entonces, Majestad?
- No lo sé. Estoy pensando. Dame tiempo.
- [...]

Necesito un trono horizontal y una corona que no se caiga.

Neuman pousse l'expérience encore plus loin avec «Fundación mítica de la torre» (*El que espera*, p. 120-122) une nouvelle purement dialoguée, sans la moindre trace de narrateur. C'est un dialogue entre Eiffel et son probable assistant, lors duquel le visionnaire constructeur imagine la tour Eiffel en des termes si prophétiques que l'assistant a du mal à suivre.

Roman à fragments autonomes comme des nouvelles, nouvelles apparentées à des poèmes en prose ou des dialogues de théâtre, Neuman aime à mêler les genres pour mieux les renouveler. Ce fruit de la pratique, l'auteur l'expose dans l'«Apéndice para curiosos», qui sert de postface à *El último minuto*. Après avoir affirmé l'inexistence des genres, Neuman explique qu'il s'agit en réalité de procédés qui, historiquement, ont été associés à tel type d'écriture (poésie, prose, théâtre). Ces procédés sont la description, la narration, le dialogue, le style indirect –traditionnellement associés à la prose ; la métaphore et le lyrisme associés à la poésie. Pour Neuman, l'écriture contemporaine doit procéder à un renouvellement des genres en brisant ces catégories, en appliquant tel procédé à une forme d'écriture à laquelle il n'a pas été associé historiquement :

... el lirismo no es patrimonio exclusivo de la poesía, igual que la narratividad puede hallarse con toda naturalidad en un poema. (*El Último minuto*, p. 162)

On peut ainsi imaginer une poésie dialoguée, narrative ou philosophique, un essai poétique, de la prose métaphorique et lyrique telle que la pratique d'ailleurs Neuman dans ses romans et nouvelles. La postmodernité consiste à bouleverser l'équivalence –qui s'est installée avec le temps– entre un procédé et un type d'écriture. Neuman va même plus loin : il affirme que la littérature contemporaine voit apparaître des «anti-genres» ou des «multi-genres», c'est à dire des textes qui –mêlant les procédés– appartiennent à tous les genres à la fois, et à aucun en particulier.

Une telle volonté de mêler les catégories, apparaît encore dans son rapport aux nationalités qui perce dans un détail étonnant de son anthologie de la nouvelle espagnole : elle inclut des auteurs hispano-américains... Neuman s'en explique dans la préface :

Decidí [abrir] mi campo de lectura a aquellos autores que, nacidos en Latinoamérica, hubieran publicado al menos un libro de cuentos en España y llevaran años en el país, participando en su vida cultural y enriqueciéndola. (*Pequeñas resistencias I*, p. 19)

Le critère d'identité est un critère purement participatif, c'est l'implication dans la vie d'un pays plus que le lieu de naissance ou la nationalité des parents. Cette conception très souple des frontières nationales –caractéristique elle aussi de la société contemporaine- fait écho à la souplesse de son rapport aux genres. On en retrouve trace dans *Bariloche* où le narrateur parle un castillan d'Espagne, tandis que les personnages parlent un castillan de Buenos Aires. Reproche en a été fait à Neuman, à la sortie du livre en Argentine, au point qu'il s'en explique dans la postface d'*El que espera* (p.143-144) :

¿Cómo iba yo, dada mi condición de hispano-argentino, a hacer hablar a los personajes locales por ejemplo en perfecto madrileño? [...] De modo que en *Bariloche*, me vi obligado a reconstruir mi propia habla perdida hasta terminar (...) escribiendo en mi lengua materna como un extranjero. A partir de ahí [...] la novela se estructuró desde una estrategia narrativa bien definida : un narrador omnisciente claramente español, como suelen serlo mis narradores [...] y unos personajes que dialogan y recuerdan con un habla porteña...

Que les frontières et les genres n'aient pour lui guère de sens s'explique peut-être par la vie de l'auteur, dans laquelle les frontières n'ont jamais existé : arrière-arrière petit-fils de Français, d'Espagnols, de juifs de Pologne, de Russie et de Lituanie, Neuman est –comme de plus en plus de ses contemporains- une somme de cultures et d'exils, et il entérine cet héritage par sa double nationalité.

Si la culture du minimalisme et la recherche de la densité reposaient sur un lecteur contemporain pris par le temps, le mélange des genres qui caractérise aussi l'écriture de Neuman repose sur un second trait de la postmodernité : la déconstruction des frontières entre les catégories qui ont structuré la culture occidentale jusqu'au XX^{ème} siècle (nationalités, genres, classes, cultures, etc.). Chez Neuman, le mélange des nationalités est d'ailleurs tel qu'on ne sait plus s'il est Argentin vivant en Espagne, ou Espagnol né en Argentine. Prend alors tout son sens l'affirmation d'un autre hybride, l'hispano-péruvien, à grand-père japonais, Fernando Iwasaki :

no creo que exista una nueva literatura hispanoamericana sino sólo literatura en español¹⁰⁶.

Le talent de Neuman, son esthétique efficace et brillante permettent enfin de comprendre Roberto Bolaño, membre du jury du Prix Heralde -dont *Bariloche* fut finaliste- et qui avait écrit avant de mourir : «... la literatura del siglo XXI le pertenecerá a Neuman y a unos pocos de sus hermanos de sangre»¹⁰⁷.

BIBLIOGRAPHIE D'ANDRÉS NEUMAN

Romans

Una vez Argentina, Barcelona, Anagrama, 2003.

La vida en las ventanas, Madrid, Espasa, 2002.

Bariloche, Barcelona, Anagrama, 1999.

Poésie et haïkus

La canción del antílope, Valencia, Pre-Textos, 2003.

Gotas negras, Córdoba, Plurabelle, 2003.

El tobogán, Madrid, Hiperión 2002 (Prix Hiperión).

El jugador de billar, Valencia, Pre-Textos, 2000.

Alfileres de luz, Universidad de Granada, 1999 (Prix García Lorca).

Métodos de la noche, Madrid, Hiperión, 1998 (Prix Antonio Carvajal).

Nouvelles, anthologies et divers :

El último minuto, Madrid, Espasa, 2001.

El que espera, Barcelona, Anagrama, 2000.

Pequeñas resistencias 1. Antología del nuevo cuento español, Madrid, Páginas de espuma, 2002.

Pequeñas resistencias 3. Antología del nuevo cuento sudamericano, Madrid, Páginas de espuma, 2004.

Prologue d'Horacio Quiroga, *Cuentos de amor de locura y de muerte*, Palencia, Menoscuarto Ediciones, 2004.

El equilibrista, Barcelona, El Acatilado, 2005 (aphorismes).

Textos y aparecidos

Acerca de *La junta luz* de Juan Gelman

Geneviève Fabry

(Université Catholique de Louvain)
(Louvain-la-Neuve, Belgique)

Pas de politique, dirions-nous de façon économique, elliptique, donc dogmatique, sans organisation de l'espace et du temps du deuil, sans topolitologie de la sépulture, sans relation anamnésique et thématique à l'esprit comme revenant, sans hospitalité ouverte à l'hôte comme ghost qu'on tient aussi bien qu'il nous tient en otage.

Jacques Derrida¹⁰⁸

La encrucijada del duelo

– Así que él no está más aquí.

¿por dónde andás/tristísimo de tibio?

– Así que jueces, generales, bestias, dicen que no está más aquí.¹⁰⁹

Con estas dos frases pronunciadas por la «Madre» y este verso enigmático procedente de una «voz en off», empieza uno de los textos más estremecedores de la literatura argentina de este siglo : *La junta luz. Oratorio a las Madres de Plaza de Mayo* (1985), del poeta Juan Gelman. La obra se inscribe enteramente en esta tensión entre la constatación de una ausencia irremediable y el énfasis en una enunciación no fiable, la denuncia de un lenguaje de «bestias». Asimismo la obra indica de entrada la encrucijada en la que se hallan las Madres de la Plaza de Mayo, estas mujeres que durante años, reclamaron la verdad y la justicia acerca de sus hijos detenidos-desaparecidos durante la última dictadura argentina : la primera frase esboza el camino de un duelo posible, como si se tratara de asumir esta ausencia intolerable ; la segunda frase de la Madre, al contrario, esboza otro camino al negarse al duelo, al apuntar a la resistencia y la petición de justicia como única vía posible de sobrevivir, vivir después de la separación. Entre estas dos posibilidades, el fragmento poético irrumpe como voz al mismo tiempo íntima, interior («él» se convierte en «vos») y

ajena, que viene de otro lugar («voz off»), que abre otra temporalidad, a la vez sensible y desencarnada, voz que es al mismo tiempo la del encuentro y de la búsqueda. Desde las primeras palabras, el poema cava, ahonda en el entredós que caracteriza la situación de la Madre, entre duelo y resistencia. ¿Cómo se expresa plásticamente esta tensión en este «oratorio»? ¿Cómo se inscriben y qué *dicen* finalmente los fragmentos poéticos en el seno de los diálogos y de las palabras del coro? Para contestar a estas preguntas, será necesario situar el propio oratorio en su contexto más inmediato : la obra completa de Gelman, a la luz de la cual la enunciación singular que tiene lugar en *La junta luz* recibe una significación también singular pero nunca fijada, como se vislumbrará al evocar ciertos aspectos de la historia editorial del texto.

El oratorio y la com/posición de lugar¹¹⁰

El discurso lírico que inauguran las voces citadas *supra* se dejan escuchar en un espacio y un tiempo complejos, propios del género definido por el subtítulo. De hecho, el carácter dramático y musical del oratorio aparece de entrada en la composición de la obra que consta de varios diálogos que transcurren en los dos planos definidos por la primera acotación (p. 11). En el primer plano escénico y en su parte izquierda, tienen lugar los diálogos entre la madre, el coro, el hijo ; en el segundo plano a la derecha, se desarrollan los diálogos entre los personajes que refieren a la represión militar, siendo estos personajes fundamentalmente voces (cf. la voz off del milico p. 26 y sig., o la voz de otro milico que aparece como «sombra en pantalla china», p. 41). El plano más cercano al público ofrece pues una simbolización del drama a través de personajes y elementos espaciales alegóricos el segundo plano a la derecha acoge la representación de lo histórico como montaje de voces e imágenes que ostenta el carácter contruido y espectacular de la representación. La alternancia entre las cuatro partes del escenario como lugar de la «acción», cuidadosamente recalcada en las acotaciones, tiene un equivalente en el espacio del libro, en el que hay insertos cinco dibujos que evocan imágenes distorsionadas de la represión, que funcionan como ecos subjetivos e interiorizados de la fotografía de una Madre de la Plaza de Mayo que ocupa la carátula.

De la foto al dibujo, de lo simbólico a lo histórico-político, de la posibilidad del duelo a su imposibilidad, la obra no deja de ahondar en una aporía que poco a poco muestra su dimensión productiva. Lo que permite hacer de la aporía una paradoja productora de significación vital es la invención de gestos y palabras por parte del personaje principal, la Madre (es decir las Madres de la Plaza de Mayo alegorizadas en este

personaje colectivo) : esta invención culmina en las manifestaciones puestas en escena en el oratorio. Véase por ejemplo la descripción de la manifestación silenciosa de las Madres en la acotación que encabeza la segunda escena. El carácter ritual del acto se apoya en el gesto («crespón en alto»), en la actitud («hiératica») y en el «silencio» (p. 18). Frente al ruido del discurso de la represión que se hace, en la obra, repetitivo, obsesivo y mentiroso, es el silencio el que encarna la «otra palabra», la «otra voz», como diría O. Paz. Todos los observadores han subrayado la importancia simbólica de ese acto que tuvo lugar todos los jueves durante años : entre ellos, varios psicoanalistas como Gilou García Reinoso :

La gente iba con carteles que llevaban las fotos y los nombres de los desaparecidos y las fechas de su desaparición. Era primavera, había flores en el piso. La gente, cansada, se sentaba entre las flores con esas fotos, esos nombres, esas fechas. A mí me pareció de una emoción brutal. Era como un entierro simbólico al mismo tiempo que no era un entierro. Era mantener la consigna «aparición con vida» y al mismo tiempo, escenificada, una forma de inscripción efímera y fugaz de la muerte. Impactante y simbolizante. [...] Son todas cosas que me parecen muy imaginativas, muy creativas. También expresan un ir y venir del nombrar al anonimato, de la inscripción al borramiento. Del reconocimiento de la muerte a rehusarle todo reconocimiento. Algo imposible de borrar. Solamente se borra su borramiento. En ese sentido me parece que la función de las Madres es altamente simbolizante.¹¹¹ (p. 384)

El carácter fantasmal de los desaparecidos convocados por las madres, el ir y venir del nombrar al anonimato, la elaboración incierta del duelo a la vez deseado y temido y finalmente dejado como en suspenso, todos estos elementos se expresan, en el oratorio, gracias a un entrecruzamiento de códigos semióticos (visuales, sonoros) y lingüísticos (diálogos, poemas, cantos, discursos en prosa) que pretende a la vez dibujar y desdibujar el espacio y el tiempo singulares en los que se mueven los detenidos-desaparecidos y los que, siguiéndolos y buscándolos, acaban por vivir en ese espacio-tiempo que ya ni es el de los vivos pero tampoco es el de los muertos, ni puede serlo : el reino de los fantasmas. La madre-coro se enfrenta explícitamente con la posibilidad de que su hijo se haya transformado en fantasma :

¿si sos fantasma de vos/si pedazos te hicieron/si no brillás más de ojos?/¿si tu alma hicieron fango sin flor?/¿si habrán querido deshijarte?/¿si es mejor que estés muerto?/¿si que no sufras más?/¿y por mi culpa sufrís/ porque te di de nacer, de vivir, de sufrir?/¿y cómo estarás muerto si yo viva?/¿o estoy muriendo vos/yo sin saber?/ (p. 16-17)

El hijo fantasma sólo puede tener una madre cuyo estatuto de ser vivo es precario. La imposibilidad de la elaboración del duelo se asienta en este carácter fantasmal del desaparecido¹¹². Pero, ¿qué es exactamente un fantasma? Según Jacques Derrida

le spectre est une incorporation paradoxale, le devenir-corps, une certaine forme phénoménale et charnelle de l'esprit. Il devient plutôt quelque «chose» qu'il reste difficile de nommer : ni âme, ni corps, et l'une et l'autre. Car la chair et la phénoménalité, voilà ce qui donne à l'esprit son apparition spectrale, mais disparaît aussitôt dans l'apparition, dans la venue même du revenant ou le retour du spectre. Il y a du disparu dans l'apparition même comme réapparition du disparu¹¹³.

Los diálogos entre madre e hijo, siempre en segunda persona, convocan al desaparecido, lo hacen reaparecer pero sin olvidar nunca el horizonte desesperado de su ausencia. El doble escenario (el primer plano simbólico que hace visible al desaparecido y el segundo plano derecho que recalca en la tortura y represión mortífera) expresa esta suspensión del hijo entre dos modos de representación : la presencia y la memoria. El tejido de diálogos y poesía despliega esta aporía de una manera que permite definir el papel específico de la palabra poética. He aquí uno entre muchos ejemplos. Este diálogo entre madre y coro muestra cómo la incertidumbre se vuelve obsesiva :

- ¿estás vivo?
- ¿estás muerto?
- estás vivo
- estás muerto
- ¿estás vivo?
- estás muerto
- estás vivo
- ¿estás muerto? (p.24)

La repetición no sólo refuerza la carga emotiva y obsesiva de la escena sino que subraya una de las características del fantasma, su recurrencia. Siguiendo a Jacques Derrida, de hecho, se puede afirmar que «le spectre comme son nom l'indique, c'est la *fréquence* d'une certaine visibilité. [...] Visite sur visite, puisqu'il revient nous voir et que *visitare*, fréquentatif de *visere* (voir, examiner, contempler), traduit bien la récurrence ou la revenance, la fréquence d'une visitation»¹¹⁴.

Pero también, si nos visitan los espectros, como muy bien lo demuestra el primer acto de *Hamlet*, es porque requieren una palabra : «Répondre du mort, répondre au mort. Correspondre et s'expliquer, sans assurance, ni symétrie, avec la hantise. [...] Le spectre pèse, il pense, il s'intensifie, il se

condense au-dedans même de la vie, au-dedans de la vie la plus vivante, de la vie la plus singulière (ou si l'on préfère, individuelle)¹¹⁵. De alguna manera, todo ocurre como si sólo el lenguaje poético tuviera las capacidades expresivas para acoger la aporía que constituye la vida fantasmal, simbolizarla y transformarla en una emoción orientada hacia la perduración del amor, es decir de la vida misma. Es muy sintomático el hecho de que sea un poema el que ofrezca un eco al diálogo citado *supra* entre madre y coro. Dice la Madre :

¿vivimorís otra vez como
pedacito de vos?/¿qué
hicieron de vos/hijo/dulce calor/
niñando al mundo/padre de mi ternura/hijo
que no acabás de vivir?/¿acabás de morir?/
pregunto si acabás de morir/[...] (p. 24-25)

El neologismo «vivimorís» expresa maravillosamente la condición fantasmal a la que están expuestos tanto el hijo como la madre, una condición fantasmal marcada por la recurrencia, la repetición («otra vez»). Frente a esta aporía de la vida/muerte, el «yo» lírico responde con otra inversión, que da la medida del amor filial/materno. Es el hijo el que se convierte en padre del «yo», enseñándole los insospechados caminos del amor¹¹⁶. Es este mismo amor el que permite que se cumpla otra de las características propias del fantasma según Derrida : «Le spectre n'est pas seulement l'apparition charnelle de l'esprit, son corps phénoménal, sa vie déchue et coupable, c'est aussi l'attente impatiente et nostalgique d'une rédemption, à savoir, encore, d'un esprit»¹¹⁷. No es de extrañar, en este contexto, que la obra encierre una alusión explícita a la redención del cuerpo muerto y desaparecido, es decir, la resurrección de Cristo, como vemos en el diálogo de la tercera escena (p. 21) :

niño :mujer, ¿por qué llorás?
madre : porque se llevaron a mi señor y no sé dónde lo han puesto
niño : ¿por qué llorás/a quién buscás?
madre : quiero saber donde lo han puesto y yo me lo llevaré
niño : no me retengas, aún no he subido

Se trata de una reescritura casi textual del capítulo 20, versículos 13 a 17, del evangelio de san Juan. La madre retoma aquí la voz de María de Magdalena, que lloraba después de la muerte de Jesús : estaba buscando su cuerpo en balde para poder sepultarlo. Más aún, esta perspectiva de redención aparece al final de la obra con la promesa mutua de la madre («te naceré otra vez») y del hijo («seré») (p. 56-57).

Los intratextos como «*revenants*»

Ahora bien, un análisis más sistemático de las fuentes de los poemas citados, completa o parcialmente en LJL, revela aspectos esenciales de la escritura y echa una luz sobre la tonalidad final de la obra. Por un lado, todos los poemas menos dos proceden de los poemarios contemporáneos del exilio en Europa del poeta. Hay 11 poemas citados de *Carta abierta*, 7 de *Comentarios*, 3 de *Notas* y uno de *Si dulcemente*. No carece de interés recordar que, desde el punto de vista del lector, estos libros cuyas primeras ediciones están desperdigadas en ciudades y bibliotecas, se han visto reunidas en un único volumen titulado *de palabra* y publicado en 1994¹¹⁸. Desde el punto de vista del lector, pues, estas referencias intratextuales remiten a *de palabra* que puede considerarse aquí como un hipertexto. Hay dos excepciones a este recuento que comentaré más adelante. Por ahora me importa destacar que, en general, las autocitas son muy fieles, salvo una que pertenece a la última escena que acabo de citar. Dice LJL :

¿almás?/¿bellísimo?/¿te descansás/
del desamor?/ ¿amás?/ ¿alma que tierra/
abierta al sol de la justicia?/¿hijás?/
¿incansable de puro desufrir?/

En el último poema de CA, al que pertenece esta estrofa, encontramos los mismos versos salvo la última palabra : «¿incansable de puro *sufrir*?», en vez de «¿incansable de puro *desufrir*?» en LJL. Dado el predominio de CA como fuente de los poemas citados en LJL, se puede considerar esta última como una reescritura del primero en clave femenina y abierta a la esperanza, mientras que los mismos poemas en el marco de CA carecen de un final positivo y se sellan por la imagen de esta «alma en pena» que no para de *sufrir*. Mientras que la puesta en escena de las Madres en LJL nos muestra un intento de llevar a cabo, en el espacio esbozado por los cuerpos, el silencio y la enunciación poética, un rito de duelo impedido en la realidad extrateatral, la enunciación poética de CA que se apoya en los mismos enunciados (o casi), no desemboca en ninguna acción ritual ni simbólica. La enunciación gira sobre sí misma, se pierde en el laberinto de un *sufrir* en el que los caminos desembocan siempre en las mismas «paredes del dolor» :

¿sombras endulzan tu morir muchísimo?
[...]
¿hablás por las paredes del dolor
contra la contra? [...]
¿quemás la noche del verdugo?/¿sos?/¹¹⁹

El yo lírico, identificado aquí al padre de un hijo que es también el dedicatario del libro, se ve entregado de lleno a la vida espectral, sin la posibilidad de un rito de duelo compensatorio. La presencia espectral del hijo en CA es palpable en fragmentos como la primera estrofa del poema XIII de CA (p. 142) :

¿venís y no te veo?/ ¿dónde estás
escondido?/¿sequera que no alcanza
a distraerme de vos?/gimo en la noche/
dentro de mí el gemido tengo como
desolación de vos/ausencia herida/

Ahora bien esta estrofa no sólo pone en escena la alucinación espectral que padece el yo lírico, sino que la espectralidad se deja vislumbrar en la textualidad misma del poema. De hecho, todo el poema XII parece contener varias reminiscencias del *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz y del *Cantar de los Cantares*. Todo ocurre como si la enunciación se disparara *ad infinitum* porque bien se sabe que el libro posterior a *Si dulcemente* (que incluye CA) es precisamente *Citas y comentarios* que reescribe letras de tangos y poemas bíblicos y místicos. No hay espacio para probar la presencia explícita o implícita de las fuentes sanjuanistas en toda la obra del exilio pero, en la perspectiva que nos interesa recalcar aquí -la del hipertexto- no carece de interés el hecho de que el volumen *de palabra* es un intratexto de LJL, mientras que se puede considerar que la obra sanjuanista es a su vez uno de los hipertextos de los poemas *de palabra*. Su carácter de hipertexto, y no sólo de intertexto puntual efectivo¹²⁰, es tanto más interesante cuanto que permite hacer hincapié no sólo en la presencia posible del intertexto, sino en la ausencia significativa de partes del hipertexto. En cuanto a san Juan de la Cruz, llama la atención el que los intertextos sanjuanistas de LJL remitan al intratexto (*de palabra* y más concretamente *comentarios*). En la escena V del oratorio, está inserto el comentario XXV para el que se indica entre paréntesis al lado del título «san juan de la cruz» (*sic*). Este poema constituye una reescritura relativamente transparente de «La llama de amor viva», poema que celebra la unión transformante de la amada y el Amado en san Juan de la Cruz. En cambio, las reminiscencias sanjuanistas de CA sólo apuntan a la primera parte del *Cántico espiritual*, el que, paralelamente al poema de la «Noche oscura», canta la búsqueda del alma (por ejemplo CA 17 y 18). En CA, el hipertexto está truncado, no hay referencias a una unión posible, sólo se puede esbozar la búsqueda alucinada de un yo que no sabe si vive o muere : está atraído en el espacio inseguro del hijo :

¿rostro es el tuyo?/¿que no vemos?/¿cerca?/
¿muriendo?/¿desmuriendo?/¿para siempre?/ (p. 154)

Quisiera ahora decir dos palabras relativas a las dos excepciones mencionadas arriba. Por un lado, hay un poema que no he podido identificar. Sin duda esto se debe a mis insuficiencias de lectora pero lo cierto es que no pertenece a los poemarios del exilio, por lo menos los que están en *de palabra*. Lo más curioso, y es de recalcar también el hecho de que esto tiene sentido en la perspectiva de la lectura, es que este poema comparte el mismo motivo central que otro de un libro mucho más reciente : *Valer la pena* (2002). He aquí los dos textos, el primero de LJL :

tengo un oso verde
que siempre se pierde
yo le hago chas-chas
y él se pierde más

oso que se pierde
¿adónde te vas?
a un país muy verde
donde no hay chas-chas

El motivo del oso verde vuelve en *Valer la pena* en uno de los poemas más estremecedores del libro :

«Regresos»
Así que has vuelto.
[...]
Han vuelto el oso verde, tu
sobretodo larguísimo y yo
padre de entonces.
[...]
Vuelves y vuelves
y te tengo que explicar que estás muerto¹²¹.

No sólo vemos el mismo motivo *volver* -el del oso verde- sino que asistimos también a un cambio de tonalidad total : hemos pasado de la alucinación espectral que contempla la posibilidad de que el «yo» lírico pertenezca al mismo mundo que el del hijo supuestamente muerto, a un estado de ánimo caracterizado por el mismo recuerdo doloroso, pero esta vez es un recuerdo que se arraiga en la fuerte conciencia de la realidad de la muerte del hijo y de la vida propia. La amenaza espectral ha desaparecido.

La segunda excepción mencionada *supra* nos abre una tercera y última perspectiva acerca del contexto de la enunciación poética en Gelman. De

hecho, el segundo poema de LJL que no pertenece a ninguno de los volúmenes de *de palabra* es en realidad un poema de Vallejo tal y como nos lo dice el propio Gelman en la segunda edición que tengo de LJL. Esta segunda edición ¹²² se caracteriza por una serie de cambios significativos en el paratexto :

- supresión del subtítulo «Oratorio a las Madres de la Plaza de Mayo»,
- supresión de la dedicatoria («a flavia en flavia») debajo de la mención que se conserva en ambas ediciones «a las Madres de Plaza de Mayo»,
- supresión de la foto de la carátula y de los dibujos/grabados,
- inclusión, al final de la obra y después de la referencia al libro de Gabetta, de la referencia a Vallejo.

Finalmente, cabe decir que LJL está situada, en la edición de 2001, después de *Fábulas* (escrito en 1971) y antes de *Anunciaciones* (escrito en 1987), en un volumen titulado *Anunciaciones y otras fábulas*. El carácter testimonial de LJL, siempre muy subrayado por la crítica, especialmente en el artículo de María del Carmen Sillato¹²³, se ve aquí suavizado a favor de un énfasis en la fabulación y la poesía experimental de *Anunciaciones*. Desde el punto de vista temático, se puede vislumbrar una recurrencia del motivo de la madre, tan central en LJL, en las otras dos obras. En cuanto a la posibilidad de encontrar un hipertexto común a estos tres libros reunidos en el volumen de 2001, no he encontrado ninguna pista.

A modo de conclusión, se pueden relacionar los datos textuales observados con la preocupación clave de este seminario. He aquí algunas de las conclusiones a las que he llegado.

1. El carácter de «collage» de LJL que yuxtapone poemas diálogos, grabados, etc., aproxima el texto a un hipertexto tal y como lo describe Clément : no narrativo y discontinuo¹²⁴. El carácter no narrativo del libro, de tono elegíaco, que superpone discursos y voces que una y otra vez vuelven sobre los mismos hechos, se une a la importancia del papel que desempeñan las acotaciones así como los grabados para hacer énfasis en la dimensión *espacial* del libro. Esta dimensión espacial hace de LJL un dispositivo potencialmente hipertextual, lo que se concreta con la inserción de numerosos poemas procedentes de otros libros del autor. Llegamos así a la segunda conclusión.

2. El intertexto de LJL es casi siempre un intratexto, es decir una autocita del propio Gelman que remite a un hipertexto : la obra entera del autor. Según el contexto, el mismo verso puede tener una significación pragmática (ritual) diferente e incluso opuesta. Desde el punto de vista del autor, se trata de la obra anterior a la redacción del libro (1982), pero desde el punto

de vista del lector, este hipertexto abarca también potencialmente los libros siguientes, en este caso *Valer la pena*, un libro de reciente publicación (2002).

3. El hipertexto gelmaneano a su vez nos dispara *ad infinitum* hacia las lecturas preferidas del autor entre las que se pueden destacar Juan de la Cruz y Vallejo : el juego de ecos se vuelve laberinto de lecturas. He intentado mostrar que lo interesante de la concepción de los ecos intertextuales como un hipertexto era la posibilidad más nítida de volver significativa una ausencia en el hipertexto.

4. La repetición de textos resumidos en distintos contextos enunciativos internos a los libros o externos a ellos y de índole editorial (cf. los cambios en la edición de 2001), no sólo remite a la transtextualidad generalizada que es la marca propia de toda literatura («nous ne faisons que nous entregloser», ya decía Montaigne), sino a un rasgo peculiar de la dimensión más dolorosamente autobiográfica de Gelman que es el carácter espectral. No sólo vuelven y vuelven la figura del hijo y la de los compañeros desaparecidos : vuelven y vuelven también los textos y los intertextos que los evocan. Los textos también son aparecidos, es decir, espectros, pero, al contrario de los vivos que enloquecen si no se sitúan claramente en un mundo separado de los muertos, los textos van y vienen. Los enunciados que se repiten en enunciaciones diversas no mueren nunca en realidad : son, en el sentido estricto de la palabra, *des revenants*.

L'hypertexte puiguien

De la loi mosaïque au meurtre du père

Gérald Larrieu

(Université Paris-Sorbonne Paris IV
Séminaire Amérique Latine-CRIMIC)

Milagros Ezquerro disait ici même en ouverture du séminaire de cette année que, tels des Monsieur Jourdain, nous faisons de l'hypertexte sans le savoir, elle citait le Rulfo de *Pedro Páramo* ou le Cortázar de *Rayuela* et se citait soi-même avec ses *Fragments sur le texte*. Il y a donc ceux qui font de l'hypertexte sans le savoir et ceux qui y sont tombés dedans sans le vouloir.

C'est en étudiant l'œuvre romanesque de Manuel Puig, qu'incidemment, j'y suis tombé dedans.

Celui qui allait devenir l'un de ses plus grands critiques, Juan Manuel García Ramos, disait à propos de son écriture, en 1980 : «Sólo [la] participación [del lector] da nacimiento a la narración como unidad, que hasta el momento de ser aprehendida no venía a ser sino un «collage» de discursos disímiles. [...]. Accedemos a la obra a través de un reagrupamiento de discursos cuya intrincabilidad somos dueños de alterar, de desenredar. Puig nos entrega un «puzzle» con los fragmentos marcados. Sólo nuestra lectura será capaz de adivinar el dibujo, que a pesar de percibido como totalidad no dejamos de reconocer como atomizado.» (García Ramos, 1993 : 126).

Nous n'aurions sans doute pas pu trouver meilleure définition que celle-ci pour établir les correspondances qui existent entre l'écriture puiguienne et la notion d'hypertexte, nous verrons cependant qu'au cours de cet exposé – dont les réflexions ne prétendent pas dépasser la superficialité de l'anecdotique – il ne s'agit que d'un fragment critique qui s'insère dans une marqueterie pour former un motif.

D'un côté donc, l'atomisation, le collage, les morceaux, le texte écrit, de l'autre, la participation active du lecteur qui peut soit

regrouper et unir soit altérer, dénouer et démêler, dans tous les cas modifier les données autoriales de base, avec, toujours, une perception d'ensemble.

Nous allons essayer, à rebours, dans un premier temps, d'expliquer les techniques puiguiennes d'écriture de la loi mosaïque, une réponse, à notre avis, à la loi mosaïque primitive, celle du père : notre deuxième temps, qui propose, outre son meurtre, le banquet festif cannibalique : notre conclusion.

Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.
Kristeva, *Séméiotiké* (1969 : 85)

La loi mosaïque

Elle est, dès le début, un principe de fondement de l'écriture puiguienne. Le bricolage, au sens lévi-straussien du terme ces «unités constitutives [...] empruntées à la langue où elles possèdent déjà un sens» (Lévi-Strauss, 1962 : 33), auquel notre auteur se livre, la combinaison et l'assemblage de matériaux et de fragments de diverses provenances, est à la base de son art. Cette technique -soulignée par bon nombre de ses critiques- présente à tous les niveaux, anecdotiques et structuraux, plus qu'un moyen, en est aussi une fin/faim.

L'agencement de son premier roman : *La trahison de Rita Hayworth* (1968) propose un montage discursif des plus déroutants où, dès le premier chapitre, plusieurs dialogues s'intriquent, des bribes de conversations, sans liens, des éclats de voix, sans l'*appareillage* d'un narrateur. Le discours linéaire est rompu, c'est, dès le début, au lecteur à faire lien, à produire du sens. Fractale d'un ensemble, ce procédé s'applique à l'entièreté du roman où chaque chapitre qui fait bloc est lui-même constitué des pensées d'un personnage, une espèce de *stream of consciousness*¹²⁵ et chaque fragment formé d'une concrétion d'éléments de provenances diverses : «cada voz es en sí misma un mosaico de rumores, una conflagración de ecos» (Pauls, 1986 : 22).

Puig commence par casser la voix, la voix qui fait mâle : le narrateur (de type classique) est absent, l'omniscience tyrannique inexistante, les modalités d'écriture mélangées : des femmes y cousent un patchwork métaphorique, y brodent un *croisement de surfaces textuelles* (Kristeva, 1969 : 144), un père y pleure et un petit d'homme qui s'y cherche coupe des divas en morceaux et les met *bout à bout*, en reconstruction fétichiste d'une mère au phallus, ici la femme est entière lorsqu'elle est coupée.

Boquitas Pintadas (1969), son deuxième roman, reprend d'ailleurs, dès son titre, sur fond d'intertexte *tanguero*, cette mise en pièces féminine physique qui gardera jusqu'à la fin le mystère de la trahison d'une voix

usurpée (prémonitoire de la bouche arachnéenne qui baise) qui sera répercutée sur le corps textuel lui-même, un roman feuilleton sectionné au rythme de ses publications alternatives où la suspension joue à plein son rôle de suspense et où les chapitres se livrent par *entregas*, où l'absence de lien fait sens. Alberto Giordano définit ce roman en termes derridiens : «la radicalidad del trabajo de descentramiento y de extrañamiento de los puntos de vista que refieren, fragmentariamente, las historias entrelazadas» (Giordano, 2001 : 115).

Puig décentrera d'ailleurs, physiquement, le corps du texte, dans *El beso de la mujer araña*, son quatrième roman (1976), par l'utilisation de notes de bas de page qui poussent celui-ci jusqu'à ses limites supérieures ultimes (*apartar es atrapar*). Une excentricité qui le place résolument du côté féminin, Monique Schneider parle de «l'étrange division entre le centre masculin et la périphérie féminine» (Schneider, 2000 : 35). Chez Puig cet espace décentré se veut métaphore d'une abrogation de la hiérarchie masculine, à l'image pascalienne d'un centre qui serait partout et d'une marge qui ne serait nulle part, un *acte* qui fleure plus qu'on ne croit son hypertexte puisque si le support originel de celui-ci, Internet, a bien été conçu pour et par des militaires (hommes) afin que le noyautage du noyau dur soit impossible, il a été en grande partie -pour la petite histoire- réalisé par des femmes¹²⁶.

Il reprend dans *El beso de la mujer araña* la thématique du découpage, les premières lignes font état du «*corte de cara*» (9, nous soulignons) de la protagoniste, et, quelques lignes plus loin, d'une sublime description de morceaux choisis (de pièces détachées ?) : «Las piernas las tiene entrelazadas, los zapatos son negros, de taco alto y grueso, sin puntera, se asoman las uñas pintadas de oscuro. Las medias son brillosas, ese tipo de malla cristal de seda, no se sabe si es rosada la carne o la media» (10), dislocation fétichiste qui déplace l'attention du sexe de la femme vers d'autres parties du corps, vers des parties autres du corps et entre ces parties plutôt qu'entre les corps eux-mêmes, un corps «découpé» par le langage qui isole sur lui des zones de jouissance» (Morel, 2000 : 164).

Dans *El beso de la mujer araña* les gros plans sont nombreux, le corps de la femme morcelé est dépourvu d'unité, il devient une somme d'*épars désassortis*¹²⁷ dont la reconstitution après démembrement ne formera jamais l'ensemble mais l'ensemble plus un (morceau – au sens freudien du terme –) et où c'est précisément ce qui manque qui fait lien.

Morceaux choisis, pièces détachées, *modelos para desarmar, desamarrar, desamar...*

C'est donc le morceau qui fait loi, la loi mosaïque décrite par Balzac dans *Sarrasine* :

Il admirait en ce moment la beauté idéale de laquelle il avait jusqu'alors cherché çà et là les perfections dans la nature, en demandant à un modèle, souvent ignoble, les rondeurs d'une jambe accomplie ; à tel autre, les contours du sein ; à celui-là, ses blanches épaules ; prenant enfin le cou d'une jeune fille, et les mains de cette femme, et les genoux polis de cet enfant...¹²⁸ (Balzac, 1965 : 506).

Loi mosaïque qui sera reprise par Barthes :

Le signifiant tuteur sera découpé en une suite de courts fragments contigus, qu'on appellera ici des lexies, puisque ce sont des unités de lecture [...]. La lexie comprendra tantôt peu de mots, tantôt quelques phrases ; ce sera affaire de commodité : il suffira qu'elle soit le meilleur espace possible où l'on puisse observer le sens [...]. (Barthes, 70 : 18).

Puig superpose plusieurs discours : amoureux, policier, artistique et psychanalytique, dans *The Buenos Aires Affair* son troisième roman (1973) où le temps est éclaté et où la dilation est la clef de voûte d'une anecdote qui ne tient que par sa dissémination, il y énonce ce qu'unaniment la critique a érigé en manifeste : «La obra era ésa, reunir objetos despreciados para compartir con ellos un momento de vida, o la vida misma. Ésa era la obra.» (108) : une mise en scène à la façon des associations symboliques que l'on retrouve dans les «poèmes-objets» des surréalistes, un art direct et apparemment fortuit mais qui *abyme* dans ces morceaux de morceaux l'expression profonde de son créateur, ici Gladys, là, Puig, nous verrons plus avant combien cette technique est proche de celle de l'hypertexte.

Enfin, et nous arrêterons là notre inventaire, c'est précisément au titre même de *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1981), roman de la dissémination, de la fragmentation et de la prolifération du discours décentré de l'autre – selon Graciela Speranza (2000 : 174) – que nous nous attacherons puisqu'il déliera la question qui nous occupe : le texte et ses liens :

Son novelas en francés [...]. Ediciones de lujo... [...] «Les liaisons dangereuses», «La princesse de Clèves», «Adolphe», qué belleza [...] ¿Qué son estos números encima de las palabras? parecen no seguir ningún orden. 32, 1, 3, 16, 5, 12, 4... [...] Hmmm... Si se va buscando los números, por orden... se va armando una frase. [...] Déjeme ir anotando un poco... «malédiction... éternelle... à... qui... lise... ces pages». Es lo primero que dice. Maldición eterna a quien lea estas páginas. (123-124).

L'hypertexte ou *Les liaisons dangereuses*, longtemps je me suis demandé si ce titre n'était pas plus en relation que l'autre : «la loi mosaïque», car dans la mosaïque le morceau dit la liaison et la prise, l'importance de la dimension interstitielle et du «jeu» qui n'est pas apparent dans l'étymologie

du symbole (*sumbolon*), ces fragments disjoints, ces morceaux qui s'encastrent parfaitement l'un dans l'autre afin de restituer la figure primitive. Cette écriture du discontinu s'affranchit au contraire des contraintes de la rhétorique traditionnelle, ces segments montrent la faille, l'inter et le médiat et acquièrent par-là une signification au-delà d'eux-mêmes, «[Un] féminin furtivement capté [...] dans un entre-deux» (Schneider, 2004 : 218) -pour détourner la pensée de Monique Schneider- à l'opposé du bloc marmoréen et de la pétrification masculine.

Les mots choisis dans le roman épistolaire de Choderlos de Laclos pour former une phrase qui donnera son titre à un autre roman, disent assez combien cet art de la récupération se préoccupe fort peu de l'intégrité du texte originel, aussi précieux soit-il. Seuls comptent les mots codés, le reste n'est que du remplissage, de l'appareillage.

Ce nouveau nouage entraîne une nouvelle textualité non linéaire («32, 1, 3, 16, ...»), aléatoire mais aussi a-syntagmatique : «malédiction éternelle à qui *lise* ces pages», une véritable liaison grammaticale dangereuse qui lève toutefois toute ambiguïté au texte correct : «malédiction éternelle à qui *lira* ces pages» où le verbe *lire* se confond phonétiquement avec son anagramme : *lier*, une histoire (de fous ?) où la lecture -action de déchiffrer-fait lien, la relation (au sens de rapport mais aussi de récit) attache, une espèce de pacte de sang d'encre dont l'interdit relève de l'art du *bondage* et de la relation sadomasochiste.

Celui qui lit, lie. Celui qui lie mâle et diction sera maudit, et terne, elle (seul le bas qui brille -Cf. le : «*Las medias son brillosas*» déjà cité-, blesse).

Chaque mot y est métaphoriquement chargé du poids des sens qu'il a pu prendre ailleurs et le parcours individuel de lecture devient un parcours aléatoire où la lecture de l'imprimé n'est pas aussi linéaire que l'ordre du papier voudrait bien le laisser croire : chaque mot renvoie à l'itinéraire intérieur du lecteur, du critique, du déchiffreur, du chercheur... :

He llegado al término de esta apología de la novela como una gran red. [...] ¿Qué somos, qué es cada uno de nosotros sino una combinatoria de experiencias, de informaciones, de lecturas, de imaginaciones? Cada vida es una enciclopedia, una biblioteca, un muestrario de estilos donde todo se puede mezclar continuamente y reordenar de todas las formas posibles. (Calvino, 1988 : 123-124).

Chaque moment de lecture réécrit la vision d'ensemble et reconfigure à chaque instant la totalité, un processus qui établit une interactivité entre l'auteur qui propose un mode d'accès au texte et le lecteur qui le fait fonctionner par son geste, jamais semblable, d'une lecture qui cimente les

coupures symboliques. Le «jeu» est partout présent : entre les lettres, les mots, l'objet et le sujet, l'auteur et le lecteur, le signifiant le signifié, le dit et le perçu...

Le ludisme proposé par *Maldición eterna a quien lea estas páginas* est aussi luddisme puisqu'il casse la belle ouvrage syntagmatique, chronologique et classique du texte français comme le fait d'ailleurs le lud(d)isme de l'hypertexte dont le lien supplée à la reliure du bibliophile.

La lecture hypertextuelle¹²⁹

L'*objet inerte*¹³⁰, que serait la lecture papier, est une vieille lune d'internaute. Le livre, volume, est dans sa matérialité de bois ou de peau plus vivant qu'un écran, bien nommé, aussi belle soit sa plastique... matière plastique, car ce dernier dissimule des mécanismes technologiques qui officient en nos lieux et places, à l'extérieur de nous-mêmes, alors que la lecture «traditionnelle» stimule intérieurement nos sens. Le texte est *in*, l'hypertexte est *out*.

La non linéarité de la lecture hypertextuelle est condamnée à une pulsion... (sur la souris) qui interrompt, coupe et diffère sans cesse et la mutation du support entraîne une mutation au rapport, à la pénétrabilité au texte dont l'aspect fragmenté dispose à la superficialité d'une lecture réduite à ce qui fait écran où se perd la vision globale. Le local domine et l'activité de lecture est sans cesse déportée sur la nécessité pulsionnelle du «clic» qui passe d'une fin (un moyen d'atteindre) à une fin (un moyen en soi) dont la mise en action entraîne la négation même de ladite lecture : le mot (dans son acception classique) fait concurrence à ce que l'on appelle le «mot bouton», dont les réminiscences érotiques sont autrement plus poétiques que son autre appellation de «mot valise», qui incite l'intime à aller jouer ailleurs.

L'internaute, asservi au lien, est agi par le dispositif d'une histoire pulsionnelle *indexée* à des liens définis d'avance par les éditeurs de textes électroniques (qui n'en sont pas forcément l'auteur ou les auteurs), qui prévoient dans leur programme des principes d'associations qui sont dictés, des parcours tracés d'avance, des trajectoires qui nient la lecture individuelle et proposent une liberté apparente d'autant plus dangereuse qu'elle ne fait que renforcer la position éminente des concepteurs qui eux-mêmes doivent se plier aux seules dispositions que leur offre la technique.

L'histoire hypertextuelle qui se dérobe constamment au rythme de la pulsion ne nous fera jamais atteindre, comme celle de la linéarité d'une lecture traditionnelle, l'épilogue cathartique de la fin de (le)c(t)ure [*let cure*]. La linéarité imposée par la matérialité du volume que je tiens d'une

ou de deux mains, c'est selon (alors que la lecture de l'hypertexte est, elle, indexée à une lecture *droitière* à une seule main...), n'en est pas moins très souvent brisée d'avance par la chronologie d'une narration qui se joue du temps jusqu'au *dénouement*.

La purgation hypertextuelle n'existe pas, elle est matériellement impossible, le texte y est un moulin aux multiples entrées dont l'espace labyrinthique est la construction de base : on peut y entrer par tous les trous et en sortir de même après avoir indéfiniment bifurqué. L'hypertexte est fondamentalement construit par et pour un espace où le récit n'y a ni commencement ni fin (ni queue ni tête ?). La chronologie est abandonnée au profit d'une topographie déboussolée, un univers foisonnant, une Ariane a *nexus*, avec de moins en moins de fils -puisque'on coupe tous les cordons (souris et clavier) que l'on remplace par des cellules (non mères)- mais de plus en plus de liens : l'hypertexte est tout sauf aléatoire il entraîne le pratiquant sur des voies choisies d'avance.

L'hypertexte c'est l'hypojouissance d'une pulsion sans cesse atomisée, fragmentée, retardée, dissolue que l'objet éloigne chaque fois davantage. Le plaisir est un plaisir guidé, suggestionné, délimité par un parcours qui, pour aussi ouvert semble-t-il être, n'en est pas moins canalisé. L'histoire fragmentée de l'hypertexte ne trouve plus sa raison d'être dans la narration mais dans la disposition déconstruite, fragmentaire, discontinue et disséminée, bref, dans la perte, le décentrement et l'errance.

L'écriture hypertextuelle, le meurtre du père

Le grand théoricien de l'hypertexte, Georges Landow, à la suite de la critique post-moderne, avait annoncé la mort de l'auteur. L'écriture groupale signe peut-être les prémices inconscientes de cette ligue fraternelle à l'encontre de cette figure mosaïque qui ne s'imaginait pas qu'un jour les morceaux des tables brisées se reconfigureraient en une loi puissante qui le dévorerait, lui, et ses livres de chair.

Puig transgresse donc la paternelle loi -mosaïque- primitive et son cortège d'interdictions, par une autre loi mosaïque : un assemblage artistique de fragments irréguliers et *dispars*¹³¹ dont la combinaison figure un dess(e)in où l'interstice et la jointure [que Milagros appellerait «blanc» en se référant au texte de Cassé – ça ne s'invente pas !¹³², mais *blanco* en espagnol c'est aussi la cible, le but à atteindre], mis en évidence, jouent un rôle aussi important que le morceau puisqu'ils font lien apparent (visible), appareillage.

Ses *voces* sont bien des éclats, des cris, montés les uns contre les autres, des actes politico-artistiques qui prétendent dénoncer par la technique

utilisée la société patriarcale occidentale androcentrée et sa construction d'une masculinité sans faille (notre auteur s'est exprimé maintes fois là-dessus) : le système patriarcal, soutenu par l'Église, est à l'origine de toute forme de fascisme. Le père, incarnation de la loi et de l'autorité suprême, est la figure qui condense cette violence faite à la descendance. Plusieurs domaines sont amalgamés : la religion judéo-chrétienne et le système politique dictatorial qui ne seraient que les pâles copies d'un système imposé par ce que les psychanalystes appellent le père de la horde, le seul détenteur du pouvoir (phallique). Il s'attaque à cette loi du père et à son imposition à l'ensemble de la société à travers le modèle patriarcal monothéiste qui est à la base de toute forme de répression, grâce au principe du fragment et du décentrement en prônant sa loi mosaïque à lui, celle, donc, du casson. Ce *casson* (1539) [sans s final], de casser, technique du bris et du débris, que nous pourrions écrire avec un *k* initial tant cette forme a-littéraire fleure son anarchie, mais qui, sous la plume du Manuel qu'est Puig se mâtine plutôt d'une apparente douce cassonade ou de l'art de l'édulcoration qui combine littérature consacrée et littérature de gare.

Gare donc à cette «voix féminine» (l'expression est de Borges) qui s'affranchit apparemment (visiblement), littérairement, dès le départ, de l'autorité du père spirituel de la horde argentine (le même Borges) et se libère, pour les mêmes raisons, du narrateur traditionnel. Apparemment (en apparence), parce que s'il s'affranchit de la loi du père, son discours, il ne cesse de le payer par un autre, obsessionnel -au nom de cette implacable dette symbolique- sans doute constitué en signifiant de la métaphore paternelle : l'écriture nouage.

Alors que dans la statue [du Moïse] de Michel-Ange, Freud voit essentiellement une figuration du père, les premières pages de *L'homme Moïse* [1939] accordent au grand homme le statut du fils. (Schneider, 2000 : 97).

Dans *La traición de Rita Hayworth* le père attend le dernier chapitre pour devenir... le fils, incarnant de fait la loi mosaïque.

Juan Manuel Puig, de son véritable nom d'état civil, porte -selon les *desiderata* de ses géniteurs¹³³- le prénom complet de son grand-père paternel¹³⁴ (Jill Levine, 2002 : 17), il s'inscrit de fait dans les trois termes de la linéarité de la succession et de la transmission phallique des générations par le nom, celle des trois fils : grand-père, père et fils (Rosolato, 1969 : 72). Rosolato cite à cet égard Théodore Reik : «pour le père, le fils premier-né est une réincarnation de son propre père ; de sorte que la crainte de retaliation se trouve ravivée par cette naissance considérée comme une

preuve de transgression ; de plus l'enfant accapare la mère et la sépare du père comme l'aurait fait l'interdiction première» (73) : le père, donc, a sous les yeux en la présence de son fils baptisé du nom de son propre père, son incarnation et la preuve vivante de son propre désir et de sa propre transgression du meurtre du père dans une perpétuation symbolique mais aussi apotropaïque, comme une espèce de conjuration¹³⁵.

L'écriture, parole puiguienne, qui casse l'image de la femme par fétichisme casse aussi le lien patrilinéaire en donnant ici non seulement un nom mais un prénom à son auteur, c'est-à-dire une identité¹³⁶.

Puig auteur : coupe son prénom, il enlève le «Juan»¹³⁷ et se coupe donc de la loi phallique de reproduction¹³⁸. Puig rejoint ainsi ses héros principaux qui sont tous des personnages sans descendance, des fils et non des pères, des fils du père. Cependant, il garde son deuxième prénom qui de ce fait devient le premier : «Manuel» dont l'anagramme en fait... «un Malé»... le surnom donné à sa mère¹³⁹.

Le nom du fils écrivant lui donne une identité qui désigne le côté de son choix.

Conclusion : Un tyran peut en cacher un autre

Les volumes imprimés de Puig sont autant de morceaux d'un corps textuel, mis en Cène pour une dévoration collective, une communion fraternelle qui fait lien social, des objets partiels dilatoires d'une jouissance pulsionnelle rendue à la fois impossible du côté de la présence métaphorique interdictrice et possible du côté de l'écriture (parole) transgressive.

Le texte puiguien est une épissure qui permet de faire tenir ensemble cette *mère-au-morceau-en-plus* et le démembrement du père.

Le noyau dur de l'écriture puiguienne échappe à tout lien, c'est l'inconscient, proliférant à chaque coup(e) porté(e), alien¹⁴⁰ né : à la fois y perd/père texte et mère partie : (a) morceau ; (b) participe passé de partir, la mère du fort-da ; (c) métathèse de *patrie*, (pays du père), c'est toujours par rapport à la mère que le Nom-du-Père fonctionne comme Signifiant.

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

BALDASSARI, Anne, «Vélasquez, Picasso, Bacon : Au nom du père ?», *Bacon-La vie des images-Picasso*, Paris, Flammarion, 2005.

- CALVINO, Italo, *Seis Propuestas para el Próximo Milenio*, Madrid, Siruela, 1988.
- DAUZAT, Albert, *Dictionnaire étymologique des noms de famille et prénoms de France*, Paris, Larousse, 1951.
- DE BALZAC, Honoré, *Sarrasine*, Lausanne, Rencontre & Cercle du bibliophile, 1965.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.
- EZQUERRO, Milagros, *Fragments sur le texte*, Paris, L'Harmattan, 2002, Langue & Parole.
- GARCÍA RAMOS, Juan Manuel, *La narrativa de Manuel Puig*, Tenerife, Universidad de La Laguna, 1993.
- GIORDANO, Alberto, *Manuel Puig : la conversación infinita*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2001.
- JILL LEVINE, Suzanne, *Manuel Puig y la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral, 2002, Los Tres Mundos, Biografía.
- KRISTEVA, Julia, *Séméiotiké*, Paris, Seuil, 1969, Points Essais.
- LACAN, Jacques, *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 2005, Champ freudien.
- LAQUEUR, Thomas, *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, NRF essais.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, Presse Pocket.
- MARTIN, F., *Les mots latins*, Paris, Hachette, 1976.
- MAYAYO, Patricia, *Historias de mujeres, historia del arte*, Madrid, Cátedra, 2003.
- MOREL, Geneviève, *Ambigüités sexuelles, sexualité et psychose*, Paris, Anthropos, 2000.
- PAULS, Alan, *Manuel Puig : La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Hachette, 1986.
- PUIG, Manuel, *Boquitas pintadas*, Barcelona, Seix Barral, 1979, Nueva Narrativa Hispánica.
- PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral, Nueva Narrativa Hispánica, 1979.
- PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, Barcelona, Seix Barral, 1979, Nueva Narrativa Hispánica.
- PUIG, Manuel, *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, Barcelona, Seix Barral, 1980, Nueva Narrativa Hispánica.
- PUIG, Manuel, *The Buenos Aires Affair*, Barcelona, Seix Barral, 1989, Biblioteca de Bolsillo.
- ROSOLATO, Guy, *Essais sur le symbolique*, Collection Tel, Editions Gallimard, Paris, 1969.
- SCHNEIDER, Olivier, *Généalogie du masculin*, Paris, Aubier, 2000.
- SCHNEIDER, Monique, *Le paradigme féminin*, Paris, Aubier, 2004.
- SPERANZA, Graciela, *Manuel Puig después del fin de la literatura*, Buenos Aires, Norma, 2000.

CYBERGRAPHIE

- CLÉMENT, Jean, «Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle», (<http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/discursivite.htm>), 2004.
- ERTZSCHEID, Olivier, «L'hypertexte : haut lieu de l'intertexte», mise en ligne le 31 octobre 2002, (http://www.larevuedesressources.org/imprimer.php3?id_article=27).
- LANDOW, George, (<http://www.landow.com/>), 2004.
- MARCOTTE, Sophie, «L'hypertexte», consulté en 2004, (<http://www.uottawa.ca/academic/arts/astrolabe/articles/art0003.htm>).
- PAÚL ARRANZ, María del Mar, «Nuevas y viejas formas de narrar : Sobre el relato hipertextual, los nuevos géneros literarios y el futuro de la novela», 2005, (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/nuevieja.html>).
- SCOLARI, Carlos, «¿Qué es un hipertexto?», 17 septembre, 2003, (http://dialogica.com.ar/clicsmodernos/archives/2003/09/5_que_es_un_hip.html).

La autobiografía de una inmigrante libertaria en la Argentina Lo público y lo privado

Zoraida González Arrili

(Centro de Literatura Argentina / Comparatística
Universidad de Buenos Aires)

Hacia 1914 la población de la Argentina se había cuadruplicado en poco más de una generación y esta expansión tuvo lugar en un momento en que la estructura básica de la propiedad de la tierra ya estaba configurada por las grandes heredades, propias de la época colonial, del siglo XI, XIX, y continuaron en el XX. La elite terrateniente surgió como consecuencia de las actividades mercantiles de Buenos Aires que se remontaban al siglo XVIII. A medida que aumentaba el comercio exterior, la riqueza fue canalizada hacia la acumulación de grandes extensiones de tierra entre muy pocos¹⁴¹ ; sólo 400 familias constituían un grupo selecto.

El crecimiento de la sociedad urbana fue un proceso tan acelerado como con la tierra, sobre todo en las grandes ciudades¹⁴². Este crecimiento urbano veloz se hizo más agudo en las ciudades¹⁴³. La estructura social era muy compleja, con grandes sectores de clase obrera y media, frente a un 1% de la clase elitista¹⁴⁴. El rasgo característico de esta etapa social es la inmigración, el 60% del crecimiento demográfico habido en la Argentina entre 1869 y 1929 se atribuye a la inmigración, que fue un proceso fluido e inestable ; estas fuerzas de trabajo constituyeron el principal motor del crecimiento económico. Cuando la elite terrateniente notó que no podía imponer un liderazgo político a los inmigrantes se inclinó por la restricción y la represión¹⁴⁵ cuanto más se intensificaba el poder político de los inmigrantes.

En España la presión demográfica y la insuficiencia de recursos materiales plantearon unos de los motivos para la inmigración de sus gentes¹⁴⁶ ; además, el 60% de su suelo no estaba cultivado, quedaba la tierra en manos de quienes no producían, “en España la tributación es al revés, paga el pobre, el que no tiene elementos de defensa para sustraerse a la tributación, al caciquismo local”¹⁴⁷ y el campesinado oscilaba entre la

resignación y los desesperados estallidos de violencias¹⁴⁸ ; algunos huyeron hacia la lejana América donde robustecieron veinte repúblicas durante el triste e inquietante siglo XIX¹⁴⁹.

El pico del accionar anarquista se produce en el Río de la Plata durante el período comprendido entre 1880 y 1910, dentro de las nuevas clases populares surgidas de la inmigración europea.

Dos grandes grupos sociales sostuvieron la ideología libertaria en la Argentina : los inmigrantes obreros y los jóvenes artistas, universitarios e intelectuales de la clase media, que vieron en el anarquismo un elemento de definición generacional y de revuelta. Los obreros anarquistas incluyeron a estos jóvenes desclasados en sus periódicos¹⁵⁰, mitines y luchas gremiales. Una nueva praxis, una nueva teoría, nuevos esquemas de referencias, fueron una clara y utópica alternativa a los que no se identificaban con “las sociedades nacionales”. Para los demás la actitud frente al anarquismo fue siempre adversa y osciló entre el desconocimiento y la desconfianza¹⁵¹.

“Es propio de la condición de una conciencia expuesta a la eficacia de la historia comprender únicamente bajo la condición de la distancia, del alejamiento”¹⁵² -sostiene Ricœur - y es necesaria esta distancia, tanto para el receptor como para el que debe narrar la historia de su vida, y poder seguir la acción de modo que la apropiación de ella corresponda a la capacidad de revelar un mundo, su referencia, implícito en un discurso limitado por su situación existencial. Esa distancia la pone Juana Rouco Buela, cuando escribe su autobiografía cuatro años antes de su muerte, acaecida a los ochenta años, en 1968¹⁵³.

Española, nacida en Madrid en 1889, pero considerada gallega por los orígenes de sus padres obreros, que buscaron en la capital española el trabajo que Galicia les negaba, huyó primero hacia el sur y después hacia la lejana América. Como en todos los demás gallegos latía en ella el humor, la ironía socarrona, la morriña y la lucha por los desheredados ; el 24 de julio de 1900 desembarcó en Buenos Aires, con su madre, tenía once años ; en el puerto las esperaba su hermano Ciriaco, que ya estaba trabajando en la Argentina ; él se interesó por enseñarle, mientras ella ganaba su sustento diario de planchadora, oficio que fue su trabajo durante toda su vida. Juana recuerda :

 Mi hermano ya era un hombre, tenía 20 años, y se había dedicado mucho al estudio, cosa que a mí me había estado vedado, porque mi madre, a causa de su situación, nunca me mandó a la escuela. Yo apenas sabía poner mi nombre y un poquito sumar, y mi hermano se interesó mucho por esto trató de enseñarme...¹⁵⁴

El primer discurso que pronunció el militar José F. Uriburu¹⁵⁵, luego de tomar dictatorialmente el poder del país e instaurar la degradación moral y

una represión tenebrosa, dijo en su primer discurso como Presidente : “He venido a limpiarlos de gallegos y gringos anarquistas” ; la gran hostilidad puesta en estas palabras provenía de que estos anarquistas ofrecían una crítica constante de los males, abusos y arbitrariedades de la política y la economía.

En América hispana, lo público estatal tiene una historia escrita más por los temores que por los deseos y esto nos marca. Nuestra autonomía reivindicada, con revueltas de por medio sobre lo privado, no logra concluir en la recreación de lo público. Es decir, la búsqueda de un espacio que ejercite en todo acto la unión entre lo íntimo, lo público y lo privado. Lo público no es la suma estática de un conjunto de fragmentos dispersos de la humanidad, adheridos a un espacio común por las reglas de la inercia ; sino que partiendo de lo personal del yo, construir el mundo marcado por el cuerpo, síntesis y partida del hacer existencial y político.

El objetivo de Juana fue reconstruir la realidad con las voces escondidas y desamparadas de las mujeres, fomentar el deseo de conocimientos, ofrecerles una lectura crítica de lo cotidiano y lograr su inserción en el mundo laboral con igualdad de derechos. Unir los tres niveles : lo íntimo, lo público y lo privado condujo a las embrionarias organizaciones de las libertarias a luchar por la construcción de un movimiento que generara una interlocución y un diálogo con el mundo social que impugnara todas las formas del poder patriarcal, tanto en lo público como en lo privado. Con una nueva ideología, pretendían libertarlas.

Todas formas de textos fueron el vehículo que diseminaron las ideas anarquistas ; y se apoyaron con los textos de escritores anarquistas y la literatura marginal popular¹⁵⁶. La comunicación a través de los periódicos construía la referencia a lo escrito como una identificación del gesto revolucionario. La inserción femenina en el mundo laboral y sindical se manifestaba en los periódicos anarquistas, donde encontraban espacios para expresar sus críticas y manifestar su forma de trabajo ; ellas lo realizaban en forma espontánea y circunscripta a la acción directa. No representaban a la mayoría de las mujeres, sino que avanzaron solas frente a los malestares que latían en las conciencias colectivas.

A partir de 1880 se registraron los primeros antecedentes de las libertarias en la Argentina ; tres generaciones de mujeres son sensibles a los debates vanguardistas generados en los países centrales europeos orientados hacia la emancipación social e individual¹⁵⁷. Dos periódicos escritos por mujeres asumieron los comienzos de un espacio crítico para tantas voces acalladas : *La voz de la mujer* (1896-1897) dirigido por Virginia Bolten¹⁵⁸ y *Nuestra Tribuna* (1922-1925) bajo la responsabilidad de Juana Rouco Buela.

Sus artículos en *Nuestra Tribuna* fueron una palabra viva, que transcrita

no borró la práctica oral en su espontaneidad, ni en el encadenamiento de ideas, ni en su libertad a las disgregaciones, siempre abierta a las opiniones de los otros.

La mayoría de las redactoras se identificaron con las mujeres de la clase trabajadora, que constituían la mayoría de la población económicamente activa¹⁵⁹. La alta tasa de participación de las obreras inmigrantes significaba que *Nuestra Tribuna* tenía un grupo potencial importante de lectoras que sufrían los problemas cotidianos asociados con el desorden y la adaptación a una cultura ajena ; la inmigración era tanto un efecto como una causa de cambios en las familias y en su posición en la sociedad. La mayoría permanecía entrampada dentro de sus propias culturas en lo relativo a las cuestiones sexuales y los lazos familiares, pues mantenían un mismo papel social y económico tradicional. Juana en *Nuestra Tribuna* buscó ayudarlas en ese contexto de descomposición y recomposición de los roles femeninos tradicionales. En el primer artículo de fondo, Juana escribe :

“Nuestra hojita ya está en la calle. Desde nuestro mísero cuartucho de “redacción” saludamos a todos los desbanqueteados de la vida.”¹⁶⁰

La amplia mirada femenina se explica en el subtítulo : “*Quincenario Femenino de Ideas, Arte, Crítica y Literatura*”, se abrió así un espacio con capacidad para elaborar nuevas propuestas que elevaran racional y sentimentalmente a la mujer ; los artículos se oponían al militarismo, a la conscripción, al mal trato al servicio doméstico, a la enajenación que produce el maldito fútbol, en contra de la Ley de Jubilación porque era el robo y la infamia legalizada. También son frecuentes la incorporación de poemas valorados en esa época, cuentos y piezas teatrales que muestran la apropiación discursiva que buscaba el movimiento, a través de autores con una idea libertaria.

Innovador y provocador fue este espacio compartido entre la escritura marginal y la más refinada ; en Juana Rouco Buela se producen textos híbridos, caracterizados por la oralidad, con formas convencionales del discurso literario.

Años después de desarrollar su militancia y de haber elaborado desde el periodismo su ideario personal, Juana necesitó establecer relaciones que dieran sentido a su historia ; entonces escribe su autobiografía, única estructura homo diegética entre las libertarias argentinas, a la que llamó : *Historia de un Ideal Vivido por una Mujer* ; es este su único libro, en el que quiso transmitir las luchas de su mundo a las nuevas generaciones desde su dialéctica social. El libro se inicia con un prólogo de Diego Abad de Santillana, en el que señala los más importantes momentos de la acción de Juana y destaca el valor testimonial del texto : “...se impuso la tarea de

avivar sus recuerdos, de rememorar sus experiencias, para dejar a los que vendrán una cantidad de referencias y de impresiones que corren el riesgo de perderse...”¹⁶¹

El texto de Juana tiene en su organización un primer capítulo llamado “Palabras preliminares” en las que señala la intencionalidad ética de mostrar su vida como un todo, sin fragmentaciones ; dieciséis capítulos componen el centro de su autobiografía, donde cada uno lleva un título como síntesis de acontecimientos significativos en su accionar o de hitos históricos ; cierra el texto con un epílogo dedicado al “Lector amigo” donde desea del lector comprensión y añora la ausencia de otras autobiografías de compañeros porque :

“...hoy tendríamos la historia completa, que sería tan necesaria como demostración y conocimiento de lo que se ha hecho, y de la bondad y alcance de nuestro ideal.” (125)

Juana denota que de la interpretación que efectúe el lector de su texto, debe valorar la competencia para leer y adentrarse en sus acciones, sus opiniones, que conforman su ideal.

Si el lector lograra apropiarse, desde el juego del distanciamiento y de la pertenencia, la comprendería, y daría al texto una conformación de lo memorable ; con este deseo confirma que ella valora a su autobiografía como un nuevo ser en el mundo que no sólo atiende al sujeto sino también al contexto ; le interesa provocar al lector, porque necesita no quedar solamente como narradora sino que después otros la narren.

Juana logró la superposición fundamental de la lógica al mundo social objetivado y construyó el edificio de su legitimación, que la marcó dando un tipo anárquico, cuya autobiografía tiene significado en un universo constituido por ese “corpus cognitivo”.

Assumiendo la representación y la ficcionalización, dialoga con la narración “verídica y objetiva” de los sucesos, que articulan a una hablante textual, entre la conciencia de su individualidad y de su persona pública.

Pero el texto no es un discurso de su privacidad solamente, sino de una interrelación material, histórica y económica ; cuando reconstruye lo privado destaca la institución familiar y social porque lo necesita como encadenamiento a sus desplazamientos e influencias claves de su trayectoria. Destacó su identidad como sustancia esencial desde la acción, en que la cohesión de su vida implicaba mutabilidad junto al tejido de las historias narradas ; y formó el campo de su actividad constructiva de la identidad narrativa ; desarrolla sus experiencias durante buena parte del siglo pasado y con el relato adquiere la dimensión lingüística y la posibilidad de tramar relatos, no solamente los suyos como personaje, sino que se

refigura a sí misma frente al re creador. Ella sabe que es la figura principal del anarquismo femenino en el Río de la Plata y que narrar la historia de su vida en un texto dirá el quién de la acción : en esta relación circular se fragua su identidad y permite que se reconozca en la historia que cuenta de sí, para que perdure.

En el primer capítulo narra su praxis ; cuando adolescente ingresa en el movimiento libertario al intervenir en el célebre mitin del Primero de Mayo de 1904, convocado por la FORA¹⁶² y el Partido Socialista, donde los manifestantes son violentamente reprimidos. Un año más tarde, representa a las mujeres de la Refinería Argentina de Rosario, en el Congreso de la FORA. En 1907, organiza el Centro Femenino Anarquista, un espacio de divulgación del ideario. Poco tiempo después asume como principal promotora de la Huelga de Inquilinos, empleando su capacidad organizativa y sus arengas fogosas públicas ante los excesivos alquileres de los conventillos de Buenos Aires ; este movimiento provocó la represión policial y se puso en acción la Ley de Residencia, que en el año 1902 había sido sancionada por el gobierno del General Roca. Es deportada a España y también expulsada de allí, recorre diversas ciudades, primero se instala en Marsella, a la que encuentra como : “un pueblo corrompido por el vicio de alcohol y la prostitución” (24) ; después, Génova donde : “encontré el trabajo en un taller de planchado, en la rúa Piroscrafo, de encargada del mismo.” (24)

En esta ciudad interviene en activamente, hasta que ante la falta de dinero se embarca como camarera en el “Príncipe Urdine” y regresa a América ; desembarca en Montevideo donde junto a Virginia Bolten funda el periódico *La Nueva Senda* ; en 1909, al intervenir en el mitin organizado en repudio al fusilamiento del educador español Francisco Ferrer, sufre nuevas persecuciones y se traslada subrepticamente a Buenos Aires, donde se encuentra con un país paralizado por la Huelga General convocada por la FORA para impedir los festejos del Centenario Argentino ; esto provoca una política de terror por parte del Estado, desatada sobre los dirigentes más combativos, entre ellos Juana, quien es detenida y entregada a Montevideo bajo el pedido de extradición, y donde cumple prisión durante un año. Al salir bajo fianza, se incorpora nuevamente a las filas ácratas uruguayas hasta 1914, y decide irse a Francia. Ante su escasez de dinero se puso en contacto con algunos compañeros que trabajaban en barcos franceses para viajar como polizón ; a los tres días de estar en alta mar fue descubierta ante el asombro del capitán, quien en treinta años de navegación nunca se había encontrado con una mujer polizón ; tuvo de éste un tratamiento amable y al desembarcarla en Río la acompañó al bajar para no ser molestada por los controles aduaneros. Cuatro años vive alternando

su oficio de planchadora o el de jefa de una sección de camisería unida a su activa participación en el mundo intelectual y obrero. Sin embargo – dice Juana – yo sentía nostalgia y el deseo de regresar a la Argentina, donde estaba mi madre, la que me había notificado, que había conseguido después de muchos trámites, que mi deportación fuera anulada, por haber sido hecha cuando yo era menor de edad.” (47-48)

Regresa después de siete años y mantiene su actividad dando conferencias y publicando sus ideas en periódicos, además de las intervenciones en huelgas femeninas ; en 1919, durante la Semana Trágica participa en defensa de las instalaciones del diario *La Protesta*.

Desde el capítulo IX, *La Semana Trágica*, describe las estructuras de su movimiento, y sus intensas giras por el interior del país y la relación con sus compañeros. En todos, ella mantiene un equilibrio entre la narración objetiva de su actividad y lo emocional, pero es en el capítulo XI, cuando con mesura manifiesta situaciones personales decisivas en su vida. Explica como, en 1921 funda con otras libertarias, el Centro de Estudios Sociales Argentino, ámbito de debate sobre la cuestión de la mujer. En este espacio nace el proyecto de publicar el periódico *Nuestra Tribuna*, que ella dirigirá. Y cierra el capítulo X mostrando recatadamente su intimidad : “Para terminar el año 1921, el día 24 de noviembre formé mi hogar...” (79)

Se instala en Necochea, con su compañero y el 15 de agosto de 1922 sale el primer número del periódico *Nuestra Tribuna* y nace su primer hijo ; en los años siguientes trabaja en la redacción de la revista *Mundo Argentino* y el diario *El Mundo*. En 1930, al producirse el golpe militar del general Uriburu contra el gobierno de Hipólito Yrigoyen, se trastoca su vida ante la fuerte represión y su separación matrimonial. El clima y el fervor que produce la Guerra Civil Española (1936-1939) la empujan a trabajar en agrupaciones políticas en ayuda de la causa republicana y en las décadas siguientes su vida pública se va acotando por el debilitamiento del movimiento pero no deja sus actividades periodísticas, y se establece con una tintorería en las calles México y Rincón. Cierra su autobiografía justificándose ante el lector :

“... Yo comprendo que la época es distinta a la que yo he vivido en mi juventud, pero creo que es necesario reflexionar y ver el cambio de ideas, qué se puede hacer, para que nuestro movimiento salga de esa semi-clandestinidad en que hoy está, para que las nuevas generaciones lo conozcan...” (123)

Juana, convencida, tiene la capacidad de devenir sujeto, autora de sus palabras y responsable de sus actos, como cabe caracterizar, a una identidad “ipsidad” frente a una identidad-mismidad prendada de los rasgos

objetivados del sujeto que habla y actúa. Reconoce que necesita interlocutores en su discurso y de antagonistas en su acción ; la de otras existencias y de otras historias que se crucen con la de ella ; y al incorporar la figura del otro, señala la responsabilidad ética, porque entiende. "... el deseo de vivir bien con y por los demás en instituciones justas". Se vincula, con su capacidad original de estima al prójimo, vuelto un manifiesto en su autobiografía portadora del ir y venir de la ética a la política. Esto no impide el reconocimiento de que ese deseo de la vida buena se encuentre con todas las formas de la violencia.

Su desafío consistió en la necesidad de elegir, lo que le procurara el acercamiento entre el actuar y el acto de ser, en un terreno de fragilidad compartida, como si su autobiografía fuera la efectiva apertura de "un ser en el mundo" donde prima lo ético, y donde la praxis fuera el anclaje fundamental de su objetivo, siempre en el deseo de crear utopías. Posiblemente, debe haber en el texto un olvido activo, compartido y complemento del trabajo del recuerdo. Ricœur habla de perdón como lo contrario al olvido reprimido, y eso es lo que impera generosamente en el texto. Como una vida desdoblada, sin adornos, donde su hermeneútica es el hacer y el decir. Y desde esa desnudez total muestra quién fue : *Un Ideal Vivido por Una mujer*.

La révolution mexicaine, des morts et des jouets. *Cartucho* de Nellie Campobello

Betina Keizman

(Université Paris-Sorbonne Paris IV
Séminaire Amérique Latine – CRIMIC)

*Él fue malo con Mamá, él fue malo con Mamá. Por eso lo fusilaron.*¹⁶³

*«Nosotros nos hicimos carrancistas esta mañana», dijo Manuel. El Siete le contestó que por qué al llegar la gente había gritado todavía en la calle de San Francisco que viviera Villa. «No sé», contestó el capitán Gándara.*¹⁶⁴

Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México de Nellie Campobello est un livre assez particulier. Depuis sa sortie jusqu'à aujourd'hui il est difficile à situer. De par son organisation, apparemment très simple, il s'agit d'une série de petites histoires sur les luttes du Mexique révolutionnaire de 1916 à 1920. C'est pourtant un livre excentrique sous plusieurs aspects. D'un côté, il choisit un sujet et une perspective que personne n'a voulu traiter jusqu'alors : celle des *villistas* aux combats révolutionnaires dans la région de Chihuahua où s'étaient déroulés les affrontements les plus féroces. D'un autre côté, il s'agit d'une chronique familiale car presque toutes les histoires qu'on y raconte se passent dans le village de la narratrice, Parral, et on peut même dire sur une surface très limitée, celle des rues voisines de chez elle, *la calle del Rayo*. En effet, l'une des caractéristiques les plus remarquables du texte est que ces histoires sont vues au travers des yeux d'une fillette.

Il s'agit d'un texte qui me semble très pertinent pour ce séminaire parce que les conflits et les malaises que provoque sa réception peuvent s'expliquer depuis une perspective inter et contextuelle.

D'une part, je voudrais me référer au livre conçu comme un ensemble fragmentaire, presque un intertexte, dans le sens moderne où l'on établit entre les différentes chroniques une infinité de liens, de rapports, d'allers-retours, entre les personnages, les situations, qui se répètent ou qui se détachent en arborescences sans chronologie, où c'est la simultanéité qui prédomine. Cela ne correspond pas non plus à un modèle pour construire : les personnages qui se répètent ou les situations qui semblent

se répéter depuis des contextes différents, la narration de nouvelles étapes d'un événement qui a pu être le même ou qui se différencie très légèrement d'un autre déjà raconté ne poussent pas le lecteur à effectuer un travail de reconstruction mais l'invitent plutôt au simulacre de vivre une expérience du temps a-historique préalable à son ordre, à son organisation comme récit avec des hiérarchies, des lignes temporelles, des relations de causalité¹⁶⁵.

Le livre se lit comme un temps immobilisé, où le regard infantile qui dirige le discours met en relief cette impression que le temps n'avance pas et que les histoires sont simultanées, tout a pu se passer avant ou après, dans un temps qui ne s'écoule pas et dans lequel, donc, chaque texte renvoie vers un autre texte par l'intonation, ou par un personnage ou par une situation, peut-être même par une mort – c'est bien de cela qu'il s'agit. A ce sujet, même si l'on peut dire que ce temps a-historique se rapproche d'un temps mythique, le caractère quotidien, presque futile, du récit, défait cette appartenance. Les textes de *Cartucho* ne peuvent être placés sous aucune espèce de hiérarchie, comme ces expériences des *weblogs* où l'on entre dans la page et dont il devient impossible de sortir car après des heures passées à sauter de fenêtre en fenêtre, on n'arrive plus à retrouver la page de départ, parce que le concept du texte de départ lui-même est périmé, et à sa place restent des dispositions non linéaires qui déconstruisent l'ordre du livre. Ainsi *Cartucho* s'arrête dans ce temps, là où habite la certitude de la mort, cette seconde qui s'étend, ce temps qui se referme et qui se brise en une multitude d'autres pour finir de s'incarner dans un temps indéfini qui est l'expérience de l'enfance.

Jusque là, je faisais référence à la conception du livre. Mais si l'on pense aux relations d'intertextualité, on rencontre alors un autre foyer problématique. Au début, je disais que *Cartucho* est un texte problématique, et il l'est en effet depuis le sujet de l'énonciation. Le texte de la révolution, qui généralement traite les actes des hommes et est raconté depuis le point de vue des hommes, est ici conté au travers d'un regard féminin, et plus que cela encore, celui d'une fillette (il y a bien les *soldaderas*, mais elles n'ont pas été racontées en gros plan jusqu'à longtemps après, et même aujourd'hui on ne leur donne qu'une place secondaire : la place de celles qui n'ont été que les accompagnatrices ; elles paraissent avoir une présence plus importante sur les documents graphiques et oraux que sur les écrits)¹⁶⁶. L'auteur, l'autorité, sont éclipsés et même défiés par le texte de Campobello dont la posture semble attachée à la figure discréditée de la révolution, Pancho Villa, dont une certaine narration de l'histoire mexicaine fait un criminel (rappelons les ordonnances de capture sur le territoire nord-américain qui montrent jusqu'à quel point cette construction narrative officielle exprime une réelle politique d'état). On peut reprendre les commentaires de la préface de Jorge Aguilar Mora qui met en relief le fait que «Campobello escribió las crónicas de lo que casi nadie quería, ni ha querido, escribir»¹⁶⁷.

En conclusion, *Cartucho* faisant son territoire du recoin que les autres

n'ont pas daigné occuper, il n'est pas possible de le lire sans faire le rapport au roman de la révolution. Si la transtextualité exprime cette relation qui ne se fait pas seulement parmi les textes mais en relation aux canons, aux modèles littéraires, et même à la construction que les auteurs font d'eux-mêmes, *Cartucho* ne peut pas être lu indépendamment de cet univers. En fait, ces relations ont laissé des traces dans le texte. Quelques-unes de ces traces apparaissent comme évidentes grâce aux modifications que l'écrivain fait entre la première et la deuxième édition, en extirpant quelques chroniques, en en ajoutant d'autres¹⁶⁸, en travaillant les phrases dans un sens qui vise non seulement le littéraire mais, très particulièrement aussi le symbolique, le travail de création d'un récit de la révolution différent, un récit *villista*, un récit féminin, un récit enfantin, un récit de l'immédiateté et de l'épiphanie quotidienne¹⁶⁹.

Plusieurs des personnages et des combats qui sont reconstruits par le texte ont déjà été cités auparavant par diverses sources, ce qui donne de l'emphase au choix du point de vue. Ingénument, on pourrait penser que Campobello reprend en fait ses souvenirs d'enfant, mais la chronologie nous en donne un démenti (effectivement, même si la chronologie chez Campobello est un champ assez imprécis, Campobello était probablement déjà une adolescente ou une jeune fille à peine pubère à l'époque où se déroulent les événements qui y sont racontés ; en tout cas, on peut affirmer qu'elle était loin d'être la fillette que les textes de *Cartucho* créent), de même la relation aux sources écrites qu'on peut y deviner est souvent aussi forte que les sources orales que le texte revendique (voir à ce sujet la dédicace : «*A mamá que me regaló cuentos verdaderos en un país donde se fabrican leyendas y donde la gente vive adormecida de dolor oyéndolas*»). Tout cela met en évidence l'imposture du caractère de récit d'enfant selon laquelle le texte se présente : évidemment, tout récit, depuis une perspective infantile, qui soit écrit par un adulte est une imposture, un exercice de style ; mais dans ce cas là l'imposture naît du faux alibi que le texte désigne quand il laisse supposer que l'on reconstruit, au moins, les expériences infantiles chez Campobello enfant. Campobello construit un regard infantile et fait passer par celui-ci les événements révolutionnaires et la polyphonie qui s'écoulent au travers de toutes les chroniques ; de cette façon, ce regard infantile devient l'espace de l'intersection des voix dont la source est inidentifiable et qui peut être attribuée à la rumeur ou aux échos des rêveries, comme si, véritablement, la source du récit était tout autant ce que la fillette a regardé depuis sa fenêtre (les fenêtres sont des points d'observation privilégiés dans plusieurs textes) que ce qu'elle a entendu dans ses rêves, des voix qui lui parlaient. Pour elle, il n'est pas important d'identifier la source, comme si le problème de la source et de l'auteur-autorité du récit était étranger à cette enfance qui fait des paroles un fluide venant de nulle part. De même, il n'est pas toujours facile d'identifier les personnages qui apparaissent plusieurs fois sous des noms

différents dans le même texte. Chacun possède plusieurs noms et chacun renferme en soi plusieurs caractéristiques.

Campobello utilise cette construction, protéiforme et fluctuante de par sa source et son caractère, pour transmettre son positionnement *villista* sous le couvert du regard infantile et de l'événement vécu qui la protègent (au moins textuellement) de la possible remise en question de son choix et lui permettent même cette identification morts-jouets qui est si provocante au cours de la lecture.

Dans la préface qui a accompagné le texte original, Campobello raconte qu'elle avait lu la première version à un ami malade à l'hôpital. «Así fue como cada tarde le llevaba mis fusilados escritos en una libreta verde... Mis hombres muertos. Mis juguetes de la infancia.»¹⁷⁰

Cette image des morts-jouets est une constante dans plusieurs textes. Par exemple, quand la fillette souhaite que le jour suivant on fusille un autre condamné pour pouvoir contempler son mort quotidien depuis sa fenêtre, ou quand les soldats montrent les tripes du général Solarzo aux enfants en espérant leur faire peur mais que ceux-ci les trouvent *muy bonitas*. Dans un autre texte on met en évidence la différence entre le regard infantile et le regard adulte : «Más de trescientos hombres fusilados en los mismos momentos, dentro de un cuartel, es mucho muy impresionante, decían las gentes, pero nuestros ojos infantiles lo encontraron bastante natural.»¹⁷¹

On observe aussi qu'il y a une inversion du stéréotype de l'infantile rattaché à l'étonnement, au regard innocent : la perspective de la narratrice a toute l'expérience que la *Segunda calle del Rayo* lui a donnée.

Face à la toile de fond du roman de la révolution et de son discours qui exalte la lutte révolutionnaire, Campobello oppose une autre exaltation éloignée des bronzes et plus proche des odeurs d'urine, de la saleté de la mort, du sang qui n'a rien de splendide et tout cela au travers des yeux d'une fillette qui permettent que cette matérialité non-sainte de la lutte armée soit montrée.

On peut dire que le texte opère une transformation de cette matière de l'expérience vécue dans l'adolescence et des sources orales qui sont converties, passées au crible de cette perspective infantile qui justifie la crudité du récit et aussi son effectivité esthétique. Cette transformation, même si c'est une vérité, en accompagne une autre, beaucoup plus importante, qui est celle qu'effectue *Cartucho* en rapport aux autres livres de la révolution et de la narration officielle de la révolution en face de laquelle il s'érige en réponse ou dialogue qui n'a rien de l'innocence infantile, de cette immédiateté que l'œuvre présente comme naturalité.

En fait, Campobello propose toute une série d'images qui sont internes au livre et qui prennent cette densité signifiante qui les fait devenir des symboles : les balles, mais aussi les cartouchières et les moustaches des hommes, les lettres et les photographies. Il y a une prédominance du portrait sur l'action ; textes de guerre, textes d'action, il semblerait que le regard

de la fillette arrête ce qu'elle voit pour faire des instantanés de regards, de gestes qui seront figés par ses yeux ainsi que par son écriture. Cette particularité de l'événement est encore plus évidente si l'on observe les changements faits dans la deuxième version où justement Campobello a rajouté des textes dans lesquels prédomine la chronique et dans lesquels le travail sur ce regard infantile a laissé la place à une trame plus traditionnelle et plus ouvertement politique —comme si les va-et-vient du moment historique n'exigeaient plus la technique du travestissement du regard infantile et de sa façon de voir qui ressort comme le trait le plus original de *Cartucho*. Ainsi, par exemple, le texte qui clôt la deuxième version du livre et raconte la stratégie d'un piège ne correspondrait en rien à la perspective d'une fillette (il s'agit plutôt, et cela peut être étendu à presque toutes les chroniques qui sont ajoutées à la dernière partie du livre, «En el fugo», d'une véritable chronique de guerre).

Ces nouveaux textes s'éloignent même géographiquement de Parral, de la *segunda calle de El Rayo* où habite la narratrice, et ils se relient avec la chronique de la révolution et avec les autres voix qui portent le récit. Ces changements vont vers une plus grande glorification de Villa depuis l'historique et moins depuis la quotidienneté. Mora fait le commentaire que probablement, en 1940, pour Campobello il n'est pas nécessaire de défendre Villa depuis une position externe aux manichéismes moraux de la politique et de la culture mexicaines car dans ces neuf dernières années, plusieurs livres apparus réévaluent la figure de Villa (contre Calles et en l'identifiant avec Cárdenas). Probablement parce qu'à ce moment là le texte n'est plus aussi difficile à soutenir, on y laisse une place plus importante au discours revendicatif qui se rapproche de la barricade et du pamphlet. Cela peut être comparé avec la version originale où le discours revendicatif se développait comme une forme de l'amour de la fillette en partant des sentiments de sa poupée, des sentiments imprécis et, surtout, de la déterminante sympathie de sa mère envers Villa.

D'autre part, le choix du point de vue d'enfant va de pair avec un travail presque minimaliste du langage, où s'imposent la synthèse et l'ellipse et où toute une série de gestes et de traits fétiches se répètent pour la caractérisation des personnages et pour l'élaboration d'un stéréotype du *villista* : un général très jeune, valeureux, romantique, qui tue et qui va mourir sans trop y accorder d'importance. Ce personnage trouve sa consécration dans des luttes qui paraissent reproduire toujours la même rencontre avec quelques variantes. Cet événement raconté à l'excès contraste avec l'écriture elliptique des textes, dont le style semble fait de phrases inachevées, sans conjonctions, des phrases juxtaposées qui s'expliquent par la simplicité apparente du discours d'un enfant mais qui offrent en premier plan des images que Campobello a choisi de mettre en valeur dans sa chronique *villista* : les balles, les fusillés, la tuerie, les héros, dans une progression dans laquelle l'univers des idées – assumé parfois par quelques personnages qui parlent des ouvriers ou de la constitution ou

de la liberté – réveille chez la fillette des hypothèses incompréhensibles et incomprises. Pour elle, la révolution n'est pas cela, mais plutôt cet aller-retour quotidien de chevaux et d'hommes, de balles devant sa fenêtre, de saleté sous le soleil, de surnoms qui remplacent le prénom de naissance. Le caractère amoral des personnages est provocateur. Ceux-ci sont en dehors des normes et la sympathie dont les habille la narratrice est là dès le début et ne dépend pas de leurs actes ; la mort gratuite dont ils sont parfois responsables n'enlève rien à ce point de vue, mais tout du moins le met à l'épreuve. De même qu'elle organise sa narration dans une perspective excentrique, celle de la fillette, Campobello refuse de faire sien le caractère contestable de ses héros. Ce sont ses héros et le choix de cette qualification préalable à tout récit n'est pas mis en doute par le récit lui-même, mais bien au contraire, est poussé à l'extrême quand il se fait l'écho des autres narrations de la révolution qui présentent Villa et les *villistas* comme des bandits¹⁷². La qualification, ainsi que semble l'indiquer Campobello, est préalable au récit, fondatrice et non innée. Etant donné que le roman de la révolution est fondateur de l'Etat mexicain et de sa construction comme nation, Campobello se place dans le seul point de vue duquel on peut projeter un regard différent : le regard d'une fillette pour qui *l'autre*, associé aux déchets, au mal, à tout ce que l'on veut rejeter, n'existe pas, ou du moins, est aussi flexible, presque éphémère, que l'est sa propre construction comme individu.

Cartucho présente dans son développement le caractère vif d'une œuvre qui se transforme par rapport non seulement au contexte historique mais aussi au corps littéraire des œuvres de la révolution qu'il venait, d'une certaine manière, prendre d'assaut, un assaut féroce, mais déguisé en enfant. Dans son cas, le besoin d'un alibi fait naître une trouvaille littéraire dans laquelle on trouve la résonance de ce qui sera plus tard une tendance très importante de la littérature mexicaine, Rulfo en tête.

BIBLIOGRAPHIE

- Clément, Jean, «Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle», *Hypertextes et hypermédias : Réalisations, Outils, Méthodes*, Paris, Hermès, 1995.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Glantz, Margo, "Vigencia de Nellie Campobello", *Anales de literatura española, Narradoras hispanoamericanas desde la independencia hasta nuestros días* (Edición de Carmen Alemany Bay), Universidad de Alicante, n° 16, Serie Monográfica, n° 6, 2003.
- Rodríguez, Blanca, *Nellie Campobello : eros y violencia*, México D.F., UNAM, 1998.
- White, Hayden, "The question of Narrative in Contemporary Historical Theory", *History and Theory*, 23, 1-33, 1984.

Ecriture errante. Navigation dans les *blogs* d'une écrivaine mexicaine : Cristina Rivera Garza

Françoise Griboul

(Université René Descartes-Paris V)

Dans le cadre de notre réflexion sur «Le texte et ses liens», j'ai choisi d'examiner l'écriture d'une écrivaine mexicaine qui prend forme dans un espace scriptural émergent : le *blog*. Depuis ce nouveau lieu du champ culturel surgit une forme de textualité nomade dont je voudrais essayer ici de repérer quelques aspects. Cependant, quand nous étudions les *blogs* d'écrivains nous sommes confrontés à des interrogations de deux ordres.

Tout d'abord, des questions surgissent au plan de la critique littéraire. Quel type d'écriture est mise en place dans ce nouvel espace du champ littéraire : écriture autobiographique et/ou fictionnelle ? Quels rapports existe-t-il entre cet espace et la production «conventionnelle» d'un auteur que sont ses livres en support papier ? S'agit-il, comme pour les journaux d'écrivains traditionnels, d'«un lieu d'accueil de textes en puissance»¹⁷³ ou cet espace témoigne-t-il de l'apparition d'un nouveau genre littéraire ? Est-ce simplement un bric-à-brac textuel, un bric-à-*blog*, une écriture d'écran hybride ? On peut aussi se demander quelles sont les transformations qui affectent le texte et son interprétation lorsqu'il se présente non seulement comme textualité électronique mais aussi comme œuvre du réseau. Ce type de texte sur support électronique questionne à nouveau la notion d'auteur et de lecteur : les rôles qui semblaient figés par l'édition papier sont désormais modulés d'une nouvelle manière. Le support électronique change le public, l'attente et la réception¹⁷⁴. Ainsi donc, au centre de la réflexion que l'on peut mener à partir de ces nouveaux textes se trouvent les notions d'hypertexte, d'interactivité, de fragment, de lecteur et d'auteur. En vérité Internet ne fait que réactualiser des débats qui traversent la critique littéraire depuis déjà longtemps.

La lecture des *blogs* nous invite à mener également une réflexion du point de vue de la sociologie des pratiques culturelles. Comment ces écritures s'inscrivent-elles dans le champ littéraire actuel ? Peut-on les

analyser comme des écritures de résistance, des manifestations contre-culturelles émanant d'écrivains issus des marges ?

Voici quelques unes des nombreuses interrogations qui se posent à nous quand nous naviguons dans les *blogs* d'écrivains. Ce travail, récemment entrepris, posera pour l'instant davantage de questions qu'il ne proposera de réponses.

I- Considérations générales

1. Le phénomène du *blog*

Rappelons tout d'abord la définition du *blog*. Le mot vient de l'anglais et a été formé par la contraction de *web* associé au mot *log* qui sert à désigner le journal de bord que l'on tient sur un bateau. Il s'agit donc d'un journal en ligne ou d'un carnet de bord sur Internet. L'outil informatique qui permet l'ouverture de ces *blogs* est apparu en 1996 et très vite il s'est développé grâce à l'existence de plusieurs fournisseurs de technologie de *blogs*¹⁷⁵. Ces *blogs* sont les héritiers directs des sites personnels ou *homepages* qui existent depuis longtemps sur Internet mais la grande différence avec ceux-ci est leur facilité de création et d'utilisation¹⁷⁶.

Jusqu'à présent les thématiques de ces *blogs* étaient de deux types : l'information et la chronique personnelle. A partir des attentats du 11 Septembre aux Etats-Unis, puis de la guerre en Irak mais aussi lors de la dernière campagne électorale américaine, se sont multipliés les *blogs* informatifs qui proposent un traitement alternatif et critique de l'information. Suivant les contextes ils apparaissent comme un véritable contre-pouvoir face à des médias omnipotents et désormais ils font partie intégrante du paysage médiatique de nombreux pays¹⁷⁷.

L'autre thématique dominante des *blogs* est le journal personnel, soit la version numérique du journal intime. La plupart de ces journaux émanent de *bloggeurs* ordinaires qui racontent, avec plus ou moins de bonheur, la chronique de leur vie.

L'année 2004 a vu l'explosion des *blogs* tous azimuts et d'après Merriam-Webster, éditeur de dictionnaires et de textes de références qui publie chaque année une liste des dix mots les plus populaires, c'est le vocable *blog* qui arrive en tête pour 2004¹⁷⁸. Mais quelles sont les caractéristiques essentielles de ces *blogs* ?

Tout d'abord la chaîne de circulation entre le producteur et le consommateur, le scripteur et le lecteur est très courte. Le *blog* rapproche au maximum le processus d'écriture de celui de lecture. Comme l'écrit Philippe Lejeune : «On est avec Internet dans une écriture sans 'différence', qui rejoint presque l'instantané de la parole...»¹⁷⁹. Cette simultanéité conditionne bien souvent les traits de cette nouvelle textualité : l'informalité, la spontanéité et le caractère personnel, voire intime, de cette

écriture. Chaque entrée dans un *blog* –c'est-à-dire un *post*– porte au début une date et à la fin une heure. Ceci permet au lecteur de vérifier la fraîcheur de l'information et la qualité d'un *blog* dépend beaucoup de la fréquence et de la régularité des *posts*. Par ailleurs, le *blog* implique la notion de communauté grâce à l'existence de liens qui renvoient à d'autres *blogs* amis formant ainsi un réseau et contribuant à lui conférer sa légitimité.

Soulignons aussi le caractère interactif inhérent au *blog*. La technologie permet au lecteur de réagir à ce qu'il lit en envoyant un commentaire immédiat. La fonction *comment* apparaît généralement en lien hypertextuel bleuté à la fin de chaque entrée. Il peut aussi y avoir un *tag-board*, c'est-à-dire une espèce de zone de dialogue qui se situe dans une partie de l'écran et permet de laisser de très courts messages avec des *émoticônes*¹⁸⁰.

2. *Blog* et littérature

Mais qu'en est-il du rapport des *blogs* avec la littérature ? Dans le couple *blog*/littérature je ne parlerai pas des nombreux *blogs* qui servent de canal de diffusion à la littérature, je me référerai seulement aux *blogs* d'écrivains faits par les écrivains eux-mêmes. Parmi les *blogs* d'écrivains célèbres signalons celui de l'autrichienne dernière lauréate du Prix Nobel de Littérature, Elfried Jelinek, qui utilise cet espace pour diffuser des textes qu'elle ne publie pas ailleurs. Dans le panorama de la littérature française citons celui de François Bon qui est particulièrement riche et novateur¹⁸¹.

Interrogeons-nous sur les fonctions qu'assument ces *blogs*. Doivent-ils être considérés comme une manière de faire de l'auto-promotion ? Témoignent-ils d'une nouvelle façon d'envisager la littérature qui établirait une relation directe entre l'écrivain et son public sans la nécessité de passer par les instances traditionnelles de médiation que sont les éditeurs ou les revues ? Le *blog* serait alors comme une nouvelle modalité de la réunion littéraire, une espèce de *tertulia* qui réunit un auteur et ses lecteurs. Examinons rapidement le contenu de ces *blogs* d'écrivains. Certains ouvrent un *blog* pour en faire un carnet de notes en ligne dans lequel ils consignent, quotidiennement ou de façon régulière, des réflexions à la manière des journaux d'écrivains tels que nous les connaissons. Cependant, le *blog* est aussi un espace dans lequel l'écrivain se donne à voir et je reprendrai la formule employée par François Bon pour parler de son propre *blog* : il le qualifie de «porte ouverte sur mon travail quotidien.»¹⁸²

Le lecteur peut ainsi assouvir sa curiosité face au travail de création d'un auteur qui reste toujours très mystérieux. Le *blog* contribue ainsi à la démystification de l'acte créatif puisque le lecteur est témoin d'une partie de ce processus. Cependant, la grande différence avec les journaux d'écrivains publiés c'est que ces *blogs* sont éphémères et que la plupart des informations qui y sont publiées ne passeront pas à la postérité. De

plus, ces *blogs*, grâce aux possibilités techniques de l'hypertexte, permettent une lecture à plusieurs niveaux avec l'introduction de sons, d'images, de vidéo ou de renvois à d'autres textes ou photos, images, son et musiques à travers des liens¹⁸³.

On retrouve bien sûr dans les *blogs* d'écrivains plusieurs des fonctions qui sont traditionnellement attribuées au journal d'écrivain. Ce sont en particulier des espaces qui servent de «relais au besoin d'écrire»¹⁸⁴ ou apaisent la «démangeaison d'écrire» pour reprendre la célèbre expression de Virginia Woolf.

Notre étude de plusieurs *blogs* d'écrivains mexicains nous a permis de remarquer que certains utilisent des termes très dépréciatifs pour qualifier la matière de leur *blog*. L'écrivain Luis Humberto Crosthwaite utilise parfois le terme *basura* pour se référer à son contenu¹⁸⁵. Comme l'a fait remarquer Philippe Gasparini, la dépréciation de soi et de son travail fait partie du genre du journal. Il se produit souvent la même chose dans les *blogs* d'écrivains et finalement on retrouve dans cette attitude une nouvelle déclinaison du topos de la modestie affectée¹⁸⁶.

Il apparaît donc évident que pour l'écrivain le *blog* est le véhicule privilégié de l'écriture autobiographique, mais quel est son rapport avec l'écriture de fiction ?

Dans le domaine littéraire, «Internet est encore beaucoup trop considéré comme caisse de résonance ou comme médiation ou information, et non pas outil de création en lui-même»¹⁸⁷. Certains écrivains, d'abord nord-américains, ont mené à bien des expériences littéraires en ligne et ont publié directement leur texte en version électronique¹⁸⁸. En France, on connaît celle de Renaud Camus qui a publié sur son site une version hypertextuelle de son livre P.A. (Petite Annonce)¹⁸⁹. En ce qui concerne la publication sur un *blog* à proprement parler on peut signaler que François Bon a lancé, le 2 mai 2005, un projet d'écriture de fiction au quotidien qui porte le nom de Tumulte et qui n'est pas sans rappeler l'expérience de Cristina Rivera Garza que nous allons analyser plus avant¹⁹⁰. L'espace du *blog* est donc tout à fait compatible avec une écriture de fiction mais il bouleverse quelque peu les habitudes éditoriales. Cette auto-publication entraîne une démocratisation de cette activité qui devient désormais accessible à tout écrivain et renforce ainsi son pouvoir. Mais ce type de publication directe manque encore de prestige car elle va du producteur au consommateur et se passe donc des instances traditionnelles de légitimation de l'écriture : l'éditeur ou le rédacteur en chef d'une revue par exemple. Pour certains, les conséquences économiques de ce mode de diffusion mettent en péril l'ensemble de la filière de l'édition. Je n'aborderai pas cet aspect préférant souligner les bouleversements qui vont s'opérer dans le champ littéraire et dans la réception des œuvres. En effet, cette diffusion directe entraîne l'absence de hiérarchie et remet alors en question la notion de canon.

Les publications numériques modifient donc substantiellement les pratiques du monde éditorial et nous pouvons nous demander si elles ne contribuent pas ainsi à en faire une manifestation contre-culturelle. Cette tendance est qualifiée par Jean Clément de littérature du «court-circuit» puisqu'elle propose des circuits alternatifs pour la publication¹⁹¹. Soulignons enfin le caractère anti-capitaliste de ce mode de publication qui se situe souvent en dehors de l'institution du copyright et peut s'inscrire dans le mouvement de la culture libre qui revendique la généralisation du copyleft¹⁹².

II- Les *blogs* de Cristina Rivera Garza

Parmi les nombreux *blogs* que tiennent les écrivains mexicains actuels j'ai choisi de m'intéresser à ceux qui ont été lancés par certains écrivains du nord du Mexique et en particulier aux espaces de Luis Humberto Crosthwaite et Cristina Rivera Garza. Je ne présenterai ici que les *blogs* de cette dernière. C'est une écrivaine encore peu connue en France mais qui occupe une place importante dans le champ littéraire mexicain. Elle est originaire de l'Etat de Tamaulipas (Matamoros, 1964) et elle est souvent considérée comme une des représentantes les plus douées de «la littérature du nord»¹⁹³. Elle a une œuvre conséquente à son actif, publiée dans de petites maisons d'édition puis chez un éditeur prestigieux, Tusquets, d'abord dans sa filiale mexicaine puis dans la maison mère en Espagne.

Cristina Rivera Garza est docteur en histoire et elle a enseigné cette matière dans plusieurs universités étatsuniennes, à San Diego en particulier. Elle vit actuellement au Mexique et travaille au Tecnológico de Monterrey sur le campus de Toluca. Elle a publié deux recueils de poèmes *La guerra no importa* (1991), *La más mía* (1998), un livre de nouvelles, *Ningún reloj cuenta eso*, (Tusquets Mexique, 2002) et trois romans *Nadie me verá llorar* (Tusquets Mexique, 2000), *La cresta de Ilión* (Tusquets, Mexique 2002 et Espagne 2004) et *Lo anterior* (Tusquets, Mexique, 2004). Elle occupe donc une place importante dans le monde des lettres mexicaines et il ne s'agit pas d'un jeune auteure qui utiliserait le *blog* pour se faire connaître. On peut donc s'interroger sur les raisons qui l'ont poussée à se lancer dans l'aventure du *blog* : chercher un nouveau moyen d'expérimentation littéraire ?, une nouvelle manière d'envisager le rôle de l'écrivain ?, trouver un nouveau canal d'expression ?, une manière de s'auto-promouvoir ? Tout cela à la fois ? Examinons le contenu de ses *blogs*.

1. La première expérience de roman publié dans un blog : la *blogsívela*¹⁹⁴.

Cristina Rivera Garza a commencé son *blog* en 2002 alors qu'elle vivait entre Tijuana et San Diego où elle était professeur.

Un par de meses antes, dos muy queridas amigas de Tijuana me habían convencido – tequila de por medio – de que abriera mi *wblog* : una especie de bitácora electrónica compuesta de entradas o posts (que incluyen fecha y hora de publicación)¹⁹⁵.

Ce premier *blog* avait pour nom «Words are the very eyes of secrecy» dont le titre en anglais suggère parfaitement le caractère intime du discours dont il va être question. Cet espace fut d’abord utilisé par Cristina Rivera Garza comme bloc-notes : «Empecé utilizando mi *blog* para hacer anotaciones varias sobre hechos nimios de la cotidianidad fronteriza...»¹⁹⁶. Cependant, le premier janvier 2003 elle manifeste son désir de transformer cet espace en un lieu d’expérimentation scripturale. Elle écrit :

Diré sólo lo necesario, lo más elemental – los discursos largos me fastidian – Diré, por ejemplo, que quiero iniciar una novela aquí, en este *blog*, hoy primero de enero de 2003. Diré que durará un año exactamente. Diré que voy hacia ahora para saber “lo que escribiría en caso de que escribiera”. Diré también que, con toda seguridad, voy a pedir su ayuda conforme avanza. Diré que hace tiempo he querido hacer esto : seguir los designios de la escritura errante. Sin borradores. Sin correcciones. Sin versión final.

L’intertextualité avec le texte de Marguerite Duras, *Ecrire*, est évidente :

Si on savait quelque chose de ce qu’on va écrire, avant de le faire, avant d’écrire, on n’écrirait jamais. Ce ne serait pas la peine. Ecrire c’est tenter de savoir ce qu’on écrirait si on écrivait – on ne le sait qu’après – avant c’est la question la plus dangereuse que l’on puisse se poser. Mais c’est la plus courante aussi¹⁹⁷.

Dans ce projet d’écriture j’aimerais relever quelques aspects qui me semblent importants, en particulier le fait que l’écriture s’inscrive dans une série de contraintes.

La première est celle qu’impose le cadre du *blog* avec son exigence de fragmentation. Chaque entrée doit occuper un espace maximum de caractères car outre les limitations imposées par la technologie, il y a celles du lecteur qui ne peut pas lire, sur écran et en ligne, un texte trop long.

Le format du *blog* implique automatiquement l’inscription du texte dans une chronologie puisque chaque *post* est encadré au début par la date et à la fin par l’heure. Nous pouvons nous interroger sur le fait de savoir en quoi cette inscription temporelle omniprésente modifie l’écriture et la réception du texte. Elle contribue peut-être à en faire un texte plus facilement périssable mais elle donne au lecteur la sensation d’être au plus près du moment de la création. Par ailleurs, en écrivant dans un *blog* l’auteur s’impose une certaine régularité, une discipline d’alimentation de son espace et le lecteur est témoin de cette régularité.

La contrainte que s'est imposée Cristina Rivera Garza est celle du genre : «quiero iniciar una novela». Il n'y a au départ du projet aucun doute sur le type d'écriture qui va être mis en œuvre. C'est bien de roman dont il va s'agir et l'ensemble du projet questionne la notion même du genre romanesque.

La durée apparaît aussi comme une autre composante importante du projet : l'écriture du roman ne prendra pas plus d'une année. La première entrée du roman est datée du 1^{er} janvier 2003 et la dernière du 24 novembre de cette même année. Il s'agit donc d'une écriture de fiction qui est fortement marquée par une temporalité. Comment la réception en sera affectée ? Cristina Rivera Garza a décidé d'inscrire sa démarche dans une écriture interactive qui pose comme principe la participation du lecteur : «voy a pedir su ayuda conforme avanza». Par ailleurs elle théoriserait cette idée. Pour elle, la prise en compte de l'autre est une des caractéristiques de l'écriture dans la *blogsphère* :

Lo que esta forma de escritura cibernética me ha permitido hacer desde el primero de enero del año en curso es pensar y pensar-con-otros(s) en un plural democrático y, de suyo, antijerárquico, a una velocidad que mi escritura no conocía hasta la fecha. En otras palabras : lo que la *blogsívela* me ha permitido experimentar y cuestionar es la sintaxis social dentro de la cual busca, encuentra y construye su propia forma ; esa gramática compartida en su proceso de construcción justo en la inmediata proximidad producida por el ciberespacio¹⁹⁸.

Chaque entrée dans le *blog* est susceptible de recevoir une réponse immédiate par la voie électronique, *tag* et *e-mails* mais aussi par les commentaires directs des amis. Certains personnages de la *blognovela* sont réels, ils possèdent leur propre *blog* et répondent parfois dans leur espace d'expression à une idée développée dans le roman¹⁹⁹.

Enfin, la définition du projet comprend l'exigence de spontanéité et la revendication du droit à l'erreur suggéré par la polysémie du terme errante, c'est-à-dire une écriture qui peut se tromper et errer dans le cyberspace. «Seguir los desígnios de la escritura errante. Sin borradores. Sin correcciones. Sin versión final». Ce qui sera donné à lire au lecteur est ce qu'il ne lit jamais car le livre est toujours un produit fini, maintes fois retravaillé. Ce qui intéresse l'auteure dans cet exercice est de montrer l'envers de l'acte créatif et de faire en sorte que le lecteur soit au jour le jour témoin de ce processus. Elle écrit :

La *blogsívela*, como otros tantos trabajos meta-narrativos, muestra el revés ; se hace, de hecho, de este revés, en ese revés. Con salidas falsas, con principios repetitivos, con capítulos que no llevan a ningún lado, con finales que se desdican, la *blogsívela* se quiere tartamuda, imperfecta, inacabada, en-proceso-perpetuo. A eso le llamo la escritura errante, la que erra y la que yerra²⁰⁰.

Le projet s'inscrit donc dans une démarche d'expérimentation assumée et de recherche du sens clairement exprimé dans la formule : «voy hacia la escritura para saber».

Pour Cristina Rivera Garza, cette expérience inaugure une nouvelle modalité d'écriture de roman qu'elle analysait longuement dans le texte qu'elle présenta lors du Primer Encuentro de Escritores Latinoamericanos que la maison d'édition Seix Barral avait organisé à Séville en juin 2003. Il faut remarquer que l'écrivaine mexicaine a toujours le souci d'inscrire sa création dans un discours théorique. Ce texte du Congrès de Séville en est la meilleure preuve. Consciente de l'originalité de son entreprise qui pourrait disqualifier sa démarche, elle tient à inclure toute écriture dans la *blogsphère* comme une nouvelle modalité d'une longue tradition d'écriture et de pratiques expérimentales qui ont existé aussi bien en Europe et aux Etats-Unis qu'en Amérique Latine. Pour légitimer son expérience elle convoque une des figures emblématiques de la rénovation littéraire en Amérique Latine : Julio Cortázar.

Para los que piensen que esto les remite, de manera ineludible, a la *Rayuela* de Cortázar o a *Museo de la novela eterna* de Macedonio Fernández, sólo les puedo decir en un pequeñísimo pie de página que estos dos trabajos son para mí a la vez una premonición y una invocación de la *blogescritura* literaria. Estoy convencida, además, que tanto Cortázar como Fernández escribirían ahora mismo una *blognovela* si pudieran²⁰¹.

Cependant, Cristina Rivera Garza pense que sa *blognovela* n'est pas simplement un exercice d'expérimentation avec un nouveau *media* et elle fait appel à Bakhtine pour étayer de manière théorique son travail : «(...) la realización de la *blogsívela*, su existencia en sí misma, trae a colación la heteroglossia que, a decir de Bakhtin, transforma los lenguajes literarios de una época.»²⁰² Les notions de dialogisme et d'hétéroglossie sont intrinsèquement liées à l'écriture interactive qui, par définition, prend en compte la parole de l'autre. C'est là une thématique qui traverse toute l'œuvre de l'écrivaine mexicaine.

Afin de mieux comprendre la démarche de Cristina Rivera Garza il convient d'examiner de plus près le contenu du roman. La thématique en est la construction même d'un roman et à travers son élaboration l'auteure veut montrer la difficulté et la vulnérabilité du genre.

Il convient ensuite de souligner le caractère hétérogène des différents fragments qui constituent le roman et dans lesquels se mêlent à la diégèse les réflexions du narrateur²⁰³ et même de l'auteure qui apparaît comme «la Autora». Le texte donne à voir l'ensemble du processus créatif qui est fait des lectures de Cristina Rivera Garza mais aussi des doutes et des choix du narrateur. Un des personnages va par exemple changer plusieurs fois de nom, l'histoire va bifurquer dans plusieurs directions et offrir plusieurs

développements possibles au niveau de la trame. Il y aura même une entrée blanche qui matérialisera l'impossibilité de l'écriture ce jour-là²⁰⁴.

Un même jour peut donner lieu à deux entrées de nature différente à deux heures distinctes. Une entrée peut être une réflexion théorique sur l'écriture du roman alors que l'autre reprend le fil de la narration ou donne une information sur la vie municipale de Tijuana²⁰⁵. Cristina Rivera Garza inclut aussi dans son roman des réflexions sur les lectures qui la nourrissent au moment de l'écriture. C'est le cas par exemple du livre de Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*²⁰⁶ qui est cité deux fois le 3 janvier 2003. Le lendemain le fragment qui porte le n°IV a pour sous-titre «un perro que escarba un hoyo, una rata que hace su madriguera» qui est une référence directe au livre de Deleuze et Guattari mais qui reprend le fil de la narration. L'auteure nous montre ainsi de manière concrète comment sa lecture a nourri son texte. Nous pourrions multiplier les exemples.

L'écrivaine mexicaine s'explique d'ailleurs sur sa conception de la littérature en affirmant : “todo libro no es sólo un intento de diálogo con otros libros y/o artefacto culturales sino, sobre todo con otras lecturas”. Ensuite elle justifie ses très fréquentes interventions en tant qu'auteure :

Por las razones anotadas arriba, y otras más que seguramente mencionaré después, la Autora les pide paciencia antes (sic) sus continuas intrusiones que no constituyen, como los mal pensantes seguramente argumentarán, evidencia alguna del característico exhibicionismo de los así llamados creadores, (...) sino intentos rudimentarios, de recordarnos a todos los aquí inmiscuidos -la Autora, el narrador no-omnisciente, el único (hasta la fecha) personajes, los (virtuales) lectores- que esto es todavía el inicio de algo que no acaba de empezar²⁰⁷.

Toujours dans le cadre de réflexions théoriques, Cristina Rivera Garza analyse dans un *post* les particularités de la *blog* lecture et du *blog* lecteur et met en évidence l'importance de la chronologie dans ce type de publication. Elle souligne que le livre *blog* inaugure un type de lecture qui associe la logique linéaire et celle de l'accumulation. En outre, en rappelant que dans le *blog* le lecteur est confronté au *post* le plus récent, elle insiste sur la spécificité de ce type de lecture :

Un *blog*lector sabe que, para avanzar (en el sentido tradicional del término) con su lectura, tiene que retroceder (y, en ese sentido, desacomular) lo leído....

De ahora en adelante, pues, la última frase de cada uno de los posts de los que se compone esta *blog*novela no será “continuará” sino “retrocederá”.²⁰⁸

Comme je l'ai déjà souligné, une partie des entrées de la *blognovela* sont des réflexions théoriques sur le roman en train de s'écrire. Dans un *post* du 26 février 2003 l'auteure expose sa conception du roman qu'elle exprime à travers l'expression *sívela* dans un fragment qui a pour titre "La autora y la *blogsívela*". Elle part du jeu de mots entre *novela* et le verbe *velar* pour exprimer que le roman a pour fonction de cacher et non de révéler.

La novela esconde, oculta, deforma, oscurece, opaca. La novela es la capa que usa el lenguaje para cubrir lo que no puede (ni debe) asir, concebir, fijar, detener. En perpetua vela, la novela vela veladamente con su propia vela. Vela, tú, la novela sí vela. De ahora en adelante, y por las causas anotadas anteriormente, la novela se referirá a sí misma como la *sívela*.

Par ailleurs, ce jeu de mots révèle bien aussi le caractère ludique de l'entreprise littéraire dans l'espace du *blog*.

Dans les bases du projet énoncées dans sa première entrée l'auteure s'adresse à son lecteur et lui dit qu'elle attend la participation de l'autre pour l'écriture du roman. Comment cela fonctionne-t-il ? Le *blog* comprend une fonction *tag* pour donner au lecteur la possibilité de réagir et l'auteure prend en compte les remarques qui lui sont adressées. Il s'agit surtout de celles de ses amis écrivains ou poètes qui sont des personnages du roman : Amaranta Caballero, Omar Pimienta, Mayra Luna, Rodrigo Navarra²⁰⁹. La *blognovela* se nourrit donc de leurs réactions. Ce rapport au réel mériterait d'être étudié de manière plus précise.

Il est assez rare qu'un écrivain du nord du Mexique se pose la question du rapport à la langue anglaise qui est omniprésente dans cette marge du pays si proche des États-Unis. La présence de l'anglais dans le roman s'explique par le fait qu'à l'époque Cristina Rivera Garza vivait et travaillait aux États-Unis mais aussi parce que la langue anglaise lui permet de penser le rapport à l'Autre²¹⁰. C'est un thème qui la préoccupe et elle a d'ailleurs déclaré qu'elle «écrivait en traduction». Elle s'explique : «A eso me refiero con el proceso de escribir en traducción utilizar recursos y retóricas de una lengua y aplicarlas a otra, descontextualizándolas, de alguna manera extrañándolas la una de la otra también.»²¹¹

Le *blog* de Cristina Rivera Garza dessine donc l'image d'une écrivaine *fronteriza*, non seulement en raison de son origine géographique mais surtout car parce qu'elle travaille sans cesse la notion de frontière ; frontière entre les langues, entre les genres, entre les cultures.

Je n'ai fait qu'évoquer rapidement quelques-uns des aspects du *blog*-roman publié par Cristina Rivera Garza au cours de l'année 2003. Il faudrait bien sûr faire une étude plus détaillée du texte afin de mieux comprendre l'originalité de l'entreprise.

2. Le blog : *No hay tal lugar*

Après son expérience d'écriture d'un roman en ligne, Cristina Rivera Garza a poursuivi son activité de *bloguista* dans un autre espace encore actif à ce jour qui porte le nom de : *No hay tal lugar*²¹². Ce nom suggère l'immatérialité du lieu de cette nouvelle écriture. En effet, où sommes-nous exactement dans l'espace du *blog* ? Nous sommes dans un lieu virtuel. Citons ce qu'écrit Philippe Lejeune dans sa réflexion sur la virtualité de l'espace de l'écriture du journal sur Internet : «Quand j'écris je ne sais vraiment où j'en suis par rapport, je ne pense plus 'page', je suis au centre d'un espace indéterminé.»²¹³ C'est cela que suggère le nom de ce *blog*. Il est très fréquent dans les noms de *blogs* de retrouver l'idée que cet espace a quelque chose à voir avec un lieu indéterminé, une espèce de vide. Je pense aux noms du *blog* de l'écrivain mexicain Alberto Chimal «La materia no existe» ou aux *blogs* «Horror vacui», «Coleccionista de huecos», «Limbo», «Marasmo». Le caractère éphémère du *blog* ne fait qu'accentuer cette impression, ce sont bien des lieux immatériels et non pérennes. En outre, ce titre n'est pas sans rappeler le non-lieu tel que le définit Marc Augé : «Les non-lieux sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens -voies rapides, échangeurs, gares, aéroports, réseaux) que les moyens de transports eux-mêmes (voitures, trains, avions ou Internet)»²¹⁴. Ne pourrait-on pas considérer le *blog* comme un autre de ces non-lieux ?

Après avoir examiné le contenu de ce *blog* de l'écrivaine mexicaine j'ai relevé plusieurs thématiques et constaté que différents types d'écritures y cohabitent.

Tout d'abord cet espace fonctionne à la manière d'un carnet de notes de lectures. Les entrées de cette nature y occupent une large place et contribuent à situer l'auteure à l'intérieur d'une mouvance intellectuelle. Dis-moi qui tu lis je te dirais qui tu es. Les références sont très souvent nord-américaines de livres cités directement en anglais ou parfois dans des traductions en espagnol. Son univers référentiel est très cosmopolite avec une dominante pour les penseurs de la post-modernité comme Deleuze et Guattari. La parole poétique est aussi très présente dans son *blog* à travers sa propre poésie ou celle d'autres poètes. Le *blog* est aussi un agenda qui sert pour annoncer des manifestations littéraires et parfois aussi des concerts. Elle y diffuse des informations au sujet de colloques, de présentations de livres ou de tables-rondes. Elle informe ses lecteurs au sujet des manifestations qui la concernent en tant qu'écrivaine et le *blog* prend là une fonction d'auto promotion.

Comme à l'intérieur de tout espace culturel au Mexique les polémiques ne sont bien sûr pas absentes du *blog* et *No hay tal lugar* s'est fait écho en

2004 de celle qui a surgi dans la presse mexicaine après les déclarations de Cristina Rivera Garza au journal *El País* au sujet de l'œuvre de Cortázar et de l'interprétation des personnages féminins dans *Rayuela*.

Le *blog* sert également à diffuser des chroniques qui ont déjà été publiées dans la presse mais aussi des textes inédits. Il s'agit souvent de textes à la première personne qui semblent partir d'une anecdote réelle mais dérivent vers la fiction et le conte fantastique. C'est le cas par exemple d'un fragment intitulé "El libro de los poemas que no he escrito" du 1^{er} juillet 2004 ou celui qui a pour titre «La anécdota en estado puro» qui est une reprise d'un article déjà publié dans une revue²¹⁵. Le *blog* fonctionne ainsi comme un espace d'auto publication de textes atypiques qui ne trouvent pas facilement de débouché dans le contexte éditorial mexicain de plus en plus fermé.

Cristina Rivera Garza utilise également son *blog* pour diffuser des textes courts à caractère autobiographique. Durant l'été 2004, alors qu'elle quittait les Etats-Unis pour s'installer au Mexique, l'auteure écrit une série de textes sur la thématique du retour, la notion d'étranger et de passé. Dans l'entrée du 28 juillet, qui a pour titre «La importancia de ser extranjera», elle réfléchit à cette notion de retour à partir d'une citation du livre d'Edouard Saïd, *Exile and Other Essays*.

Parmi les entrées qui ont un caractère autobiographique on peut relever des petits textes qui sont comme des *flashes* et s'apparentent à une écriture plus poétique qui pourrait difficilement trouver un lieu de publication en dehors du *blog*. C'est le cas par exemple de ce texte sur la lecture dans les avions.

LECTURAS AÉREAS 1/07/04

La tierra me abruma. Hay compromisos, deberes, personas, hijo, amigos, comidas, vino. La tierra es demasiado.

El espacio aéreo es el espacio de la velocidad y del silencio.

Hay paisaje. Hay languidez. Hay aislamiento.

Y el tiempo se mide por el número de páginas leídas. Todo es no-estar.

El cielo es poco.

Me gusta leer en el cielo.

- crg

posted by cristina @ 1 :55 PM

La réflexion théorique sur la littérature et l'écriture est un thème dominant du *blog* de Cristina Rivera Garza. Il faut remarquer que c'est une thématique qui a difficilement droit de cité dans les canaux traditionnels de diffusion, le *blog* est alors un excellent media pour ce type de textes. Elle écrit par exemple le 10 juillet 2004 un assez long texte sur le thème des «escrituras colindantes» qui reprend les théories de Deleuze : «Hay que escribir de

una forma líquida o gaseosa, precisamente porque la percepción normal y la opinión ordinaria son sólidas, geométricas.» Le 17 juillet 2004 un *post* précise sa conception de la littérature quand elle affirme : «Un libro que no atenta contra formas convencionales de lectura no pasa de ser una mera mercancía. Un libro que depende de la anécdota, será una anécdota no un libro. Hay que inacabar el pensamiento acabado. Ergo : hay que abrir la oración, el párrafo o la página entera, retarlas o romperlas, da lo mismo.»

Cristina Rivera Garza développe également dans son *blog* un axe de réflexion sur la notion de genre et contribue à diffuser les textes importants de la pensée féministe et de la théorie *queer*. Nous trouvons des extraits des différents textes de la philosophe américaine Judith Butler dont l'ouvrage *Precarious life. The power of Mourning and violence* (New York, Verso, 2004), est abondamment cité et commenté. Elle propose aussi de larges extraits du livre de Licia Fio-Mata sur Gabriela Mistral, *A queer mother of the nation. The state and Gabriela Mistral*. Le *blog* assume alors la fonction de diffusion de textes qui ne sont pas accessibles à tous.

Son *blog* acquiert aussi un caractère plus militant quand il se fait écho des attaques que subissent les femmes au Mexique.²¹⁶

Toujours dans le même esprit, Cristina Rivera Garza lança sur son *blog* au printemps 2005 un projet autour des femmes à barbes. Il s'agissait d'ouvrir une réflexion ludique et transgressive sur la question du féminin et du masculin dans une société «compulsivement heterosexual donde la vellosidad femenina es inaceptable, monstruosa, motivo de miedo o burla»²¹⁷. Les visiteurs du *blog* furent invités à envoyer des photos qui furent publiées après avoir été retouchées avec l'ajout d'une barbe ou d'une moustache. Ce projet vit son aboutissement dans l'organisation de «La semana internacional de las mujeres barbudas» qui eut lieu à Mexico à partir du 18 juin à la Casa Refugio Citlatépetl, avec la tenue de tables rondes, l'exposition des photos et l'installation de grands panneaux avec barbes dans différents espaces publics de la capitale mexicaine.

Au terme de cette navigation dans les *blogs* de Cristina Rivera Garza il convient de rassembler quelques rapides remarques. Tout d'abord quand on examine les différentes fonctions du *blog* d'un écrivain il apparaît clairement qu'il se construit à la manière d'un espace d'hospitalité comme l'explique Danielle Corrado : «Le vocabulaire de l'Internet structuré à partir de la notion d'hébergement est explicite et renvoie à la vocation de ce média, vocation d'accueil de l'autre dans son territoire personnel.»²¹⁸

Cependant, si le *blog*, par ses ressemblances avec le journal, accueille de manière évidente une écriture autobiographique il permet le développement d'une écriture fictionnelle. C'est le cas de l'expérience de la *blogsívela* mais aussi, on a pu le constater, du *blog No hay tal lugar* où l'écriture oscille entre fiction et réalité. La forme du *blog*, avec sa chronologie omniprésente, tire souvent l'écrivain du côté du journal et

ancrer l'écriture dans la vie sociale mais cependant, l'écriture même entraîne naturellement l'écrivain vers la fiction.

La question de savoir si ces *blogs* d'écrivains montrent l'apparition d'un nouveau genre littéraire ne peut être encore tranchée. Il faudra en effet étudier de nombreux *blogs* d'écrivains avant d'y répondre. Cependant, pour beaucoup la réponse est d'ores et déjà négative et l'écrivain mexicain Pedro Angel Palou, lui-même auteur d'un *blog*, a écrit : «*Son, diría Alfonso Reyes, si los hubiera visto, géneros ancilares, formas subsidiarias de lo literario.*»²¹⁹ Je ne reprendrai pas à mon compte l'expression «géneros ancilares» car mon propos n'est pas d'établir une hiérarchie entre les différents genres littéraires. Comme Philippe Lejeune l'a écrit :

Les écrivains ont créé des romans, des poèmes, des essais prestigieux et puis ils ont laissé derrière eux des scories autobiographiques, des mémoires justificatifs, des journaux ou des comptes de blanchisseuse. Des renseignements pour leurs futurs biographes. Ce sont des bas morceaux qui servent à faire la sauce de l'histoire littéraire²²⁰.

A l'instar des écrits autobiographiques il me semble pertinent de considérer le *blog* d'écrivain comme un de ces *bas morceaux* indispensables à la compréhension d'un auteur. Par ailleurs, les textes qui apparaissent sur le *blog* d'un écrivain n'ont souvent pas d'existence matérielle hors de l'écran de l'ordinateur et sont, bien des fois, pour les écrivains des textes «sans issue», pour reprendre l'expression de François Bon²²¹. Ces écrits-là contribuent cependant à enrichir notre connaissance des auteurs que nous étudions et notre réflexion sur la littérature. De nombreuses études seront nécessaires pour une meilleure compréhension du genre et l'établissement d'une éventuelle typologie des *blogs* d'écrivains.

Malgré son fort ancrage temporel il semble indéniable que l'espace du *blog* fonctionne parfaitement comme univers de fiction. Remarquons toutefois que Cristina Rivera Garza travaille toujours avec la logique du texte imprimé et n'utilise pas dans sa création sur son *blog* toutes les potentialités du texte électronique et en particulier de l'hypertexte.

Finalement le *blog* est un espace encore très marginal dans le champ littéraire mais je suis persuadée que dans certains contextes, comme le mexicain par exemple, il permet l'expression de voies/voix dissidentes, marginales, expérimentales qui ne peuvent pas être articulées dans les canaux conventionnels d'expression. D'une certaine manière le *blog* d'un écrivain peut être considéré en tant que lieu de contre culture ou d'avant-garde littéraire dans la mesure où il permet des expérimentations littéraires impossibles ailleurs et où il remet en question certaines des règles du jeu du monde éditorial conventionnel.

Fonction de l'hypertexte dans la rénovation du genre romanesque. Une application : Carmen Boulosa, *Llanto*, *Novelas imposibles*

Marie-Agnès Palaisi-Robert

(Université Toulouse-Le Mirail Toulouse II / Groupe de Recherche sur l'Amérique Latine)

Llanto de Carmen Boulosa est un roman vraiment déroutant qui croise et mêle des époques historiques éloignées de plus de quatre siècles, des positions sociales opposées dans des sociétés dont le mode d'organisation politique n'est pas comparable, des religions et des croyances différentes, la fiction et l'histoire, des hommes et des femmes. Tous ces écarts sont rapportés par plusieurs narrateurs dans des *novelas imposibles*, comme l'indique le sous-titre, qui nous rendent bien compliquée la classification générique de cet écrit de Boulosa.

La profusion de ce texte produit un effet qu'il est intéressant d'analyser en détail : en effet il me semble que Carmen Boulosa dans *Llanto* tente d'inverser les rapports de domination inscrits dans le genre romanesque pour approcher la figure historique de Moctezuma II dans son plus grand dénuement. Voyons comment.

1. Écrire le silence

Le sujet de l'histoire qu'essaient de raconter les divers narrateurs de ce roman impossible, sans jamais se satisfaire d'aucune des possibilités dont ils disposent, est Moctezuma II. L'un d'eux dit :

Es una necesidad estúpida querer escribir una novela de Moctezuma II. (...) Los juicios siempre son obtenidos mirando de afuera. En torno a su persona ocurre lo mismo que en torno a su muerte : unos dicen que murió apedreado por los mexicas, otros que asesinado por los españoles, la verdad es que no se sabe.²²²

En effet, Moctezuma mort en 1520, quelles sont les sources à la disposition de ces narrateurs hormis quelques codex et récits de

chroniqueurs ? Comment est-il possible de connaître la vérité de l'histoire, de savoir qui était réellement Moctezuma ? Ce sont là les deux questions que se posent continuellement les narrateurs, à laquelle j'ajouterais la suivante : comment parvenir à cette fin au moyen d'un roman, genre fictionnel ?

On peut diviser artificiellement ce roman en 2 parties :

– un premier groupe de voix narratives va en quelques pages très brèves décrire un certain nombre d'images qu'aurait ramenées Moctezuma de l'au-delà lorsqu'il aurait atterri neuf fois cinquante-deux ans après sa mort dans le Parque hundido à Mexico. C'est une série d'images de sa vie, de son enfance jusqu'à sa mort : de ses jeux d'enfants, de ses promenades, des rituels aztèques, de ses rêves prémonitoires annonçant la venue des Espagnols.

A la fin de ce parcours symbolique, Moctezuma, lui-même narrateur, exprime son incompréhension des us et coutumes des envahisseurs, incompréhension à l'origine de sa mort sans gloire et qui le déplace d'empereur à sujet ordinaire d'une civilisation.

– Suite à cette série d'images issues de l'esprit de Moctezuma ayant perdu connaissance après son *apparition* au XX^e siècle à Mexico, le roman revient sur cette résurrection et de nouveaux narrateurs prennent en charge l'écriture d'un roman impossible ayant Moctezuma comme protagoniste.

S'entremêlent alors trois ensembles narratifs :

– la voix du vent qui doit semer les cendres de Moctezuma de-ci de-là et répandre ainsi son histoire – fragments dont le but principal est la métaphorisation de la diffusion de la voix d'un mort dont il ne reste pas de traces écrites directes,

– parmi tous les narrateurs non identifiés qui se relaient, trois voix ressortent, celles des trois femmes qui ont découvert Moctezuma dans le Parque hundido et qui décident de s'occuper de lui – fragments centrés sur le choc des cultures,

– et enfin la voix des différents textes historiques qui, côté vainqueur ou vaincu, racontent le règne de Moctezuma.

Chacune de ces voix narratives, souvent contradictoires entre elles, donne une perception spécifique de la figure de l'empereur, parfois subjective. Ce labyrinthe narratif souligne donc le caractère irracontable de l'histoire de Moctezuma tout en essayant malgré tout d'en donner une vision multiple et globale.

On reconnaît enfin une prise de position qui tend à rapprocher le début du XVI^e siècle et la fin du XX^e en établissant un parallèle entre l'arrivée de Cortés à Tenochtitlán et l'apparition de Moctezuma à Mexico : Cortés a détruit la civilisation aztèque et fait disparaître les dieux préhispaniques

; de la même façon Moctezuma revient parmi nous pour nous démontrer que nous avons nous-mêmes tué notre Dieu et que nous sommes responsables de la destruction progressive de notre civilisation. De roman impossible sur le passé, ce texte devient roman catastrophique pour l'avenir en faisant un grand écart entre quatre siècles.

2. L'instabilité générique du texte

Le paratexte de ce roman comporte un sous-titre rhématique – *novelas imposibles* – qui avertit le lecteur, avant même qu'il entre dans la lecture, que le texte qu'il s'apprête à lire n'est pas un roman. Mais au lieu de délimiter un autre genre, et donc de définir un sens de lecture, l'auteur enferme narrateurs et lecteurs dans une impossibilité, une impasse d'écriture et de lecture qui débouche sur une prolifération monstrueuse du texte (*novelas imposibles*, j'y reviendrai plus tard) et du métatexte.

Michèle Soriano considère deux facteurs d'instabilité générique à partir de la définition que donne Jean-Marie Schaeffer de la genericité : le premier tient au nombre de traits génériques repérables à différents niveaux de la textualité, le second procède des deux régimes de la genericité qu'il définit : auctoriale et lectoriale ; seconde caractéristique que, selon Michèle Soriano, on peut aussi distinguer autrement : «soit une genericité hypertextuelle, généalogique, qui correspond au processus de production du texte, et une généalogie métatextuelle et polémique, articulée dans un texte nouveau et second, qui place le sujet récepteur dans la position du sujet producteur»²²³ selon les propositions de Milagro Ezquerro²²⁴.

Or dans le texte de Boullosa, l'intertexte est régulièrement présent et multiple : sept passages de textes relatant la vie de Moctezuma s'intercalent entre les chapitres. Il s'agit de passages des codex, des écrits de Fray Luis de León, de Antonio de Solís, et des lettres de Cortés. Ces passages sont insérés sans aucune intervention des narrateurs, cités tels quels, entre guillemets. Or les codex et les lettres de Cortés ont été les seules sources qui aient servi à la construction de l'histoire de Moctezuma, elles sont l'histoire en quelque sorte, mais elles sont ici insérées dans un discours qui se construit sur ces hypotextes, qui s'ajoute à eux pour construire une nouvelle lecture de l'histoire. En optant pour une organisation qui fait se confronter tous ces hypotextes, la vision des vainqueurs s'oppose à celle des vaincus et on a ainsi un discours qui tente de modifier la version de l'histoire officielle en relevant les incohérences ou les suppositions. Ainsi le texte de Boullosa est hybride, à la frontière entre l'histoire et la fiction, entre deux genres, le roman historique et le roman (il est clair que ce roman n'est pas historique mais il cultive l'ambiguïté en se donnant la

possibilité de réviser l'histoire) – frontière décrite par une parole *poïetique* au sens aristotélicien, j'y reviendrai – position recherchée par l'auteur pour retracer l'histoire d'un personnage lui-même à la frontière entre deux mondes :

Si elijo a Motecuhzoma Xocoyotzin como personaje para novela, es porque él queda exactamente en la orilla del precipicio, mirando que el lugar donde iba a poner el pie era convertido en nada. (p. 38)

Comment ne pas voir là aussi le destin de la forme romanesque ? Et c'est là qu'apparaît le second facteur d'instabilité, ce que Michèle Soriano appelle la «généalogie métatextuelle polémique»²²⁵ car le métatexte qui organise et glose l'intertexte est très important, voire même prédominant dans ce roman.

Certains narrateurs n'ont en effet d'autre fonction que celle de réfléchir continuellement sur les possibilités de ce texte. Le problème qu'ils posent est celui d'une incompatibilité entre les champs (au sens bourdieusien) du sujet (historique) et du narrateur qui rendrait impossible la communication d'un espace à l'autre.

Sin embargo, no escapa mi entendimiento de escritor el que esta novela sea imposible. La confesión de Motecuhzoma el joven tiene que ser hecha en el marco de su cultura para ser comprensible. Empresa inútil : Tenochtitlán ha muerto y su memoria es confusa. Bien explican las líneas que aquí anotaré el abismo que nos separa de ellos, no sólo en el tiempo, un abismo que está hecho de una manera de pensar, de percibir, de una organización de la máquina limitada con que enfrentamos los hombres desde nuestro interior la maravilla deslumbrante de la naturaleza y el misterio del Mundo. (p. 39-40)

Ces «romans impossibles», qui ne sont pourtant pas définis comme historiques, choisissent pourtant de traiter un personnage historique et constatent, ce faisant, l'impossibilité de raconter le sujet choisi à la fois par manque d'informations et par incompatibilité entre aires culturelles, entre champs et habitus.

Tenemos con qué saber qué sintió, pensó, opinó Felipe II o Carlos V, [dit encore un narrateur] pero en cambio de Moctezuma no quedaron indicios. (p. 75)

Les narrateurs ne parlent même pas náhuatl, comment pourraient-ils rendre compte d'un univers qu'ils n'appréhendent que de l'extérieur et de très loin ?

De fait, ils sont donc en quête du mode d'expression d'une période historique et cette quête débouche sur des processus de transgénéricité –

c'est-à-dire de traversée des genres, de passage d'un genre à l'autre. En effet ce roman impossible est bien difficilement classable. Même si la forme recherchée est dite impossible à trouver, il s'agit bien du roman : tous les chapitres concernant l'histoire des trois femmes ayant recueilli Moctezuma au XX^e siècle s'y conforment sans problème. Mais ces chapitres sont à insérer dans une globalité en quête d'une vérité historique qui à aucun moment n'évoque la possibilité de le faire à travers un roman historique – et ce malgré les hypotextes historiques utilisés. Il y a donc une claire volonté de se démarquer d'un genre qui semblerait tout à fait adéquat par rapport à l'objectif fixé et il serait sans nul doute possible de ranger ce roman dans la *Nueva novela histórica latinoamericana*.

En effet, ce roman se construit sur les hypotextes que constituent les récits historiques sur la vie de Moctezuma. Mais il y ajoute une vision de l'empereur depuis l'intérieur, subjective, par l'intermédiaire de narrateurs personnels (dont un le représente).

Moctezuma est désacralisé quand il revient à Mexico : on lui ôte tous les attributs de son pouvoir qu'il donne sans résistance pour que son identité soit prouvée. Ainsi devient-il humain et reproduit-il avec Laura le couple originel qui va donner naissance à une nouvelle humanité. Ce roman présente la venue d'un nouveau Dieu pour recréer un monde nouveau : il utilise le passé comme une prophétie pour notre avenir. Il parodie les codes de pouvoirs, les tourne en dérision²²⁶, aborde la vie secrète d'un personnage historique (ses amours, ses peurs), et confronte, comme je l'ai déjà dit, la vision des vaincus à celle des vainqueurs... etc.

Mais cette classification est-elle bien satisfaisante quand les mêmes romanciers du *boom* sont dits être aussi selon Fernando Aínsa les initiateurs de cette *Nueva novela histórica* (Fuentes en particulier) ? Les outils dont elle use sont-ils suffisants pour réécrire l'histoire officielle (objectif du roman) ?

Sans doute pas pour Boulosa puisqu'elle éprouve le besoin de faire traverser ce roman par une parole poétique qui est comme un fil d'Ariane entre tous les morceaux épars de ce texte grâce à la métaphore du vent placé comme unique détenteur de la vérité historique sur Moctezuma et à qui il est demandé de déposer les poussières de l'empereur de-ci de-là comme traces de son existence :

El vientecillo siguió adelante. Aventó de nuevo otro puño a los pies de un atolondrado escritor, enviándolo en un chorro de viento tirado a morir, y ésta fue la constancia que dejó [...]. Pero un viento así, mudo y anónimo, un viento que casi no camina y avanza, un viento así no pertenece a un país o a una patria... Aquí y allá sin disolverse, va dejando la forma de un pasado que nadie quiere ver, que no detesta ni ama ni al cual se arrima, un pasado que no es nada porque no tiene memoria, porque empequeñece. (p. 60, 65, 66)

La parole poétique est donc assez curieusement la parole créatrice (sens de la *poiesis* aristotélicienne), celle qui construit l'Histoire : les cendres de Moctezuma, ces poussières que transporte le vent, symbolisent la parole de Moctezuma. Pour Boulosa un retour sur l'Histoire n'aurait d'intérêt que par la voix du sujet lui-même, d'où l'impossibilité d'écrire cette Histoire et la seule possibilité de la fiction et de la métaphore.

Cette transgénéricité est donc l'expression de la recherche d'une parole vraie, d'un mode d'expression. Le non-lieu générique affiché dès la page de couverture traduit cette instabilité générique mais parvient-il à donner un véritable sens au texte ?

3. Sens du non-genre

La transgénéricité du texte de Boulosa a une conséquence directe sur sa forme qui est la fragmentation. La fragmentation est une structuration assez courante des romans actuels mais elle n'est pas non plus nouvelle (pensons à *Pedro Páramo* en 1955). Cependant dans ce roman impossible, elle a été paradoxalement extrêmement travaillée. On a dix-neuf chapitres qui ne comportent pas de titre à l'exception du premier («la aparición») qui sont eux-mêmes entrecoupés d'une seconde structuration en neuf fragments du roman impossible qui s'intercalent à n'importe quel moment de l'histoire et en plus de cette double organisation du texte, quelques pages ne portent ni numéro de chapitre, ni numéro de fragment mais un titre («otra voz», «aquella voz», «addenda»). Dernières curiosités, le chapitre 18 est manquant, tandis qu'après le chapitre 17 on trouve une page qui porte le titre de «último capítulo» en dessous duquel vient immédiatement «octavo fragmento», qui n'est donc pas le dernier !

Les narrateurs disent avoir eu du mal à commencer et à finir ce roman impossible et cette sur-fragmentation est consécutive en premier lieu au grand nombre de narrateurs (une dizaine, masculins et féminins), dont la plupart ne sont pas identifiés à l'exception des trois femmes et de Moctezuma. Cette multiplication de la voix narrative, même si elle est ici excessive, est fréquente depuis l'après-roman de la révolution. Mais cette sur-fragmentation explique aussi le sous-titre rhématique : *novelas imposibles*. En fait Boulosa nous invite, par ce sous-titre, à considérer chaque fragment du roman comme autant de romans impossibles, autant de versions différentes de la vie de Moctezuma qui, mis bout à bout, n'ont d'autre cohérence que celle de faire se confronter les diverses représentations de l'histoire et de montrer que chacun, en l'absence de traces directes de la voix de Moctezuma, ne peut que se faire une idée de la vie de l'empereur.

Selon Milagros Ezquerro, la structure fragmentaire suppose qu'il y ait du jeu²²⁷, et ce jeu s'instaure ici entre les narrateurs et les lecteurs et nous conduit à l'hypertexte.

En effet, si ce roman finit par exister contre le sens de son sous-titre, c'est parce que ce sous-titre, en niant la capacité de création des auteurs, permet un transfert de création de l'auteur au lecteur. Si le lecteur peut éprouver de la sympathie pour Moctezuma, il se projette aussi inévitablement dans chacun des narrateurs face à l'aporie de vouloir écrire une vérité qui n'a jamais été connue. Chaque narrateur se pose à la fois comme lecteur de l'Histoire et du roman qu'il est en train d'écrire, et il réfléchit sur ses possibilités d'écrire un roman sur une histoire partiellement connue. Se construit donc un circuit du sujet alpha au sujet oméga par lien hypertextuel²²⁸, seule possibilité trouvée par les narrateurs pour approcher la vérité de Moctezuma. Le vent est ici le lien entre toutes les voix et c'est lui qui choisit, de façon totalement aléatoire, devant qui déposer les cendres de Moctezuma pour perpétuer son passé. Ainsi trouve-t-il souvent des écrivains qu'il qualifie de stupide ou d'incapable et parfois il tombe sur des gens qui n'ont aucune activité d'écriture, comme cette femme qui mord à pleines dents dans une galette recouverte de ce *polvo* sacré, en pensant que c'est du sucre (p. 44). Cette mise en scène du récepteur du message du vent, nous place, nous tous lecteurs, en position de récepteur et d'écrivain potentiel. Chaque narrateur représente un lecteur, un lecteur qui connaît les chroniques, les lettres de Cortés...etc., et qui va poser sa parole au milieu de tant d'autres. Seule cette circulation du sens du sujet alpha au sujet oméga semble capable de court-circuiter la dichotomie omniprésente entre discours des vaincus et des vainqueurs, indépendante du rapport de forces entre colonisateurs et colonisés, capable donc de proposer une autre vérité.

Mais l'hypertexte qui se crée entre les sujets alpha et omega ne résout pas totalement le problème que pose Boullosa. Le sujet qu'elle a choisi de traiter pose en effet deux problèmes :

- celui d'abord de la neutralité de l'auteur lorsqu'il aborde l'histoire de Moctezuma. Longtemps nous n'avons eu que les récits des vainqueurs, des Espagnols pour nous raconter l'histoire de Tenochtitlán. Vision partielle donc de cette histoire. Puis se sont ajoutés les codex qui sont venus contredire tout ce qui avait été dit jusque là. L'idiotope de tout sujet alpha se construit donc sur tous ces hypotextes ; de même que le sujet oméga qui est appelé à devenir alpha. Cette conception du texte théorisée par Milagros Ezquerro et dont on voit le fonctionnement dans le texte de Carmen Boullosa semble bien pouvoir trouver une solution au problème de la vision univoque de l'histoire.

- Mais reste un second problème que pose Boulosa : il s'agit de l'appréhension de l'idiotope du sujet de l'histoire, à savoir dans ce cas précis, Moctezuma. L'objectif de Boulosa est de présenter Moctezuma comme un individu, une personne, un homme comme un autre et d'essayer de savoir comment il aurait vécu les événements qui ont provoqué l'extermination de sa civilisation. Selon elle c'est là le seul point de vue qui nous manque sur l'histoire, le seul qui pourrait compléter le tableau que nous avons déjà de cette période. Mais comment connaître sa vision du monde, ses sentiments quand on n'a aucune trace directe de sa parole. Aussi variés soient les hypotextes que nous allons trouver, aussi complexes soient les liens hypertextuels entre tous les écrits disponibles, est-ce que le sémiotope, fruit de la circulation de sens entre l'idiotope des sujets alpha et oméga pourra rendre compte de l'idiotope du sujet que je qualifierais arbitrairement de bêta, sujet de l'histoire ? Est-il possible, si l'on considère la littérature comme un ensemble en perpétuelle évolution ou construction à partir des textes antérieurs, de retrouver l'idiotope original du sujet historique que l'on voudrait saisir ?

Ce qui gêne Boulosa, à travers la voix des divers narrateurs qui construisent le métatexte, c'est que tous les narrateurs de l'histoire de Moctezuma sont inévitablement Mexicains et non plus Mexicas ; ils sont les fils de Cortés et non plus seulement des Aztèques ; donc comment rendre compte de la réalité de Moctezuma en utilisant le langage de son agresseur ? Comment le langage du dominant pourrait-il rendre compte de l'histoire du dominé ?

Boulosa essaie deux stratégies pour tenter d'échapper à la voix dominante :

- il est tout d'abord remarquable que ce roman présente une majorité de femmes, narratrices ou simples personnages. Moctezuma en a toujours été entouré lorsqu'il était empereur et quand il réapparaît au XX^e siècle, ce sont trois femmes qui à nouveau le recueillent, prennent soin de lui et lui enseignent tout ce qu'il doit savoir de la vie au XX^e siècle comme s'il était un enfant. Par ailleurs deux fragments du texte, non inclus dans les deux structurations précédemment présentées, portent le titre de «Otra voz» et «Aquella voz». Ils viennent à la suite d'un extrait du codex Aubin qui mentionne le chemin (de croix) de l'indien Apanécatl avec le corps mort de Moctezuma sur ses épaules avant de lui trouver un village qui accepte de célébrer ses funérailles. Ce même indien semble donc être cette autre voix, la seule qui serait donc susceptible de donner une vision de l'univers aztèque de l'intérieur, celle donc dont l'idiotope serait le plus proche de celui de Moctezuma.

– plus intéressant que cette supercherie dont le lecteur n'est pas dupe (la fiction permet d'attribuer des propos vrais ou faux à des personnages historiques), les expérimentations sur le langage-même et la présence d'une parole poétique dans un roman. Milagros Ezquerro dit que :

Tout texte réduit l'indétermination propre à la langue et crée indéfiniment sa propre indétermination.²²⁹

Retrouver l'indétermination propre à la langue est peut-être une possibilité pour le dominé de s'extirper de l'idiotope du dominant inscrit dans la langue qu'il utilise. Pour échapper à la violence symbolique inscrite dans ce langage, il suffirait de déstabiliser en les déconstruisant toutes les catégories existantes afin de trouver un nouveau mode d'expression. Telle est la quête des narrateurs de ce roman impossible ; la polyphonie, la fragmentation du texte, la parodie servent à déconstruire des catégories de façon à créer, avec tout lecteur sympathique, une communauté de champ entre un sujet vieux de quatre siècles et toute autre voix dominée, d'où l'alliance facile de Moctezuma avec les femmes. On retrouve dans le texte de Boullosa les trois figures du discours hypertextuel que propose Jean Clément²³⁰ à savoir :

- la synecdoque : à partir des diverses interprétations de l'histoire des divers narrateurs, Boullosa invite le lecteur à reconstruire l'histoire et/ou à se forger sa propre vision. (c'est le passage du local au global).
- Lasyndète : «la déconstruction du discours provoqué par l'hypertexte a pour premier effet un dégraissage de la parole qui se débarrasse ainsi des mots de liaison et des figures oratoires qui jalonnent et enchaînent les parties du discours traditionnel [...]. Les auteurs de fiction hypertextuelle font de l'asyndète la clé d'un nouveau mode narratif qui fonde son esthétique sur la rupture, la surprise, la désorientation.»
- La métaphore : qui permet «d'emprunter à la langue qui se dit les mots qui permettront l'avènement de ce qui est à dire et qui ne l'a encore jamais été.»
- Par ces trois figures, il est donc envisageable de pouvoir faire naître une parole nouvelle qui serait peut-être capable, après une déconstruction des formes traditionnelles, de créer une nouvelle forme générique. Peut-être que le non-lieu générique créé par Boullosa est une première étape avant la reconstruction, le seul lieu d'énonciation possible pour une parole nouvelle, une parole poétique (créatrice) qui seule dirige ce roman, une parole qui cherche plus à montrer l'invisible (par la métaphore, le rythme, les sonorités) qu'à comprendre. Car seule la métaphore, la figure poétique, permet de retrouver l'indétermination du langage, et cette indétermination du langage est la seule possibilité

de s'approcher de la parole de Moctezuma : ce ne serait certes pas la parole de l'empereur, mais ce non-lieu est sans doute l'endroit le plus proche de cet univers lointain à jamais disparu.

Christine Delphy dans le tome 2 («Penser le genre») de son essai intitulé *L'ennemi principal* conclut, à propos des rapports sociaux de sexe, sur la nécessité d'imaginer le non-genre pour penser le genre. Ne pourrait-on pas, par une analogie qui appliquerait cette terminologie au genre littéraire, proposer que Carmen Boullosa crée ce non-genre pour réfléchir à la fois sur les possibilités du roman en tant que genre littéraire et sur les rapports sociaux entre dominants et dominés en opposant les Espagnols aux Aztèques, Cortés à Moctezuma, les hommes aux femmes ? Carmen Boullosa pose aussi le problème des thèmes et des sujets historiques qu'il serait possible ou non d'aborder dans le roman historique ou le roman qui sont des genres de la domination masculine.

Mais ce roman impossible, ce non-genre, ce non-lieu, ne sont qu'une étape dans la définition d'un mode d'expression propre aux dominés qui, en aucun cas, ne peuvent se contenter d'une place qui ne serait que la négation d'une autre ou sa déconstruction/destruction. La fragmentation, la destructuration sont-elles une organisation formelle identitaire recevable ? Le désordre peut-il être la définition d'un langage, d'une identité ? Ce roman de Boullosa peut-il relever totalement d'un sous-genre dénommé *nueva novela histórica latinoamericana* qui, par un simple adjectif accolé à des termes grandement chargés d'histoire, prétendrait suffire à inverser des rapports de dominations opérationnels depuis plusieurs siècles ?

BIBLIOGRAPHIE

- Boullosa Carmen, *Llanto, novelas imposibles*, México, Era, 1999 (1992, 1^e édition).
Bourdieu Pierre, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997.
_____, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.
Delphy Christine, *L'ennemi principal*, t. 2, *Penser le genre*, Paris, Syllepse, 2001.
Ezquerro Milagros, *Fragments sur le texte*, Paris, L'Harmattan, 2002.
Genette Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
Schaeffer Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.
Soriano Michèle (ed.), *Genre(s) : Formes et identités génériques (I)*, Montpellier, Université Montpellier III, 2003.
_____, «Théories critiques et littérature latino-américaine», *Imprévue*, Montpellier, Cers, 2004, 1&2.

***Máscaras* de Leonardo Padura**

Intertexte et/ou hypertexte de la tragédie familiale grecque

Renée-Clémentine Lucien
(Université Paris-Sorbonne Paris IV
Séminaire Amérique Latine – CRIMIC)

Introduction

Le romancier cubain Leonardo Padura, auteur de la tétralogie policière *Las cuatro estaciones*, publiée entre 1991 et 1998, écrit, à propos du protagoniste, dans la note au lecteur de *Máscaras*²³¹, le roman correspondant à l'été, que «Mario Conde es una metáfora, no un policía, y su vida, simplemente, transcurre en el espacio posible de la literatura»²³², et il s'explique sur cette affirmation paradoxale en précisant que non seulement les traits paradigmatiques de ce personnage configurent un policier improbable mais que *Máscaras* est «un roman sur la littérature».

Mario Conde étant un personnage écrivain, il est en effet patent que la tétralogie romanesque *Las cuatro estaciones* ne peut être réduite intertextuellement à une simple fiction s'inscrivant dans le genre du *hard boiled novel*, roman policier noir hérité des écrivains américains Dashiell Hammet et Raymond Chandler, et de la fiction de Pepe Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán, et que, par ailleurs, *Máscaras* est un roman fait de littérature. D'ailleurs l'utilisation de la littérature dans ce texte constitue l'une des composantes de la stratégie de Leonardo Padura pour mettre en concurrence la *doxa* officielle du régime révolutionnaire avec un discours critique sur le pouvoir.

Nous nous attacherons à parcourir l'espace littéraire dans lequel évolue Mario Conde, en abordant les pratiques d'écriture mises en œuvre par l'écrivain, leur proximité et entrelacement dans *Máscaras*, le texte de la tétralogie qui offre le matériau le plus riche à une étude de ces organisations textuelles, et les parcours de lecture proposés à l'intelligence du lecteur.

1. L'organisation textuelle : paratexte, entrelacement entre intertexte et hypertexte

D'entrée de jeu, le paratexte ou la note de l'auteur Leonardo Padura au lecteur lui propose un pacte de lecture intertextuelle et même intratextuelle puisqu'il lui annonce, non sans humour, que «Acogiéndome a ciertas libertades poéticas, en esta novela he citado, con mayor o menor extensión, textos de Virgilio Piñera, Severo Sarduy, Dashiell Hammet, Abilio Estévez, Antonin Artaud, Eliseo Diego, Dalia Acosta y Leonardo Padura, y... algunos pasajes de los Evangelios. En más de una ocasión los transformé y en otras hasta los mejoré, y casi siempre les suprimí las comillas que antes se usaban en tales casos.»²³³

En outre, s'agissant des pratiques d'écriture, il est possible de caractériser *Máscaras* comme un hypertexte, selon la typologie de Gérard Genette dans *Palimpsestes*²³⁴. L'hypotexte de la tragédie antique familiale grecque oedipienne de Sophocle s'y projette, par transposition thématique, dans un schéma inversé. Mais également, un second hypotexte, lui-même hypertexte de *l'Orestie* d'Eschyle et de *l'Electre* de Sophocle, *Electra Garrigó*, l'une des pièces de théâtre du cubain Virgilio Piñera, publiée en 1941, est une donnée thématique et intertextuelle fondamentale de *Máscaras*, qui apparaît dès le paratexte, précisément dans l'épigraphe, et rejaillit sur la signification profonde de la fiction hypertextuelle.

Par ailleurs, sur le plan de l'architecture textuelle, on observe que le travail d'écriture autour de la structure mythique profonde de la tragédie familiale, fil conducteur de *Máscaras*, s'installe dans un dispositif général qui n'est pas sans rapport avec la concrétion formelle hypertextuelle définie au début de ce séminaire par Milagros Ezquerro, invitant le lecteur à une féconde activité d'organisation cognitive même si les méandres du roman de Padura sont moins labyrinthiques que ceux d'autres textes présentés ici.

Les adhérences de la fiction narrative

Pour commencer, nous porterons donc notre attention sur les adhérences du texte, qui constituent les données d'une concrétion conçue par l'auteur et rendue cohérente par une lecture active.

Le dispositif iconique et textuel proposé par Leonardo Padura, dont la finalité première est de constituer un objet chargé de sens sur la société révolutionnaire de 1989, année cruciale de la fin du bloc socialiste, confronte premièrement le lecteur à un tableau de treize centimètres sur seize, sur la page de couverture. Leonardo Padura a confié au peintre Roberto Fabelo l'illustration de la couverture du roman. L'aquarelle, portant

également le titre de *Máscaras*, représente, dans une esthétique clairement baroque, le portrait d'un homme, sous la forme d'un masque de fer, avec le même visage triplement représenté, de face et de profil, fixé à sa base sur un socle, supportant le cadavre répandu de sa victime, un jeune travesti vêtu d'une robe rouge. La lecture du roman permettra au lecteur d'établir les indispensables connexions entre ces personnages et ceux de la fiction narrative. Ces visages au regard fuyant articulés par de gros clous sont encadrés par un rideau de scène écarlate, de la même tonalité que la robe du travesti couleur de sang, tandis qu'au premier plan se dresse un chien blanc inquiétant, une sorte de Cerbère, selon toute vraisemblance le protecteur de l'homme masqué, dont la face anthropomorphique suggère une grande violence et, sans doute, les dangers guettant ceux qui tentent de démasquer les masqués du pouvoir, dans un univers théâtralisé.

Pour compléter la présentation de l'appareil paratextuel, ajoutons qu'en guise d'épigraphe, l'auteur de *Máscaras* a choisi un extrait de l'acte III de *Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera, dont le personnage Orestes, fils d'Agamenón Garrigó et de Clitemnestra Plá, s'entretient avec son précepteur, le Pédagogue-Centaure, sur l'utilité du sophisme dans un monde où tout est en trompe-l'œil et où prévalent l'illusion et le masque.

Pedagogo : (...) No, no hay salida posible.

Orestes : Queda el sofisma.

Pedagogo : Es cierto. En una ciudad tan envanecida como ésta, de hazañas que nunca se realizaron, de monumentos que jamás se erigieron, de virtudes que nadie practica, el sofisma es el arma por excelencia. Si alguna de las mujeres sabias te dijera que ella es fecunda autora de tragedias, no oses contradecirla ; si un hombre te afirma que es consumado crítico, secúndalo en su mentira. Se trata, no lo olvides, de una ciudad en la que todo el mundo quiere ser engañado.²³⁵

Jouée seulement pour la première fois en octobre 1948, cette pièce en trois actes de Virgilio Piñera est une transposition diégétique de type parodique de la tragédie sophocléenne des Atrides et de *l'Orestie* d'Eschyle dans l'univers de la République cubaine des années 1940, à la Havane. Le chœur commence en chantant : «En la ciudad de La Habana, de Cuba perla fulgente...». S'il y a préservation du mode dramatique et de l'identité des personnages héritée de l'hypotexte, l'hypertexte de Piñera est parodique car le roi d'Argos, Agamemnon de *l'Orestie* et d'*Electre*, et la reine son épouse sont encombrés d'un patronyme vulgaire, puisqu'ils se nomment Agamenón Garrigó et Clitemnestra Plá. Dans le premier acte, Agamenón et Clitemnestra sont imités, dans un mode farcesque, par des acteurs noirs. Dans la dramaturgie de la pièce cubaine, les chœurs archaïques grecs sont évacués au profit de chanteurs cubains blancs, noirs et mulâtres chantant les

décimas de la guajira Guantanamera, du compositeur Joséito Fernández.

Les couples Clitemnestra-Orestes et Agaménón-Electra permettent à Piñera de fustiger ce qui lui semble le plus aliénant dans la société cubaine républicaine des années quarante, par la voix du Pédagogue : «Esta noble ciudad tiene dos piojos enormes en su cabeza : el matriarcado de sus mujeres y el machismo de sus hombres.» Le poids excessif du noyau familial et de la répression qu'il exerce sur les enfants à l'époque de la République sont dénoncés par le biais de l'hypertexte qui retravaille le thème de la violence familiale développé dans l'hypotexte grec. Alors que la mère exerce sur son fils une domination qui le contraint à approuver l'assassinat de Agaménón, Electra hait sa mère pour cet assassinat malgré l'égoïsme étouffant de ce dernier qui s'opposait à son mariage.

C'est le Pédagogue-Centaure, personnage réutilisé également par Piñera, mais avec beaucoup plus d'influence que dans l'hypotexte grec, à la fois sur les enfants et sur le public, qui s'applique à distiller l'indispensable essence cathartique.

En dépit des flexions introduites par Piñera par rapport à l'hypotexte grec, le schéma du meurtre des parents demeure, dans *Electra Garrigó*, un élément libérateur, et Orestes se réjouit de la disparition de son père.

Deux autres composantes de l'épigraphe contribuent encore davantage à mettre sur la voie le lecteur, en lui imposant un pacte autour de la thématique d'un univers théâtralisé, où les masqués ne font pas seulement partie de ceux qui jouent mais aussi de la société des spectateurs, dans un univers entièrement contaminé par la maladie du faux-semblant. De *El teatro y su doble* d'Antonin Artaud, l'épigraphe retient l'effet de contagion du délire théâtral ou de la mise en scène, le théâtre en l'occurrence n'étant pas un jeu mais une réalité vraie, plus vraie que la réalité. En outre, la référence à la thématique du masque et de son double effet, élargie à l'univers cinématographique par une citation de Batman : «Todos somos máscaras», renvoie évidemment à l'essence schizophrénique de la cubanité que Virgilio Piñera a érigée en fondement de sa dramaturgie mais également à la prévalence de *la doble moral* dans la société révolutionnaire.

L'hypertexte narratif *Máscaras*

Et qu'en est-il de la fiction hypertextuelle publiée en 1997, à propos de laquelle Leonardo Padura a déclaré : «Me encanta utilizar los esquemas genéricos para alterarlos en mis libros.» ? De quoi s'agit-il dans *Máscaras* ? Le policier Mario Conde se lance dans une enquête sur l'assassinat d'Alexis Arayán, jeune homme de la bonne société, dont le cadavre a été retrouvé dans *El Bosque de la Habana*, vêtu d'une robe rouge de travesti. C'est le

fils de Faustino Arayán, un haut fonctionnaire des Affaires Etrangères du gouvernement révolutionnaire cubain. Les investigations du policier mettent en évidence que le père homophobe, auteur du *filicidio*, a cherché à induire en erreur l'enquêteur en faisant croire que son fils avait été la victime de l'un de ses amants homosexuels. La découverte par le jeune homme que ce père intransigeant et distant avait inventé de toutes pièces un passé de militant contre la dictature de Fulgencio Batista, afin de faire carrière, lui avait valu une fin tragique. Mario Conde découvre que la robe rouge est celle que destinait l'homme de théâtre Alberto Marqués à l'acteur travesti qui devait jouer le rôle d'Electre de la pièce de Piñera *Electra Garrigó*.

A la différence de la pièce de Piñera, l'hypertexte *Máscaras* bouleverse le canon générique de l'hypotexte antique grec, passe du mode dramatique au mode narratif. Mais, dans les deux cas, l'on a affaire à une transposition thématique de type hétérodiégétique, le roman ayant pour cadre la Cuba révolutionnaire des années 1989, et dans les récits analeptiques du dramaturge Alberto Marqués exposant les antécédents de l'histoire tragique de la famille Arayán, l'action a pour cadre le Paris des années 1969, où Faustino Arayán était ambassadeur de Cuba, ce qui lui avait permis de transmettre au gouvernement révolutionnaire cubain des rapports sur la vie de Marqués et de El Recio, transposition de Severo Sarduy exilé dans cette ville depuis 1960. Les identités changent, Laïos devenant Faustino Arayán. Quant à son fils Alexis, c'est une synthèse de plusieurs figures mythiques, Œdipe, selon l'hypotexte antique, mais aussi Electre, d'après l'hypotexte de Piñera. A cela s'ajoute une transformation de sexe puisque dans le roman de Leonardo Padura, le dramaturge Alberto Marqués avait l'intention de faire jouer Electre par un acteur masculin travesti, avant que les censeurs, agents de la culture officielle du réalisme socialiste des années 1971-1976 ne l'écartent de la scène culturelle pour homosexualité et trahison des idéaux révolutionnaires. La critique de la persécution des artistes homosexuels dont faisait partie Piñera est évidente, mais il est également très intéressant d'indiquer que les éléments de la dramaturgie adoptés par Marqués, et qu'il expose à Mario Conde, sont intertextuellement des extraits de l'introduction de l'édition de 1960 du *Teatro completo* rédigée par Piñera où il s'agissait de maquiller les acteurs comme des masques grecs mais avec des traits «muy habaneras de blancos, mulatos y negros habaneros, tratando que la máscara los mostrara y no los ocultara». Plus frappante encore dans la transformation thématique opérée par Leonardo Padura est l'inversion du schéma dans la réutilisation du meurtre familial emprunté à l'hypotexte antique.

Au moment où se résout l'enquête, l'homme de théâtre Alberto Marqués, personnage intradiégétique qui, fonctionnellement, est un avatar du

pédagogue mythique, protecteur d'Orestes et d'Electre, et du Pédagogue-Centaure de *Electra Garrigó* de Piñera, par le rôle qui lui est dévolu auprès du jeune Alexis Arayán et par la relation qu'il établit avec le lecteur du roman, comme artisan de la catharsis aristotélicienne, fait remarquer au policier Mario Conde :

Porque no sé si notó que todo eso parecía una tragedia griega, en el mejor estilo de Sófocles, llena de equívocos, historias paralelas que empiezan veinte años antes y se cruzan definitivamente en un mismo día, y personajes que no son quiénes dicen que son, o que ocultan lo que son... Pero todos enfrentan un destino que los supera, los obliga y los impulsan en la acción dramática. Sólo que aquí Layo mata a Edipo o Egisto se adelanta a Orestes. ¿Se llamará filicidio? Y todo eso se desata porque se comete *hybris*.²³⁶

2. Qu'en est-il du sens ?

La trame de l'enquête policière est, somme toute, assez mince, comme c'est le cas dans tous les romans de la tétralogie. En revanche, toutes les pratiques d'écriture élaborées autour du socle du meurtre tragique antique grec, c'est-à-dire l'appareil paratextuel, l'intertextualité et le recours au palimpseste, permettent de tisser des réseaux de sens conduisant à une exploration plurivoque, polyphonique, de la société révolutionnaire.

Sens du schéma inversé : hybris, pouvoir et destruction

Sophocle érige en modèle mythique le parricide, celui du meurtre de Laïos par Œdipe, et Eschyle travaille, dans l'*Orestie*, les conflits familiaux destructeurs, qui conduisent à l'élimination de Clytemnestre par ses enfants et les hommes, jouets entre les mains des Dieux, succombent, objets de la passion et du pouvoir, moteurs de l'*hybris*.

Le lien qu'établit le lecteur entre les enfants de l'hypotexte tragique, l'Electre de Piñera, et Alexis Arayán de l'hypertexte *Máscaras* est évidemment celui de la tragédie familiale mais, en outre, la diégétisation de la pièce de 1941 et celle du roman de Padura le conduisent à une identification entre le contexte décevant et philistin de la République cubaine des années 1940 qu'avait fui le dramaturge Piñera pour vivre en Argentine, celui de l'époque où la culture officielle révolutionnaire imposait des paramètres aux artistes de l'île, entre 1971 et 1976, et celui de l'année 1989 où s'opère le meurtre d'Alexis par son père. Ce parcours de lecture s'impose en particulier par l'importance de la robe rouge dans le dispositif de la construction hypertextuelle. En effet, le dramaturge Piñera indiquait dans les didascalies de sa pièce que le personnage d'Electra devait revêtir

la robe rouge que le lecteur retrouve dans l'hypertexte *Máscaras*, aussi bien dans l'aquarelle de Fabrelo que dans le texte où Alberto Marqués se proposait de faire porter à son acteur travesti ce même costume qu'Alexis revêt le jour de sa mort, dans le but d'affirmer une homosexualité qu'il refuse de masquer, avant d'aller affronter son père. La problématique du travestissement se développant autour de cette robe rouge, qui se détache comme un élément capital dans la réalisation du meurtre familial tragique, s'appuie fortement sur l'insertion intertextuelle d'extraits d'un essai de Severo Sarduy, *El rostro y la máscara*, que le policier Mario Conde lit avec profit, et où il prend conscience de la différence radicale entre l'idéal du travesti, fondé sur une quête de type ontologique, sur la revendication gratuite d'une vérité du paraître par la transformation cosmétique, et le masque porté par un Faustino Arayán, métaphorique du règne de *la doble moral*.

Si le roman *Máscaras* déploie ces motifs dans le cadre de la société révolutionnaire cubaine, les effets de l'*hybris* s'exercent contre le Fils et non contre le Père. Œdipe signifiant celui qui sait, Alexis faisait peser sur Faustino la menace d'une révélation fatale à sa carrière de haut fonctionnaire. Somme toute, dans l'hypertexte *Máscaras*, le meurtre du Père à fonction libératrice que théorise la psychanalyse n'a pas lieu puisque le Fils, totalement impuissant est tragiquement victime du Père, dans une société révolutionnaire où les individus rebelles sont broyés, non pas par le bon vouloir des dieux mais par des impératifs moraux répressifs, homophobes, et par la soif de pouvoir. Alberto Marqués traduit cette vérité tragique du pouvoir révolutionnaire par une référence thématique à l'hypotexte de la tragédie grecque, mais le lecteur est suffisamment averti pour comprendre qui sont les dieux coupables de l'impossible épanouissement des Fils : «Lo único lamentable de este juego casi teatral es que los dioses hayan escogido a Alexis para el sacrificio macabro de su destino»²³⁷.

L'Alexis Arayán de l'hypertexte *Máscaras* est porteur d'une révolte contre la condition de «la generación de escondidos» à laquelle appartient Mario Conde, laquelle a dû renoncer à son épanouissement individuel au nom du bien collectif mais son acte de rébellion contre le mensonge de son Père équivaut à un sacrifice. Par sa situation ambiguë de policier, théoriquement représentant du Pouvoir révolutionnaire, Mario Conde ne peut que procéder à l'arrestation du mauvais révolutionnaire qu'est le père Faustino Arayán, mais le lecteur n'est pas dupe. Il est renvoyé, qu'il le veuille ou non, à l'épigraphe «Todos somos máscaras». Faustino Arayán n'est qu'une incarnation de la répression révolutionnaire contre les déviants, de la corruption des instances du pouvoir, et le refus du masque et de *la*

double moral dans une pareille société est un choix courageux mais fatal, et la destruction des fils signifie la stagnation d'une société sans ouverture ni perspectives d'évolution.

Conclusion

Comme dirait Georges Steiner²³⁸, dans le roman *Máscaras*, le texte passé a bien une présence actuelle, et de même que, selon Borges, l'*Ulysse* de Joyce précède et annonce l'*Odyssee*, l'hypertexte bâti sur la relation génétique entre plusieurs textes démontre l'extrême capacité d'accommodation des modèles originaux à des transpositions diégétiques. La relation aux hypotextes est nécessairement sélective, elle élimine certaines composantes du mythe, par exemple, le couple Clytemnestre-Egyste, qui n'est pas nécessaire à la compréhension du propos de Leonardo Padura. Ce qui nous intéresse avant tout, c'est que la transposition diégétique aboutit à la modification sémantique du message des hypotextes de Sophocle, d'Eschyle et de Piñera, et qu'elle oblige le lecteur, par les liens qu'il est forcé de tisser entre l'hypertexte et les hypotextes, l'appareil paratextuel et le jeu intertextuel étant si abondants dans le roman, à capter le message critique sur le pouvoir révolutionnaire à travers le prisme du mythe du meurtre familial. C'est pour l'écrivain une stratégie de déguisement bien commode dans une société censurée.

La référence culturelle chez Carpentier : un fonctionnement hypertextuel d'interconnexion des arts dans *La consagración de la primavera* ?

Nelly Rajaonarivelo

(Université de Provence Aix-Marseille I)

Tracer des ponts entre les peuples, les époques, les civilisations, les arts : un rêve culturel de Carpentier. Son œuvre le prouve, *La consagración de la primavera* en particulier, dans son usage intensif et extensif de la référence culturelle, explicite citation ou subtile allusion, proliférante, semblant tendre vers un infini encyclopédique.

Selon les catégories de Genette²³⁹, ces figures ponctuelles de détail qui empruntent à une autre œuvre à l'échelle du mot ou de la phrase relèveraient plutôt de l'*intertextualité*, tandis que l'*hypertextualité* serait une modalité «massive», macroscopique, de transformation, de dérivation ou d'imitation d'un autre texte à l'échelle de l'œuvre entière (pastiche, parodie ou travestissement).

C'est pourtant bien à la notion d'*hypertexte* que nous sommes tentés de rattacher la référence culturelle carpentérienne, non plus dans son sens strictement genettien, mais dans son acception moderne informatique, la seule qui figure d'ailleurs dans les dictionnaires d'usage. Vulgarisé depuis l'avènement d'Internet, l'hypertexte est soit un *lien* (un mot, un fragment de phrase, une phrase entière) qui permet, en cliquant dessus, d'accéder à des informations, à d'autres textes ou de naviguer d'un document à l'autre, soit un *nœud*, objet textuel ou «unité d'information» relié, «connecté» à un autre par des liens, soit enfin l'ensemble de ces liens, nœuds et documents qui forment une page ou un site électronique. Tentons d'en dégager les principes fondamentaux qui nous semblent se rapprocher de la conception carpentérienne de la référence culturelle, à partir de deux exemples approfondis, véritables «nœuds» de sens, relevant de divers arts.

Eurydice ou le *Cimetière marin*

Le vers de la première strophe du *Cimetière marin* de Valéry, «*La mer, la mer, toujours recommencée*», a déjà été minutieusement étudié par De

Maeseneer²⁴⁰, qui le qualifie de *leitmotiv* du roman : formule répétée qui met en relation les différents contextes du récit où elle apparaît, et avec divers hypotextes poétiques. Nous tenterons ici une interprétation plus globale des réseaux de sens que les différentes citations tissent dans le récit et des relations que les deux œuvres, poème et roman, entretiennent. Ainsi, par cette sorte d'*hypertexte*, de *lien* répété qu'est la citation, il est offert au lecteur de se reporter au poème sous-jacent (le *nœud*) qui, tel un miroir, semble éclairer le roman.

Car c'est bien la totalité du poème de Valéry qui est ici convoquée, à travers trois citations (cinq vers au total) extraites des première, vingtième et dernière (la vingt-quatrième) strophes : soit symboliquement deux extrêmes synecdochiques qui renvoient au tout. Au total, dix références²⁴¹ au poème, toutes occurrences confondues, qui se répartissent également dans les neuf parties du roman (les première, seconde, cinquième et sixième parties), comme pour en structurer l'histoire et mieux souligner le "dialogue" entre les deux œuvres, qui va bien au-delà des cinq vers empruntés.

Le Cimetière marin est un poème de l'âme et de la «Mort», un «monologue de moi» associé à la mer selon Valéry lui-même dans ses *Mémoires*²⁴². L'apparition du poème dès les premières pages du roman a donc valeur d'indice : il imprègne Vera et la voix du poète est le porte-parole de la sienne face à la mer qui incite, pour elle aussi, à l'introspection. Les citations sont, en effet, toujours associées aux trois mers²⁴³ côtoyées par Vera, la Caspienne (Bakou), la Méditerranée (Valence, Benicassim ou Sète) et l'Atlantique (Baracoa). Elles sont comme un prélude à ses méditations sereines, vagues heureuses des souvenirs d'enfance ou, au contraire, houleuses, de la peur, de la guerre et de la mort (qui hante le Valéry du *Cimetière marin*), ressac sombre de son enfance (conflits entre Arméniens et musulmans à Bakou) ou tempête de la Guerre Civile en Espagne.

Quels parallèles donc entre le sujet lyrique du *Cimetière marin* et la danseuse Vera ? Longue dérive mélancolique d'un être qui, entre les tombes du Cimetière de Sète et le spectacle marin solaire et vivant, est tenté par l'apaisement de la mort pour échapper à sa douleur de vivre («*Je hume ici ma future fumée / Et le ciel chante à l'âme consumée*», str.5²⁴⁴), le poème de Valéry s'achève pourtant dans un sursaut de vie («*Non, non !... Debout ! [...]*», str. 24), qui passe par une renaissance aquatique :

Une fraîcheur, de la mer exhalée,
Me rend mon âme... puissance salée !
Courons à l'onde en rejaillir vivant ! (*Le Cimetière marin*, str. 22)

Ces vers non cités par Vera (qui s'en tient aux cinq indiqués) illustreraient

néanmoins parfaitement son propre parcours. Comme le sujet lyrique, Vera oscille entre mort et vie, dans les deux contextes fictionnels de citation du poème : au début du roman, d'abord, entre les désastres de la guerre et l'apaisant spectacle de la Méditerranée (cf. les quatre premières occurrences de «*La mer, la mer, toujours recommencée...*», qui structurent le voyage en Espagne) ; puis à la fin du roman, à Baracoa, entre le désir d'oubli, de «renoncement et d'anonymat» (ses propres mots), et une lente régénération par la mer (cf. les deux dernières occurrences), où les vers de la strophe 22 citée pourraient très bien s'insérer...

D'abord, l'aller-retour en Espagne effectué par Vera en 1937, début du roman, semble le reflet inversé du mythe d'Orphée et Eurydice : ici, c'est Eurydice-Vera qui va chercher son amant (Jean-Claude, engagé dans les Brigades Internationales) aux enfers de la guerre, en vain : il ne la suivra pas. Elle évoque ainsi les bombardements de Valence comme une «*tremebunda prueba*», un «*descenso al infierno*» (I, 1, p.110), sentiment et référence conformes à son retour en France : «*había realizado un descenso al Reino de las Sombras*» (II, 14, p.289). Le seuil symbolique entre enfer et surface terrestre («*Cerbère, Cerbero, Cancerbero. Guardián de los reinos de la muerte*»²⁴⁵, II, 14, p.290) est matérialisé par ce long tunnel de Port-Bou qu'elle franchit à l'aller comme au retour, véritable «puits noir» angoissant. Thématique du conflit entre tombe et vie relayée par la citation du *Cimetière*, morbide, mais *marin*²⁴⁶ : la mer-mère berceuse et nourricière («*El mar que me habla con palabras conocidas desde la infancia, desde la cuna*», I, 1, p. 98), où tout meurt mais renaît, origine et fin, principe de fuite et de salut, conduit de la matricielle enfance à Bakou à la fin de l'errance à Baracoa.

Le mouvement des vagues renvoie aussi à la danse²⁴⁷, vitale pour Vera : «*El mar, danza ante el arca ; danza de siempre ante el decorado por siempre inamovible*» (*ibid.*). Ainsi, en dehors de la référence biblique à David dansant devant l'Arche d'alliance (II Samuel 6 : 14-16), sacralisant l'image de la mer, cyclique, éternelle, «*toujours recommencée*», on y trouve un autre renvoi au commentaire de Valéry sur son poème qui associe la poésie à la danse²⁴⁸ et qui ramène à la rêverie intérieure de Vera : dès l'ouverture, la danseuse s'imagine sur scène exécutant des *fouettés* tout en regardant la mer depuis son train. La mer, «*toit tranquille*» pour Valéry mais qui farde une agitation intérieure («*Entre les pins palpite*», str. 1), figure donc aussi l'apparente stabilité de la danseuse à la fin de sa figure, bras en couronne («*que busca la inmovilidad de la estatua en el inseguro equilibrio*», I, 1, p.95), gracieuse silhouette masquant les palpitations de l'effort, l'essoufflement et l'émoi intime.

Les deux éléments du mythe d'Eurydice et de la mer régénératrice réapparaissent dans le second contexte de citation du *Cimetière marin*, à Baracoa. Accablée par le massacre de son école de La Havane, Vera vit une nouvelle descente aux enfers («Puesta en cero, en la escala de lo *menoscero*. Hundirme en las sombras de un anonimato total.», VI, 33, p. 600), qui renvoie à tout un faisceau d'annonces funestes : d'une part, «la sombra» de l'épigraphe de la VII^e partie, adaptée²⁴⁹ de l'*Âme et la Danse* du même Valéry, à laquelle l'héroïne, devenue ombre mort-vivante, tente de «s'accrocher»²⁵⁰ ; d'autre part au «fardeau» de son corps de danseuse, pesant, devenu inutile, de l'épigraphe de la VI^e partie tirée du poème *Mauvais sang* de Rimbaud, d'*Une Saison en enfer*, au nom bien sûr significatif ; et enfin au recueil des *Sonnets à Orphée* de Rilke, autre livre de chevet de Vera aux côtés d'*Eupalinos* de Valéry, recherche sur la signification concrète de l'art et de la mort. Autant de points de connexion disséminés à travers le roman : toute une toile poétique, donc, autour du pouvoir de l'amour et de l'art (poésie, musique et danse) en lutte contre la mort²⁵¹.

La mer, encore une fois, est prétexte à cette méditation. À Baracoa, son omniprésence est propice à un véritable bilan psychique, consigné dans le «*Libro de caja*». Plongée dans ses souvenirs traumatiques, Vera se laisse laver et même purger par les vagues dont la rumeur envahit sa maison : «una brisa salobre, penetrante, que ha rozado mares de fondo, me devuelve repentinamente el vasto aliento marino donde crecí» (VII, 35, p. 629). L'introspection suscitée par la «divine solitude» (p. 626) dont jouit enfin Vera se retrouve encore dans les vers sous-jacents du *Cimetière marin* :

Ô pour moi seul, à moi seul, en moi-même,
 Auprès d'un cœur, aux sources du poème,
 Entre le vide et l'événement pur,
 J'attends l'écho de ma grandeur interne,
 Amère, sombre et sonore citerne,
 Sonnant dans l'âme un creux toujours futur ! (str. 8)

Mais Vera-Eurydice, par le pouvoir purifiant et revivifiant de la mer, finit par remonter à la surface et renaître (le Docteur est son Orphée ?), comme le poète chez Valéry. Le vers cité au début du roman, «*Le vent se lève !... Il faut tenter de vivre !*», ne prend toute sa signification qu'à la fin, à l'avènement de la Révolution Cubaine qui vient à la rencontre de Vera jusqu'à Baracoa et la pousse à réagir. L'accouchement de la cousine Capitolina (en 1917), «mystérieuse association» avec la mer de Sète, et le compte à rebours des coups de canon des forteresses de Saint-Pétersbourg et de La Havane en étaient des préfigurations symboliques. Le cri de

l'héroïne depuis sa fenêtre, en 1959 («¡Viva la Revolución !»), annonce d'une nouvelle ère, pourrait correspondre à l'exclamation poétique non citée : «*Non, non !... Debout ! Dans l'ère successive !*» (str. 22). Les trois dernières strophes du poème viennent ainsi nourrir la métaphore de la mer comme allégorie de cette régénération, non plus des histoires personnelles, mais de l'Histoire que sont les révolutions, cycle de plat et tempête, selon le «vent» : «*Rompez, vagues ! Rompez d'eaux réjouies / Ce toit tranquille où picoraient des focs !*» (str. 24, derniers vers). La mer symbolise alors l'unité du temps et de l'espace à travers les pays et les âges : universelle, la même en tous lieux (de la Caspienne à l'Atlantique) et pour tout le monde, trait d'union entre les cultures, avec pouvoir de résistance au temps qui passe, mais passeuse de relais entre les époques.

Le constant aller-retour effectué entre *Le Cimetière marin* et *La consagración de la primavera* nous permet ainsi de dégager quelques traits de la fonction de la référence carpentérienne : les citations du poème permettent au critique (et suggèrent à un lecteur idéal, total) de passer d'une œuvre à l'autre par cette sorte de *lien hypertexte* qu'elles suggèrent. Le lecteur perçoit un signal, facultatif, balisant un «ailleurs du texte» où il est invité, qui à son tour le ramène vers le récit, non seulement au lieu de départ, la citation, mais aussi à une ramification d'autres points de contact, comme on l'a vu. Chaque occurrence semble réactiver le lien et offre la possibilité de s'y évader, d'approfondir. Ce n'est certes qu'une potentialité qui sous-entend un Lecteur virtuellement au moins aussi cultivé que l'Auteur et très actif. Mais, si la réalité pratique de la lecture l'exclut généralement, elle accrédite le sentiment d'une profondeur supplémentaire du texte.

Ce premier *hypertexte*, en somme un ensemble de liens-passerelles vers un autre texte actif pour le sens de l'œuvre, n'est qu'un exemple parmi beaucoup d'autres, riches en signification, dans le roman. Les référents y sont des écrits de tout genre : ici, poétique, mais on trouve aussi d'autres romans cités tels que *Guerre et Paix* ou *La montagne magique*, des traités d'art comme les *Lettres sur la danse* de Noverre, ou encore des biographies comme les *Mémoires* de Karsavina. Cependant, nous pouvons encore étendre métaphoriquement la notion d'*hypertexte* à son corollaire technique, l'*hypermédia*, qui fonctionne de la même façon mais en renvoyant à tout élément qui relève de l'audiovisuel : une image, un graphique, un fichier son ou une vidéo, en informatique ; un ballet, un tableau, une œuvre musicale, une sculpture ou un film, dans le roman de Carpentier.

Mort et résurrection wagnériennes

Ainsi, les ballets cités dans *La consagración de la primavera* se

prêteraient parfaitement à l'illustration de ce travail, fonctionnement étudié ailleurs²⁵². Convoquons donc un exemple musical pour cette analyse de l'*hypermédia* : les quatre références à l'opéra *Tristan und Isolde* de Wagner (1865) qui, tel l'exemple précédent, se répartissent dans le récit (I^{ère}, IV^{ème}, V^{ème} et VII^{ème} parties), comme pour en consolider l'armature.

Tristan und Isolde y est associé aussi bien à Enrique qu'à Vera, non pas, paradoxalement, à propos de leur couple, mais pour symboliser le parallélisme troublant de leurs histoires d'amour respectives d'avant leur rencontre : Jean-Claude pour Vera, Ada pour Enrique. La première citation du *Tristan* ponctue d'abord la liaison passionnelle d'Enrique avec Ada, juive allemande, pianiste et jeune doctorante en musicologie à Paris. Union logiquement placée sous le signe d'Orphée, de la musique : ils se rencontrent au cabaret à la mode à Paris, *La Cabaña Cubana*, où Ada étudie les rythmes cubains. Puis ils écouteront les opéras de Bayreuth à la radio, *Tristan* en particulier (I, 8, p. 195), en faisant l'amour. Le mythe semble assez banalement sollicité pour symboliser leur union charnelle passionnelle et leur «oubli» du monde (p. 194). Pourtant, cette invocation lyrique prête à la fois profondeur et aura tragique fatale à leur amour : elle la marque dès son prélude du sceau de la mort, comme un pressentiment. Inversant encore le mythe où c'est d'abord Tristan qui meurt²⁵³, puisqu'Ada disparaîtra à Berlin, probablement arrêtée et internée dans un camp par les nazis, la mort de l'amante provoque le désespoir et l'anéantissement du Cubain qui lui survit difficilement. Il arrive en effet trop tard, comme Isolde qui voit Tristan mourir dans ses bras²⁵⁴, et s'éteint à son tour sur son corps dans ce chant d'extase d'Amour et de Mort ou de «Mort de l'Amour», la *Liebestod*, que Carpentier prend soin de mentionner.

Tels les héros de la légende et de l'opéra, Enrique et Ada sont liés d'un amour à la fois fusionnel et fatal : «cantata a dos voces» (p.194) qui renvoie bien sûr au long duo d'amour chanté par Tristan et Isolde au second acte de l'opéra de Wagner ; étreintes au rythme d'un «lentísimo tempo» (p.195) qui est celui du motif du désir wagnérien, introduit dès le Prélude du *Tristan*. Véritable révélation de la Femme pour Enrique («hallazgo de una Mujer», p.196, et même «epifanía de la Mujer», p.403), Ada, au court prénom biblique, cette divine «Quien», toujours avec majuscule, comblait le vide de son existence en lui donnant un sens, au point de se confondre avec lui²⁵⁵, en une union presque mystique, comme liés par le philtre d'amour. La séparation, comme dans l'amour courtois de la légende où elle équivalait à la mort, sera donc fatale pour Enrique :

[...] ante el yermo de mi propio cuerpo, puesto en aislada y estúpida unicidad, me alzaba sobre el encogimiento de mi agobio hallándome tan vacío por dentro como vacío hallaba el espacio de mi vivienda. (I, 10, p. 216-217)

On retrouve les mêmes motifs chez une Vera cette fois plus logiquement identifiée à Iseult, pleurant son amant mort à la guerre, sacralisé par le même «Quien». Vera aime Jean-Claude d'un sentiment également mystique, suggéré par les vers du *Cántico espiritual*, *Cançiones entre el alma y el Esposo* de Saint Jean de la Croix qu'il lui a fait découvrir :

¿A dónde te escondiste,
amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huiste,
habiéndome herido ;
salí tras ti, clamando, y eras ido. (I, 1, p. 98, repris VII, 38, p. 683-684).

L'image de la "blessure" d'amour de l'amour courtois s'y retrouve, prolongée par un autre vers d'un *villancico* populaire glosé par Saint Jean de la Croix dans *Coplas del alma que pena por ver a Dios*, répété par Vera : «*Vivo sin vivir en mí*» (II, 14, p. 290 et II, 16, p. 303)²⁵⁶. Vera, la sacrifiée, identifiée à l'Élue du *Sacre du printemps* qu'elle répète alors à Paris, mais aussi amante abandonnée puis veuve de Jean-Claude, ne fait que gloser cette strophe en affirmant : «no veía a la que iba a morir, sino a la que padecía en vida» (II, 16, p. 309).

Cette vie en mourant, ou bien cette mort en vie, conséquence de la séparation d'avec Dieu dans le poème mystique, ou de la séparation des amants Tristan et Iseult dans la légende, est aussi celle de Vera, d'abord associée à Isolde par Enrique. Il se promène le soir avec elle, à la Havane, admirant les bateaux qui lui évoquent les romans d'aventure du XIX^e siècle, tandis que le vaisseau du *Tristan* lui semble être plutôt la référence de sa compagne (IV, 21, p. 391). Métaphore de ce héros lunaire marqué par la tristesse (Tristan/Tantris(te)) et la mort, ce «bateau nocturne» renvoie soit à celui du premier acte où se fait l'union des amants, soit à celui d'Isolde, à la fin du second acte, qui ne vient pas guérir (voile blanche de la légende celtique originelle) mais partager la mort (voile noire), soit plus généralement à la "Nuit", à ces "ténèbres favorables" qui, chez Wagner, sont le domaine de l'amour (fatal), intimement liées à la mort, où peuvent se retrouver les amants. Enrique pense-t-il à son rival mort, Jean-Claude, qu'il soupçonne Vera de regretter nostalgiquement ? En tous cas, elle-même, à Baracoa où les souvenirs de Jean-Claude disparu reviennent nombreux («otra sombra de mi pasado», VII, 36, p. 640), se réapproprie l'opéra wagnérien : «[...] los días del ocio se llenan de [...] audiciones de largas obras musicales –*Tristán* entero ¿por qué no ? [...]» (VII, 37, p. 667).

À l'heure de tous les bilans, du recueillement et de la méditation, la musique de Wagner apparaît propice à la sorte de catharsis dont Vera a besoin : une purge des traumatismes et des passions, une cicatrisation des

blesures de l'âme, pour pouvoir lentement renaître. Sacralisation musicale qui nous fait comprendre, *a posteriori*, l'offuscation de Vera en apprenant l'utilisation de la *Liebested* de *Tristan und Isolde* comme fond musical d'une publicité pour du papier hygiénique, ironiquement rapportée par José Antonio, le publicitaire frustré et provocateur (V, 27, p. 494), dans une quatrième et ultime référence à cet opéra de Wagner dans le roman²⁵⁷.

Valéry et Wagner (créateur «d'art total»), qui à eux seuls évoquent toute une mosaïque d'arts, poésie, danse et musique, nous ont permis d'explorer tout un pan de l'omniprésente thématique Mort-Vie ou Mort et Résurrection, axe structurant et même directeur du roman : celui de la légende même du *Sacre du printemps* annoncée par le titre. Leurs œuvres mettent aussi en rapport deux mythes fondamentaux, représentatifs des liaisons amoureuses respectives des deux héros : la référence culturelle permet de revisiter des thèmes très convenus tels l'amour et la mort en leur donnant une épaisseur novatrice. D'autre part, les exemples choisis sont l'illustration que, dans *La consagración de la primavera*, les paysages, les faits, les sentiments ou même les pensées des personnages ne se donnent jamais en eux-mêmes, "purs" ou "neutres" si l'on veut, mais toujours par la médiation de l'Art. Ce roman, qui fuit la psychologie de la tradition bourgeoise, la récupère à travers les images mentales, culturelles, des héros. La référence culturelle vient systématiquement figurer, métaphoriser, approfondir ou bien universaliser le propos. Ce qui, en retour, lui donne une place fondamentale dans le récit, puisqu'elle est le lieu où le lecteur va puiser sa signification ou sa portée, toute sa richesse.

Tentative de conceptualisation de l'hypertexte carpentérien

On peut ainsi affirmer que le texte carpentérien est le lieu d'un véritable dialogue non seulement entre plusieurs textes, mais entre plusieurs arts dont la littérature. Ce dialogue est souvent impossible à reconstituer par l'acte de lecture banal, car il suppose une navigation constante entre le roman et une bibliothèque conséquente, mais tout un univers de riches interprétations s'ouvre dès que l'on prend la peine d'examiner les hypotextes ou référents. Le seul phénomène d'intertexte devient donc insuffisant pour le qualifier, c'est pourquoi la notion d'*hypertexte* moderne, voire d'*hypermédia*, plus ouverte, développées avec Internet, nous semblent plus métaphoriquement adaptées à la somme de connaissances encyclopédiques brassées par Carpentier. Car, selon l'inventeur même du concept, Ted Nelson (1965), l'*hypertexte* ne fait que révéler le mode de fonctionnement de notre pensée, faite de détours, de réseaux, d'associations et d'entrelacs... particulièrement développés chez Carpentier ! Il facilite

ainsi la communication entre les idées qui circulent dans un vaste réseau (une «toile»), multiplie les points de vue tout en les unifiant dans un même texte, devenant l'instrument qui permet de résoudre la prolifération des connaissances et la fragmentation du réel impossible à appréhender dans sa totalité. «L'hypertexte suppose, en effet, de découvrir les moyens de mettre en oeuvre des interactions complexes entre fragments qui vont bien au-delà de la simple implication ou des rapports énoncé-commentaire», affirme Jean Clément²⁵⁸ : c'est presque la définition d'un roman de Carpentier...

Bien entendu, le concept d'*hypertexte* est intimement lié à son support informatique, immatériel, qui permet de s'affranchir complètement du carcan de l'agencement linéaire des informations, contrairement au livre. Il a également la qualité d'ubiquité, pouvant se partager en même temps entre plusieurs lecteurs. Ce n'est donc pas au niveau de cette liberté révolutionnaire apportée par ce nouveau mode d'organisation de la pensée, mis à profit dans l'hyperfiction²⁵⁹ par exemple, que se situe notre tentative de comparaison.

Mais la référence culturelle chez Carpentier tend néanmoins, nous avons essayé de le montrer, vers une rupture du mode linéaire de lecture, créant plutôt de véritables réseaux de lecture à travers tout le roman : un voyage, une navigation. On y retrouve donc nombre d'éléments clés du fonctionnement hypertextuel, dont elle est, à notre sens, une sorte de préfiguration :

– Elle est bien un 'lien' entre des 'nœuds' ou unités d'informations qui tissent la toile du texte, en réseau d'idées ; elle ouvre vers un ailleurs, texte ou univers artistique, avec lequel le roman entretient un dialogue, invitant aux associations de sens : la mer et toutes ses connotations, est un de ces nœuds riches de sens, nous plongeant dans l'univers de Valéry dans lequel la citation nous ferait basculer, comme une interface.

– Souvent très codée, elle n'est que l'extrémité apparente dans le récit d'un fil conducteur vers un autre monde, qu'il appartient au lecteur de suivre ou non, ce qui, pour le *lien hypertexte* informatique, le bouton ou l'icône, se dirait connexion "activable" ou non. Ce fil sert à condenser dans le texte une richesse culturelle souvent très symbolique et signifiante pour le roman : par exemple, la confrontation du poème entier du *Cimetière marin* avec le roman n'est certes pas indispensable à la parfaite compréhension du récit, mais elle offre un éclairage nouveau et une vision toute différente du texte à qui s'y intéresse.

– Elle fonctionne par emboîtements, au moyen d'indices volontairement plus ou moins explicites guidant ou non le lecteur vers la compréhension de la relation entre les unités d'informations. Chaque lecteur en aura donc

une compréhension différente. La référence à l'Elsinor d'*Hamlet* que nous avons évoquée, renvoyant à la mer, la mort, l'exil de Vera, en est un bon exemple.

– Elle offre divers niveaux d'entrée et un parcours de lecture propre à chaque lecteur et à ses connaissances ou recherches : stimulant l'activité interprétative du récepteur, elles permettent donc une forme d'interactivité et incitent à la digression. Le parcours de lecture qui relie Orphée à Iseult n'aurait pas été possible sans notre approfondissement sur Wagner et Valéry. La lecture n'est pas seulement active, elle devient donc créative.

– Elle projette vers un contenu culturel pléthorique, inépuisable, difficile à maîtriser, qui en langage informatique se dirait "base de données". Une sorte d'architecture virtuelle, non visualisable, non globalement perceptible, du monde de l'Art dont la fragmentation apparente ne doit pas faire oublier l'unité profonde, les correspondances : interconnexion entre les arts, ces références culturelles font tendre vers l'universel et expriment "l'infini culturel de l'homme", peut-être la seule transcendance.

Le brouillage de genres chez Fernando Vallejo

Le rôle de l'építex-te public

Silvia Larrañaga
(Université Paris X-Nanterre)

L'écrivain colombien Fernando Vallejo n'accède à une certaine notoriété qu'à partir de la publication de *La virgen de los sicarios* (1994)²⁶⁰ et grâce surtout au film que Barbet Shroeder en a tiré²⁶¹. Le Prix «Rómulo Gallegos»²⁶² reçu par son roman suivant, *El desbarrancadero*²⁶³ (2001), le consacre définitivement. *La virgen de los sicarios* représente, certes, un tournant pour la figure publique de l'écrivain Fernando Vallejo, mais constitue surtout le franchissement d'une nouvelle frontière concernant le brouillage de pistes entre autobiographie et fiction. En effet, dans ses œuvres précédentes, les cinq livres²⁶⁴ de *El río del tiempo*²⁶⁵, cycle qui a été qualifié par la critique et par le paratexte éditorial comme «autobiographique»²⁶⁶, le nom du narrateur n'apparaît à aucun moment, le pacte autobiographique restant de ce fait implicite et à la charge du lecteur qui peut de lui-même établir les correspondances avec un référent réel. Ce n'est qu'à partir de *La virgen de los sicarios* -dont la dimension fictionnelle est flagrante- que, dans un geste paradoxal typiquement *vallejiano*, le narrateur autodiégétique est nommé par le même prénom que l'auteur. Rappelons brièvement que dans *La virgen de los sicarios*, Alexis, puis Wilmar, tous les deux amants du narrateur et bien plus jeunes que lui, sont des *sicarios*, qui, dans Medellín, ville où a lieu l'action, tuent quiconque dérange un tant soit peu le narrateur, Fernando, jusqu'à ce qu'ils soient successivement assassinés à leur tour par d'autres tueurs à gages face à l'impuissance et à la détresse du protagoniste.

Toutefois et malgré l'équivalence Auteur=Narrateur=Personnage, le lecteur ne saurait souscrire à un pacte autobiographique étant donné la teneur des événements qui y sont racontés et qui demandent de sa part cette «suspension de l'incrédulité», propre au contraire au pacte fictionnel.

Nous avons choisi de nous référer ici à ce qui à bien des égards peut être considéré comme une trilogie, à savoir les trois livres qui succèdent à *El río del tiempo* : *La virgen de los sicarios*, *El desbarrancadero* et *La rambla*

*paralela*²⁶⁷. En effet, dans ces trois romans, Vallejo pousse jusqu'au bout ce qu'il avait déjà mis en place dans ses livres précédents, à savoir une exploration innovante de l'autobiographie qui inclut un questionnement général des genres et du statut de la fiction et, partant, de la notion même de vérité. Le fait que le narrateur s'appelle Fernando dans *La virgen de los sicarios* et dans *El desbarrancadero* oriente, malgré tout, la réception²⁶⁸. Sans établir de rupture brutale avec son œuvre précédente, Vallejo franchit une nouvelle frontière dans le brouillage de pistes à partir de *La virgen de los sicarios* et parfait sa proposition singulière²⁶⁹.

Vallejo s'est servi de plusieurs reprises du paratexte éditorial comme partie intégrante du contrat de lecture et notamment en fournissant à Alfaguara la photo de lui et de son frère Darío²⁷⁰ pour *El desbarrancadero*, roman qui raconte la mort de ce dernier atteint du sida. En incluant un commentaire sur la photo à l'intérieur même du texte, Fernando Vallejo s'empare de cette instance paratextuelle en la rendant presque exclusivement auctoriale²⁷¹. De la même façon, si les interviews faites à Vallejo comportent certes, -comme le fait remarquer Genette pour d'autres auteurs-, des «clichés interchangeables ou des questions types»²⁷², les réponses de l'écrivain colombien sont plutôt originales, comme nous aurons l'occasion de le voir.

En effet, Vallejo fait un usage particulier des éléments paratextuels, dont l'épitéxte public qui nous occupe ici -interviews, entretiens, déclarations et discours-, de telle sorte qu'il n'instaure aucune rupture entre ces instances et ce qui est mis en œuvre dans ses écrits. Ainsi l'épitéxte public opère-t-il le même brouillage de frontières entre autobiographie et fiction, entre narrateur et auteur, entre auteur et personnage entre personnage et personne réelle.

Au-delà de la communauté de ton, de thèmes, d'obsessions, de structure même, qui se réitèrent dans tous les livres de cet auteur, il est loisible d'identifier des traits communs à ces trois œuvres²⁷³ publiées respectivement en 1994, en 2001 et en 2002.

Dans *El desbarrancadero* comme dans *La virgen de los sicarios* le narrateur se prénomme Fernando. Il voyage à Medellín, depuis son pays de résidence, le Mexique (trait biographique partagé avec l'auteur Fernando Vallejo), pour prendre soin de son frère Darío qui est en train de mourir du sida. Dans ce livre sont mis en scène, avec leurs vrais noms et prénoms, plusieurs membres de la famille de Vallejo dont certains refont leur apparition dans son dernier livre publié à ce jour, *Mi hermano el alcalde*²⁷⁴.

Dans *La rambla paralela* il n'y a presque pas d'anecdote. Un vieil écrivain colombien meurt à Barcelone où il a été invité pour une Foire du livre. Ses déambulations dans les rues de la ville redoublent celles qu'il entreprend dans cette *rambla paralela* constituée par les méandres de sa mémoire.

On le voit, un thème commun et explicite parcourt de son omniprésence ces trois œuvres : celui de la mort. De la mort voulue des autres -les anonymes de *La virgen de los sicarios*-, on passe, dans *El desbarrancadero*, à la mort subie des proches-le frère adoré de Fernando, Darío, mais aussi leur père bien aimé- et, dans *La rambla paralela*, à la mort du personnage lui-même. Ce parcours coïncide avec un amincissement de l'anecdote de livre en livre. A certains égards, *La virgen de los sicarios* entretiendrait un écart plus important avec l'autobiographie par la nature des événements qui y sont racontés et cela alors même que le prénom de Fernando y apparaît pour la première fois.

Si chacun des trois livres instaure un écart différent avec le référent, créant ainsi un espace autobiographique ambigu et équivoque²⁷⁵, un même phénomène, le dédoublement du personnage narrateur, est commun aux trois œuvres. Cet artifice permet le passage à un récit à la troisième personne, très bref dans *La virgen de los sicarios*, plus important dans *El desbarrancadero* et fondamental dans *La rambla paralela* puisqu'il fait partie du mécanisme même de l'énonciation. En effet, dans ce dernier, un deuxième personnage, originaire du Mexique et quelque peu fantomatique dialogue avec le protagoniste et commente avec une ironie amusée les manies de *el viejo*.

Dans ces trois œuvres, comme dans les précédentes d'ailleurs, le récit des événements alterne avec un discours blasphématoire, iconoclaste et outrancier. Vallejo y fait entendre la voix d'un sujet de l'énonciation dont le mode d'expression favori est la provocation et la diatribe, le recours constant au mot d'esprit et à l'hyperbole, ce qui conspire contre une lecture littérale des contenus idéologiques et soi-disant autobiographiques et installe d'emblée le soupçon.

Or, le brouillage de pistes ne s'arrête pas là. Dans un mouvement inverse à l'habituel, l'épitexte public *vallejiano* fomenté l'identification Auteur=Narrateur=Personnage, dès lors qu'il n'existe pas de hiatus entre le contenu des déclarations de l'auteur lui-même et les diatribes du personnage narrateur. Qu'on en juge : «El hombre nace malo y la sociedad lo empeora. Por amor a la naturaleza, por equilibrio ecológico, para salvar los vastos mares hay que acabar con esta plaga.» (ED 112)

Dans une interview datée du 9 janvier 2003, l'écrivain colombien affirme : «En vista de que el espacio es finito y se está acabando (...) mi propuesta es que a los que se reproduzcan, bien sea por el método viejo, el sexual, o por el nuevo, el clonal, se les ejecute en un paredón de fusilamiento para que les abran campo a los demás, a los que trajeron a atestar el planeta.»²⁷⁶

Dans *La rambla paralela*, on peut lire : «(...) esta especie australopithecina y lujuriosa, con un pene colgando o un hueco en la mitad como centro de

gravedad de todos sus afanes, un ombligo arrugado y cinco dedos inarmónicos en cada una de las dos patas.» (LRP 15)

Dans une conférence donnée par l'auteur au Conservatoire Musical de Cali, le 18 septembre 1999, ce dernier assène : «Porque han de saber que el amor de mi vida son los animales. Todos pero con una excepción : el Homo sapiens, este simio alzado, de cuya inteligencia dudo y cuyas intenciones temo. Estos simios alzados que a veces se convierten en rebaño y le llenan al Papa los estadios.»²⁷⁷

Le lecteur aurait peut-être pu mettre les affirmations du narrateur de *La virgen de los sicarios* sur le compte du personnage intratextuel inventé par Fernando Vallejo dans des fragments comme celui-ci :

¿Yo explotar a los pobres? ¡Con dinamita! Mi fórmula para acabar con la lucha de clases es fumar esta roña. (LVS 138)
– Los pobres jamás compran- comenté : roban. Roban y paren para que vengan más pobres a seguir robando y pariendo. (ED 16)

Or, dans une interview publiée dans *La Jornada* de México en mai 1999, il déclare : «(...) yo detesto al pueblo. A mí el populacho, la chusma, la horda, la turbamulta no me sirve ni de objeto sexual»²⁷⁸. Dans une autre, à *La Nación*, de Colombie, il dit : «Yo detesto a los pobres : por perezosos, irresponsables y paridores.»²⁷⁹

Dans *El desbarrancadero*, Fernando fait référence dans ces termes au narrateur omniscient : «¿Por qué se mató? [Silvio] Hombre, yo no sé, yo no estaba en ese instante, como Zola, leyéndole la cabeza. Yo soy novelista de primera persona». (ED 88)

Dans une interview accordée à Juan Villoro pour le supplément *Babelia*, de *El País* d'Espagne, l'écrivain colombien affirme : «Yo resolví hablar en nombre propio porque no me puedo meter en las mentes ajenas, al no haberse inventado todavía el lector de pensamientos ; (...). Balzac y Flaubert eran comadres. Todo lo que escribieron me suena a chisme. A chisme en prosa cocinera.»²⁸⁰

Les diatribes contre les femmes, surtout si elles sont enceintes, sont encore plus fréquentes et virulentes dans ces trois œuvres que les invectives contre le Pape Jean-Paul II. De livre en livre, le personnage narrateur fustige la tendance à se reproduire de l'être humain dont la femme semble être seule responsable comme le montre cet exemple, parmi des dizaines, tiré de *La virgen de los sicarios* : «El vandalismo por donde quiera y la horda humana : gente y más gente y más gente y como si fuéramos pocos, de tanto en tanto una vieja preñada, una de estas putas perras paridoras que pululan por todas partes con sus impúdicas barrigas en la impunidad más monstruosa.» (LVS 92).

Et dans l'entretien accordé à Rosa Mora pour *El País* de Barcelone, l'auteur n'y va pas non plus de main morte : «No hay ser más repulsivo y feo en este mundo y toda la Vía Láctea que una mujer embarazada : es un engendro antiestético, mentiroso, dañino, perverso. Las veo y me dan náusea.»²⁸¹

Le goût pour la provocation, qui définit le personnage narrateur dans ces trois livres, semble être aussi une constante chez la personne Fernando Vallejo lorsqu'il s'exprime en public. Ainsi déclare-t-il dans un discours : «Quitar la vida incluso, lo cual va contra el quinto mandamiento, es un delito menor. Imponer la vida es el crimen máximo.»²⁸²

Et dans une interview à l'occasion de l'attribution du Prix «Rómulo Gallegos», il déclare : «El matrimonio entre un hombre y una mujer para producir hijos y llenar este mundo atestado de más gente es una asociación delictiva. Lo que no he logrado todavía entender es por qué en ningún lado lo castiga la ley. La ley es una solemne alcahueta.»²⁸³

Dans ses livres, discours blasphématoire et récit événementiel sont marqués au même sceau de l'hyperbole, figure majeure et caractéristique de la littérature de Fernando Vallejo. En effet, en ce qui concerne la diégèse des romans, même les écarts par rapport à la véridicité sont à mettre au compte de cette figure. Les morts perpétrées par Alexis et par Wilmar dans *La virgen de los sicarios*, hyperboliques par leur nombre, relèvent bien entendu d'un pacte fantasmatique, explicité et avoué par l'écrivain dans l'interview publiée dans *La Jornada* : «Todos los muertos que allí aparecen los maté yo en mi corazón», et plus loin : «A falta de poder hacerlo en la realidad, yo seguiré hasta que me muera matando personas en mi cabeza». C'est d'ailleurs à un contrat de lecture propre à la fiction que fait allusion Fernando Vallejo dans un entretien²⁸⁴ où il déclare viser une vérité d'une autre sorte, celle propre à la littérature. En effet, en comparant *La virgen de los sicarios* à un de ces livres précédents, *Los días azules*, il remarque ceci : «No hay nada que te permita decir que lo que cuentan no es exactamente la verdad. Tú dices ¿pero cómo es posible que haya matado a toda esta gente y que nunca lo hayan metido preso o que nunca le hayan preguntado por qué todos estos asesinatos? Sí, pero pues en ese mundo que él describe, en esa ciudad de Medellín y en ese país Colombia, eso puede pasar, porque allí no hay una justicia, y eso es un caos jurídico y es un mundo impune (...). Que dónde está la policía, ¿cuál policía? Si no está. Si no está en ningún lado en la vida, entonces ¿por qué tiene que estar en la película o en el libro si no está en la realidad? Entonces, tampoco podemos decir que haya nada que permita decir que es una novela y no una autobiografía.»²⁸⁵

Dans un cadre majoritairement autobiographique, le narrateur de *El desbarrancadero* raconte sans solution de continuité des faits invraisemblables qui ne peuvent avoir d'autre lecture qu'humoristique, voire ironique. Il en est ainsi de l'euthanasie qu'il dit avoir pratiqué sur son père en lui injectant un produit appelé *Eutanal* ou encore lorsqu'il avoue avoir tué deux personnes : «(...) sólo tengo dos muertos sobre mi conciencia (...): un gringuito muy bonito con el que me crucé en España, y una *conciierge* de París» (ED 206)²⁸⁶. Il en va de même pour l'épisode où Fernando nourrit les rats de l'immeuble new-yorkais dans lequel travaille son frère Darío²⁸⁷ ou quand il raconte que sa sœur Gloria, qui existe dans la vie réelle, a assassiné son mari en le faisant tomber du balcon de leur appartement²⁸⁸.

Si certaines anecdotes ne peuvent être lues en somme que selon le mécanisme propre à la fiction, à savoir «la suspension de l'incrédulité», il n'en reste pas moins qu'elles apparaissent entremêlées à des événements autobiographiques référentiels. Dans son œuvre, Vallejo met en scène des personnes existantes dans la réalité, revient sur les mêmes souvenirs autobiographiques, et sur des espaces et des lieux précis liés à son enfance et à sa jeunesse, qu'il nomme par leurs désignateurs réels²⁸⁹. Et d'ailleurs, il continue de clamer haut et fort la vérité de tout ce qu'il écrit. Ainsi, dans l'interview déjà citée dans *El País*, Vallejo dit ceci à l'occasion de la parution de *El desbarrancadero* : «No es una novela. La novela es ficción, mentira, y hasta donde puedo tengo la costumbre de no mentir. No he escrito ni una sola novela.»²⁹⁰

A l'instar de Céline, auquel la réception et les interviewers n'ont de cesse de le comparer²⁹¹, Vallejo fait souvent fi de tout pacte référentiel, ne craignant ni le mensonge ni l'affabulation²⁹² tout en clamant la vérité de ce qu'il raconte. Dans le cas de l'écrivain colombien, l'épitéxte public, tout comme son œuvre, présente au lecteur une discordance que ce dernier est invité à résoudre, ou sinon à intégrer comme une «figure oxymorique du type «mentir vrai»²⁹³.

Tout en prétendant respecter le pacte de sincérité cher à Lejeune, Fernando Vallejo s'écarte de l'autobiographie classique et raconte des événements non factuels, inventés de toutes pièces, mais qui trouvent leur place, par leur valeur métaphorique ou symbolique, dans un réseau sémantique plus global où ce qui importe est une vérité d'une autre nature, sans rapport avec la véridicité.

Le nombre imprécis et variable de frères et sœurs que Vallejo dit avoir constitué un exemple parlant d'un brouillage de pistes qui se prolonge jusque dans l'épitéxte public, de telle sorte que là aussi on constate une absence de rupture entre la voix du narrateur et celle de l'auteur/personne réelle.

Dans *El desbarrancadero*, Fernando prétend avoir neuf frères et sœurs (p. 10), puis dix-sept (p. 62), puis vingt-cinq (p. 70), et enfin vingt-trois (p. 93).

Dans une interview publiée en novembre 2001 dans *El País* de Barcelone, à la question de la journaliste : «¿Es cierto que eran 23 hermanos?», Vallejo répond : «No, éramos 24 : le quité uno por vergüenza ajena. Y digo ajena porque yo no fui el que los engendró ni la que los parió»²⁹⁴.

Quoi qu'il en soit, cette stratégie médiatique²⁹⁵ du «mentir vrai» est de nature à ébranler la confiance que peut accorder le lecteur confirmé ou potentiel à un «je» dont le discours oxymorique, dans le texte et dans l'épitéxte, déconstruit de façon permanente l'espace autobiographique.

Il va sans dire que ce choix de Vallejo de mêler autobiographie et fiction participe de ce courant qui émerge au cours du XX^{ème} siècle et qui se prolonge de façon exacerbée jusqu'à nos jours. Comme le dit Sébastien Hubier à propos des textes intimes :

La vérité ne semble jamais se mieux révéler que sous le fard, que par l'ostentation et les métissages. Et il vaut bien mieux embarrasser le lecteur, le désorienter que de le courtiser en respectant fidèlement les usages d'un temps où autobiographie et fiction, vérité et mensonge étaient résolument antinomiques.²⁹⁶

L'exemple de la quantité de frères et sœurs nous sert pour mieux cerner la proposition de Vallejo. Peu importe en fait quel en est le nombre exact ; le lecteur idéal ne devrait privilégier que le sens métaphorique. L'hyperbole, qui s'appuie sur une donnée autobiographique, prend tout son sens dès lors que l'on ne perd pas de vue les diatribes du narrateur contre une natalité débridée qu'il rend responsable, parmi d'autres facteurs, de la débâcle de la Colombie.

Revenons maintenant à l'apparition de la troisième personne dans ces trois romans de Vallejo. Rappelons qu'elle surgit par le biais d'un dédoublement, procédé relevant, bien entendu, de la fiction, qui plus est, non réaliste, et par conséquent aux antipodes du pacte autobiographique. Dans *La virgen de los sicarios*, le narrateur se transforme en «homme invisible» pendant un moment, ce qui lui permet de pénétrer dans la morgue pour retrouver Wilmar ; dans *El desbarrancadero* et *La rambla paralela*²⁹⁷ le dédoublement se produit dans la situation classique du reflet dans le miroir où le personnage découvre qu'il est mort²⁹⁸.

Cet alter ego qui fait une assez brève apparition dans *El desbarrancadero*²⁹⁹ est omniprésent dans *La rambla paralela* puisqu'il s'agit d'un narrateur personnel témoin dont le rôle est de faire parler le protagoniste, de *darle cuerda*. Le personnage des livres précédents, jusqu'ici narrateur autodiégétique, se transforme en narré ; le récit à la

troisième personne devient, de ce fait, prédominant. Ce choix ne va pas sans surprendre, surtout si on tient compte justement des déclarations de l'auteur qui a expliqué à maintes reprises son choix d'un narrateur à la première personne dans ces termes : «La novela de tercera persona, (...) la del narrador omnisciente que se cree Dios Padre Todopoderoso, es una antigualla gastada y ridícula.»³⁰⁰ Ou encore : «(...) novela de tercera persona y narrador omnisciente, ése es un género manido, trillado, acabado, gastado, muerto.»³⁰¹

Ici le décalage surgit entre un programme proclamé et une pratique qui fait mine de le transgresser, ce qui, partant, déboussole encore une fois le destinataire. La distance prise par rapport au roman réaliste du XIX^{ème} siècle au nom d'une démarche plus véridique n'aurait rien d'original si ce n'est que, comme nous avons pu le constater, l'auteur reste ambigu quant au pacte qu'il propose au lecteur.

Tel que Vallejo pratique le mode autobiographique, la lecture métaphorique n'est ni à exclure ni en contradiction avec ce genre dans un sens très large, à rapprocher, bien entendu, de la modalité assez vague d'autofiction³⁰². Ainsi, la mort du personnage ne saurait-elle être lue ni de façon littérale ni sous le mode fantastique ; son sens est à relier, entre autres, à la misanthropie qui le caractérise et qui est mise en scène dans les trois œuvres. Dans *El desbarranadero* le narrateur dit à la fin du roman : «En ese instante entendí que se acababan de cortar mis últimos vínculos con los vivos» (ED, p. 213).

Confrontons encore une fois ces phrases aux déclarations de Vallejo, personne réelle :

Estamos muriéndonos en cada momento en la vida. Vivir es morir. Yo me siento muerto desde hace mucho tiempo. Eso significa que me estoy desconectando de todo. De lo que se llama la realidad.³⁰³

Et aussi, dans une autre interview : «Yo soy más bien *sui generis* : soy un muerto que escribe. Yo hace diez años que me morí»³⁰⁴

Voici ce que dit le personnage dans *La rambla paralela* : «¡Quién lo mandó a venirse a una feria de libros a morirse si estaba vivo ! Bueno, vivo lo que se dice vivo es un decir : vivo a medias, medio vivo. Vivo de verdad no está nadie, ésas son ilusiones de los tontos.» (LRP 43). Encore une fois ici, pas de rupture entre les deux instances ; comme dans son œuvre, et de la même façon implicite, dans l'építexie public, Fernando Vallejo invite le destinataire à adhérer à un pacte ironique, humoristique, non littéral.

Après *La rambla paralela*, livre dans lequel le personnage autobiographique est mort, l'écrivain colombien a fourni l'explication suivante : «(...) yo quería matar a mi personaje, y un muerto no puede

hablar. Yo tenía allí un problema técnico de literatura, si no utilizaba la tercera persona ¿cómo escribir «Yo me morí»? Los muertos se mueren sin que alcancen a escribirlo. (...) Lo que hago es burlarme de la tercera persona. Es un libro escrito en primera persona que parece en tercera.»³⁰⁵

En fait, l'inverse aussi serait vrai, tant ce nouveau narrateur (alter ego de *el viejo*, en même temps que son biographe³⁰⁶) est désincarné et ressemble à s'y méprendre à un narrateur omniscient. Ce choix de la troisième personne malgré les déclarations tonitruantes précédentes de Vallejo, serait à rapprocher d'ailleurs de la promesse non tenue de ne plus écrire d'autre livre après *La rambla paralela*³⁰⁷. L'écrivain colombien semble vouloir démolir tout précepte, toute autorité, y compris ceux instaurés par lui-même.

Le personnage de *el viejo* de ce dernier roman partage exactement les mêmes souvenirs et traits biographiques que le narrateur des œuvres précédentes. Le recours au dédoublement permet à l'auteur de tracer ainsi son autoportrait : «Era un irreligioso, un anticlerical, un ateo, un incrédulo, un impío, un matacuras, un escupehostias, un irreverente, un indiferente, un impenitente, un reincidente, un laico, un jacobino, un volteriano, un anticatólico, un antiapostólico, un antirromano, un librepensador, un enciclopedista, un relapso, un teófobo, un clerófobo, un blasfemador, un indevoto, un tibio, un descreído, un nefrítico, ¡un nefario ! «(LRP 79) et aussi : “Era un anarquista, un pesimista, un terrorista, un despatriado, un despechado, un amargado. Un cínico que abusaba de su calidad de fantasma” (LRP 130). Bien que cet autoportrait soit dans le fond assez complaisant -curieusement, la misogynie de l'écrivain colombien est passée sous silence- l'építex-te public nous induit à identifier, non seulement par ses traits biographiques, mais aussi par les postures idéologiques de *el viejo*, ce dernier avec l'auteur réel.

Quoi qu'il en soit, et comme nous avons essayé de le démontrer, Fernando Vallejo se démarque d'un usage conventionnel ou prévisible de l'építex-te public. En effet, il y met en place le même champ miné que dans ses livres, à savoir un discours hyperbolique et oxymorique, sans s'embarrasser - dans cette instance paratextuelle qui, plus que tout autre, l'exigerait-, de l'obligation de la véridicité. Comme dans ses œuvres, dans l'építex-te public, l'écrivain colombien a recours à la métaphore, à l'antiphrase, à l'ironie, au mot d'esprit. Le lecteur confirmé de Vallejo, destinataire potentiel de cette instance, a l'impression que l'écrivain «joue» le personnage inventé et mis en scène dans ses livres³⁰⁸.

Tout en traitant de sujets graves avec un humour caustique et en interpellant fortement le lecteur, l'écrivain colombien ne cesse d'ébranler sa confiance, d'établir un jeu mensonge/vérité qui se prolonge jusque dans l'építex-te public, comme le montre la phrase par laquelle, en redonnant la

parole à l'écrivain colombien, nous concluons cet article : «*La rambla paralela*, mi último libro, pues no pienso escribir más, es una simple tomadura de pelo como todos los demás.»³⁰⁹

Del texto literario al imaginario simbólico latinoamericano. Caminos de una metáfora

Elena Palmero González

Fundação Universidade Federal do Rio Grande (Brésil)

Pensando en el repertorio de metáforas literarias cuyo ámbito de significación ha trascendido el texto artístico para instalarse en un imaginario colectivo con nuevas y productivas valencias, llego necesariamente al personaje-metáfora³¹⁰ de William Shakespeare, Calibán, y su riquísima reinterpretación en tierras americanas.

Procedente de la conocida pieza dramática *The Tempest* (1611) del dramaturgo inglés, Calibán germina como metáfora dominante en la composición utópica del imaginario histórico de la generación modernista hispanoamericana ; será decisiva en nuestro ensayismo anticolonial de los setenta ; y hoy, a más de un siglo de tan fecunda presencia en nuestro pensamiento, el personaje-metáfora es referencia habitual en los estudios culturales, poscoloniales y subalternos.

Esta permanente presencia invita a indagar qué cualidad tan especial encierra la figura para transitar productivamente por nuestro ensayo resignificándose permanentemente. Intento, en consecuencia, seguir el hilo de su desarrollo, trazando las principales direcciones en su interpretación como lugar simbólico de la identidad cultural latinoamericana, y reflexionando sobre su naturaleza oximorónica, contradictoria, polémica, pero siempre representativa, a la hora de articularse un pensamiento sobre la identidad continental.

El nombre Calibán ha sido remitido por Roberto Fernández Retamar (1971) a la deformación anagramática de la palabra “caníbal”, nombre que a su vez remite a “Caribe”, apelativo con el que Cristóbal Colón nombró a la presunta tribu antropófaga del mar Caribe, y que debió articularse gracias a la idea de que estos pueblos eran habitantes del reino del Gran Kan, lugar del que hablaba Marco Polo.

La afinidad fonética, gráfica, y en cierto sentido semántica entre ellas convida al juego hermenéutico de correlacionar Calibán-Caníbal-Caribe³¹¹ como lo propone el ensayista cubano, lo que lógicamente no nos hace

desconocer estudios que proponen otros caminos genealógicos³¹², ni nos lleva a afirmar que Shakespeare identificara su Calibán con Caribe, si bien es evidente que correlacionara Calibán con caníbal, pues precisamente la interpretación calibánica referida al Caribe es una de las ricas reinterpretaciones del personaje-metáfora en nuestras tierras americanas.

Calibán, en la pieza teatral de Shakespeare, es un monstruo horrible que habita una isla desierta a donde llega Próspero y lo esclaviza. Calibán aprende la lengua de Próspero, pero se resiste a él. La lengua le sirve, como el propio personaje dice, para maldecirlo y odiarlo. La construcción del personaje en la pieza dramática de Shakespeare dinamiza valores actanciales como la sensualidad y la lujuria, así como cierta condición bruta y terrenal que dan al personaje su definición. No obstante Calibán termina siendo tierra humanizada, criatura transformada, que jamás volverá a ser igual a la de antes de la llegada de Próspero.

Más tarde el personaje será retomado por Ernest Renan en el drama *Calibán, suite de La Tempête*, de 1878. Esta vez el personaje es leído bajo los evidentes efectos de la Comuna y del pensamiento finisecular francés. Calibán, en la pieza de Renan, se rebela contra su amo y consigue el poder, sólo que, tomado este, no sabe usarlo pues le falta intelecto y capacidad de dirección para hacerlo.

De estos dos referentes europeos el pensamiento latinoamericano toma la figura, tensa su condición metafórica, y le da nuevas significaciones en nuestras tierras³¹³. La referencia calibánica pasa así productivamente a todo un discurso crítico sobre el tema de la identidad latinoamericana.

Tres núcleos fundamentales creo vislumbrar donde se sistematiza esta presencia : el discurso modernista de fin del siglo XIX ; el discurso anticolonialista de los años setenta del siglo XX ; y el discurso de los estudios culturales, poscoloniales y subalternos de fin del siglo XX. Propongo a continuación seguir ese camino histórico de permanentes resignificaciones.

Calibán en el discurso modernista

El primer escritor latinoamericano en trasladar los personajes de la pieza dramática *The Tempest* a nuestra realidad y darles nuevos sentidos en nuestras tierras es Rubén Darío, quien en *El triunfo de Calibán* (1898), *El crepúsculo de España* (1898) y *Edgar Allan Poe* (1905) identifica a Calibán con los Estados Unidos, en lo que este país evidenciaba ya de salvaje y deshumanizado, reivindicando la espiritualidad de Ariel, otro de los personajes de la obra, como metáfora del alma delicada de nuestra América hispánica.

El 2 de mayo del mismo año en que ve la luz *El triunfo de Calibán*, Paul Groussac, director de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, pronunciaba un discurso en el teatro La Victoria, en la capital argentina, en el que hacía la misma identificación calibánica con los Estados Unidos, además de presentar, como Darío, la misma oposición entre el enemigo norteamericano y las virtudes de la cultura hispánica.

Y dos años después, en 1900, el uruguayo José Enrique Rodó publica su conocido ensayo, *Ariel*, en el que polariza, como el nicaragüense, la simbología Ariel-Calibán. Si bien su Calibán es siempre referencial ante el protagonismo que tiene Ariel, puede leerse también en Rodó la oposición entre la torpeza del uno y el espíritu noble y alado del otro.

Como podrá apreciarse, la identificación entre lo calibánico y el naciente imperialismo norteamericano, así como la identificación del espíritu de Ariel con las aspiraciones de la cultura latinoamericana aparecen significativamente como elementos comunes al discurso finisecular. Sabemos que 1898 fue un año clave en nuestra historia continental y en consecuencia un momento fundamental en la redefinición de la identidad latinoamericana por parte de nuestra intelectualidad. En el año en que se cumplían las previsoras palabras de José Martí acerca del creciente interés de los Estados Unidos sobre nuestras tierras de América³¹⁴, nuestros intelectuales reaccionan con un discurso airado y rotundo, si bien expresivo de limitaciones ideológicas para el entendimiento de las verdaderas raíces del sistema colonial.

Es el caso de *El triunfo de Calibán*, enérgica protesta nacida al calor de la intervención norteamericana en la isla de Cuba, donde Darío expone su rechazo al águila norteamericana a favor de las virtudes morales y culturales de una cultura hispánica idealizada por el artista. También lo será el discurso de Paul Groussac, referido a la amenaza yanqui con la metáfora del cuerpo monstruoso de Calibán y la distinción de los valores de la colonización española en tierras americanas. Y de alguna manera está en Rodó esa exaltación de los valores de la latinidad, si bien *Ariel* difiere de los textos de Darío y Groussac por su tono reposado, y por la presentación de su figura en coordenadas espaciales más ambiguas.

El imperativo de la hora, como podrá verse, generará un discurso de la identidad que remite habitualmente a oposiciones binarias como norte/sur, latinos/bárbaros, hispánico/anglosajón ; y nombrará lo yanqui bajo los conceptos de materialismo, barbarie y vulgaridad, frente a los que opone los valores del hispanismo como cultura superior en virtudes morales, espirituales y culturales. Es así que la figura de Calibán alimenta la composición utópica del imaginario histórico de esta generación.

Pero hay evidentes contradicciones en este discurso calibánico del 98, y acaso la más sobresaliente pudiera ser la de no encontrarse jamás en este discurso una identificación de Calibán con la resistencia del colonizado al poder hegemónico del imperialismo, como luego sí lo veremos en el ensayismo anticolonial posterior. Evidentemente Darío y Rodó no se reconocen en el monstruo colonizado que maldice al usurpador, se reconocen en Ariel, un Ariel que tampoco es expresión del drama del intelectual latinoamericano, como luego será interpretado en nuestro ensayo de los años setenta.

En ese sentido, otra paradoja significativa es la de no encontrarse en toda su retórica ningún momento en que se relacione a Calibán con el concepto de caníbal, y por tanto con la significación ideológica que el discurso latinoamericano de la identidad da al término, remisivo siempre al concepto de asimilación cultural. Esto nos induce a pensar que el anagrama, tan evidente para nosotros, no lo era para los modernistas.

Y la más compleja de las paradojas es su identificación con España, una España colonizadora contra la cual los cubanos acababan de liberar una larga guerra de independencia, presentada por estos ensayistas de fin de siglo como “la hidalga y agobiada España”. Este razonar, además de ofensivo a Cuba y la herencia política del independentismo latinoamericano, es muestra de las escasas armas de este discurso finisecular para entender la esencia del colonialismo y el imperialismo, y es expresivo por demás de las pobres herramientas del humanismo burgués para entender su tiempo.

Como argumenta Carlos Jáuregui (1998), el discurso modernista de fin de siglo no alcanza a pensar su época fuera de un aristocrático manifiesto de latinidad, y su visión del imperialismo norteamericano como una contradicción a la tradición hispánica es un síntoma del desencuentro de estos intelectuales con la modernidad, una marca de los límites de su lectura a la cultura y la historia de su tiempo. Quedan sus ensayos y su visión de Calibán como expresión de los debates de la época, como muestra de los alcances y límites del discurso del 98 frente a la modernidad, el imperialismo y la identidad continental.

Calibán en el discurso anticolonial

Calibán reaparece nuevamente en 1938, en la obra de Aníbal Ponce, quien en su libro *Humanismo burgués y humanismo proletario* consigue diferenciarse significativamente del discurso precedente a la vez que da continuidad al movimiento de la figura.

El ensayista argentino, desde su perspectiva marxista, ve en *The tempest* una expresión de la lucha de clases, y en Calibán y Ariel a dos posibles

revolucionarios. Así mismo advierte en Calibán el problema del colonialismo en la medida en que se adelanta a dudar de la monstruosidad del personaje ante la enorme injusticia de su dueño.

Estas reflexiones de Aníbal Ponce me parecen de suma importancia, pues advierten una nueva lectura de Calibán, que es la que predominará años más tarde en el ensayo latinoamericano de tema anticolonial. Será la lectura que haga el escritor barbadense George Lamming en su libro de ensayos *The pleasures of exile* (1960), primer intento de un escritor caribeño por defender a Calibán a manera de redención del pasado, argumentando que su historia pertenece al futuro. Y también la lectura que haga el martiniqueño Aimé Césaire, si bien en otro género, en el teatro, pero en el mismo espíritu, con su obra *Une tempête. Théâtre d'après "La Tempête" de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre* (1969), en la que reivindica la figura de Calibán como metáfora de la redención negra en nuestras tierras. Césaire desmitifica el texto de Shakespeare, llenándolo de nuevos sentidos en su reconstrucción de nuevos ejes topológicos y otros caracteres, y su Calibán pasa a representar la negación de la dialéctica del colonialismo.

Luego el cubano Roberto Fernández Retamar en su ensayo *Calibán. Apuntes sobre la cultura en Nuestra América* (1971), sistematiza uno de los momentos más interesantes de reflexión sobre esta figura, considerando además que ella le acompañará durante muchos años y en sucesivos ensayos, en una suerte de saga cultural que incluye a *Calibán revisitado* (1986), *Calibán en esta hora de nuestra América* (1991), *Calibán 500 años más tarde* (1992), *Calibán y la antropofagia* (1999), y *Adiós a Calibán* (1993). Del Calibán de 1971 al último, discurrirá un rotundo discurso sobre la identidad latinoamericana y la condición colonial de nuestra cultura.

Fernández Retamar desde su primer trabajo de 1971 tiene la virtud de situar la figura de Calibán en un cronotopo histórico y cultural perfectamente reconocible, el espacio del Caribe y el tiempo del descubrimiento y la colonización en América. Desde esta precisión, comenzamos a releer el concepto-metáfora de otra manera, y la figura comienza a adquirir un signo diferente del que le dieron Darío o Rodó.

No se trata, para Retamar, de criticar el pragmatismo norteamericano, sino de poner en crisis las bases mismas del colonialismo como sistema. De esta manera aquella contradicción Estados Unidos-España que dominó el discurso de los modernistas es sustituida por la contradicción colonizador-colonizado. Al hacer énfasis en un Calibán como signo de la relación colonial, Retamar supera la oposición Calibán-Ariel por la antítesis Calibán-Próspero, relación que sin dudas es la que en verdad expresa el drama de América.

Paralelamente Ariel, para Retamar, deja de ser la representación abstracta del espiritualismo, para convertirse en la expresión del intelectual latinoamericano. Ariel adquiere con Retamar un valor inverso al que le dieron los modernistas, ahora como propuesta del intelectual de estas tierras que también sufre los efectos de la condición colonial. En este sentido Ariel se revela no exactamente como la antítesis de Calibán, sino como su aliado natural.

Un elemento de valor en el ensayo de Retamar es remitir, con todo su sentido ideológico, a la asociación originaria entre caribe y caníbal, correlato de Calibán, como expresión de la asimilación transcultural. Una de las más importantes aportaciones del libro según comenta Walter Mignolo (1998) es precisamente que Fernández Retamar recupera la imagen de una América Latina que surge multicultural frente a quienes le dieron sus lenguas, de una América que en el acto de apropiación de *lo otro* revierte la propia colonización y cuyo acto de asimilación revela su resistencia al dominio.

Para algunos teóricos de la cultura como Gayatri Spivak (1987), sin embargo, el Calibán de Retamar está aún inmerso en la cultura masculina y logocéntrica, amén de ser expresivo de una falsa visión de progreso, fruto aún del viejo concepto ilustrado tan recurrente en el discurso de los años setenta. Otros, en la misma dirección, aseguran que Calibán resulta insuficiente en las actuales circunstancias posmodernas, ante los espacios reclamados por minorías sexuales o raciales.

Y no deja de asistírles razón. Ciertamente el ensayista enuncia su discurso aún desde los límites de un lenguaje patriarcal y con una visión muy homogénea de la cultura latinoamericana, situación enunciativa que expresa el perfil del pensamiento estructural dominante en los años sesenta. No obstante es cierto también que siete años antes de que Edward Said desmontara las nociones europeas que construyeron la idea de Oriente en su libro *Orientalismo* (1978), Retamar ya deconstruía con su ensayo de 1971 las nociones colonialistas de Occidente. Es por este camino que el Calibán de Retamar se torna fundamental a la hora de rastrear las raíces de un pensamiento subalterno, y decisivo a la hora de entender nuestra condición de poscolonialidad, aún cuando su discurso evidencie las limitaciones de su tiempo, y muestre, quizás en exceso, las urgencias políticas a que respondió su reclamo anticolonial.

Urge hacer un aparte en este recorrido histórico para legitimar la presencia de la figura de Calibán en el discurso filosófico latinoamericano, específicamente en la obra de Leopoldo Zea. Recordemos que su fundamental *Discurso desde la marginación y la barbarie* de 1988 cierra con un bello epílogo dedicado a reflexionar sobre el sentido del Calibán

shakesperiano y presentar el encuentro y desencuentro entre Próspero y Calibán como símbolo paradójico de la relación hegemónica conquistador-conquistado. Tempranamente el filósofo mexicano había utilizado la figura de Calibán en su ensayo *Las dos Américas* (1944), en el que recuperaba la representatividad de Calibán/Ariel, no precisamente como opuestos, sino como propuesta de síntesis para superar la dicotomía entre las dos Américas. La idea de una unidad que los equilibre, de un Calibán al servicio de Ariel en la misma proporción que un Ariel de finalidad a Calibán, fue la expresión de su temprana idea de unidad espiritual panamericana.

Calibán desde el discurso poscolonial

Ya a partir de los años 80 y principalmente en la década del 90, con la explosión de los estudios poscoloniales y la crisis del paradigma estructural, en una época marcada por la quiebra de los sistemas totalizantes, la clausura de la representación y la renuncia a desarrollar paradigmas críticos desde visiones eurocéntricas de la cultura, la metáfora de Calibán comienza a ser releída en diversos espacios de discusión y desde diferentes posturas que dan cuenta de las nuevas circunstancias culturales del continente.

Asociado a las teorías poscoloniales, Calibán comienza a hacerse recurrente en la construcción del concepto de otredad en el imaginario colonial. También con la eclosión de los estudios sobre la hibridez Calibán se inserta en el contexto crítico latinoamericano y comienza a verse asociado a conceptos como el de antropofagia (Andrade), heterogeneidad (Cornejo Polar), nuevas etnicidades (Stuart Hall), transversalidad (Edouard Glissant), o reconversión cultural (Néstor García Canclini).

En el año 1990, la Universidad de Sassari realiza el Simposio Internacional *Calibán : Por una redefinición de la imagen de América Latina en vísperas de 1992*. Los trabajos de este congreso se publican en 1992 en un número especial de la revista *Nuevo Texto Crítico*, de la Universidad de Stanford, *Calibán en Sassari : por una redefinición de la imagen de América Latina en vísperas de 1992. Homenaje a Roberto Fernández Retamar*, y recogerá las mas polémicas posturas ante la idea de Calibán al iniciarse la última década del siglo veinte. Este número de la revista hace evidente que aquella visión de Calibán como unidad coherente y monolítica que dominó el discurso crítico de los años setenta se ha dinamitado al filo del milenio, sobreviniendo la sospecha de que las representaciones articuladas desde “la ciudad letrada” son siempre excluyentes a la hora de expresar los sectores socioculturales de sus márgenes.

Tras la apertura de la década del 90 con un evento colectivo como fue este número de *Nuevo Texto Crítico*, se sucederán un conjunto de libros

con el tema de Calibán y su interpretación como lugar de identidad, entre los cuales me place citar *El complejo de Próspero. Ensayos sobre cultura, modernidad y modernización en América Latina* (1993), colección preparada por Felipe Arocena y Eduardo de León, donde se discute el tema desde la percepción de una época en que ha entrado en crisis toda pretensión de representatividad.

Y cerrando la década aparece el libro de Elzbieta Sklodowska y Ben A. Séller, *Roberto Fernández Retamar y los estudios latinoamericanos* (2000), excelente colección de ensayos de muy diversa orientación ideológica y con interesantes propuestas a la hora de evaluar el funcionamiento de la metáfora de Calibán en la contemporaneidad. Aparece en este libro un Calibán relacionado con el concepto de multiculturalismo, de heterogeneidad, y de frontera ; se propone en él una relectura de Calibán desde la heterogeneidad de las sociedades latinoamericanas invocando su carácter de figura emblemática de la diáspora de la cultura ; y se discurre por la rica dialéctica que la figura expresa entre cultura diaspórica y cultura arraigada, superando la visión que dominó el discurso de los años setenta tendiente a situar la figura en coordenadas fijas y desde una visión parcial y monolítica de lo identitario.

Como podrá apreciarse, en la medida en que se imponen otros paradigmas teóricos para el análisis de las ciencias sociales, la metáfora continúa su movimiento significativo. Pienso en consecuencia que estamos abocados a pensar en un Calibán en las condiciones de un nuevo siglo, y me gustaría argumentar su pertinencia como expresión de nuestra identidad cultural desde el concepto de utopía.

Sabemos que la utopía es un referente trascendental desde el cual analizamos lo imposible para tornarlo posible, de tal manera el referente utópico no es ausencia, es contrariamente, presencia, proyecto. Desde esta perspectiva, Calibán pudiera ser un referente utópico, y un referente utópico necesario en las actuales condiciones latinoamericanas.

Ante la crisis de paradigmas que azota la sociedad contemporánea, Calibán pudiera perfilarse como un referente para pensar críticamente nuestra situación cultural. Su apertura a la diferencia y lo subalterno, que le ha dado nuevas significaciones en el actual clima cultural, podría también invitar a continuar ese movimiento de significaciones.

Conociendo que es sustancial a la metáfora un espacio vacío de permanentes resignificaciones de acuerdo a su uso y contexto, podemos leer a Calibán infinitamente. Si partimos de que la condición de todo signo poético es que su significado sea siempre escurridizo del significante, juego de diferencias, significado perpetuamente postergado que sólo alcanza a completarse en el uso del signo, será evidente entonces que nuevos sentidos serán posibles para nuestro Calibán.

Visto así, el concepto-metáfora que dominó un siglo de pensamiento latinoamericano continúa abriendo perpetuamente su espacio en blanco a nuevas significaciones. La vieja metáfora shakesperiana sigue su curso en tierras de la utopía y adquiere nuevos sentidos al calor de los tiempos por venir.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Arocena, Felipe, y Eduardo de León. *El complejo de Próspero. Ensayos sobre cultura, modernidad y modernización en América Latina*. Montevideo, Vintén Editor, 1993.
- Césaire, Aimé, *Une Tempête. Théâtre d'après "La Tempête" de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. París, Seuil, 1969.
- Darío, Rubén. *Los raros*. Barcelona y Buenos Aires, Maucci, 1905.
- _____. *Escritos dispersos de Rubén Darío*. La Plata, UNP, 1968.
- _____. «El triunfo de Calibán.» Ed. y notas de Carlos Jáuregui. *Revista Iberoamericana (Balance de un siglo. 1898-1998)*. N° 184-185, 1998.
- Fernández Retamar, Roberto. (1971). *Calibán. Apuntes sobre la cultura de nuestra América*. Buenos Aires, Editorial la Pléyade, 1973.
- _____. "Calibán revisitado". *Casa de las Américas*, No157, julio-agosto, 1986.
- _____. "Calibán en esta hora de nuestra América". *Casa de las Américas*, No185, oct-dic, 1991.
- _____. "Calibán 500 años más tarde". *Nuevo texto crítico*, No 11, primer semestre, 1993.
- _____. «Adiós a Calibán.» *Casa de las Américas*, No191, abril- junio, 1993.
- _____. "Calibán y la Antropofagia". *Nuevo texto crítico* Año XII, 23/24, ene-dic 1999.
- _____. *Todo Calibán*. La Habana, Ed. Letras Cubanas, 2000.
- Jáuregui, Carlos. «Calibán : ícono del 98. A propósito de un artículo de Rubén Darío», *Revista Iberoamericana (Balance de un siglo. 1898-1998)*. No184-185, 1998.
- Lie, Nadia y Theo D'Haen. *Constellation Cáliban : Figurations of a Carácter*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997.
- Loyola, Hernán (ed.). "Calibán en Sassari : Por una redefinición de la imagen de América Latina en vísperas de 1992 : Homenaje a Roberto Fernández Retamar", in *Nuevo Texto Crítico*, Stanford University, ene-dic, 1992.
- Mignolo, Walter. "Pos-occidentalismo : el argumento desde América Latina" in *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate* (coord. Santiago Castro y Eduardo Mendieta), University of San Francisco y Porrúa Eds., 1998.
- Ponce, Aníbal. *De Erasmo a Romain Rolland. Humanismo burgués y humanismo proletario*. Buenos Aires, Editorial Futuro, 1962.
- Rodo, José Enrique *Ariel*. In : *Obras Completas*, Ed. Barreiro y Ramos, Montevideo, 1956, Vol. II, p. 110-218.
- Shakespeare, William. *Obras completas*, Notas, estudio preliminar y traducción de Luis Astrana Marín, México, Aguilar, 1991, 2 t.
- Sklodowska, Elzbieta/Ben A. Séller (introd. e comp.) *Roberto Fernández Retamar y los estudios latinoamericanos*, Pittsburg, Series Críticas, IIII, 2000.

- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Three women's texts and a critique of imperialism".
Critical Inquiry, No12, 1985, p.245.
- _____. "Subaltern Studies. Deconstructing Historiography", In : *Other Worlds. Essays in Cultural Politics*, Nueva York, 1987, p. 198.
- Toussaint, Roger. *Trois Calibán*, La Habana, Ed. Casa de las Américas, 1981.
- Zea, Leopoldo. *Discurso desde la marginación y la barbarie*, Barcelona, Anthropos, 1988.

La sombra del editor en las *Cartas de amor de Gabriela Mistral* ³¹⁵

Darcie Doll

(Universidad Católica de Valparaíso – Universidad de Chile)

La carta es “volumen, objeto y superficie legible”, por los pliegues y su viaje en un sobre, se articula en forma espacial y gráfica ; es un objeto que se desplaza desde un sitio y un momento - y un sujeto -, hasta otro sitio, momento y sujeto, instaurando un “gesto” que va más allá de la letra. El “sobre” es pliego, pliegue... de plegar. Repliegue, retroceso, desvío, huida, aislamiento, retirada de la vista de otros.

La carta es un objeto único y sin copia, en oposición a la destinación instituida para otros tipos de textos que son producidos para ser serializados. La carta funciona en el viaje a su destino y sólo podría ser serializada al desprenderla de su contexto vivo y su soporte : al ser publicada. La publicación transforma la grafía, el manuscrito es depurado de sus tachaduras, incluso borrando las marcas epocales al corregir la ortografía en desuso ; el objeto-volumen es lanzado a la serialidad de un producto editorial y no privado. Estas ideas, que Guy Brett aplica a una lectura de textos de Eugenio Dittborn, probablemente revelan las marcas que nos envían a la dimensión privada de la carta.

La carta pertenece al espacio de lo privado, que es potencialmente observable, pero se debe procurar que sea inobservable ; la transgresión de lo privado consiste en hacer público algo que ya se ha marcado como privado³¹⁶. Según Castilla del Pino, lo privado es aquello que pertenece a un círculo reducido, círculo de lo personal. A partir de otra perspectiva, podemos agregar que desde el momento en que corresponde a la especificidad de la carta la exhibición (explicitación) de las situaciones de

enunciación y recepción, se declara la pertenencia de la carta a un espacio más privado o restringido, correspondiente a un destinatario específico o caracterizado que implica un lector modelo reducido y la necesidad de una enciclopedia idiolectal.

En virtud de lo anterior, la primera circulación de la carta se programa en un espacio que se ha marcado como privado, circulación que, obviamente puede transgredirse y convertirse en pública ; sea por la publicación real de las cartas o la simple lectura pública, o con el fingimiento de este espacio privado que es justamente el valor que se reclama para provocar algunos efectos.

Pero, más allá de estas constataciones, la publicación de las cartas implica un dispositivo que se vuelve más complejo en cuanto transforma el circuito de circulación y añade otros componentes.

Normalmente, cuando las cartas privadas de un determinado sujeto o varios, son reunidas y transcritas en un texto publicable, son acompañadas de un prólogo, introducción, o estudio preliminar ; una serie de notas clarificadoras de detalles específicos, a veces se introducen imágenes fotográficas, etc. En este proceso se introduce una doble y ambigua función autor : la del sujeto autorizado y profesionalizado que compila, organiza, prologa o incluso censura las cartas y las inserta en una nueva mezcla heterogénea, hecha ahora de las cartas y sus (de él) interpretaciones, notas, aclaraciones, etc. Diríamos una función autor posterior, que se agrega, por supuesto, a la propia inscripción del/de la “escribiente” de las cartas como figura o “función autor” primera.

En esta otra circulación de la carta, ahora pública, la propiedad legal o autoría del texto incluso puede adjudicarse a este antologador o editor (suele figurar en la inscripción legal el nombre del editor como autor del libro). Obviamente, esta tarea puede corresponder a más de un individuo, lo que importa es la significación de la que llamamos función editor³¹⁷ y el o los discursos involucrados en esta función, es decir, las intervenciones en los discursos de las cartas y el modo como se construye y funciona este nuevo texto y discurso respecto del texto primario (las cartas).

El término “editor” no se referirá al sujeto real o histórico de la edición o compilación sino al “autor” como figura de discurso, que según Michel Foucault :

No se forma espontáneamente como la atribución de un discurso a un individuo. Es el resultado de una operación compleja que construye un cierto ente de razón que se llama autor. (...) Pero, de hecho, lo que en el individuo es designado como autor (o lo que hace de un individuo un autor) no es más que la proyección, en unos términos más o menos psicologizantes, del tratamiento que se impone a los textos, de las comparaciones que se operan, de los rasgos que se establecen como pertinentes, de las continuidades que se admiten, o de las exclusiones que

se practican. Todas estas operaciones varían según las épocas, y los tipos de discurso. (...) Sin embargo, se puede hallar a través del tiempo una cierta invariante en las reglas de construcción del autor.³¹⁸

De acuerdo a lo anterior, las pertinencias o continuidades que se pueden pesquisar en las “compilaciones”, “recopilaciones” de cartas, antologías, etc., nos señalan una modalidad particular de la función autor, la *función editor*. Ésta se verá cumplida si, entre otros aspectos, funciona como la síntesis que condensa el sistema jurídico e institucional que hace posible que la otra función autor/a (la del o de la escritora de las cartas), quede inmediatamente sumergida o apropiada por la *función editor*, que puede oscilar en su discurso, desde el intento de neutralidad u objetividad hasta la exaltación de su propia figura llegando a trastornar e invisibilizar en modo extremo los discursos de los textos que “edita”³¹⁹. La autoría de las cartas resultará en parte escamoteada por esta sobreimposición de otro discurso, y ahora sí, de un sujeto que asume la posición de autor. Es el caso de una gran parte de epistolarios de mujeres publicados. Si bien la opinión pública no duda del nombre de la escribiente/autora de las cartas, éstas resultan intervenidas, sus sentidos intentan ser controlados e incluso son objeto de censuras de parte de la agencia del editor, hecho que resulta evidente en los epistolarios publicados, por ejemplo, de Gabriela Mistral, y Gertrudis Gómez de Avellaneda³²⁰, entre otras. Aspecto que es necesario tener doblemente en cuenta, debido al estatuto ambiguo de las cartas privadas, y también debido al tratamiento de las imágenes públicas de las sujetos que allí se exhibe.

Esta crisis de autoría, es doblemente importante si consideramos que los discursos públicos que circulan especialmente en los campos no especializados, se van construyendo ideológicamente en gran medida a partir de los epitextos y paratextos, en términos de Gérard Genette³²¹, que rodean los discursos de las cartas y construyen el horizonte de recepción de los textos. De esta manera, el modo en que leemos las cartas de mujeres que han sido desplazadas de su circuito de circulación privado, y han dejado de ser aquel objeto único, irrepetible, no serializado, para ser publicadas y editadas, debe atender también al resultado de una intervención : esa nueva edición de las cartas, ese filtro que nos guía en una lectura posible. Ello a fin de entrar en el juego de saber/poder que rodea toda lectura, y que en el caso de las cartas, nos mantiene gozosamente *en las fronteras* de los cánones y las tradiciones.

Este complemento que implica, de uno u otro modo, la manipulación, selección y, también censura, es un ejercicio de poder impuesto al objeto, y se producirá un inevitable enfrentamiento entre el sujeto textual y

extratextual de las cartas, y un segundo sujeto también textual y extratextual : el/la editor/a, como una instancia que interviene y modifica el discurso de las cartas como tales. Instancia y nuevo circuito en que se produce una resignificación del discurso. Por otra parte, a nivel del circuito artístico-literario en que se instalan las cartas al ser publicadas, el editor personifica una autoridad discursiva que establecerá un orden o una organización a fin de conducir o autorizar sentidos. Siguiendo estas nociones, nos interesa examinar la publicación de las cartas de amor de Mistral, en el libro *Cartas de amor de Gabriela Mistral*, cuyo autor es Sergio Fernández Larraín, según se indica en el registro de edición, publicado en 1978.

El texto incluye una Introducción, notas a pie de página, una sección de iconografía, copia de algunas cartas originales, un calendario póstumo. Sólo nos detendremos en la introducción, aunque las otras secciones constituyen un discurso similar.

La introducción es construida de una manera particular, el editor utiliza sistemática y estratégicamente tres cruces o mezclas de discursos : a) la combinación entre el discurso del editor y discursos poéticos de Mistral ; b) la combinación entre el discurso del editor y discursos críticos ajenos ; y c) entre discursos críticos ajenos y discursos poéticos de Gabriela Mistral.

El primero de ellos consiste en la combinatoria de comentarios propios del editor, autor de la Introducción, con fragmentos o citas de textos críticos ajenos ; caso de intertextualidad, si asumimos que se trata de “una relación de co-presencia entre dos o más textos (...) y en su forma explícita y literal es la práctica tradicional de la citación con comillas, con o sin referencia precisa.” Las tendencias que revela este modo están orientadas a varios objetivos, en primer lugar funciona para autorizar su texto, acudiendo a voces ajenas de las que ha seleccionado fragmentos que se acomodan a su argumentación. Pero no se trata sólo de incluir citas, como ocurre en cualquier discurso científico, ensayístico, o crítico, sino del modo en que esta operación se realiza : imbricando o fusionando su discurso a otros discursos de críticos literarios, escritores o conocidos biógrafos de Mistral (discursos ajenos señalados en cursiva, pero dispuestos de manera tal que continúan la sintaxis del sujeto editor, enviando a pie de página a su fuente). Mediante esta estrategia discursiva los fragmentos cumplen la tarea de reforzar la autoridad del editor, y en este caso, exhiben una diversidad que tiende a la construcción de una homogeneidad : una comunidad pública ; y producen como efecto la identificación con una supuesta mayoría crítica que comparte sus afirmaciones. Esto provoca como resultado que las opiniones individuales del editor queden atenuadas entre la multitud, mitigadas y ocultas tras un velo aparentemente clarificador, uniendo su

propia interpretación a una comunidad que ostenta una clara hegemonía discursiva. De esta manera su interpretación estará justificada por el canon hegemónico.

A lo anterior se agrega como consecuencia una tendencia paralela : la autocensura del editor, que auto-limita su discurso a través de los discursos ajenos, a los que cede la palabra para encubrir lo que habrían de ser sus silencios, o insinuar mediante la pluralidad de voces que funcionan como una, los temas conflictivos. Esta mezcla de textos críticos de distintos sujetos con que el editor se autoriza a sí mismo, a la vez es la que autoriza los otros discursos incorporados.

La segunda mezcla de importancia es la inclusión de textos poéticos de la propia Gabriela Mistral. La estrategia consiste en completar los dichos del crítico/editor y de otros críticos (en este punto tomamos en conjunto los tipos b y c), agregando fragmentos de poemas, construyendo así un discurso que parece aunar su voz a la de Mistral y de este modo provocar un ambiguo efecto de afirmación y autorización por parte de la autora de las cartas. Un punto interesante a destacar es que estas combinaciones obedecen a una mezcla de fragmentos que corresponden a prácticas discursivas disímiles y heterogéneas sin tomar en cuenta la diferencia entre ellos.

El discurso del editor, que apunta a una perspectiva biográfica o un documento que aspira a revelar “una verdad”, no anota ni menciona su propio carácter, pero se autoriza mediante la utilización de una práctica discursiva diferente : el discurso poético, al que, debido a la mezcla, termina alineado con el mismo carácter documental y de verdad. De este modo se elabora una conveniente homogeneización de discursos disímiles y la desproblematización que señala su modo de enfrentar la relación vida/obra, es decir, como “lo mismo”, sin mencionar el carácter de construcción de los discursos. Esta estructura u organización nos permite observar el modo y los objetivos que se desprenden de la agencia del editor.

En primer lugar, de la intertextualidad utilizada se desprenden dos efectos : por un lado un “efecto de realidad” que tiende a confundir, en el doble sentido de fusión y de confusión, una supuesta realidad de vida de la persona Lucila Godoy/Gabriela Mistral, al con-fundir los datos e informaciones documentales con los contenidos de su producción poética, datos que, además, evidentemente obedecen a una selección personal. Todo lo anterior es vinculado por el sujeto editor a las relaciones amorosas epistolares de Mistral conduciendo al lector a apreciar como verdaderos y reales ambos contenidos, (de las cartas y de los poemas), es decir, no ficticios. Al mismo tiempo y en dirección opuesta, tiende a crear un “efecto ficcional-poético” al rodear o cercar su escritura epistolar con el discurso

poético, construyendo así una “historia de amor” hecha literatura, al borde del discurso amoroso melodramático.

Los fragmentos de citas escritas en cursiva en el texto envían a notas a pie de página que informan sobre los textos y autores a quienes pertenecen. Es importante señalar que no se menciona en el inicio de esta introducción que se trata de un texto destinado a publicar las cartas, ni plantea el trabajo de recopilación o la organización de libro, etc. Comienza directamente con la biografía, antes de mencionar siquiera las cartas.

Desde esta perspectiva, el discurso que enmarca las cartas de amor y procede a autorizarlas para su circulación pública cumple globalmente una función muy específica en el caso de esta publicación de las cartas de Gabriela Mistral. Se trata de un discurso que presenta una tendencia ligada al modo canónico de abordar la “vida y obra” de la escritora, y se agrega al intento domador de cierta crítica que hoy en día aparece fuertemente cuestionada ; se encuentra situado en un modo de tratar la escritura de las mujeres que pretende resguardar los valores hegemónicos masculinistas que ubican a la mujer según ciertos atributos esencialistas.

La agencia del editor ejecutará sus estrategias para imprimir su interpretación en los textos de las cartas, en especial, acorde a la resonancia del discurso fuerte y arraigado que constituye una muy específica imagen de Mistral ; discurso que se ve enfrentado a la conflictiva situación de presentar una serie de textos que tienden a desequilibrar esta imagen y los mitos en torno a la vida privada de la poeta : conflicto que se vincula inevitablemente a cuestiones de índole moral, pues se trata de cartas que contienen discursos amorosos. De allí que el discurso del editor tienda a trabajar sus materiales en una dirección bien precisa ; respecto de la imagen de Mistral el discurso del editor incluye como uno de sus objetivos mostrar a la verdadera mujer tras las cartas, y para ello realiza un despliegue de una serie de atributos adjudicados a la femineidad que corresponden al deber ser de las mujeres según los discursos hegemónicos que refieren a un sistema de diferencia genérico-sexual jerarquizada y coercitiva.

Se intenta fijar una identidad genérica reforzando estos atributos ; Gabriela Mistral es exhibida como mujer bajo la celebridad de la poeta, pero la mujer que se mostrará o se desea sacar a la luz es una imagen de mujer muy específica y determinada, en el fondo es buscar una ecuación que iguale los escritos cartas/testimonios (en el sentido de prueba) a la biografía y crítica canónica. La extensa Introducción no es otra cosa que una biografía de la escritora en función del comentario de las cartas, situándolas en lo que considera su contexto. La primera página señala claramente los atributos de la mujer que se desea exhibir y que constituyen las facetas tradicionales que han descrito a Gabriela Mistral. Con ello no

pretendemos decir que sean necesariamente todos ellos rasgos falsos o inexactos : es sabido que en los propios textos de Mistral, cartas, ensayos, etc., ella ha enfatizado diversas *performances* o actuaciones ; tampoco se trata de negar sus papeles de maestra o poeta, su extracción social, su definición política, o sus tendencias religioso-espiritualistas, etc. Lo que interesa destacar es la selección, la sintaxis, la apretada acumulación de los rasgos atribuidos, el modo constructivo de este discurso y la valoración desproblematizada que es asumida como verdad :

“I. SOLO ALGUNOS JALONES DE SU APASIONADA EXISTENCIA

En la presente introducción no nos proponemos esbozar la apasionante vida de Gabriela Mistral, tantas veces abordada por ensayistas y escritores, ni mucho menos pretendemos adentrarnos en su creación literaria : en su poesía atormentada, o en su prosa magnífica. Dejamos de lado, asimismo, su espíritu bíblico, que se enciende *desde el nardo de las Parábolas hasta el adjetivo crudo de los Números* y que aflora en el *tono trágico y “bárbaro” de la desgarrada poesía de Desolación*. Pasamos por alto su discutida ascendencia india, *sol de los mayas, tatuador de casta de hombre y de leopardo* ; y su no menos discutida ascendencia hebraica, *carne de dolores, raza judía, río de amargura* ; su entrega total a Cristo, *el de las carnes con gajos abiertas,... el de las venas vaciadas en ríos* ; su maternidad frustrada que quiso un hijo, *allá en los días del éxtasis ardiente, en los que hasta sus huesos temblaron de (su) arrullo* ; la embriaguez de sus rondas infantiles : *Piececitos de niño, azulosos de frío*, su voluntad dispuesta siempre en consolación de los tristes, de los abandonados por la fortuna ; su vocación de maestra, sencilla y profunda, que *ha de conservar puros los ojos y las manos*, y que implora su perdón al Señor, por llevar el nombre de maestra que Él llevó por la tierra, su peregrinar incansable por todos los horizontes, bajo todos los soles y en todos los mares ; su amor a la naturaleza, al encantamiento de las aguas, de los árboles, de la encina *altiva y recia*, del narciso o *mirto en flor*. Todo eso y mucho más queda a la vera de nuestro intento.

Tan sólo unos jalones de su apasionada existencia, la mayoría relativos a su calidad de mujer entera y cabal, de carne y hueso, de espíritu y sentimiento, que sabe que el amor *es amargo ejercicio...*” (9-10)

La imagen resultante, cuando se refiere a lo que dice relación con sus características femeninas o de mujer, se aglutinan en torno a su edad, a su honradez y a su maternidad frustrada.

Si el primero, con Alfredo Videla Pineda, no alcanzó a ser sino un devaneo de niña adolescente ; y el segundo, con Romelio Ureta, una explosión amorosa no correspondida ; el tercero, cuyas cartas hablan por sí solas y que en momentos llegan al clímax de la intimidad, son el fruto de la *edad reempladora que en la mujer es comienzo de una segunda juventud*, como lo advierte Balzac.” (42)

Finalmente, para concluir, el discurso del editor en cuanto a un discurso que resignifica y provoca la irrupción de un nuevo discurso diferente de los discursos que puedan componer a las cartas, puede situarse en una determinada posición respecto de su objeto, en forma general. De acuerdo a lo que señala Roxana Pagés-Rangel, esta posición puede darse de acuerdo a las siguientes alternativas³²² :

a) El editor se alía o se alinea con el autor.

b) Se asocia con el poder del lector-receptor y como él rompe su complicidad con el sujeto de la escritura y se constituye en juez o en poder policial del texto y del o la emisora.

c) El editor se ocupa menos del emisor y de su receptor y coloca su fidelidad en el cuerpo del texto, en la materialidad del objeto mismo, y en el valor de la grafía.

En el caso de nuestras cartas, aparentemente existe una actitud hacia la autora, en cuanto intenta seguir sus argumentos y reproduce su discurso, pero, por debajo de este nivel explícito, conduce la interpretación del texto hacia el deber ser moral que supone apegado al pie de la letra de lo dicho por la autora. Se adapta, en otras palabras a un nivel superficial de la lectura, y se aúna a lo dicho por otros. Por lo que no corresponde a una fidelidad al texto mismo, ni a la autora, sino a una hábil construcción para el lector ; la función-editor, además de constituirse en juez de los textos, intenta dirigir la lectura.

Por otra parte, la función-editor muchas veces destinada a forzar una lectura tradicional de las cartas que el libro (epistolario amoroso) publicado contiene, suele aliarse con la recepción periodística, destinada a la difusión del epistolario más que a su análisis, que funciona como un discurso social y público que tiende a ser conservador, especialmente si se trata de Gabriela Mistral. Es el caso de la recepción en revistas no especializadas y diarios, del libro que contiene las cartas de amor de Gabriela Mistral, que a continuación pasamos a revisar.

La recepción de las *Cartas de amor* de Gabriela Mistral

Las cartas de amor resultan un caso especial y relevante desde el punto de vista de la reacción del “público lector” (y también de la crítica). La recepción del texto que da a conocer las cartas de amor de Mistral a Alfredo Videla y a Manuel Magallanes, de título : *Cartas de amor de Gabriela Mistral*³²³, reafirma la percepción de la potencia del ícono / monumento construido por el discurso social, el que constituye una Gabriela Mistral petrificada a través de los mitos.

La publicación de las cartas de amor ha ido a parar directamente al reservorio que propugna esta imagen canónica de Mistral, y funciona como

una especie de subtexto en relación con su escritura poética y, al parecer, el imperativo es contribuir a este objetivo : preservar intocado el mito. Al ser publicadas, las cartas de amor, privadas, ingresan al mercado de consumo por la vía de este canon público, recubiertas de un precedente literario institucionalizado. Se trata pues de un ingreso posterior y tardío, después de concluida la elaboración del mito, y así han sido leídas esas cartas.

La revisión de la recepción de la publicación del texto *Cartas de amor de Gabriela Mistral*, aparecida en la prensa y revistas no especializadas de la capital de nuestro país y en regiones, da cuenta de una serie de aspectos que apoyan nuestras afirmaciones anteriores. La mayoría de los textos pretenden ser objetivos al limitarse a informar de la publicación y reproducir parte de las cartas y del prólogo. Otros van más lejos : lo que en general se percibe es que estas cartas concitan el interés y el esfuerzo para ir en defensa de una imagen de Mistral, como si, desde cualquier punto de vista, algo debiera ser defendido y justificado.

La afirmación que da inicio a varios de los artículos que comentan la aparición de las cartas de amor evidencia una precaución o cierto temor al abordar un tema que parece tan conflictivo para la imagen de Mistral. En *El Pampino*, de Antofagasta, se escribe : “Mucha gente puede pensar que es irreverente hablar de los amores ocultos y desconocidos de Gabriela Mistral, después de tantos años de su muerte.”³²⁴ Y luego : “Con respeto y mucho pudor por penetrar tan de improviso en su intimidad, reproducimos ahora una de las cartas publicadas (...)”³²⁵

En otros comentarios se destaca la importancia de las cartas de Mistral para conocer una faceta distinta de la poeta, enfatizando la “humanización” que significa mostrar estos documentos : “Ya era oportuno bajar a Gabriela de las platónicas alturas ; de su divinidad marmórea a su carnalidad sufriente de heridas abiertas. Sobre la base de esta dimensión humana nosotros valoramos y comprendemos mejor su vida y su obra tan encendida en pasiones.”³²⁶ En la revista *Vea*, de 1978, se dice “Cien veces la miraste, ninguna vez la viste... El mundo no sólo la miró cien, mil veces, sino que, además, la veneró y la colmó de distinciones. Sin embargo, debieron pasar veinte años después de su muerte para que todos viéramos en Gabriela Mistral, más allá de la eximia poetisa... a la mujer (‘pobre mujer herida’)”³²⁷

Otro aspecto significativo, que se repite con mayor o menor intensidad, radica en la intencionalidad de “rescatar” y fijar su sexualidad, al mismo tiempo revelando la sombra de duda que parece pesar secretamente en el discurso público :

Miles de páginas sobre su vida deberán reescribirse para colocarla en lo que maravillosamente fue : una mujer. (...) Esta mujer arrebolada por la

pasión no es la misma maestra rural tímida que presencié escondida entre la multitud la lectura de sus primeros poemas en el Teatro Santiago. No es tampoco la mujer de expresión adusta, de mirada lejana, que apenas es capaz de sonreír en viejas fotografías. Es otra : impetuosa, avasalladora, femenina, que habrá que redescubrir...³²⁸

La maestra no era de mármol, era de carne. Así queda de manifiesto al desvelarse el misterio que sobre su enigmática figura gravitó durante toda su fructífera existencia. (...) Echando por tierra toda suerte de rumores, desmitificando a la insigne Premio Nobel chilena, la Editorial Andrés Bello publicará la obra “Cartas de amor de Gabriela Mistral”, donde su autor, Sergio Fernández, desbarata la leyenda negra que incluso llevó a pensar que era lesbiana.³²⁹

En *La Prensa Austral*, después de comentar respecto del editor que “(su) rectitud intelectual y moral es indiscutible” se menciona, refiriéndose a una cita del prólogo, que “Esto bastaría para justificar plenamente la publicación de estas cartas que, fuera de definir y determinar la feminidad de Gabriela Mistral, muestran el gran corazón apasionado de una mujer.” Y luego :

Si un santo menciona los defectos de otra bienaventurada (se refiere a una cita que ha hecho de San Francisco de Sales en su biografía de Santa Paula), con mayor razón le será permitido a un escritor e historiador publicar las cartas de amor de una poetisa que, aunque por sus letras obtuvo el Premio Nobel, nada dejaba ver hasta hoy de la heroicidad de sus virtudes. Por otra parte, Gabriela Mistral, como todos los seres humanos, tenía la facultad de amar libremente y por lo tanto sus cartas son una faceta de su personalidad que lejos de deshonrarla la enaltece.”³³⁰

Se destaca en la gran mayoría de estos textos : su moralidad, su humanidad, su soltería y soledad, su capacidad de sublimar pasiones, su ser superior, la raigambre bíblica real, su situación de madre estéril, y la probabilidad de que estos amores sean pura fantasía.

Hay penas y alegrías en estas cartas, muchas de ellas producto de otras cartas que desconocemos. Sin embargo creemos que mucho de este amor fue producto de la inmensa imaginación de ‘la Divina’.³³¹

De la autenticidad de estas cartas, escritas en el más apasionado de los estilos, no cabe, por cierto, dudar, aunque sí abrigar sospechas acerca de la efectividad de los amores que ellas registran.³³²

Si observamos atentamente estas notas, reseñas, noticias literarias, observamos que reproducen el discurso del editor en conjunción armónica con los discursos que en la tradición han construido cierta imagen de Mistral, que determina, a su vez, la selección de los textos poéticos y en prosa que se elige leer (y cuales no), y funciona como guía de lectura

global, constituyendo parte de su horizonte de recepción. No debemos olvidar que la crítica especializada se encuentra a distancia de estos discursos sociales que pertenecen a otro público.

Por otro lado se trata de una recepción tardía (las cartas fueron publicadas en 1978), y en un particular momento en que la figura de Mistral fue utilizada por los discursos de la dictadura a fin de que un premio Nobel, que ha sido por la tradición despolitizado y despojado de cualquier contenido que tenga relación con lo social, lo cultural, etc., reemplazara en el horizonte de recepción al otro Nobel que sufrió la lectura inversa.

Lo que nos importa destacar en este punto, es que estas cartas (y otras), publicadas en epistolarios separados o incorporadas a su biografía y artículos biográficos, operan como subtextos. Pagés-Rangel³³³ afirma -para el caso de las cartas de Gertrudis Gómez de Avellaneda- que “Colocadas *debajo* de los textos públicos, las cartas son un dispositivo para “iluminarlos” y para darles una interpretación definitiva.” Esta afirmación parece ser válida para una gran mayoría de cartas de escritores y funciona también para las de Mistral, pero entendiendo que la “iluminación” que ha de surgir de ellas -como subtextos-, no debe (en sentido doblemente imperativo) constituir una novedad para los discursos masculinistas hegemónicos, sino al contrario, confirmar el tramado urdido en torno a su vida/obra y fijar la interpretación. Este subtexto constituido por las cartas ha de completar el conocimiento de la mujer tras los poemas, pero “mujer” de acuerdo a la construcción discursiva emanada de las sedes jerárquicas y coercitivas de los discursos que hemos señalado como hegemónicos.

Finalmente, hay que destacar que aunque para todo texto valga esta prevención, leer las cartas publicadas sin considerar el texto en el que están escritas, puede resultar una faena riesgosa.

Le paratexte comme engendrement des règles du je(u). Rituels du seuil dans *Cárcel de mujeres*, de María Carolina Geel

Stéphanie Decante

(Université Paris X-Nanterre / Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines EA369)

Le 4 octobre 1991 paraissait dans le quotidien chilien *La Segunda* un article intitulé : «El crimen de María Carolina Geel en el Crillón : pasional... ‘literariamente pasional’»³³⁴.

Dans ce vestibule qui conduit du littéral au littéraire se déploient les liens complexes qui, imbriquant crime et littérature – interprétation du geste passionnel et herméneutique de l’œuvre romanesque –, ont été tissés au fil du temps entre l’homicide commis par la romancière en 1955 et son œuvre, *Cárcel de mujeres*, publiée à peine une année plus tard.

Une récente réédition³³⁵ est l’occasion d’interroger la fonction du paratexte dans ce curieux phénomène de réception. On peut y lire deux préfaces allographes : l’une, intitulée «Prólogo», signée en 1956 par Alone³³⁶ ; l’autre, «Mujeres que matan», rédigée quarante-quatre ans plus tard par la romancière Diamela Eltit. Au-delà de leurs indéniabiles discordances³³⁷, les deux préambules ont ceci en commun qu’ils tracent une continuité entre le crime et l’œuvre tout en déclarant cette dernière inclassable dans la taxinomie des genres littéraires. Dans un article récent, Gonzalo Rojas se fait l’écho d’une telle indécision :

Estamos frente a una escritura extraña ; podemos decir : diario de una prisionera ; podemos decir : narración en primera persona, prosa poética o ensayo.³³⁸

Par ailleurs, dans sa préface, Eltit tend à réunir le critique et la romancière sous une même “fonction auteur”. S’il est vrai qu’une telle sédimentation peut être due aux effets de la réédition, il convient également de s’interroger sur l’impact du rituel préfaciel mis en scène dans le «Prólogo» de Alone.

Car tout porte à penser que celui-ci excède ses fonctions protocolaires de recommandation, d'information et d'interprétation, au point de rendre incertaines les limites du texte et du hors-texte, et de bouleverser, par son excès d'autorité, les frontières de l'auctorialité.

Proposant une lecture de ce péritexte sous le signe des études de genre³³⁹, j'émettrai l'hypothèse que celui-ci réactive des pratiques d'écriture où sont en jeu conjointement des rapports de genre et des définitions socio-sexuées des genres littéraires.

Fragilisation et parrainage : le rôle de l'építex-te

En assassinant son amant le 14 avril 1955, María Carolina Geel³⁴⁰ se trouve propulsée au premier plan de la presse à scandale, exposée à un procès qui durera plus d'un an et condamnée à la réclusion³⁴¹. La situation de la romancière subit alors un changement radical : alors qu'elle appartenait aux cercles artistiques de la bourgeoisie éclairée, parrainée par le très puissant Alone et forte d'une œuvre reconnue dans le champ littéraire national³⁴², le crime qu'elle commet la précipite en prison. Ce sera le lieu de son écriture ; d'une écriture sous tutelle, au genre (confession, journal intime, roman) indéfinissable... c'est du moins ce qu'attestent les traces de sa réception au Chili.

Au cours du procès³⁴³, les considérations sur la jalousie, la folie, l'hystérie ou le «bovarysme»³⁴⁴ sont autant de stéréotypes du féminin qui visent à expliquer l'assassinat. Tandis que la presse à scandale exploite le phantasme de la monstrosité d'une «femme auteur»³⁴⁵ qui cumule les stigmates de la transgression, Alone prend le relais de l'autorité extrêmement fragilisée de la romancière pour réaliser un véritable coup de théâtre. Appelé à témoigner lors du procès, il prend la défense de Geel, nimbant le crime d'un halo de mystère, et émettant l'hypothèse que les mobiles de celui-ci – qui dépasseraient l'entendement humain – se trouvent, en filigrane, dans son œuvre. Il réitère cette hypothèse audacieuse avec insistance, depuis sa tribune de critique littéraire :

Los libros se parecen a su autor, como los hijos a su padre : los de María Carolina Geel tendrán que presentarse ahora a declarar por ella ante la justicia. Esperemos que su testimonio contribuya a salvarla. (...) Una vez más : será preciso que declaren los libros de María Carolina Geel, y escucharlos con suma atención. Ellos la salvarán³⁴⁶.

Si le biographisme critique est courant à l'époque, une telle définition anthropomorphique des romans écrits avant le crime le porte à des extrémités pour le moins insolites. S'engagera alors une véritable joute

herméneutique entre deux critiques littéraires en vogue, au cours de laquelle les considérations sur la qualité et le sens de l'œuvre romanesque de Geel ne cessent de se mêler à de vieux débats sur la définition de la littérature «féminine»³⁴⁷. Ravivées quelques mois plus tard, à l'occasion de la publication de *Cárcel de mujeres*, ces polémiques enrichissent un épitexte dans le droit fil duquel s'inscrit le prologue de Alone.

Si le procès et les accusations publiques subies par Geel sont entachés des marques de la construction sociale de l'identité sexuée, la «réponse» et la «défense» mises en scène dans le péri-texte ne manquent pas de lier ces enjeux à d'autres, littéraires. Fragilisation de la figure de l'auteure et conception de la littérature comme témoignage modalisent les liens que tisse le paratexte entre enjeux auctoriaux et enjeux de taxinomie littéraire.

La préface : lieu de la construction des genres et de la programmation de leur lecture

Aborder le paratexte depuis la perspective des études de genre conduit à considérer en tout premier lieu les enjeux symboliques de position, de prise de position et de trajectoire dans la hiérarchie du champ littéraire d'une époque.

«Versant le plus socialisé de la pratique littéraire»³⁴⁸, le paratexte – l'épigramme, la dédicace et la préface en particulier – rend visibles des réseaux de parrainage (de «patronage»³⁴⁹ dit Compagnon, ou de «capital relationnel», en termes bourdieusiens³⁵⁰) où les rapports de genre, en tant qu'ils impliquent des rapports de pouvoir, constituent un paradigme structurant du champ³⁵¹. En second lieu, la fonction du paratexte, «zone de transition» aux confins du littéraire et du social, en fait un espace où se mêlent «code social» et «codes producteurs et régulateurs du texte»³⁵². Dans cette «mise en scène des positions respectives du champ littéraire et du champ politique»³⁵³ se joue la délicate transition du privé au public, en raison de quoi les conditions de circulation du texte préfacé se trouvent programmées de façon particulièrement balisée³⁵⁴, la visée herméneutique tendant à se faire censure interprétative. Christine Planté a montré que celle-ci ne manque pas de dépendre des systèmes de croyances et de représentations qui régissent conjointement la hiérarchie des genres littéraires et la construction des rapports sociaux de sexe. Il est alors pertinent de s'interroger sur le «genre des genres»³⁵⁵ et sur la manière dont les préfaces les définissent, réglant ainsi la circulation et l'interprétation de pratiques discursives féminines.

Travaillant sur les préfaces allographes de textes publiés par des femmes dans la France du XIX^{ème} siècle, Bénédicte Monicat observe une «censure articulée qui devient partie intégrante de l'écriture à suivre» :

La signature masculine fait plus que parrainer et légitimer l'existence de l'ouvrage, elle fait plus qu'ancrer le texte dans les relations masculin/féminin que ne manque pas de renforcer le contenu de la préface. Elle nous signale surtout les limites rigides assignées à la femme en relation au genre littéraire pratiqué, limites que les femmes doivent, sinon se garder de franchir, tout au moins négocier amplement mais, et là est l'aspect crucial de ce phénomène, limites qui sont dites, écrites, rendues visibles.³⁵⁶

De nombreux travaux sur la réception de la production littéraire féminine dans l'Amérique hispanique du début du siècle ont montré que la dichotomie «public/privé» est structurante : elle régit l'assignation de genres «essentiellement» féminins (genre épistolaire, journal intime) et en définit les caractéristiques (sentimentalité, sincérité, spontanéité, oralité), peu compatibles avec la reconnaissance d'une élaboration littéraire et de l'éventuelle portée politique des œuvres³⁵⁷.

Qualités respectives de l'écriture masculine et féminine, multiplication de stéréotypes, et critiques sévères au nom de l'inconvenance – d'une inadéquation générique – sont encore des constantes dans le Chili des années cinquante. Malgré un climat de relative émancipation de la femme³⁵⁸, María Carolina Geel en fera les frais. On peut lire dans les préfaces de ses premiers romans l'étonnement malicieux d'un lectorat qui se définit comme masculin³⁵⁹, critique une certaine «incohérence» de son écriture, avant de la comparer aux deux grandes romancières de l'époque, Marta Brunet et María Luisa Bombal, respectivement posées en paradigmes de l'écriture «solaire» masculine («un realismo de mucho sol») et de l'écriture féminine «introducción de la niebla»³⁶⁰.

Il va sans dire que la publication de *Cárcel de mujeres*, sur fond de procès et de scandale, rendra d'autant plus délicat le cadrage interprétatif de son œuvre.

La préface : du parrainage au partage de l'instance auctoriale

Chute (de la criminelle), mystère (des passions féminines), expiation (par la confession) et rédemption (par l'écriture) sont les isotopies structurantes du préambule de *Alone*. Il faudrait y ajouter une rhétorique de la miséricorde au nom de laquelle il définit – et outrepassa – son rôle de préfacier.

Dès les premières lignes, le critique pose ses relations avec la romancière en termes de parrainage. Derrière des tournures impersonnelles («alguien», «se», «uno») et des formules évasives qui ne trompent personne, *Alone* assoie, à coup de litotes, son autorité.

Tout d'abord, c'est son grand âge qu'il met en avant³⁶¹, s'arrogeant une certaine expérience qui contraste avec l'innocence d'une «jeune femme

passionnée de littérature»³⁶² avec qui il entretient un abondant échange épistolaire.

Mais, dans un contexte délicat où sont conjointement en jeu institution judiciaire et institution littéraire, l'expérience du préfacer se double d'une connaissance des règles du champ littéraire et médiatique. Arborant cette connaissance³⁶³, il se pose en guide et garant du délicat transfert du privé (les lettres échangées)³⁶⁴ au public (le roman à venir). Ainsi en vient-il à définir sa propre fonction : de «correspondant», il se fait «conseiller», suggérant par là que l'œuvre serait le fruit d'une commande, de sa commande.

Tout comme il l'avait fait dans la presse, Alone exploite de façon hyperbolique le mystère de la chute³⁶⁵. Une fois de plus, il met à distance le scandale qui a défrayé la chronique et suggère que les motifs du crime ne peuvent être dévoilés que par l'écriture. Il exploite également l'ambivalence symbolique du lieu où se trouve la romancière : en consonance avec les idées et pratiques de son temps, il fait de la prison l'espace d'un possible rachat³⁶⁶.

Alone précise alors les motivations de son entreprise, toutes fondées sur le principe de la charité chrétienne. Elles sont au nombre de trois : donner à Geel l'occasion de répondre au scandale public, l'aider à (s')expliquer les mystères de son acte et lui offrir la possibilité d'expié sa faute, de se racheter par l'écriture. Maître à penser, conseiller, Alone se pose donc également en véritable directeur de conscience, à la faveur d'une mise en scène qui retranscrit l'échange épistolaire :

La escritora reclusa oye estos consejos : “escriba, cuente, diga simplemente cuanto sepa ; porque aunque se trate de usted misma, usted no lo sabe todo. Declare su verdad, esa pequeña parte de la verdad total que no alcanza a percibir. Le servirá para explicar a usted misma su caso”.³⁶⁷

Ces lignes font plus qu'évoquer une commande : elles programment une pratique d'écriture qui, fondée sur l'introspection, déplace le cadre discursif du témoignage vers la confession.

Posant comme prémisses l'incapacité de la romancière à accéder à un savoir herméneutique, Alone place l'œuvre à venir sous le signe d'une incomplétude qui appelle une tutelle – la sienne – afin d'en guider la gestation, d'en baliser la portée et d'en assurer l'interprétation.

Se livrant à une définition des caractéristiques de l'écriture de Geel, il en dessine les traits en des termes où l'oral (hablar, decir, confesar, declarar, testimoniar) se trouve en concurrence avec l'écrit (escribir), marqué par une bien moindre occurrence. En outre, des tournures comme «Pero hablaba, escribía» ou «se contemplaba e iba diciendo» créent une illusion

d'immédiateté qui relève d'une «idéologie du naturel»³⁶⁸, contribuant à créer l'illusion d'une écriture qui serait en continuité pure avec une essence du moi, et non en position d'extériorité vis-à-vis d'elle-même.

Alone, enfin, s'érige en sauveur d'une âme à laquelle il tend la main³⁶⁹, en guide d'une voix entendue «*de profundis*»³⁷⁰ et en interprète d'une écriture «sommambulique»³⁷¹. Sa rhétorique de la compassion et du secours chrétien est portée à des extrêmes qui ne manquent pas de poser le problème de l'autorité de l'oeuvre. D'autant que les abondantes mentions de son travail de tutelle sont à la hauteur de sa réticence à employer le terme «autora», au profit d'une série d'euphémismes. Il est d'ailleurs remarquable que l'unique occurrence du mot ait lieu au détour d'une métaphore d'inspiration romantique qui situe Geel dans les rangs de ces écrivains au bord de l'abîme, disposés à perdre le contrôle de leur écrit³⁷². Comment ne pas lire, alors, dans ces lignes où Alone fait référence à son propre travail d'hypnotisme sur la romancière³⁷³, sinon un transfert de l'instance auctoriale, du moins un partage de celle-ci, qui pourrait sembler inédit.

Le prologue de Alone : le pacte de l'écriture conventuelle.

Autorité, commande, orientation et contrôle herméneutique de l'écrit sont des codes que l'on trouve au principe de l'écriture conventuelle. Dans le préambule, registre chrétien, souci herméneutique et partage de l'autorité font écho à un cadre générique qui a proliféré pendant la période coloniale et pour lequel Sor Juana Inés de la Cruz, bien que de façon discrètement impertinente, a offert un modèle³⁷⁴.

Adriana Valdés a donné les principaux ingrédients de cette pratique d'écriture et du pacte qui la régit : contrôle, édification et voyeurisme en sont les éléments motivants³⁷⁵. Son principe fondamental est une différenciation des rôles au regard du macro récit religieux. Tandis que le confesseur commande l'écrit, le contrôle et l'interprète en détenteur du verbe canonique, la nonne, elle, ne fait que manifester, par ses textes, matière brute, la présence de Dieu³⁷⁶. Pouvoir de l'écriture et pouvoir sur l'écriture entrent alors en relation de façon complexe. Pour reprendre les termes de Adriana Valdés, la nonne «es una autora pero no una autoridad»³⁷⁷. C'est au centre de ce paradoxe fondateur de la notion d'autorité – vouée bien évidemment à évoluer avec la sécularisation de l'écrit – que se trouve pris, de façon anachronique, le texte de Geel, comme si cette dernière venait grossir les rangs de ces femmes «*escriitoras a pesar de sí mismas que escriben a instancias de sus confesores*»³⁷⁸.

Le motif de la «chute» de l'auteure – de cette romancière criminelle secourue par le critique – est fonctionnel à la réactivation de ce pacte qui implique une auctorialité particulière : une auctorialité *bicéphale* où le

passionnel et le rationnel, l'intuitif et l'interprétatif sont répartis selon des catégories socio-sexuées.

L'analyse de la «scénographie», «scène de parole d'où prétend surgir l'œuvre»³⁷⁹ permet de mieux mesurer l'originalité de cette préface et ses conséquences sur la conception de l'œuvre.

On l'a vu, c'est par la mise en scène d'un échange épistolaire que le préfacier valide sa fonction de tutelle et fait de l'œuvre le fruit d'un «dialogue»³⁸⁰. Ainsi la scénographie de *Alone* tend-elle à mettre en évidence la genèse du texte, au lieu de poser celui-ci comme fermé, complet, et comme le fruit d'une seule autorité. Il implique par là que l'œuvre ne peut exister sans son intervention (son instigation, ses conseils et son herméneutique). En révélant une commande, en mettant en scène le processus de rédaction, en décrivant la genèse matérielle de l'œuvre, il efface en outre les limites temporelles et spatiales des différents textes, le lien entre texte et paratexte se faisant par le truchement de l'évocation des lettres³⁸¹. Dans le passage suivant, la continuité se trouve établie de façon plus explicite encore :

Pero – y es verdaderamente aquí donde comienza la novela inverosímil – carilla tras carilla empezó a llegarle al consejero desconocido uno de los relatos más penetrantes, más dolorosos, más extraños, en su absoluta desnudez, que había leído³⁸².

Au détour d'une formule de renforcement particulièrement appuyée par l'adverbe modalisateur, *Alone* déploie sa scénographie selon une chronographie et une topographie bien particulières : c'est dans et par l'échange épistolaire que prend vie le «roman invraisemblable». Ce rituel du seuil joue ici un rôle décisif : il crée l'œuvre, l'instaure et l'institue ; il «l'habille», également, compensant, grâce à quelques pages de préface, son «absolue nudité». On peut y percevoir la rémanence d'imaginaires de genre historiquement construits : le topique du texte féminin comme texte brut, matière énigmatique, «incomplétude qui appelle une tutelle», un «habillage herméneutique» pour assurer son interprétation orthodoxe, sa circulation dans l'espace public et son institutionnalisation³⁸³. La préface se poserait donc ici en *habillage qui fait corps*.

Par ailleurs, si ce texte fait œuvre est ici nommé «roman» (alors même que le terme est savamment évité, tout au long de la préface), c'est affublé de l'adjectif «inverosímil». Improbable, invraisemblable, ou non conforme aux lois de la fiction réaliste ; quelle que soit son interprétation, cet adjectif souligne l'hybridité générique de l'œuvre et en modère la légitimité dans son accès à la scène publique.

Dans sa préface, *Alone* poursuit la croyance selon laquelle la femme ne posséderait pas la capacité d'articuler un langage ni a fortiori un

métalange lui permettant de penser la société dans laquelle elle s'inscrit³⁸⁴. Il limite le cadre de l'œuvre au genre confessionnel, et son intérêt, à celui d'une introspection édifiante. Dans ces conditions, l'éventuelle portée sociale du texte de Geel ne peut que demeurer en excès ; tout comme demeure en retrait la mise en scène d'une subjectivité qui accède à une conscience critique. Or *Cárcel de mujeres* montre la discrète conquête d'un droit à l'interprétation, la conquête du pouvoir de sa propre écriture.

María Carolina Geel : éléments pour une «dérobade» littéraire

Une approche attentive aux constructions symboliques du champ littéraire et aux rapports de genre présents dans la préface a permis de mettre en évidence la prégnance d'une pratique et d'un modèle – le récit conventuel – dont on pourrait bien penser que les soubassements sont à l'origine de nombreuses publications de femmes. S'y jouent non seulement un statut auctorial (une auctorialité bicéphale) mais aussi une certaine conception du texte «féminin», de sa place, sa portée et son rôle dans la société. Or, si ces concepts sont construits, ils peuvent également être déjoués dans et par les interactions entre texte et paratexte. Car si «l'enjeu du seuil est l'engendrement des règles du jeu, de l'à-venir du texte»³⁸⁵, il n'en reste pas moins que, comme le propose Randa Sabry, le programme peut être détourné, voire subverti :

Le paratexte propose un certain type de livre et sélectionne dans le texte quelques traits qu'il donne pour essentiels. Le texte, lui, se déroband souvent à ce qu'affiche le paratexte, répond partiellement ou à côté, pointe et subvertit à son tour telles de ses composantes paratextuelles, travestit ses propres données ou les élève à la dimension d'un imaginaire.³⁸⁶

Comme l'a très justement pointé Diamela Eltit, c'est bien sur le mode de la dérobade que «répond» le texte de Geel, reportant, ajournant jusqu'à ses dernières extrémités le programme auquel elle était censée se soumettre :

Más que abordar su propio delito, la narradora, sin nombre, se aboca a relatar las particularidades de las otras reclusas, quebrando así la expectativa de recibir, a lo largo de la lectura, la «confesión» de una asesina.³⁸⁷

Ce report de la confession va de pair avec une autre divergence notable au regard du contrat générique affiché par Alone : habilement escamoté, le «je» confessionnel tend à se retrancher derrière des tournures à visée généralisante, voire à se cacher derrière le masque d'un narrateur impersonnel.

Il est évident qu'une telle dérobade recouvre des enjeux stratégiques. Mais pour autant, pourrait-on y lire avec Diamela Eltit une inversion des rôles en vertu de quoi la protagoniste s'érigerait en «juge de la prison», en «conscience morale supérieure», exerçant «un regard panoptique» sur ses compagnes³⁸⁸ ? Le propos mérite d'être nuancé, tenant compte de la scénographie déployée par le texte de Geel et des négociations qu'elle engage avec des modèles et pratiques littéraires. A mon sens, plus qu'une inversion spectaculaire des règles du jeu, cette scénographie opère une distinction discrète qui a recours à l'oscillation entre l'apparente conformité au programme fixé par la préface et l'émergence d'une voix singulièrement critique.

La topographie de la cellule, espace symboliquement ambivalent – entre couvent et prison, entre rédemption morale et redressement social³⁸⁹ –, se prête à une oscillation entre la démarche d'introspection et celle de l'observation critique de l'univers carcéral. Ton, registre et champ sémantique propres au récit conventuel s'ouvrent alors à ceux de la description quasi naturaliste de la prison, débordant le cadre générique attendu.

De même, la mise en texte fragmentaire de l'œuvre renvoie à deux cadres différents, pouvant être lus tantôt comme les pages d'un journal intime, tantôt comme celles de scènes de genre où pointe une critique sociale.

Ici encore, la topographie de la scène d'énonciation exploite un grand potentiel symbolique : chute, désarroi et conditions d'isolement dans la cellule contribuent à développer une isotopie de la cécité. Or celle-ci se trouve largement compensée par le développement de l'acuité auditive, cette dernière pouvant être lue à son tour selon le double registre du religieux et du politique. Ainsi, la présence envahissante des voix confère-t-elle à *Cárcel de mujeres* une texture singulière, nous plongeant dans un univers sonore fascinant :

Murmullo de voces, prolongado, denso y sordo en su continuidad ondulante que sólo termina con el fin del día. A espacios casi regulares lo hieren palabras sueltas, carcajadas, herejías.³⁹⁰

Voces de la Cárcel de mujeres. Multiplicidad de voces. Murmullo sin tregua. Gritos que se alzan, perdidos, para caer después, inútiles, en el pequeño mar murmurante que parece tragarlos. Voces que por sí mismas crean imágenes precisas.³⁹¹

Au cœur de cet écrit, les voix, discrètement détournées de leurs connotations religieuses³⁹², s'érigent à la fois comme principe poétique et comme terrain d'apprentissage, permettant la singulière validation d'un discours réaliste³⁹³. La galerie de «portraits auditifs» des prisonnières, en présentant une grande diversité de trajectoires sociales (qui, toutes, mènent

à la prison) se prête à la fois à une allégorie de la société chilienne et à une remise en cause de préjugés de classe. Le discours introspectif aux accents religieux peut alors se mouvoir vers le terrain politique de la description du monde carcéral, abordant des tabous (en particulier ceux liés aux relations hétéro et homosexuelles dans les prisons), déjouant des préjugés et déplaçant audacieusement les limites de ce qui peut ou ne peut pas être écrit.

En outre, le recours à l'auditif ouvre la confession à une écriture polyphonique dans laquelle sont mises en perspective les voix des prisonnières et celle de la criminelle. S'y effectue la découverte des relations intersubjectives ; relations dont l'apprentissage éthique entre en tension avec les présupposés d'un certain moralisme chrétien. S'y accomplit l'émergence d'une subjectivité non point immanente ni constante mais toujours représentée en tension, en construction, puisant dans les replis sinueux de la conscience et se risquant à la dissolution dans une dimension collective. C'est ce que j'ai nommé en d'autres lieux une «micropolitique auditive»³⁹⁴ ; son accomplissement est en partie exprimé par les lignes qui ferment l'œuvre :

A menudo yo me sorprendo ensimismada, de pie, en el centro del cuarto ; igual que muchos, seguramente, antes que yo ; igual que hoy mismo muchos otros en las cárceles del mundo.³⁹⁵

On peut lire dans ces lignes aux accents existentiels un écho désespéré à cette «prison des représentations» ; des représentations génériques qui – au double sens du terme – ne manquent pas d'être renforcées dans et par le paratexte. Lui répond ce mouvement centrifuge qui tend à brouiller les limites entre le privé et le public, entre l'ordre de l'affect et celui de la raison, dévoilant alors un pan crucial de l'œuvre dont l'interprétation avait été bloquée par la préface. Par ce mouvement, Geel se fait, plus que sujet de son écriture, sujet de sa propre action sur l'écriture.

Ainsi pourrait-on lire dans *Cárcel de mujeres* l'émergence d'une subjectivité et d'une écriture sous influence, c'est-à-dire, en discordance avec les modèles qui lui sont imposés. Cette subjectivité émerge d'une scénographie qui diverge singulièrement de celle établie par Alone. Elle se déploie plus précisément encore dans une scène d'écriture qui, dominée par un régime nocturne de l'imaginaire, installe un silence propice à la conscience lucide de sa propre fragilité. Cette émergence se joue à la faveur d'un dédoublement qui pourrait rappeler le transport mystique, mais qui s'oriente vers le rapport à l'autre, aux autres, pour nourrir son introspection et se perdre dans la dissolution. Je choisirai donc ici de la laisser résonner, comme écho discordant à la préface de Alone :

Después viene la noche, y el silencio empieza a detener el tiempo. La cuarta después de mi llegada, yo escribí, casi ajena a mi ser.³⁹⁶

La mistura marafa

Urduidura genérica y urdidumbre textual en *Mar Paraguayo* de Wilson Bueno

Pedro Araya

(Université Paris-Sorbonne Paris IV – EHESS)

Martes por la mañana

¿En qué medida un comienzo, una introducción, en qué medida un prólogo, se hace cuerpo, *corpus*, con aquello que precisamente precede y presenta, es decir, le da presencia desde esa marca misma de inicio? ¿En qué medida el autor del texto presentado se amplifica, se pluraliza, gracias a la acción del que le precede? Y, desde este punto de vista, ¿qué será entonces un autor?

(La pregunta que nos ronda, es así también la tentación de nuestro *piccolo graffito*, entre las notas y las notas a las notas, pues no hacemos más que entreglosarnos, *cher Montaigne*, para pasar al itinerario de rayón, de lector y lectora distraída).

“¿Qué es un autor?”³⁹⁷ El texto de Michel Foucault no termina de invitarnos a pensar, abriendo múltiples vías de reflexión, acerca de qué es una obra, esa singularidad que puede contener una pluralidad de textos. ¿Es la obra la que define al autor o el autor el que define la obra, y esto hasta qué punto? Antes de concluir que la palabra “obra” y la unidad que designa son probablemente tan problemáticas como la propia individualidad del autor.

En su texto, Foucault proponía substituir a la identificación tradicional del autor con un individuo particular el concepto de “función-autor”. Lejos de consagrar “la muerte del autor”, la inversión de perspectiva propuesta por Foucault tuvo por resultado un cuestionamiento del concepto de autor como individuo creativo, dado por una única existencia histórica. Así, más que aludir a una persona histórica con su identidad psicosocial, los índices del texto remitirían a una figura construida en el texto mismo, una figura dotada de un perfil y de un *ethos* particulares.

Pero reconoce Foucault al principio de su reflexión, y sin verdaderamente desarrollar este punto esencial más tarde, la “función-autor” depende tanto

de la posición que asume éste en su propio discurso como en un “campo discursivo” específico.

Ya se sabe, en el acto de comenzar, de introducir, el ponencista, el escritor, el orador, los productores de todo tipo de discursos, se sitúan o son situados en un campo discursivo particular³⁹⁸. La introducción anuncia el contenido, la forma y el registro del texto a venir, todo lo que pudiera ayudar al receptor del texto a decodificarlo. La ansiedad que Foucault asocia a las introducciones surge del hecho de que esta entrada en discurso, está siempre gobernada por “la institución”, aquella difusa malla que nos impone la doxa. La institución entonces obliga al hablante o al escritor a usar lo que Foucault llama “formas ritualizadas”³⁹⁹ de introducción.

Convengamos que los materiales de la puesta en página y en libro de un texto conforman estas introducciones descritas por Foucault. Títulos, cubiertas, ilustraciones, resúmenes promocionales, epígrafes, dedicatorias y, más significativamente, prefacios, que hacen de un texto (sin más) un libro, son las formas ritualizadas del mundo editorial, el campo literario, la institución literaria, y que coinciden en mayor o menor medida con lo que Gérard Genette denomina paratexto⁴⁰⁰, al anunciar el texto, situarlo, darle presencia, o en términos menos foucaultianos, sugerir un marco interpretativo. Obviamente es éste un lugar privilegiado para las tensiones (y negociaciones) entre sus creadores y la doxa. A lo largo del siglo XX, es en el paratexto, en los márgenes del texto, donde la intensa mediación de la especificidad genérica (literaria y sexual), racial, política, estética y, en un amplio sentido, cultural del texto tiene lugar.

Convengamos entonces que, ante la observación, el paratexto (y en mayor grado el prefacio) es un sitio/lugar literario masculinizado que de a poco ha venido siendo subvertido por modelos de prácticas paratextuales “femeninas” de escritura acaso colaborativa. La lectura del paratexto como palimpsesto de conflictos culturales y como instrumento de mediación, de agente intermediario, de un entre-dos, noción explorada por Genette, expresa en un sentido amplio las funciones que éste cumple, pero que llaman a romper con el modelo dominante. Por otro lado, el paratexto, antiguo como la tecnología del libro en sí, de la misma manera en que pone en tensión la autoridad del texto (puesto que interfiere en su recepción al sugerir interpretaciones que pueden o no coincidir con aquellas sugeridas por el propio texto) no se logra desligar de éste.

Jueves, a medianoche

Las modalidades entonces asumidas por la “función-autor” en los textos (en nuestro caso, los llamados poéticos) nos convocan a hurguetear no sólo en la trama, el tramado mismo del texto, sino también en las realidades

institucionales a las que envían las manifestaciones enunciativas y autoriales del orden discursivo. Sólo así, nuestra pregunta inicial, es nuestro deseo, podría cobrar pertinencia.

¿En qué medida un comienzo, decíamos, una introducción, en qué medida un prólogo, se hace cuerpo, *corpus*, con aquello que precisamente precede y presenta, es decir le da presencia desde esa marca misma de inicio? Con ello, texto, autor y obra deberán ser volteados por esta suerte de arqueología *in situ*. Más aún si el juego se da en un lugar de *poligrafía*, y ya el texto se alza en un *entre-dos* cambiante, multiplicando las entradas, plegándolas a un juego hecho eventual evento genérico (en sus varias acepciones).

Como no dejar de pensar, por otro lado, en las palabras del “hermano Kierkegaard” :

Un prólogo es un estado de ánimo.

Escribir un prólogo es como afilar la hoz, como afinar la guitarra, como hablarle a un niño, como escupir por la ventana. Uno no sabe cómo ni cuándo las ganas se apoderan de uno, las ganas de escribir un prólogo, las ganas de estos leves *sub noctem susurri*⁴⁰¹.

El prólogo entonces, esa impulsión marcada por el susurro nocturno. Un riesgo. Un impulso, un envío.

Lunes, diez de la mañana

*mucho abaixo de la línea del silêncio*⁴⁰²

En 1992 apareció en São Paulo un curioso libro editado por la casa Iluminuras, *Mar paraguayo*, de Wilson Bueno, poeta que cabalga en tres lenguas, o entre tres lenguas, el portugués, el español y el guaraní, en textos notables por la naturalidad con que Bueno recoge, usa y recrea materiales lingüísticos y culturales de las tres vertientes. “Escrito em portunhol (“um portunhol malhado de guarani”), esse romance, sucesso de crítica, tem um lugar ímpar na literatura brasileira, colocando seu autor na galeria dos grandes inventores da literatura mundial”, reza la publicidad editorial. El texto, prefaciado por el poeta argentino Néstor Perlongher (1949-1992) y por Heloisa Buarque de Hollanda, continúa recibiendo las distinciones de la crítica y ampliando el número de admiradores internacionales.

“Dame el susurro guaraníco de la palabra “paraguay” y te doy un mar...” , declara Wilson Bueno, a propósito de su novela⁴⁰³. Todo ello para lograr, desde el título mismo, una geografía “que no existe ni nunca existió” sino en ese abrazo de palabras, de grafías y hablas periféricas. Milagro y

simulacro que borra fronteras, de alguien que atraviesa madrugadas escribiendo. Polivalencia, polirritmia, haciendo lugar a otras dimensiones de la sensibilidad.

Según Perlongher, en su introducción titulada “Sopa Paraguaya”, si la publicación de este breve texto constituye un verdadero acontecimiento, lo es sobretudo por su deliberada invención de una lengua, o, más bien, por la mezcla aberrante y errática de varias lenguas, una “sopa paraguaya” que transgrede los límites de la literatura brasileña para insertarse, con pleno derecho, en las tradiciones macarrónicas de cualquier literatura “nacional” hispanoamericana. Bueno ha inventado este particular idioma, un portuñol motejado de guaraní, lo que en sí constituiría un acontecimiento.

Mar Paraguayo transcurre de por sí en un límite, una playa, más precisamente el balneario brasileño de Guaratuba⁴⁰⁴, donde una *marafona*⁴⁰⁵, nos relata, a la mejor manera de Puig (ese tono conversacional y doméstico que Perlongher descubre en Wilson Bueno) sus anhelos y desgracias sentimentales. Con un trazo innato al discurso amoroso, es una muerte (la del “viejo”, el impotente y lúbrico protector de la prostituta) la que dispara la escritura. Según Pablo Gasparini, si la vida —según la concienzuda voz de la narradora— es “Unos días, tango ; otros, puro bolero-canción”, el relato de esta vida se mueve entre lo trágico y lo patético, entre la culpabilidad de un posible asesinato que nunca llega a asumirse y el *kitsch* de un sentimentalismo autocomplaciente recorrido, de a trechos, por una nostalgia de lengua en la que se aventan los restos, fragmentarios y hormigueantes, de un pasado recóndito⁴⁰⁶.

De esta manera, hay en *Mar paraguayo* una línea argumental borrosa, que se sumerge y presenta variantes insospechadas, ora monólogo interior, ora conjuro callejero, ora confesión desesperada, ora legendario rezo.

Pero sabemos que hay algo más.

Una semana más tarde

*No hay idiomas af. Solo la vertigen de la linguagem. Deje-me que exista. E por esto cantarê de oido por las playas de Guaratuba mi canción marafa, la defendida del viejo, arrastrando-se por la casa como uno ser pálido y sin estufas, sofriendo el viejo hecho así un mal necessário - sin nunca matarlo no obstante los esfuerzos de alcançar vencer a noches y dias de pura sevicia en la obsesión macabra de eganar-lhe la carne pisada del pesçoço. No, cream-me, hablo honesto y fundo : yo no matê a el viejo.*⁴⁰⁷

Retomando el aviso de la *notícia* con que comienza el texto de Bueno, Perlongher pone el acento en el carácter menor atribuido al portuñol, esa

“*mistura* de lenguas para expresarse” que guarda fidelidad sólo con su capricho, desvió o error. De allí que, según Perlongher,

El efecto del portuñol es *ipso facto* poético. Hay entre las dos lenguas una oscilación, una tensión, un *vacilón* permanente : una es el “erro” de la otra, su venir a ser posible, improbable e incierta.⁴⁰⁸

Tal concepción del portuñol ya había sido tratada con anterioridad en diversas ocasiones, refiriéndose Perlongher a su propia vivencia idiomática de habitar en Brasil, y de las marcas del portuñol en la producción poética reciente. Así, en un texto presentado en el *Encuentro de profesores de Español del Estado de São Paulo* (USP, 6/12/84), Perlongher se refiere al portuñol como

travesura del idioma frente a la carencia de las lenguas oficiales. (...) En esa instancia poética el portuñol no valdrá apenas como error o interferencia, sino que su uso comportará un sentido pleno, positivo. Ya que si acusamos de error al hablante, no será tan desacreditador acusar de errar al poeta⁴⁰⁹.

Perlongher, al decir del crítico Adrián Cangi, “valora la paradoja y la metamorfosis en lugar de la cristalización de la identidades, el espacio de la errancia antes que el circuito programado de los usuarios terminales y el poder constituyente como emancipación de las formas del poder instituido”⁴¹⁰. De allí que en su introducción, Perlongher se niega a dar a conocer la trama narrativa del texto : “*Mar paraguayo* no es poema para contarse por teléfono”, escribe. El efecto es innegable : lo que allí se erige es el marco de lectura que este texto debe suscitar.

Pero más aún, hay allí una sutura leve, casi natural. Y de allí constatamos que, en adelante, casi toda mención a *Mar paraguayo* en diversos medios e instancias literarias incluirá la referencia a la introducción de Perlongher, como si de un todo indivisible se tratase, una mónada de irrompible textualidad.

Aún más, las diferentes reediciones y traducciones del texto incluirán tanto el texto de Perlongher como el de Bueno, como si ambos formaran, materialmente, tal como en la primera edición, un solo y mismo *corpus*. Por otra parte, el acento que la introducción pone sobre el carácter poético del texto de Bueno – inicialmente rotulado como novela – lo conduce por los derroteros genérico-literarios de la poesía. *Mar paraguayo* será entonces leído ora como un texto francamente poético, ora como un híbrido que transita entre poesía y prosa.⁴¹¹

Viernes, a mediatarde

Escribo para que no me rompam dentro las cordas del corazón : escribo noche y día, acossada, acavalada, así en el viento del balneário en la cadência triste de los inviernos de ahora : el tiempo moviendo-se y las sombras úmidas de los

*sombreros, de marcha y espeto con la paisagem de la ruña estragada de arena y sal.*⁴¹²

Aquella *mistura* es leída por Perlongher desde una mirada de “lectora”, una mirada que forma parte de su propio proyecto político-escritural⁴¹³. De aquella manera, el texto de Bueno *trova posto* en y por una *lectora* que lo pervade y se urde a éste a medida que lo describe. Para Perlongher, “las olas de tal *Mar* son titubeantes : no se sabe adónde van, carecen de puerto o derrota, como una suspensión barroca, entre prosa y poesía, entre un devenir animal y un devenir mujer”⁴¹⁴.

La lectura perlonghiana de este *Mar* tiene asidero no sólo en el propio proyecto escritural de Perlongher (cuya divisa inscrita en su propia producción bien puede ser : promiscuidad de los géneros, pulcritud del estilo), sino en los propios rasgos de la escritura de Wilson Bueno. Por un lado, Perlongher avanza por los carriles de la poesía, el ensayo y la etnografía, manteniendo entre ellos contactos fluidos e intercambios poco aceptados por los cánones académicos, y por otro, es Bueno quien se lanza por un vaivén (genéricamente) ambiguo, a puro pulso, a pura escritura. Más aún, para Bueno es aquella misma ambigüedad del signo y sino no sólo de su graffa, sino también de su *autorialidad* ; no sólo de un estilo, sino también de una práctica escrituraria : “difícil localizar [...] poesía”⁴¹⁵.

Unas horas más tarde

*alí donde pulsa esto sintoma, más que malestar, apelidado por la gente con lo etranho nombre da alegría. Ya no sê también se en ela vive la felicidad – abismado sentimiento hecho por el terror de lo êxtase, la renunciación, assunciones y el canto-coral con que la gardênia impuso a el jardin esto aire selvagem y en desassossego.*⁴¹⁶

Canto-coral impuesto por la gardenia, el texto se constituye sobre la base de una hablante mujer. Hablante, en el sentido estricto, puesto que de lo que se trata es de dar a conocer una *canción marafa*.

Según el propio Bueno, la figura de la marafona surge como respuesta estética a una necesidad profunda :

Yo necesitaba, quería y deseaba dar una respuesta estética al aislamiento histórico en que viven sumergidas las lenguas del continente. A la vez, intensas vivencias internas me indicaban en dirección de un personaje que fuese un poco nuestra alma común, nuestra alma perra y batida por el drama. Y de ahí surgió “la marafona del balneario”⁴¹⁷.

Mas a la figura femenina de la hablante de la canción, se opone la propia puesta en texto :

Mar paraguayo, propiamente tal se compone de una *noticia*, el “texto”

y un *elucidario* final, un glosario de las palabras guaraníes que aparecen en la obra. A nuestros ojos, es en esta estructuración, en esta urdidumbre, donde también encontramos las características de esa oscilación descrita por Perlongher, mas a un nivel distinto, material.

Puesto que si bien la *canción marafa* tiene un claro componente oral y femenino (que por lo demás corresponde a la construcción histórica de la asignación de roles genéricos a campos discursivos determinados, en este caso lo femenino/oral), el *elucidario* tiene una clara característica escritural y masculina.

Tal como lo ha mostrado el antropólogo Jack Goody, la confección de listas y tablas clasificatorias es lo propio de la escritura⁴¹⁸. De allí que podamos ver que esa necesidad de Bueno por dar una respuesta estética esté marcada por una ambigüedad profunda anteriormente referida, no sólo en la oscilación poesía/prosa, sino además y de modo marcado, entre oralidad/escritura y femenino/masculino.

Ya el poeta Paulo Leminski, comentando los primeros escritos de Bueno había dado con una clave :

El suyo fue siempre un estado limítrofe entre la poesía y la prosa, entre el registro de lo real y un alto voltaje metafórico e imagético, de resonancias líricas : una “twilight zone”.

Un texto, un día, dije, *andrógino*, el masculino de la prosa y el femenino de la poesía, desaguando en el mismo delta.

Buscando el específico irreductible de su hacer textual se me ocurre que es, sobre todo, un discurso de la *subjetividad*. De una subjetividad. De una subjetividad abierta a los seres, a las pequeñas cosas, a los mini-eventos de lo cotidiano, muy material. Pero subjetividad. [...] Hablo, aquí, de subjetividad *literaria* : para mí, quien dice *yo*, en la obra literaria, ya es un personaje⁴¹⁹.

Este carácter andrógino, en cuanto metáfora del texto, mas también del propio autor-personaje no deja de evocar un *tropos* inmemorial, en el que parece transponerse al plano de la creación literaria el acceso ritualizado de los hombres a la facultad genésica de producir, de dar a luz una obra.

Tal como lo muestra Daniel Fabre⁴²⁰, esta fecundidad andrógina en tanto que imagen comienza a situarse ya en el movimiento de redefinición moderna del escritor y la escritura literaria. Por un lado la potencia viril es voluntariamente desviada y canalizada a la vez que su ser recibe la evidencia de una parte femenina que le confiere el poder de autofecundarse. Por cierto que esta “teoría” adquiere en cada ocasión una manera singular.

Martes, temprano

*Esto, esto todo así, esto regalo que más vos faço, a ustedes que me lêem como quien secretamente se posta ante la fresta de una puerta cerrada.*⁴²¹

En *Mar paraguayo* vemos, acaso, reactualizada esta imagen, mas esta vez a costa de la construcción de un devenir-mujer que se lee y se despliega en la introducción y en el texto en sí. Puesto que de lo que se trata es de la subjetividad, de la singularidad que busca instalarse en el plano de ruptura del género. Y esto es válido tanto para Perlongher como para Bueno, y para ese entre-dos, de devenires diversos, que ronda este libro.

Ambos participan de este despliegue de un constante doble lugar, el de habitante de los márgenes en el que la oscilación del género o la mudanza de los nombres propios se debe a la voluntad de volver al yo una superficie de tránsitos y a la lengua un idiolecto mutante más allá de la identidad.

Así, a la introducción del uno se corresponde el texto del otro, en una *urdidura* múltiple que se erige en una colaboración *otra*, que finalmente se entrelaza en un sólo devenir de mar, de marafas oscilaciones, formando *corpus*, paraîpîeté, abismo de mar. Formas acaso de un gesto que se confronta al régimen de propiedad y de identificación, incluso del propio cuerpo. Lo señala el mismo Bueno en un texto en homenaje a Perlongher :

No conocí a Néstor Perlongher pero fue como si lo conociese. Durante los últimos años de su vida, nos hablamos con frecuencia obsesiva y amorosa, una, dos, y hasta tres veces por semana – por teléfono. Él, en São Paulo ; yo, en Curitiba. Diversas veces tuvimos oportunidad de conocernos personalmente pero, como en un acuerdo tácito, severamente temíamos la intimidad develada. Era mucho mayor que nosotros, créanlo, nuestra amistad.

En todo nos confundíamos (...) se tratase de los tangos *corneadores* de su país delirante o del terreno ítalo-caboclo-paulistano. Como una vía de pasaje, como un rito de transformación⁴²².

Texto, obra, autor y lector participan así de este secreto rito de transformación. Un evento, un acontecimiento en sí, que espera a cada vuelta de página, a cada reglón, dejar su marca de contra-inscripción. Lugar cambiante, haciéndole fintas a los coletazos de la doxa.

Secretamente apostados, lectores, *ante la fresta de una puerta cerrada*, vemos cómo de ella este mar nos marea, cómo la intimidad se devela por otro cauce, sometiéndonos (es decir, dándonos a ver) aquesta mistura marafa, “una perturbación que tiene un no sé qué de *irreversible*, de definitivo”⁴²³, en que “todo parece igual y, sin embargo, sutilmente, todo se habrá modificado”⁴²⁴.

Martes

*Esto há de tener el alumbramiento de la água : borracha, extremadamente bebida, unas copas de argênteo, otras de pura ceniza.*⁴²⁵

Hilda Mundy, los artificios de la subjetividad

Rocío Zavala Virreira
(Université Charles-de-Gaulle Lille III)

Era el año 2002 y Blanca Wiethüchter –palabra mayor de poesía boliviana de los últimos tiempos, recientemente desaparecida– venía de publicar en La Paz, junto a un grupo de investigadores, la obra *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. El inicio de mi búsqueda de los rastros de Hilda Mundy tiene que ver con un feliz encuentro con doña Blanca, y con unos nombres que después se convirtieron en libros, en periódicos y en testimonios sorprendentes.

La contratapa del tomo I de la obra citada, habla de “echar ojo a obras que, como en la intimidad de los peñascos, parecían encubrir a un naufrago que podía relatar una historia oculta”. Hilda Mundy formaba parte de esas historias ocultas de la literatura boliviana.

Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia constituye un antes y un después en cuanto a la recuperación de tantas voces –de mujeres en muchos casos– de lo que Blanca Wiethüchter llamó el “olvidadero” de la literatura en Bolivia.

Escritora ultraísta de los años 30, Hilda Mundy (Oruro, 1912 – La Paz, 1982) fue una de las pocas voces de vanguardia que se dieron Bolivia, en una época en que el espectro narrativo estaba dominado por el indigenismo y el criollismo, y por el modernismo en poesía. De una escritura experimental, desbordante de humor e inteligencia, la escritora orureña desafió todos los cánones mediante su ultraísmo, su feminismo y su anarquismo. Posiciones que le valdrán ampliamente la censura, el aislamiento y finalmente el olvido de la historia de la literatura boliviana.

Sólo a fines del siglo XX, gracias a escritoras empeñadas en sacarla, a ella y a otros tantos y tantas, de esos grandes “olvidaderos” literarios, Hilda Mundy comienza a pasearse por ámbitos académicos. La reedición de su libro vanguardista en el año 2004⁴²⁶, 68 años después de su publicación, es un triunfo de estos afanes en favor de los y las rebeldes de la creación literaria.

1. Presentación

Hilda Mundy es uno de los varios seudónimos de Laura Villanueva Rocabado ; el heterónimo preferido y con el que publicó en 1936 su libro *Pirotecnia, ensayo miedoso de literatura ultraísta*.

Su producción fue fundamentalmente periodística. Sus escritos están enmarcados en los años de la Guerra del Chaco, guerra fratricida que enfrentó a Bolivia y Paraguay entre 1932 y 1935. Desde sus columnas periodísticas, atacó sin tregua ni tibiezas a los detentadores del poder que condujeron a la guerra y a la derrota bélica. Explayó una escritura de interpelación irónica en un universo de papel en que los referentes del poder eran de la esfera política y militar, pero también de las mitologías urbanas en plena construcción.

Hilda Mundy debutó a sus 20 años en el periodismo de su Oruro natal, como columnista de dos diarios de prestigio :

La Patria y *La Mañana* ; escribió en el periódico *El fuego* ; participó en la fundación de *La Retaguardia* ; y creó el periódico satírico *Dum dum*.

La alusión al lugar es muy significativa siendo que Oruro era, en esa época, escenario de un cosmopolitismo sin precedentes en Bolivia a causa del auge minero en los años 20 y 30. Su riqueza estañífera, en el contexto de las dos guerras mundiales, la convirtió en capital industrial de Bolivia, y en destino de comerciantes, industriales y aventureros de variados confines del país y del mundo en busca de trabajo y fortuna. Su situación de eje ferroviario internacional favoreció, al mismo tiempo, una gran efervescencia cultural y una apertura importante hacia los aires de renovación que corrían vigorosamente desde los años 20.

La ciudad y la modernidad serán también los lugares de la escritura de Hilda Mundy. Y junto a Oruro, La Paz, erigiéndose como capital administrativa desde comienzos del siglo XX, estará igualmente presente en la textualización mundyana desde los espacios de su modernidad.

Periodista de crítica incondicional, lectora y creadora de las vanguardias ; feminista, y anarquista, la orureña fue, pues, una rebelde de cepa que planteó una escritura rompedora en tiempos de guerra y posguerra.

El tono de sus textos es satírico e irreverente, su calidad le prodigó éxitos tempranos que popularizaron el nombre de Hilda Mundy. Lo popularizaron y le causaron la censura y casi el exilio. Sólo el nombre de su padre, Emilio Villanueva, arquitecto consagrado de La Paz y personalidad cultural de la primera mitad del siglo XX en Bolivia, la salvó de tal suerte. Su periódico antimilitarista, *Dum dum*, fue clausurado e Hilda Mundy obligada a residenciarse en La Paz desde 1936⁴²⁷.

1936 es el año de la publicación de *Pirotecnia*, en La Paz. A partir de entonces la dispersión de sus escritos, en medio de una indiferencia general,

dará por resultado el desconocimiento de su producción y de su importancia innovadora. Los muy escasos datos biográficos sobre Hilda Mundy señalan que a partir de 1939, año de su matrimonio con el poeta paceño Antonio Avila Jiménez, ella se consagró a la compliación, a la evaluación crítica y a la publicación de la obra de este poeta.

La obra de Hilda Mundy *Cosas de fondo, impresiones de la Guerra del Chaco y otros escritos* es un compendio de escritos realizado y publicado de forma póstuma por su hija, la poeta Silvia Mercedes Avila, en 1989. Se trata de crónicas sobre la guerra, mayormente escritas cuando ésta finalizó, más una breve selección de su producción periodística.

Los estudios sobre Hilda Mundy, recientes en su generalidad, redescubrieron la obra *Pirotecnia* como una de las pocas islas vanguardistas bolivianas que quedaron cubiertas por la marea imperante de la búsqueda del “ser nacional”, en el marco de la derrota del Chaco, de aquel espejo de la desgarradura social e institucional de Bolivia, que fue la guerra.

La posguerra en Bolivia –enlutada por sus 50.000 muertos, de una población nacional de 2,5 millones– trajo una convulsión social de huelgas y protestas que reclamaban un juicio de responsabilidades de guerra. Trajo, en general, una serie de replanteamientos discursivos que determinaron un gran hito fundacional de la conciencia nacionalista boliviana. La palabra ‘socialismo’ campeaba a todo nivel, incluso en círculos ligados a la oligarquía minera que dirigía al país. El fascismo surgió también desde 1937. Los movimientos comunistas, trotskistas y anarquistas, enraizados ya, desde los años 20 en el sindicalismo boliviano, irrumpieron fuertemente en la escena política.

En cuanto al feminismo : el movimiento sufragista, la lucha por la educación y por el derecho al trabajo se manifestaron en el espacio público, aunque diferenciadamente y dentro de las escisiones sociales que no permitieron la unificación de las demandas femeninas populares con las de la clase letrada. En todo caso, las primeras décadas del siglo XX vivieron la irrupción de las mujeres, especialmente en tres ámbitos : la docencia, el periodismo y el sindicalismo.

A simple título indicativo de estas gestas pioneras de la lucha feminista en Bolivia, tres datos : la apertura educacional a las mujeres se dio a comienzos del siglo XX y su empleo dentro de la docencia tiene relación directa con la fundación de la Escuela Normal Superior de Sucre en 1909, los primeros sindicatos de mujeres datan de 1926⁴²⁸ y la Ley del divorcio absoluto se dictó en Bolivia en 1932.

Se trataba de la irrupción de voces que, tanto desde el arriba como desde el abajo de la escala social boliviana, planteaban su diferencia a partir de la práctica periodística, cultural o sindicalista, logrando –al margen de no constituir una narrativa homogénea– discursos femeninos que fueron, en

su momento y en la Historia en general, interpelación de las narrativas autorizadas.

Hilda Mundy viene de ese tiempo y de ese lugar.

2. Heteronimia

Hilda Mundy forma parte de la heteronimia de Laura Villanueva Rocabado, Jeannete, Anna Massina, María D' Aguiléff y Madame Adrienne completan esta paleta multirreferencial que dice arte sonoro y en movimiento. “Hilda Mundy” como su principal nombre de autora, es el nombre de una actriz inglesa de los años 30 y 40.

Esta heteronimia es primero seudonimia, porque Laura Villanueva nunca firmará con su nombre. El recurso del seudónimo es bastante corriente en la prensa de la época, sobre todo en escritores con cierto prestigio. Pero también ampliamente justificado en el contexto de censura política en Bolivia, particularmente violento desde los años 20⁴²⁹.

Ahora, el uso de seudónimos en la mujer escritora –bajo la idea del “mutismo cultural”⁴³⁰ al que la mujer es condenada históricamente, como una extensión de lo que pasa en la vida privada– implica un cuestionamiento sobre la toma de la palabra.

El uso femenino de seudónimos masculinos puede leerse como subversivo en tanto que juego de la transposición de las fronteras identitarias para desenmascarar su arbitrariedad y para denunciar el descrédito de la literatura con firma de mujer. La seudonimia con nombre de mujer puede ser igualmente interpelación de las llamadas construcciones homosociales en las que el sujeto ‘mujer’ ha desaparecido en nombre de una falsa entidad universal que sería ‘el hombre’. Pero además de estas cuestiones la subversión de Hilda Mundy, se halla, sobre todo, en las voces de sus textos. Voces que atacan constantemente, mediante la burla y la ironía, ciertas imágenes tradicionales de la “feminidad”. Hilda Mundy es construcción descentralizada y descentralizadora de las construcciones opresivas de género, mediante la exploración ambivalente y polivalente de la subjetividad.

3. Polifonía y los juegos de la textualidad

La polifonía dialógica que propone la escritora boliviana –generalmente con técnicas metatextuales– hace que las palabras ‘historia’, ‘guerra’, ‘mujer’, etc., salten en el texto de un lugar a otro, que las veamos desde distancias distintas y que veamos sus múltiples posibilidades y nuevos contenidos en voces que se entrecocan en un intercambio de crítica, ridiculización y divergencia.

Las retinas que asomen a estas líneas no esperen encontrar bellezas de estilo, rigideces de historia o filosofía honda y meditativa. Difícil. Tan sólo es la cosecha de un espíritu sensible que se bebió los pasajes de una guerra como un helado cualquiera. [...].⁴³¹

Hilda Mundy presenta sus escritos, incluso los periodísticos, como una teatralización en la que la voz de la enunciativa salta de pronto delante de sus escenas para recordarnos –a los lectores– su rol de directora de escena, de crítica, o para hacer gala de sus recursos textuales. La movilidad de esta voz está rompiendo frecuentemente la linealidad de la textualización, y está transgrediendo los moldes de lo extratextual al hacer de sus comentarios omnipresentes una ostentación del artificio discursivo. Este entrecruzamiento de referencias, que quiebran el relato para volver al hecho de la escritura, no hacen sino mostrar la ilusión de las significaciones objetivas o extratextuales, señalando siempre lo retórico de esta aparente objetividad.

Esquema de una urbe situada en los cuatro puntos cardinales de la imaginación :

Lectores moninos : estaréis poco a poco dándome el asentimiento con inclinaciones de cabeza : (en esta donosa prueba seréis distinguidos o ridículos) : [...].

Nota adicional : Pensad en el contenido insubstancial de esta lectura.⁴³²

Este fragmento es una “presentación” del segundo capítulo de *Pirotecnia*, un paratexto cuya voz se prolongará después en los textos. Las fronteras se diluyen, expresando, con estas prácticas lúdicas, una interrogación sobre las relaciones polifónicas en el interior de sus textos.

4. La risa, lo propio de Hilda Mundy

Esta escritura del “yo”, declarativa, periodística, con su enunciativa sarcástica, irónica, paródica, no deja de empuñar el arma de su risa para encarar, entre otras cosas, el terrible momento histórico de la “generación del Chaco” en Bolivia. Con excepción de algunos textos periodísticos y otros de la obra *Cosas de fondo* relacionados con ciertos aspectos de la tragedia bélica, la risa recorre estruendosamente la escritura mundyana.

Sobre el humor, cómo no citar a Ramón Gómez de la Serna que resumía la fórmula de sus “gregerías” como “humor + metáfora”.

El humor –decía Ramón– es una anticipación, es echarlo todo en el mortero del mundo, es devolvérselo todo al cosmos un poco disociado, macerado por la paradoja, confuso, patas arriba.[...] Hay que desconcertar al personaje absoluto que parecemos ser, dividirlo, salirnos de nosotros, ver si desde fuera vemos mejor lo que sucede.[...].⁴³³

Desconcertar a los personajes absolutos, confundir los sentidos... pistas de estas escrituras experimentales. Asimismo, la risa mundyana se volcará permanentemente a su propia textualización, a través de las relaciones metatextuales y paratextuales. Sus nombres, sus títulos, sus especies de prólogos y advertencias son espacio amplio de reflexión sobre esta escritura del “yo”.

El ya mencionado periódico *Dum dum*, creado por Hilda Mundy, ostenta un nombre que viene de una localidad de la India donde se fabricaban estas balas de cubierta tallada en cruz para provocar un gran desgarramiento al explotar. Estas balas fueron prohibidas por convenciones internacionales en 1899, pero ambos ejércitos, tanto el boliviano como el paraguay, hicieron uso de ellas en la Guerra del Chaco. Balas prohibidas que se usan para destrozar con la mayor crueldad, Hilda Mundy les dio la vuelta en el papel para apuntarlas directamente a los militares y para reírse de un poder político caudillista y corrupto.

ARENAS POLÍTICAS

MANIFIESTO-PROGRAMA DEL PARTIDO ANARQUI-SOCIALISTA DE DUM-DUM

- 1. No perseguimos el Poder para satisfacer cuncupiscencias personales o de círculo estrecho, sólo queremos “TODO” para nuestro Jefe-Caudillo, con el anhelo de hacer de “él” un motor manuable y fructífero de embolsillador.*
- 2. Renovemos nuestra estructura nacional, en redil de nuestro corderillos que sean capaces de pagar con sus sedosas lanas a otros Nicolaus los palacios italianos de nuestro amo y señor.*
- 3. Propendamos a realizar una transformación profunda, cancelando la instrucción, creando parias al servicio de Obispados que satisfagan a nuestros hermanitos romanos...*
- 4. Integremos nuestro organismo económico, con más millones prestados, aunque las generaciones venideras tengan que andar en trajes “adanescos” para pagar la Deuda Nacional. Nada tan simpáticamente mercantil como una justa hipoteca del solar patrio.*
- 5. Fundemos hornos especiales de cremación de los organismos actuales : económico, político, social, jurídico e institucional.*

Para nuestro plan de acción, que sin duda tendrá resonancia en las conciencias libres y explosivas, solicitamos adhesiones espirituales y espirituosas sobre todo. El número es una gran fuerza en las democracias... de nuestra historia...

En este momento de gran trascendencia, somos nosotros los únicos que podemos hablar al país con limpieza de corazón, porque nos creemos conductores dignos, capaces y honrados.

(Permita el público que nos riamos de nuestro Programa. Tiene el valor de ser sincero y arribista).⁴³⁴

La parodia y el apóstrofe : construcción dialógica de su escritura.

Interpelaciones apostroficas, desdoblamiento vocal que pone en evidencia el rol de la enunciativa como una voz diferente que saliese de la llanura del papel para hablarle directamente al lector. Volver sobre su propia escritura, leyéndola, riéndose de ella, desmitificando y autodesmitificando.

5. La escritura como espectáculo

El cine, “arte nuevo” del siglo joven, es igualmente desde los años 20 “lectura y escritura” de las nuevas realidades urbanas y de la cultura industrial. “[...] La ciudad como tema se repite constantemente, casi obsesivamente, en los escritores vanguardistas [...]. Igualmente, el cine, como arte que plasma la nueva realidad ciudadana, acapara la atención artística del momento e influye de forma decisiva en la prosa experimental.”⁴³⁵ Hilda Mundy es también cine, imagen en movimiento, no sólo por el nombre de su enunciativa sino también por los sujetos de su escritura.

La primera pulsación de amor en las chiquillas pertenece a un artista de cine... (no me incluyo en esta ensalada porque la reseña de mis amores difiere totalmente).

Robert Montgomery, Ramón Navarro, Wallace Reid las guiñan maliciosamente y las acarician en las actrices bonitas.

Después, a la irrealidad de este anhelo, a la inconstancia de estos amores cinematográficos, se encarna el ideal en una figura de capa y espada.

Lógico.

*A la desesperanza de alcanzar el primero, se aferran a la pasión tangible y real... que ofrece el segundo. [...].*⁴³⁶

Observamos la práctica de una textualización en tanto que espectáculo en el que la imagen explaya su poder de multiplicar los sentidos. La fotografía y el lenguaje cinematográfico son las herramientas nuevas de la creación textual, y la escritora boliviana no deja de ponerlo en evidencia.

*Escenografía 936 : Red de alambres telefónicos. Fábricas. Casetas de telegrafía, merecen más reverencia que campos bucólicos con vacas, patos y lombrices.*⁴³⁷

*En la plataforma [...] el panorama huidizo, artístico de la ciudad. Ejercicios de psicología instantánea y aptitudes de fotógrafo de feria que enfoca las perspectivas de las calles.*⁴³⁸

El elogio futurista de la cinética, de la máquina, de la velocidad, se halla en *Pirotecnia*. Esta obra ultraísta –es decir, también futurista– expone una noción de arte poética en consonancia con el movimiento, la sonoridad y con sus artes y técnicas. Es decir, cine, fuegos artificiales y también

espectáculos de la cultura de masas, como los deportes. Esta obra habla de fútbol, de golf, de box.

6. Hilda Mundy, la boxeadora

La escritura de Hilda Mundy se teje con los hilos de la mujer-que-escribe, del desbaratamiento del discurso ajeno en cuanto a la representación de la mujer, del desdoblamiento del sujeto representado mediante los recursos poéticos de las vanguardias. Humor e ironía, teatralización del lenguaje, serán la base para la creación para desbaratar las construcciones cerradas del sujeto. El vaciamiento de sentidos, en cuanto a las construcciones históricas genéricas, pasan por una puesta en escena del género femenino de los años 30 en Bolivia y de su ridiculización y cuestionamiento mediante una voz irónica que refleja en ella misma a su contrario o contraria.

XXIV

Ya murió la época en que a una mujer se la comparaba metafóricamente a una sirena... una estrella... o una flor...

En la parquedad del tiempo actual ya no se le puede aplicar el adjetivo pasado de moda : «Seductora»

Los suspiros... los desmayos en pose artística... los brotes románticos en las noches de luna... se fueron junto a los calzados de elástico y lengüeta...

El espectáculo más «abracadabrante» en este siglo del automóvil y del amor en oro americano... sería un suicidio de pasión... con la ridiculez de una carta póstuma.

Hoy es distinto... Hay adelanto... Hay fenómeno...

La mujer fichada en 1936-37 se siente sufragista... chauffeur... aviadora... locomotriz... concertinista... boxeadora... [...].⁴³⁹

Para Hilda Mundy “La mujer (...) se siente sufragista... chauffeur... aviadora... locomotriz... concertinista... boxeadora...” Derecho de voto, futurismo, deporte... “el triunfo de los deportes” que, como decía Ortega y Gasset, “significa la victoria de los valores de juventud sobre los valores de senectud”⁴⁴⁰. La mujer integrada a la modernidad, mediante el ejercicio de las actividades propias de ese mundo, apropiándose tanto de las cosas de la democracia, como de los objetos simbólicos de la rapidez y la juventud. Urnas electorales, volantes, instrumentos musicales, timones, guantes de box... en las manos de la mujer, como conductora, intérprete... y también atacante.

Efectivamente, en cuanto a las ocupaciones de que Hilda Mundy se vale para su resignificación femenina, la de “boxeadora” tiene el añadido del ataque directo, público y espectacular propios de este deporte. El cuerpo de la mujer, en esta significación deja de ser pasividad, encierro y vehículo (“tráfico”, dirían algunas) de lógicas de dominación, para saltar a un espacio

en el que el juego consiste en mostrarse y atacar. Mostrarse, mostrar una subjetividad movediza, divergente. Mostrarse como sólo sabe hacerlo la palabra escrita, que salida de su “original” forma acústica, corre el riesgo de presentarse en el ring de papel para asumir/sufrir las consecuencias. Atacar, atacar al discurso con las armas del discurso. La vanguardia –dice el vanguardista español César Arconada- “existe mientras está frente a algo, en lucha, en combate, en oposición. [...] [La vanguardia] no es posible cuando no hay enemigo”⁴⁴¹. Hilda Mundy es la boxeadora que salta al ring de la escritura, que desafía y combate riendo y que ataca sin tregua poniendo en evidencia las debilidades de sus contrincantes así como sus mismas debilidades.

7. La subjetivización libertaria

Hilda Mundy textualiza a la mujer, la representa ampliamente en su obra, pero nunca como un sujeto monolítico, esencializado o necesariamente “alterizado” al sujeto masculino.

Tengo una preferencia marcadísima por la plataforma “tranviaria”. En la plataforma encontré resumido el sentido de la libertad. Me parecía pesadez suplicatoria encontrarme ahí dentro, al lado de las damas, alguna de las cuales, si estaba “binoculada” tenía la impertinencia de mirarme fijo como diciendo : “aquí va la andrógino-espiritual”. Defino la mirada : No me equivoco. Hay visuales que son embestidas de agresividad dura y quemante.⁴⁴²

Autorrepresentación andrógina en oposición a una dama, negativamente semantizada por su connotación anticuada y su condición social ; connotación subrayada por la posibilidad de juzgar y de condenar la libertad de ese otro sujeto “andrógino-espiritual”. La voz de la enunciativa es absolutamente crítica de cara a una cierta “feminidad” relacionada con los símbolos de la opresión.

Había sensación de peligro, de desmenuzamiento en las personas que se sabían enfocadas, visadas, “desnudadas” por la capacidad atisbadora del monóculo de la dama y se retiraban –después- como quienes llevan pegadas el visto bueno de la contraloría.

Pero... ¡Qué asombrosa desilusión ! Cuando el impertinente caía colgado del cintillo de terciopelo, la dama adoptaba un continente modesto, indefenso, ridículo, igual que un pájaro desplumado.⁴⁴³

La adversaria, la dama, es un continente cuya personalidad está dada por un artefacto visual, que, si cae, produce la transformación significativa del sujeto. La figura andrógina parece manifestar un deseo de alterización frente a identidades que cuelgan de «un cintillo de terciopelo».

La elección de la andrógina para decir la subjetividad del «yo», directora y actriz de sus producciones, expresa nuevamente un cuestionamiento sobre la arbitrariedad y el artificio de las representaciones subjetivas.

La construcción subjetiva en Hilda Mundy es de importancia capital dentro de una textualización experimental comandada por un “yo” lúdico, reilón, construido en dialogismo. Toda la creación mundyana supone una noción estética de la arbitrariedad de las contrucciones subjetivas. La arbitrariedad de la enunciante y de la autora.

La “palabra en libertad” – evocando a Guillermo de Torre⁴⁴⁴ – es un principio profundamente asumido por la consciencia anarquista de Hilda Mundy, pero sobre todo es estética del artificio. Estética cuyas huellas van recorriendo el lenguaje de Hilda Mundy de la mano de esa voz movediza, funámbula, puesta en escena sobre las tablas de un ring, de una plataforma de tranvía, en las chispas de una pirotecnia, en ese fuego explosivo y artificioso.

BIBLIOGRAFÍA

- BELTRÁN (Luis Ramiro) (compilador), *FEMINIFLOR* : un hito en el periodismo femenino de Bolivia, La Paz, CIMCA, Círculo de Mujeres Periodistas, CIDEM, 1987, 152 p.
- BUCKLEY (Ramón), CRISPIN (John) (selección y comentarios), *Los vanguardistas españoles (1925 – 1935)*, Madrid, Alianza, 1973, 438 p.
- GENETTE (Gérard), *Palimpsestes* : la littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982, 468 p. (Coll. «Poétique».)
- MEDINACELLI (Ximena), *Alterando la rutina* : mujeres en las ciudades de Bolivia 1920 – 1930, La Paz, CIDEM, 1989, 172 p.
- MUNDY (Hilda), *Pirotecnia* : ensayo miedoso de literatura ultraísta, s/l, s/e, 1936. *Cosas de fondo* : impresiones de la Guerra del Chaco y otros escritos, La Paz, Huayna Potosí, 1989, 155 p. *Pirotecnia* : ensayo miedoso de literatura ultraísta (1936), 2ª ed., La Paz, Plural/La mariposa mundial, 2004, 171 p. (Col. «Papeles de antaño».)
- ORTEGA Y GASSET (José) (1925), *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1987, 222 p.
- VIDELA (Gloria), *El ultraísmo* : estudios sobre movimientos poéticos de Vanguardia en España, 2TM ed., Madrid, Gredos, S.A., 1971, 237 p.
- WIETHÜCHTER (Blanca), PAZ SOLDÁN (Alba Marfa), *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*, La Paz, PIEB, 2002, Tomo I : 279 p. Tomo II : 440 p.
- ZAVALA (Iris M.), DIAZ-DIOCARETZ (Myriam) (coords.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Barcelona : Anthropos, San Juan : Universidad de Puerto Rico, 1993, Vol. I : Teoría feminista, discursos y deferencia, 143 p. (Col. Cultura y diferencia, pensamiento crítico/pensamiento utópico, 80.)

Texte, paratexte, hypertexte. Aux carrefours du sens dans l'œuvre de Griselda Gambaro

Stéphanie Urdician

(Université Blaise-Pascal Clermont-Ferrand II)

La perspective intellectuelle qui se noue au travers de la technologie hypertextuelle est celle d'un combinat de deux ordres intellectifs : par l'hypertexte, les formes du concept et du signifié collaborent dans une dynamique de tension / détension du sens.

Dadiv Piotrowski, *L'hypertextualité ou la pratique formelle du sens*

Retour sur le texte et ses liens

Penser le texte en termes de relations avec ses liens invite à un retour sur la myriade de notions qui tentent de préciser la nature du contact et la signification de la liaison. Le texte affublé de préfixes – du *para*-texte (en marge du texte, à côté du texte) à l'*hyper*-texte (*au-dessus du texte*⁴⁴⁵), de l'*épi*-texte (sur le texte) au *méta*-texte (qui englobe le texte) – s'étire, se ramifie, se structure autour de plusieurs dimensions pour dépasser son unidimensionnalité et permettre au lecteur d'extraire «des morceaux, des pages, des phrases et [de construire] sa vision personnelle». Tel est le fonctionnement de l'hypertextualité qui opère au croisement de la littérature et de l'informatique.

En effet, le terme d'hypertexte est relativement récent (créé par l'Américain, Theodor Holm Nelson, en 1965)⁴⁴⁶ et les mécanismes qu'il coordonne émergent dans les théories et exercices littéraires tels que le dialogisme bakhtinien, le «texte, tissu de voix multiples» de R. Barthes, l'intertextualité de J. Kristeva reformulée «transtextualité» par G. Genette, ou encore l'Ouvroir de Littérature Potentielle à partir de 1960. Le développement du support informatique consacre la pratique hypertextuelle munie d'une nouvelle matérialité. Or la production de l'hypertextualité sur support papier chemine sur la même voie et de fait les définitions de l'hypertexte appréhendent une pratique indissociable de la littérature, de la relation entre écriture et lecture. Cette rencontre des domaines littéraire

et informatique, déjà amorcée par le groupe des écrivains et mathématiciens oulipiens, est décrite par Alain Giffard dans sa proposition définitionnelle de l'hypertexte :

L'ouverture du texte, l'intertextualité, le décentrement-recentrement comme pratique de lecture, la prééminence du lecteur constituent l'horizon commun de la théorie et de la technologie.

Genette classe et définit les différentes catégories de «transtextualité» et assigne à l'hypertexte la place d'une relation de dérivation d'un texte à un autre.

Nelson combine l'hypertexte comme écriture non séquentielle, l'intertextualité comme garantie de la méthode, la littérature au service de l'association.

Quand à Bolter, il qualifie d'hypertexte le régime global des relations transtextuelles. Sur cette dernière base se développe la définition largement répandue et passablement imprécise de l'hypertexte comme «réseau de textes»⁴⁴⁷.

L'imprécision qui préside à l'appréhension de ce concept tient à la multiplicité des formes et des pratiques aptes à répondre à la structure canonique de l'hypertexte, à savoir «un système d'interface, une organisation en réseau, une fragmentation élevée des contenus»⁴⁴⁸, autrement dit, la «non linéarité» et la «discontinuité potentielle»⁴⁴⁹. L'imprécision est certainement à l'origine du foisonnement, depuis une dizaine d'années, des réflexions théoriques sur l'hypertexte compris dans sa matérialité informatique et toujours dans son rapport à l'écrit et au livre⁴⁵⁰. Le lien, la non linéarité, la fragmentation guideront la présente approche du texte et de ses liens dans l'œuvre dramatique et narrative de l'Argentine Griselda Gambaro (1928).

Dans le corpus que l'on s'apprête à sillonner, on ne s'attachera qu'à ce qui relève de l'autorité de l'auteur⁴⁵¹. Les romans et les pièces qui s'échelonnent de 1965 à 2004 feront l'objet d'un examen attentif des liens proposés par le texte dans une plus ou moins grande visibilité de son dispositif. Si l'hypertexte met en relation des données textuelles autour d'un lien sémantique activé ou non par l'utilisateur-lecteur, on propose de visiter le texte imprimé comme une mise à l'épreuve de la pratique hypertextuelle potentiellement ancrée tant dans le texte que dans le paratexte. On s'intéressera donc au paratexte – dédicaces, épigraphes, notes – qui borde le texte, ainsi qu'à l'hypertexte en repensant leur champ respectif de création de sens. Ces espaces textuels s'affichent comme de véritables carrefours du sens, autant d'invitations à la démultiplication et à la fragmentation sémantique. Du para-texte à l'hyper-texte, de la marge du texte à l'au-delà du texte, les ancrages distincts finissent par se rencontrer dans le processus sémantique qu'ils activent. Au fil du parcours se dessine

l'hypothèse de l'œuvre globale de l'auteure comme hypertexte, comme arborescence qui se nourrit des textes antérieurs et porte en latence les textes à venir.

Propositions pour une topologie paratextuelle

De l'inscription «classique» du paratexte

L'inventaire et la classification des unités paratextuelles dans l'œuvre de Griselda Gambaro font apparaître en premier lieu que l'épigraphe supplante quantitativement la dédicace. Et celle-ci, quand elle opère, s'avère plutôt liée à l'écriture dramatique alors que l'épigraphe accompagne la narration. On ne relève en effet aucune dédicace intégrée au frontispice des romans.

Au théâtre, évidemment, ces catégories sont réservées au *lecteur* du texte dramatique pour disparaître dans la version scénique⁴⁵². Or c'est la mise en scène qui est à l'honneur dans les dédicaces d'œuvres dramatiques. Les quelques occurrences recensées sont extrêmement liées à la circonstance scénique puisque, dans quatre cas sur les cinq relevés, le dédicataire est une personne vivante et individuellement nommée qui participe au spectacle : les metteurs en scène, Jorge Petraglia (*El desatino*, 1965), Malena Lasala (*Viaje de invierno*, 1965) et Laura Yusem (*Antígona furiosa*, 1986) ; les actrices, Bettina Muraña (*Antígona furiosa*) et Cristina Banegas (*La señora Macbeth*, 2003). La dédicace, vraisemblablement écrite après coup⁴⁵³, affiche une amitié, une collaboration étroite avec les artisans de la scène et crée un lien concret entre texte et scène.

L'auteure dédie ses pièces aux metteurs en scène qui l'ont accompagnée lors du lancement de ses œuvres insolites dans le paysage théâtral de l'époque. Quand Jorge Petraglia met en scène sa première pièce *El desatino* (1965), une polémique inattendue a lieu au sein d'un public portègne formé au réalisme des Roberto Cossa, Ricardo Halac ou Carlos Somigliana. Les relations humaines perverties et l'éclatement de la cellule familiale minée par la cruauté, l'hypocrisie et l'envie sont reçus comme une atteinte à la famille, voire comme une déviance «pornographique». Le soutien de Jorge Petraglia, promoteur des avant-gardes européennes (Cocteau, Beckett, Adamov, Pinter...) en Argentine, et de l'Instituto Torcuato Di Tella, Centre d'Art et d'Essai (1958), mécène du renouveau dramaturgique, participe directement à l'émergence de cette nouvelle voix théâtrale. Plus tard, Laura Yusem met en scène *La malasangre* (1982) de Griselda Gambaro et c'est le début d'une longue collaboration quasi ininterrompue⁴⁵⁴. On comprend la gratitude et la complicité contenues dans ces dédicaces. Du reste, elles remplissent la fonction traditionnelle de ce seuil qui fait participer le

dédicataire au soutien de l'œuvre qui lui est dédiée⁴⁵⁵. Le soutien se cristallise dans l'opération transesthétique qui fait passer le texte du livre à la scène. En incarnant les entités textuelles, les acteurs et metteurs en scène deviennent co-créateurs de l'œuvre dont l'auteur leur fait hommage.

La circonstance plus éloignée dans le temps interfère également dans la désignation du dédicataire. C'est le cas de la dédicace de *Atando cabos* adressée «A los chicos de la noche de los lápices», disparus de l'histoire argentine⁴⁵⁶. Le dédicataire collectif historiquement et identifié constitue la clé de lecture de la rencontre entre les deux personnages, Elisa et Martin. Mais la parodie de rencontre et de discours amoureux tourne vite à la logomachie. Le face-à-face entre les deux personnages, qui incarnent respectivement le camp des victimes et celui des bourreaux de la *guerre sale* argentine, fait pleinement sens dans cette inscription liminaire exhibée. Si les allusions à cet épisode historique tragique dans les dialogues peuvent suffire à un récepteur local, l'impasse de la dédicace pour un lecteur non avisé mutile l'intention de l'œuvre. Dans ce cas, la dédicace s'avère incontournable dans le processus de construction du sens.

Au terme de ce bref examen, il s'avère que la proximité ou l'éloignement du dédicataire et la circonstance plus ou moins impérieuse marquent la dédicace d'une fonction bien spécifique.

L'épigraphe, quant à elle, se situe «après la dédicace, si dédicace il y a»⁴⁵⁷. Si la proximité géographique ou historique peut conditionner l'ancrage de la dédicace, l'épigraphe, en revanche, survient comme un hommage à distance, plus intemporel. L'inscription de l'épigraphe dans l'œuvre de Griselda Gambaro respecte l'emplacement traditionnel : elle précède le texte sur une page qui lui est consacrée. Elle est une invitation à la réflexion dans la mesure où elle est une des entrées possibles dans le texte. Elle peut conditionner la lecture en la colorant d'une tonalité singulière, propre à chaque auteur «épigraphé»⁴⁵⁸ comme la poésie de l'Argentine Alejandra Pizarnik – «*Vida, mi vida, dejate caer, dejate doler, Mi vida, dejate enlazar de fuego, de silencio ingenuo, de piedras verdes en la casa de la noche, dejate caer y doler, mi vida.*»⁴⁵⁹ – ou les vers ludiques et lucides de l'Italienne Elsa Morante :

... y ustedes no duden. Crean en mi testimonio.

Yo les digo :

AUN SI NOS HACEN TEMBLAR
POR LOS ESPAMOS DEL MIEDO,
TODO ESTO,
EN SUSTANCIA Y VERDAD,
NO ES OTRA COSA QUE UN
JUEGO.”

Elsa Morante (de “*El mundo salvado por los niños*”) ⁴⁶⁰.

Ailleurs, l'épigramme est miroir où se reflète le titre de la pièce *Sucede lo que pasa* (1975), tiré d'une citation de Fernando Pessoa :

A cada cual, como la altura, le es dada
La justicia, a unos hace altos
El hado, a otros felices
Nada es premio : sucede lo que pasa.

Fernando Pessoa⁴⁶¹.

Aux côtés de ces insertions paratextuelles dites «classiques», se démarque une des particularités du paratexte de Griselda Gambaro : la note auctoriale. L'auteure intervient hors du texte, avant ou après, et compose un réseau textuel autour de son propre texte. Elle participe entre autres aspects à la critique des sources en répertoriant les textes dont elle s'est inspirée, qu'elle a cités et adaptés :

Los haiku que se incluyen en esta obra fueron traducidos por Osvaldo Svanascini (*Tres maestros del haiku*, Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1976)⁴⁶².

El cuento del tren está tomado, muy libremente, de un cuento de Boris Vian : “El viaje a Khonostrov”⁴⁶³.

Textos citados : “Memoria, memoria, casa de pena” ; “Eli, Eli, sin respuesta”, de *La noche dominical*, poema de Elsa Morante de *El mundo salvado por los niños* (Einaudi).

“El sueño de nadie bajo tantos párpados”, del poema de Rilke para su epitafio : “Rosa, oh pura contradicción, voluptuosidad de no ser / el sueño de nadie bajo tantos párpados”. [...]

Los textos que aparecen marcados con (*) están tomados del *Orfeo* de Claudio Monteverdi⁴⁶⁴.

En la escena 9 se cita un fragmento de un poema de Li Po : en la escena 10, fragmentos de un poema del *Che King o Libro de Poemas* y se alude a otro texto de Li Po ⁴⁶⁵.

Los datos y citas de Giacomo y Paolina Leopardi fueron tomados de : *Il canti e prose scelte*, a cargo de Francesco Flora, Mondadori, 1952 ; *Canti*, introducción y notas de Franco Brioschi, Rizzoli, 1974 ; *Pensieri*, introducción y notas de Saverio Orlando, Rizzoli, 1988 ; *La sorella de Giacomo Leopardi*, Carlo Pascal, Fratelli Treves Editori, 1921.

Los dos poemas de Alejandra Pizarnik pertenecen a su libro *Textos de sombra y últimos poemas*, Sudamericana, 1982⁴⁶⁶.

Ce paratexte liminaire ou final met à disposition du lecteur le matériau qui a nourri la propre écriture de l'auteure. Cette pratique fréquente fait de

l'auteur un agent actif de l'élaboration de son texte comme hypertexte. Les notes auctoriales fonctionnent comme des liens hypertextuels exhibés au même titre que les épigraphes qui sont indices, signets qui mettent en relation deux ou plusieurs textes. S'ouvre au lecteur la possibilité du déplacement d'un texte à l'autre, physiquement séparés, mais sémantiquement liés.

Mais il est des cas où la fusion entre les diverses zones de texte est typographiquement marquée. Le paratexte déborde et rejoint le texte dans un effacement des frontières et des points d'ancrage. La nature des éléments paratextuels n'est plus explicite.

À la fusion des espaces textuels

Quand le glissement s'opère, l'unidimensionnalité du texte explose en une mosaïque de paragraphes, de fragments, de phrases, de mots qui entament un échange interactif. Un lien sémantique *et* physique cette fois s'établit entre texte, paratexte et hypertexte. Tel est le cas des préfaces et postfaces «masquées» du roman *Ganarse la muerte* (1976) et de la pièce *La señora Macbeth* (2004) où l'absence de marquage explicite entre paratexte et texte est un premier pas vers l'intrication de ce qui est communément dissocié.

La confusion des zones de texte intervient à un premier niveau à travers l'absence d'appellation du document paratextuel : préface, postface ? Le statut énonciatif reste à définir : il est souvent hybride. En effet, la page qui précède le premier titre de chapitre du roman GLM se différencie par un marquage typographique (l'italique) et un emplacement spécifique (la page isolée), pourtant le contenu est déjà du texte de fiction. Le hors-d'œuvre à vertu apéritive de cette page à la fois qu'il explicite le titre, dans un nouveau jeu spéculaire au sein du paratexte, approche la distribution des personnages et leurs référents sociaux– victimes et bourreaux – et annonce la clé de voûte du texte qui suit :

Infancia. Antes, el nacimiento, la palmada en las ancas para que comience la vida redentora. La madre, con las piernas abiertas, como en una copulación invertida donde nada entra. El padre, sufriendo afuera, la expectativa, el nuevo ser, ¡qué maravilla ! Y la pregunta : ¿será torturado o torturador? Nacen juntos, gritan al mismo tiempo. Después, el grito sólo será de uno, ¡qué maravilla ! Hijito mío, hijito mío, un día nacerá el negro o rubio que te golpeará los testículos. ¡Ay, si uno pudiera saber ! Prevenirse de antemano. La elección es obvia, pero, ¡tan difícil ! Una eternidad de sujeción para que mueras dócilmente, hijito mío. ¡Ay, si uno pudiera saber ! No dejar el cumplimiento de los gestos, matar al enemigo. Sofocar ya, desde la cuna, el primer vagido, los ojos ciegos, el cuerpo inerte. La única inocencia.

¿Cuál de los dos? Nacen juntos, gritan al mismo tiempo. ¡Ay, si uno pudiera saber ! Pero nada se sabe en esa gran incógnita, ¡qué maravilla !, el misterio de la vida. Ya empieza ahí : en la elección, ganarse duramente la muerte, no dejar que nadie la coloque sobre nuestra cabeza como una vergüenza irreversible.

Matar la paciencia⁴⁶⁷.

C'est ce même mélange des niveaux énonciatifs qui caractérise le texte qui clôt la dernière œuvre dramatique *La Señora Macbeth*. Le texte isolé sur une page en fin d'ouvrage, tel un épilogue non identifié est proche de la note auctoriale par son contenu informationnel puisqu'il référence les traductions de Shakespeare utilisées. Mais la nouveauté tient à la réflexion théorique qu'il propose sur la nature du langage au théâtre. Cette note théâtrale ou métathéâtrale interroge les enjeux et les modalités du verbe dans le texte dramatique et sa répercussion dans la mise en scène :

Los fragmentos usados en el texto, algunos modificados, pertenecen a las traducciones de Guillermo Withelow (*Fondo Nacional de las Artes, Sudamericana*, 1970) e Idea Vilarino (Losada, 1995).

Se advertirá que el texto emplea el voseo con sus correspondencias verbales, y pasa sin transición a formas más castizas en el uso de los imperativos y, ocasionalmente, de otros verbos. Como cada obra es un lenguaje recreado (y en este caso con fragmentos de Shakespeare) he estado atenta a la unidad de ese lenguaje, sobre todo en lo que se refiere a la unidad de su coherencia semántica y las necesidades de la acción.

No es la "verdad" gramatical la que valoriza un texto sino su intensidad que exige una posición distinta en la actuación y otra tensión dramática. La estructura verbal de una obra de teatro, con frecuencia poco considerada entre nosotros, integra también la aventura y los riesgos de la puesta en escena⁴⁶⁸.

À un second niveau, le paratexte peut intégrer le texte. On s'arrêtera sur certaines inscriptions et fonctionnements de l'épigraphe qui participent au brouillage des frontières. Le rapprochement a lieu dans l'espace de la page du texte à l'encontre de la tradition topographique qui, comme on l'a signalé, place l'épigraphe sur une page à part qui précède le texte. Dans son avant-dernier roman, *El mar que nos trajo* (2001), Griselda Gambaro consigne en épigraphe «traditionnelle» une citation du poète italien Salvatore Quasimodo. Puis elle rattache cet indice à la page suivante en l'adaptant librement. Le lien entre épigraphe allographe et épigraphe autographe constitue un nœud autour de l'élément marin, «el mar», qui s'inscrit dans l'élément paratextuel en frontispice, le titre du roman *El mar que nos trajo* :

... ed io vorrei che pure a te venisse,
ora, di me un'eco di memoria,

come quel buio murmure di mare.
S. QUASIMODO (*El mar que nos trajo*, p. 8)

Un murmullo de mar, un eco de memoria. (*El mar que nos trajo*, p. 9)

Les nœuds paratextuels s'inscrivent ici dans un réseau sémantique qui démultiplie le sens dans une structure en échos.

Aussi l'écho peut-il se faire plus proche et le lien plus serré quand le canevas du roman se fonde tout entier sur ce principe de glissement des catégories, de perméabilité des zones de textes. La pratique narrative singulière du «roman érotique» *Lo impenetrable* (1984)⁴⁶⁹ rend compte de l'entrelacement du texte et du paratexte. L'épigraphe du roman aborde la spécificité générique du roman érotique et se présente comme une épigraphe autographe. Or elle déborde de son emplacement pour se connecter explicitement par le contenu et le connecteur grammatical «sin embargo» à l'épigraphe interne qui inaugure la première page du roman :

El gran inconveniente de la novela erótica es su dificultad para alcanzar el clímax literario. (*Lo impenetrable*, p. 8)

Sin embargo, en la novela erótica, como en el erotismo, no caben las afirmaciones a priori. La única certeza depende de la escritura, que es un acto erótico entre el escritor y la palabra. (*Lo impenetrable*, p. 9)

L'architecture éclectique du roman surmotive ces épigraphes véritablement considérés comme des liens dans leur insertion dans l'index final. La continuité typographique et thématique confond les épigraphes d'œuvre et de chapitre à leur tour assimilés à des titres. Le dispositif paratextuel assigne une place de choix au discours théorique parallèle construit autour des embrayeurs génériques que sont les épigraphes-intertitres. La composition hypertextuelle met l'accent sur l'auto-réflexion de l'auteur dans la pratique d'un genre. Le détournement de l'épigraphe vise ainsi la dérision des discours de la méthode. Au cours de ces notes métatextuelles, Griselda Gambaro décrypte le cheminement du genre pratiqué, propose un itinéraire théorique qui s'avère vite être une parodie des «méthodes pour écrire... un roman érotique». L'humour et l'auto-dérision investissent cet espace textuel que le lecteur peut parcourir horizontalement (seul) ou verticalement (associé au texte). Cette tonalité est remarquable dans la dernière épigraphe qui énonce une pseudo-règle de composition en renvoyant directement au texte en cours d'écriture. Elle potentialise ainsi le jeu des miroirs que l'auteure pratique dans l'ensemble paratextuel :

La extensión ideal de la novela erótica es de 69 páginas, pero en algunos casos la necesidad narrativa puede determinar una extensión de 195 páginas, igualmente ideal. (*Lo impenetrable*, p.177)

L'intrication du texte, du paratexte et de l'hypertexte est exemplairement manipulée dans ce roman. La tension entre texte et paratexte expose les possibilités et les contraintes⁴⁷⁰ du texte à la lumière du genre du roman érotique considéré comme hypertexte, selon la proposition de Michèle Soriano⁴⁷¹. La force de *Lo impenetrable* qui oscille entre la fiction érotique et le traité de sexualité ou d'écriture tient à sa modalité parodique qui déconstruit, à tous les niveaux, les systèmes préconçus, de la création artistique à la relation humaine. Elle traque des stéréotypes qui assignent une place sexuellement marquée aux individus et imposent les règles d'écriture et d'appartenance à un genre. Les genres sexuel et littéraire sont subtilement liés dans un exercice scriptural ludique qui donne à penser les combinaisons possibles du jeu hypertextuel.

En effet, si le ton parodique affecte la théorie, la fiction érotique est également une parodie de mœurs. L'intrigue présente la protagoniste Madame X qui se consume d'impatience dans une attente interminable : la rencontre charnelle avec Monsieur Jonathan. Tout le roman se construit autour d'une série d'épreuves, d'obstacles qui font échouer chaque rencontre. La relation amoureuse transite alors par un échange épistolaire dont l'objet unique est leur amour aussi idéalisé qu'enflammé. Mais la récurrence de la malchance devient insupportable pour Madame X qui satisfait son corps tourmenté avec sa jeune chambrière Marie. L'ajournement systématique des jeux amoureux relègue leur matérialité et leur corporéité dans les lettres, ces lettres qui font l'objet d'une intrusion auctoriale finale et laissent présager l'interminable circuit épistolaire aux instances émettrices changeantes :

Marie... sin intuir que en el futuro podría ser protagonista, fue a recoger la carta cuyo texto empezaría otra novela. (*Loimpenetrable*, p. 195)

La pirouette finale qui redouble la spécularité du texte réitère la confusion des niveaux énonciatifs. L'auteur côtoie la voix narrative dans le corps du texte et confirme la perméabilité des voix et des espaces textuels comme axe fédérateur du projet narratif. Le jeu du voilement et du dévoilement si approprié aux jeux érotiques de Madame X et de Monsieur Jonathan est finalement la condition de survivance et de création du texte. C'est ce qu'indique la phrase de clôture qui puise dans la forme fictionnelle une illustration ludique du jeu hypertextuel qui, lui aussi, joue sur des variations, du lien le plus exhibé au lien le plus dissimulé.

Mais ce lien, pour signifier, est dans l'attente d'une activation. Si le dévoilement résiste, alors le sens est annulé à l'instar du désir érotique de Madame X qui s'éteint épuisé par la suggestion exacerbée : «¡La incógnita que no se devela es pura nada !»⁴⁷² (*Madame X*, 192).

Ces seuils participent à l'espace sémantique qui construit l'œuvre dans laquelle ils s'inscrivent et dialoguent avec l'œuvre totale de l'auteure dont ils en sont les jalons. Le réseau s'élargit dans une conception de l'Œuvre comme hypertexte.

L'Œuvre comme hypertexte

Concevoir l'œuvre d'un auteur comme un hypertexte convoque l'«œuvre ouverte» de Umberto Eco. Dans une telle conception, l'*intentio auctoris* et l'*intentio lectoris* dialoguent par l'intermédiaire du texte, interface de l'échange. Un lien dynamique s'instaure entre le texte, l'auteur et le lecteur. L'écriture hypertextuelle invite la lecture hypertextuelle pour appréhender dans une co-création l'œuvre comme hypertexte. On ne citera que l'exemple paradigmatique de Julio Cortázar, qui utilise cette modalité littéraire dans le cadre de son roman *Rayuela* et l'élargit ensuite à son œuvre totale dans *62 modelo para armar* dont le point de départ est le chapitre 62 de *Rayuela*. Le lien concret balisé par l'auteur, évident dans les expérimentations cortazariennes, est peut-être plus souterrain chez Griselda Gambaro mais non moins opérant.

Les «obsessions» signifiantes de l'auteur

«Creo que son las obsesiones de los escritores, lo que hacen su modalidad» disait Adolfo Bioy Casares. «L'obsession» majeure de l'écriture de Griselda Gambaro pense et représente le pouvoir moteur des relations humaines. Ses obsessions sont à l'origine de la genèse de son écriture dramatique. N'épuisant pas le texte narratif, elles ressurgissent en effet dans une version dramatique. Telle est la pratique scripturale de l'écrivaine à ses débuts : elle réécrit ses premiers récits pour la scène. La dramatisation établit un dialogue entre l'écrivaine et sa propre écriture qui éclaire l'œuvre totale. L'expression des obsessions de l'auteur culmine dans l'énonciation dramatique qui renforce les thèmes du pouvoir oppresseur, de la cruauté, de la soumission de la victime, de l'ambiguïté des mots et des masques. La reprise des thèmes est redoublée par la réitération de la distribution des personnages. Tous se structurent à partir de la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave. La répartition actantielle orchestre le face-à-face entre ceux qui dominent et ceux qui se soumettent, entre les bourreaux et

leurs victimes, ce même couple – «torturado o torturador?» – qui inaugure *Ganarse la muerte*.

Les répétitions au sein du dispositif paratextuel participent à la constitution de l'œuvre hypertextuelle. S'active ainsi un lien sémantique entre paratexte et hypertexte. Se manifestent également des voisinages littéraires significatifs dans les références littéraires que l'auteure rassemble dans ses notes. On repère, par exemple, des œuvres dont la structure même est emblématique de l'écriture-lecture hypertextuelle. La mise en réseau des informations paratextuelles manifeste un processus d'écriture de l'auteure lectrice. La romancière italienne Elsa Morante traverse l'œuvre de l'écrivaine argentine en faisant plusieurs apparitions textuelles et paratextuelles⁴⁷³. Les notes de l'auteure participent activement au dialogue des textes et invitent le lecteur à effectuer un détour dans les textes de l'auteur cité pour poursuivre la lecture de l'auteur citant. *Le monde sauvé par les gamins*⁴⁷⁴ (1968) d'Elsa Morante, référencé par deux fois, compose avec l'hypertextualité puisqu'il s'inscrit dans une tradition de la littérature fragmentaire et se présente comme un recueil de textes variés – poésies, chansons, poème dramatique.

Le *Yi King*, livre des *mutations*, est la seconde référence fondamentalement hypertextuelle. C'est cet ouvrage que le protagoniste de la pièce *Es necesario entender un poco* (1994), le lettré chinois Hué, doit traduire. La double mention du texte confucéen dans le texte dramatique et dans la note paratextuelle flèche les signets à suivre. Ce recueil fondateur de la philosophie chinoise réunit des «textes brefs associés à des hexagrammes reliés entre eux par des relations de similitude, de symétrie, d'opposition». Les textes «ne sont pas destinés à être lus de façon linéaire mais en fonction d'indications fournies par le jet de baguettes, de pions ou de dés»⁴⁷⁵. Cet art divinatoire est un magnifique exemple d'hypertexte qui mobilise plusieurs supports matériels.

Toutes ces réitérations thématiques et poétiques signifient en créant la modalité hypertextuelle. Mais il va sans dire que la modélisation de la lecture importe dans cette singulière construction du sens. La liaison entre le monde de la Morante et celui de celle qu'on appelle à Buenos Aires «la Gámbaro» se fait par le jeu qui rend supportable l'horreur des univers décrits. Le lien entre les deux univers littéraires est d'ordre thématique et éthique : deux femmes qui offrent une voix aux sans voix, aux exclus – les marginaux des *villas miserias* dans le dernier roman de l'Argentine⁴⁷⁶ –, aux juifs persécutés et aux enfants sacrifiés par un âge adulte dominant et violent dans les écrits de l'Italienne. Enfin le jeu et le hasard font écho aux nœuds de références du *Yi King*, un écho seulement audible par l'effectivité de la lecture.

Le parcours hypertextuel du lecteur

Jean-Pierre Balpe envisage deux types de lecture : d'un côté la «lecture populaire», de l'autre «la lecture savante». Si la première épuise le texte dans une «lecture extensive unique», la seconde «tend à l'herméneutique. La lecture est alors une relecture : le texte est inépuisable»⁴⁷⁷. Mais le jeu et le «plaisir du texte» ne sont pourtant pas absents de la lecture «populaire» que Augusto Roa Bastos incarne plus volontiers dans «el lector ingenuo». À propos de sa «poétique des variations», l'auteur du roman *Yo el supremo* et de sa version dramatique se penche sur la réception de sa pratique chez ces deux catégories de lecteurs. Le «lecteur naïf» participe lui aussi à l'approche des variantes du texte avec une perspective toute différente de celle du «lecteur savant» :

Esta poética de las variaciones que subvierte y anima los «textos establecidos», forma los palimpsestos que desesperan a los críticos sesudos, pero que encantan a los lectores ingenuos⁴⁷⁸.

Tous les lecteurs n'occupent pas en effet la même position face à un texte. Une série de contraintes⁴⁷⁹ comme les compétences culturelles et idéologiques, les déterminations psychologiques influent sur l'opération de décodage. Mais cette différence n'implique pas de hiérarchisation des lectures ou de valorisation de l'une ou de l'autre : chaque entrée dans le texte est valable et met en œuvre une pratique hypertextuelle. Les deux modes de lecture se complètent donc et il semble même qu'un lecteur avisé porte en lui ce «lecteur naïf» de toute première lecture. Dans les deux cas, le lecteur est celui qui permet le fonctionnement hypertextuel – la mise en réseau des références – en effectuant un parcours propre à chaque visite. Le lecteur, cet agent de co-production du sens, devient apte à transformer le texte en hypertexte puisque toute lecture exige une stratégie interprétative.

Aussi la définition proposée par Jean-Louis Lebrave, directeur de l'Institut des Textes et Manuscrits modernes, – «un hypertexte est une collection de documents associés entre eux par des liens dynamiques, qui constitue un réseau à l'intérieur duquel on peut effectuer des parcours»⁴⁸⁰ – conforte-t-elle cette conception de l'œuvre totale comme hypertexte. La lecture performative est toujours en mesure d'activer les liens *potentiellement* dynamiques. Le processus hypertextuel de passage d'un document à un autre peut alors s'appliquer à un parcours d'un texte à l'autre au sein de l'œuvre d'un même auteur. Cette acception montre combien la lecture scientifique, universitaire est par excellence une pratique

de lecture hypertextuelle. La recherche de «liens» appelés à constituer un réseau, la «recherche exacerbée d'indices»⁴⁸⁰ anime le lecteur actif.

En «visitant»⁴⁸⁰ l'œuvre de Griselda Gambaro, on s'aperçoit qu'elle est pétrie de liens qui fonctionnent dans la mémoire du lecteur sous forme de collages en hypertextes. La génétique textuelle, particulièrement adaptée à la multidimensionnalité de l'hypertexte, montre tout d'abord la spécificité du dossier génétique des œuvres dramatiques qui sont des réécritures d'un récit initial. Dans la mise en vis-à-vis des doublets textuels, le pouvoir fonctionne comme un «lien dynamique» qui active le sens des documents mis en échos. L'œuvre narrative et dramatique s'avère être un réseau de références où le lecteur peut ancrer, au gré de sa navigation, les liens à mesure qu'il visite les textes du tissu hypertextuel. Le Réseau ainsi constitué d'une composition en échos fait circuler les textes comme autant de variations autour d'un même thème et élabore finalement une esthétique de la variation que le plaisir de la lecture «traditionnelle» n'émousse pas.

L'œuvre de Griselda Gambaro peut se lire comme une machinerie narrative et dramatique combinatoire formée de dépendances, de connexions et de renvois. Finalement, l'hypertexte littéraire est activé par tout lecteur qui accepte son rôle de co-créateur du sens et se laisse séduire par la tentation des bifurcations qui se présentent à lui. La multidimensionnalité confère au texte une ouverture sur un horizon hypertextuel qui est l'idée même de la littérature, de la littérature-labyrinthe borgésienne, de la littérature telle qu'elle est pratiquée par Italo Calvino dans son magistral roman *Si par une nuit d'hiver, un voyageur*⁴⁸³ (1979). Le personnage-lecteur de l'Italien oulipien représente parfaitement le jeu, la quête et l'enquête de la lecture : quête du texte, de l'auteur, de soi et de l'autre comme Lecteurs. L'invitation à la lecture, que trame l'auteur fasciné lui aussi par la littérature du labyrinthe, réfléchit dans la fiction les dispositifs d'écriture et de lecture hypertextuelles. Le lecteur à la poursuite du livre parcourt des espaces-temps variés tel que le lecteur de l'hypertexte informatique mais dans une toute autre dimension⁴⁸⁴. Même si l'hypertexte informatique a cet atout imbattable et incontestable qu'est l'économie de temps et de moyens, même si parallèlement et de façon complémentaire et expérimentale, l'«hypertexte de fiction»⁴⁸⁵ est un genre émergent qui offre au texte un nouveau support, tous les processus sémantiques activés par les formes technologiques ne mutilent pas le support papier. Pas de concurrence mais une cohabitation créative. L'objet-livre a de belles heures devant lui pour le bon plaisir du lecteur friand de quelques épreuves pour mieux apprécier le fruit de sa quête et la «lecture palimpsestueuse»⁴⁸⁶ promet de prodiguer encore et toujours ses délices voilées en attente d'un dévoilement.

BIBLIOGRAPHIE THÉORIQUE SUR L'HYPERTEXTE

- BALPE, Jean-Pierre, «Un roman inachevé. Dispositifs», in *Littérature* → Informatique et littérature», Paris, décembre 1994, n° 96, p. 37-53.
- CLÉMENT, Jean. «L'hypertexte de fiction : naissance d'un nouveau genre ?», Université de Paris VIII, Département Hypermédia, 1994. «*Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle*», in *Hypertextes et hypermédiats : réalisations, outils, méthodes*, Paris, Hermès, 1995. «*Fiction interactive et modernité*», in *Littérature*, Paris, n° 96, 1994, p. 19-36.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992. *Seuils* [1987], Paris, Seuil, 2002.
- GIFFARD, Alain. «Petites Introductions à l'hypertexte 1. Méthode et médium», Banques de données et hypertextes pour l'étude du roman, sous la direction de Nathalie Ferrand. Presses Universitaires de France (Collection Ecritures électroniques), 1997. «Petites Introductions à l'hypertexte 2. Littérature et informatique : la théorie de la convergence», Banques de données et hypertextes pour l'étude du roman, sous la direction de Nathalie Ferrand. Presses Universitaires de France (Collection Ecritures électroniques), 1997.
- LAUFER, Roger, SCAVETTA, Domenico, Texte, hypertexte, hypermédia, Paris, PUF, «Que sais-je ?», 1992.
- LEBRAVE, Jean-Louis, «*Hypertextes-Mémoires-Écriture*», in *Genesis*, Paris, 1994, n° 5.
- PIOTROWSKI, David, *L'hypertextualité ou la pratique formelle du sens*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- STIEGLER, Bernard, «Machines à écrire et matières à penser», in *Genesis*, Paris, 1994, n°5, p. 25-49.

El prólogo de Octavio Paz ¿Apertura de *Arbol de Diana*, de Alejandra Pizarnik?

Mariana Di Cío

(Université de Vincennes-Saint-Denis Paris VIII)

Arbol de Diana es el enigmático título que Alejandra Pizarnik elige para su tercer poemario, publicado en Buenos Aires en 1962. Desterrado sistemáticamente de los textos, el sintagma suscita interrogantes que pueden glosarse en forma puntual, a partir de cada uno de sus componentes : ¿De qué árbol se trata? ; ¿Qué tipo de relación establece el genitivo? ; ¿Quién es Diana?, o bien traducirse en preguntas que contemplan el conjunto ¿Cuáles son los lazos entre este título y los textos que encabeza? e incluso ¿qué es un “árbol de Diana”?

Tal vez consciente de la oscuridad del título, y de la necesidad de *orientar* al lector, Octavio Paz articula el prefacio que acompaña la primera edición como si fuera una entrada de diccionario. Esta disposición textual facilita la amalgama entre prefacio y título y, eventualmente, entre las poéticas de ambos escritores, ya que establece una cierta continuidad entre el *Arbol de Diana* - poemario de Alejandra Pizarnik y el “Arbol de Diana”-prólogo de Octavio Paz que, a su vez, presenta al “árbol de Diana de Alejandra Pizarnik” como su exponente por antonomasia.

Si todo prólogo busca favorizar y guiar la lectura, la función privativa del prefacio halógrafo es la *recomendación* que, por razones obvias, el autor mismo no puede hacer.. El prologuista se vuelve garante de calidad de los textos que patrocina y la *información* (acerca de las circunstancias de escritura y/o génesis textual, aspectos biográficos o situación de la obra respecto de la producción anterior) se vuelve *presentación* (Genette, 1987 ; 268 ss). En ese sentido, esta entrada de diccionario inscribe - real y simbólicamente - a la joven Pizarnik en el canon literario. *Arbol de Diana* constituye, en efecto, un punto de inflexión en la obra de Pizarnik : al salto cualitativo de este poemario respecto de la producción anterior se agrega la recomendación – desde ese lugar mítico que es París para todo

latinoamericano – de un poeta de la envergadura de Octavio Paz, que *introduce* y apadrina a la nueva figura.

El texto de Paz busca, entonces, suplir un desconocimiento implícito, tanto de la figura de Pizarnik como del significado y naturaleza del árbol de Diana. Absolutamente inusual para un prólogo, y más aún para la presentación de un poemario, la forma discursiva elegida – la definición⁴⁸⁷ – es también una estrategia literaria. Genette (1987 ; 266) percibe una distancia implícita, tanto de orden material como de orden simbólico, entre todo texto y su paratexto halógrafo :

L'allographie est à sa manière une séparation : séparation entre le destinataire du texte (l'auteur) et celui de la préface (le préfacier). Il se pourrait même que les premières préfaces matériellement séparées aient été des préfaces allographes (...).

Sin embargo, mediante una elaboración textual atípica, Paz se encarga de perturbar estos principios y de inquietar un género habitualmente más rígido. Al utilizar el título del poemario como título para su prólogo, acorta la separación material entre ambos textos ; como si quisiera en parte atenuar la brecha simbólica entre la figura consagrada y la figura emergente, dispone su texto como una paráfrasis del de Pizarnik, es decir, como una explicación o interpretación amplificativa que disminuye la distancia o jerarquía respecto del texto prologado. El género discursivo se vuelve estrategia de autor que, en este caso, desborda⁴⁸⁸ la recomendación : el prólogo es un acto de padrinazgo literario de quien tiene suficiente autoridad como para decidir acerca del valor de una obra y de su eventual inclusión en el canon literario, pero es también un ejercicio poético que, en cierto modo, equipara a ambos autores.

Una de las consecuencias pragmáticas de esa presentación formal es la modificación de los lugares habituales de lectura y de escritura, el desplazamiento de jerarquías. Lejos de reivindicar la primacía del prologuista, la disposición textual de este prefacio reorganiza y jerarquiza las múltiples lecturas que ofrece y permite el poemario. Pero si en un diccionario el orden de las acepciones está determinado por la frecuencia de uso, el orden que Paz propone es eminentemente subjetivo. Los enfoques posibles son jalonados a partir de campos del saber en los que cabe hablar del “árbol de Diana”, en este caso : química, botánica, mitología y etnografía, blasón o heráldica, física. La referencia explícita a la literatura está, significativamente, ausente, y las abundantes alusiones se textualizan sólo en la última oración – *“Se recomienda esta prueba a los críticos*

literarios de nuestra lengua” – en que el uso del impersonal no disimula la fuerza ilocutoria con que se cierra el texto.

La primera acepción - “**crystalización verbal por amalgama de insomnio pasional y lucidez meridiana en una disolución de realidad sometida a las más altas temperaturas**”- es un evidente eco del *Diccionario de la Real Academia Española*, que define al árbol de Diana como una “**crystalización** rameada que se obtiene añadiendo **amalgama** de plata a una **disolución** de plata y mercurio en ácido nítrico” (1956 ; 113, 2). Las palabras retenidas (**crystalización – amalgama – disolución**) remiten a propiedades esenciales o a mecanismos que recorren la obra de Pizarnik. Si la **amalgama** es un proceso aditivo o de combinación, la **disolución** es un proceso que implica descomposición y pérdida de unidad ; por su parte, en el proceso de **crystalización**, el lugar de cada una de las unidades estructurales (en este caso, los cristales) responde a un orden superior, que sólo se advierte en relación con la macroestructura que, a su vez, es el resultado de un crecimiento apenas perceptible pero regular, donde el factor ‘tiempo’ interviene de manera decisiva. Además de explicitar la metáfora química, la elaboración poética de Paz da cuenta, a través de estas designaciones, de la relativa contradicción y de las tensiones no resueltas que impregnan la obra de Pizarnik ; el producto no es caótico sino que tiene un orden propio, aunque de difícil percepción. Por otro lado, también favorece una asociación con la alquimia, ya que el mercurio, elemento imprescindible para que haya amalgama⁴⁸⁹, interviene de modo esencial en la búsqueda de la piedra filosofal, es decir, en la búsqueda de un proceso de transmutación de la materia.

Por su parte, la acepción botánica canaliza informaciones biográficas : “*nace en las tierras resacas de América*”, que se entremezclan con cuestiones de estructura textual : “*las hojas son pequeñas, cubiertas por cuatro o cinco líneas de escritura fosforescente*”. Paz aprovecha la polisemia de la hoja para establecer un paralelo entre las láminas del árbol de Diana que, dicho sea de paso, no remite a un ente vegetal, y las láminas que componen el espacio literario y que remiten al ente textual que el lector tiene entre sus manos.

La acepción mitológica y etnográfica ocupa el lugar central, irradiador de todas las otras acepciones del título. Además de la asociación con procesos químicos y alquímicos, la figura de Diana permite, a través de los bosques y de la luna, actualizar los atributos de la diosa latina. Diana es una figura condensadora, de nombre transparente, formado sobre el adjetivo ‘dius-a-um’ (“luminoso/a”), cuyo neutro ‘dium’ designa “el cielo luminoso”. Diana es, por tanto, la luminosa, quien dispersa la luz nocturna

en alternancia con Júpiter, el dios diurno, con quien comparte la raíz ‘diu-’ (Bonnefoy, 1999).

En la poética de Pizarnik, la noche es el tiempo privilegiado, como bien revela el título de su siguiente poemario, *Los trabajos y las noches* (1968). La noche instaura y es centro de una serie de tensiones y de dualidades (día/noche ; oscuridad/luminosidad ; realidad/deseo...), que absorberán al lector desde el inicio y que configuran una poética de tensiones o “de blanco y negro” :

He dado el salto de mí al alba.
He dejado mi cuerpo junto a la luz
y he cantado la tristeza de lo que nace. (*Arbol de Diana*, 1)

Sin embargo, es interesante subrayar que no se trata de una *noche oscura* sino, por así decirlo, de una *noche clara*. Esta misma claridad, que parece haber motivado la designación ‘*arbor Dianae*’ para la arborización que resulta de la aleación de plata y de mercurio⁴⁹⁰, reaparece en el texto de Paz bajo el aspecto de consideraciones físicas y visuales : “*colocado frente al sol, el árbol de Diana refleja sus rayos y los reúne en un foco central llamado poema, que produce un calor luminoso, capaz de quemar, fundir y hasta volatilizar a los incrédulos*”.

Por ser la versión latina de la casta Artemis o Artemisa, de quien absorbe muchos atributos, Diana es inicialmente venerada como la diosa de la caza, y así aparece –con arco y flechas– en la mayoría de las representaciones icónicas. Apenas nacida, ayuda a traer al mundo a Apolo, su hermano gemelo, y este rol decisivo durante el parto de su madre Leto la convierte en protectora de las mujeres embarazadas y en *pothnia theron*, diosa tutelar de todas las crías de animales mamíferos y “señora de las bestias” (González Serrano, 1988). Su figura se asimila tardíamente a la de Selene, la diosa de la luna⁴⁹¹, un aspecto que Paz también rescata (“*la savia de las ramas tiernas es lechosa, lunar*” ; “*cada luna nueva*”).

En este prólogo, el ciclo lunar aparece ligado a la muerte de un adolescente cuya sexualidad se encuentra en jaque y que también se confunde con la figura del *Rex nemorensis* (“el rey del bosque”), quien se encargaba del culto :

El mito alude posiblemente a un sacrificio por desmembración : un adolescente (¿hombre o mujer?) era descuartizado cada luna nueva, para estimular la reproducción de las imágenes en la boca de la profetisa (arquetipo de la unión de los mundos inferiores y superiores).

Esta muerte cíclica, que ocurre en momentos en que la luna permanece oculta a los ojos de los hombres (“luna nueva”), parece condicionar la

(re)producción verbal de quien tiene el don de dar a conocer verdades futuras o no evidentes. Las alusiones rituales (“sacrificio por desmembración” ; profetisa”) se resemantizan al salir del marco del mito : Paz habla de una profetisa y no de un profeta, lo que hace inevitable e ineludible la asociación con Pizarnik. La dimensión **verbal**, presente también en la acepción heráldica (“**escudo de armas parlante**”) se une indisociablemente a la dimensión **visual** (“**imágenes** en la **boca** de la profetisa”) y a la capacidad de revelar – en todos los sentidos de la palabra - realidades que permanecen ocultas para la inmensa mayoría (“debido a su extraordinaria transparencia, pocos pueden verlo” ; “basta recordar que el árbol de Diana no es un cuerpo que se pueda ver : es un objeto (animado) que nos deja ver más allá, un instrumento natural de visión”).

Hablar de sacrificio, y más aún de “sacrificio por desmembración” es hablar de una entrega sin límites, de una ofrenda del cuerpo que atenta contra la integridad física. ¿Cómo no ver una alusión a los detalles biográficos de la autora, y a su particular concepción poética, sintetizada en frases como “para que las palabras no basten es preciso alguna muerte en el corazón” o “he sido toda ofrenda / (...) / para decir la palabra inocente”⁴⁹² Hablar de descuartizamiento es, por otro lado, convocar la desmembración, tanto textual (“cuatro o cinco líneas de escritura fosforescente”, “márgenes dentadas”⁴⁹³) como corporal (“No tiene raíces ; el tallo es un cono de luz ligeramente obsesiva”) y sexual (“las flores son diáfanas, separadas las femeninas de las masculinas”). Las metonimias corporales son frecuentes en Pizarnik, y remiten a la fragmentación que sufre el sujeto lírico : “Días en que una palabra lejana se apodera de mí. Voy por esos días sonámbula y transparente” (AD 17) ; “explicar con palabras de este mundo / que partió de mí un barco llevándome” (AD 13).

Esta pérdida de unidad se confunde en Pizarnik con la nostalgia del origen, que las metáforas herbales y las alusiones al jardín primitivo refuerzan ; son textos profundamente marcados por el sollozo y la nostalgia, pero también por el deseo y por la ausencia. En ese sentido, el culto a la diosa Diana en los bosques de Aricia, donde se la llamaba *Diana Nemorensis* (“del bosque”)⁴⁹⁴ permite reforzar los lazos entre la estructura verbal y las significaciones latentes, mediante la declinación de la metáfora vegetal.

De escasa extensión, los poemas de Pizarnik integran una estructura textual mayor, donde cada una de las partes lleva un número, que parece fomentar una lectura global. Esta interacción de las partes entre sí es, en cierta medida, similar a la relación entre los árboles que componen el bosque

sagrado, donde se practicaban los rituales destinados al culto de la diosa Diana. Allí, los árboles estaban ligados entre sí por medio de bandas o de cintas ; los votos que la diosa había escuchado y cumplido están inscriptos en tablillas que cuelgan de los árboles. Los ex-votos encontrados en Aricia representan tanto órganos genitales, masculinos y femeninos, como estatuillas de madres con niños de corta edad (Belfiore, 2003) o fórmulas de ofrenda en forma fálica o de vulva (Bonney 1999 ; 580). Comparables, por su brevedad, a dichas fórmulas de ex-voto, no se trata en Pizarnik de textos de reconocimiento ni de agradecimiento a la diosa sino, por el contrario, de constataciones del fracaso y de la ausencia, de ruegos no escuchados :

AHORA BIEN :

Quién dejará de hundir su mano en busca del tributo para la pequeña olvidada. El frío pagará. Pagará el viento. La lluvia pagará. Pagará el trueno. (AD 4, “A Aurora y Julio Cortázar”).

Así como Octavio Paz se aleja del género discursivo habitualmente empleado en los prólogos, también fomenta una distanciamiento similar en lo que se refiere al género sexual : “*El árbol de Diana es uno de los atributos masculinos de la deidad femenina. Algunos ven en esto una confirmación complementaria del origen hermafrodita de la materia gris y, acaso, de todas las materias (...)*”. Gracias a su amplio conocimiento etnográfico, Paz convoca, por medio de esta figura mitológica, una serie de representaciones duales y, por tanto, conflictivas, que atribuye traslaticiamente a Pizarnik. Si la presencia de hermafroditas permite reunir dos puntos extremos de la sexualidad, el gris representa un punto de inestable unión entre dos extremos opuestos de la luz, en sus dos facetas : blanco/negro ; día/noche, y es tarea de la profetisa, “arquetipo de la unión de los mundos inferiores y superiores”, conciliarlos.

A través de la metáfora cromática de la “materia gris”, Paz verbaliza – y rechaza - tanto el prejuicio que acompaña a gran parte de la literatura escrita por mujeres, como una lectura sectaria y restrictiva de la obra de Pizarnik⁴⁹⁵. Consciente del origen femenino de los textos, explota la lectura mitológica y obliga al lector a replantearse la cuestión del género y la incidencia (y validez) de leerlos a partir de o condicionado por consideraciones tales como la juventud de Pizarnik o la marca femenina de los textos, que Genette incluirá dentro del “paratexto factual” (1987 ; 13). Si en un primer momento las alusiones a estos prejuicios son veladas, y operan especialmente por contraste “*La hostilidad del clima, la inclemencia de los discursos y la gritería, la opacidad general de las especies*

pensantes, sus vecinas, por un fenómeno de compensación bien conocido, estimulan las propiedades luminosas de esta planta”, el tono admonitorio se intensifica hacia el final del prólogo :

Algunas personas, con reputación de inteligencia, se quejan de que, a pesar de su preparación, *no ven nada*. Para disipar su error, basta recordar que el árbol de Diana no es un cuerpo que se pueda ver : es un objeto (animado) que nos deja ver más allá, un instrumento natural de visión. Por lo demás, una pequeña prueba de crítica experimental desvanecerá, *efectiva y definitivamente*, los prejuicios de la ilustración contemporánea : colocado frente al sol, el árbol de Diana refleja sus rayos y los reúne en un foco central llamado poema, que produce un calor luminoso capaz de quemar, fundir y hasta volatilizar a los incrédulos. Se recomienda esta prueba a los críticos literarios de nuestra lengua.

De esta manera, Paz se adelanta a los posibles detractores e incorpora sus argumentos al discurso, transformando su prólogo en un argumento *ad hominem* velado (“Algunas personas, con reputación de inteligencia, se quejan de que, a pesar de su preparación, *no ven nada*”) y que tiene por últimos destinatarios a “los críticos literarios de nuestra lengua”.

En definitiva, el prólogo original de Octavio Paz postula una doble ruptura genérica, que se aleja tanto de construcciones literarias como de construcciones sociales y sexuales. Mucho más que una banal descripción del objeto-textual o del objeto-simbólico, sus palabras producen una transformación fundamental : el prólogo es, ciertamente, presentación de la autora y recomendación de lectura. Pero aun si el texto de Paz pretende ser un comentario justificativo del título, que su misma forma subraya (Genette, 1987 : 216), está lejos de la claridad de la definición.

Cabría preguntarse, entonces, si el texto de Paz oficia realmente como apertura de un texto considerado oscuro o si, por el contrario, instala y refuerza en el lector la idea de estar ante un texto hermético, accesible sólo para unos pocos iniciados :

En efecto, debido a su extraordinaria transparencia, pocos pueden verlo. Soledad, concentración y un afinamiento general de la sensibilidad son requisitos indispensables para la visión. En otras palabras, y para concluir, Paz subvierte el género al extremo de modificar las funciones esenciales del prólogo, que son de introducción, recomendación, orientación, transformando de esta manera el paratexto inicial en un texto iniciático.

BIBLIOGRAFÍA

- Belfiore, Jean-Claude (dir.). 2003. *Dictionnaire de mythologie grecque et romaine*. Paris, Larousse.
- Bonnefoy, Yves (dir.). 1999. *Dictionnaire des mythologies*. Paris, Flammarion, [Mille et une Pages].
- Chartier, Roger. 1998. «De la lectura nostálgica a los lectores salvajes» (entrevista). *La Nación*, Buenos Aires, 26 de agosto de 1998.
- Diccionario de la Real Academia Española*, Real Academia Española. Décimosexta edición. Madrid, Espasa-Calpe, 1956.
- Didier, Béatrice. 1981. *L'écriture-femme*. Paris, P.U.F., [«Ecriture»].
- Frazer, James George sir. 1922. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. Oxford University Press, 1998.
- Genette, Gérard. 1987. *Seuils*. Paris, Seuil, 2002, [«Points Essais»].
- Gonzalez Serrano, Pilar. 1988. «Consideraciones iconográficas sobre la Artemis Efesia», in J.-L. Cunchillos, J. M. Galán, J.-A. Zamora, S. Villanueva de Azcona (eds.), *Actas del Congreso «El Mediterráneo en la Antigüedad : Oriente y Occidente»*, Sapanu. Publicaciones en Internet II [http://www.labherm.filol.csic.es]
- Grimal, Pierre. 1951. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris, P.U.F, 1986.
- Hamburger, Kate. 1977. *Logique des genres littéraires*. Paris, Seuil, 1986. Prefacio de G. Genette, [«Poétique»].
- Molina, Enrique. 1976. “La hija del insomnio” (prólogo), in Pizarnik, Alejandra : *La última inocencia y Las aventuras perdidas* (reedición conjunta). Buenos Aires, Botella al Mar, 1976.
- Paz, Octavio. 1994. *Obras completas*. Tomo 3 : *Fundación y disidencia. Dominio hispánico*. México, F.C.E. [Círculo de Lectores].
- Pizarnik, Alejandra. 2001. *Poesía completa*. Barcelona, Lumen.

¿Alta/Baja Cultura? Texto, paratexto y literatura de *Magazine* en Delmira Agustini

María José Bruña Bragado

(Université de Vincennes-Saint-Denis Paris VIII)

La creación poética de la uruguaya Delmira Agustini (1886-1914), escueta pero de una solidez y calidad fuera de lo común en el contexto modernista latinoamericano, pugnaba y pugna por inscribirse en el canon, ayer como hoy, contribuyendo, de este modo, a modificar su sentido y el de la propia tradición. Por el curso de la biografía escabrosa de su autora, su figura literaria deviene en una suerte de fetiche cultural, en buena medida masculino – la crítica ha pervertido la interpretación de su persona y poética durante décadas –, pero también femenino – la crítica feminista ha incurrido en algunos casos en el mismo error –, fetiche que, saturado de sentidos, a veces dificulta o mediatiza en exceso la lectura de su obra. Precisamente en los últimos años, y como consecuencia de la progresiva tendencia del hispanismo hacia los *Gender Studies* y *Cultural Studies* importados del ámbito anglosajón, los acercamientos a esta escritora han tendido a reivindicar tal fetiche, sin mostrar, salvo casos excepcionales, una excesiva preocupación por la obra. Sin desestimar este esfuerzo realizado desde la órbita de los estudios culturales y feministas, que intentan insertar la producción de Agustini en una tradición *otra*, femenina, transgresora y novedosa, me permito señalar la existencia de un vacío crítico en ese movimiento. Es obvio que se ha pasado sin transición de un extremo al contrario, esto es, de la total exclusión de la tradición literaria a la inserción en una tradición femenina, sin hacer escala previamente en la necesaria ubicación de la poeta en un canon más abarcador que permita comparar su obra con la de otros autores y autoras. El valioso intento realizado por la propia escritora durante su vida para formar parte de la intelectualidad masculina es, como vamos a ver, lo suficientemente importante y meditado como para no considerarlo⁴⁹⁶. Ciertamente, en el Montevideo de las primeras décadas del siglo XX la única cultura posible era la “alta cultura”, dominio casi exclusivo de un patriarcado intelectual capitaneado por José Enrique Rodó y Julio Herrera y Reissig, entre otros. En este sentido, asombra la lucidez y conciencia del oficio y de su género de Agustini,

quien procura abrirse un hueco en este campo elitista y masculino para obtener un reconocimiento general, reconocimiento que, desde la “baja cultura” –folletines, publicaciones sentimentales y crónicas–, siempre asociada a lo “femenino” en su interpretación más literal y maniquea, se presentaría como inviable.

A continuación, estudiaremos en detalle cuatro de las estrategias o procedimientos de los que Agustini hace uso y que se vinculan con la construcción de la identidad como artista, más compleja en su caso por tratarse de una artista mujer. Esta reflexión nos remite a una idea que no debemos perder de vista, la de que el modernismo está especialmente preocupado por la representación femenina y cuando el sujeto de enunciación empieza a ser la mujer, todas aquellas fantasías masculinas revertidas en la literatura, la pintura, la fotografía modifican sustancialmente sus sentidos y proyección. Operamos, por tanto, sobre los artefactos culturales del mirriador: iconografía, formas de publicación, biografía, como sobre “textos” que hay que leer y descodificar antes que como objetos. Su faceta como actriz, sus poses de dandi, su temprana mitificación como niña artista, el uso de la fotografía como instrumento por parte de Agustini son sumamente interesantes en este sentido. En última instancia, lo que se derivará de un análisis de estas características es, insistimos, la extraordinaria conciencia del oficio poético de la autora, así como su clarividencia a la hora de comprender y manejar las reglas de un mercado literario que, desde el comienzo del capitalismo, transforma tanto a la obra de arte, como al sujeto, en mercancía. Haremos referencia, por tanto, 1) a la utilización de la fotografía o imagen como apoyatura de su obra, 2) a la adopción de una actitud de autopromoción en los círculos literarios, 3) al uso paratextual de prólogos y juicios críticos y 4) a la redacción de crónicas periodísticas. Desde este punto de vista, como venimos diciendo, Delmira Agustini es convertida – aunque ella también participa activamente en dicha conversión – en “*objeto-fetiché* para el campo cultural que la fabrica: máquina productora de sentidos, superficie especular de las fantasías masculinas e intelectuales de la época”⁴⁹⁷. De todo ello se deriva un deseo legítimo de ingreso en el canon que pasa, necesariamente, por terceros, pero que no está tan mediatizado como se ha dicho y responde también a la voluntad consciente de Agustini.

1) En el período previo al advenimiento de la Modernidad, las representaciones del cuerpo se realizaban a través del dibujo o de la pintura y, por tanto, eran un lujo sólo accesible a las clases dominantes. Hasta el momento en que el ejercicio o la posibilidad de la fotografía se amplía al conjunto de la sociedad, podría decirse que la mayoría de las personas carecía de un discurso sobre su imagen o no tenía constancia diferida de

su propio cuerpo, de su representación⁴⁹⁸. Así, el invento de la fotografía, la reproducción *mecánica* y compulsiva de la imagen, que tan vinculada estaba a la percepción fragmentaria, impresionista y efímera del fenómeno urbano implícita en el proceso ideológico de lo moderno, supuso por vez primera la toma de conciencia colectiva de un cuerpo al que se podía dotar de pronto de una gran cantidad de significados⁴⁹⁹. En concreto, esta apertura de posibilidades en la tarea de configuración y reinterpretación del propio yo se reveló de gran importancia para tejer la figura y la proyección del dandi y del artista, personajes que hacían de la imagen un ejercicio erótico de narcisismo y que se exponían ante los demás mediante fotografías de cuerpos aparentemente perfectos, bellos, eternamente jóvenes⁵⁰⁰. El cuerpo, y la manera de vestirlo, de cubrirlo, constituía, pues, para tan peculiar sujeto una especie de sueño de inmortalidad, una invitación al deseo, a la seducción de otros cuerpos y, sobre todo, un espectáculo. En este sentido, en el contexto de un siglo XIX que significó una dependencia cada vez mayor de la tecnología y maquinaria suponiendo tal auge, como hace notar Benjamin, una uniformización en todos los ámbitos de la vida —en el vestir, en el comportarse, incluso en las expresiones del rostro—, esta nueva forma artística de la fotografía iba siendo percibida paulatinamente como un modo de diferenciación, a medida que se arrogaba de un discurso autolegitimador y de una autoridad estética. En consecuencia, si bien es cierto que la difusión de la fotografía dio lugar en un primer momento a fenómenos determinantes para el desarrollo del arte moderno, como la democratización aparente del mismo o la “*perte d’auréole*”, consecuencia inevitable de la existencia de una pluralidad de copias que reemplazaba al original único, ausente o perdido ya sin remedio, el propio medio fotográfico propiciará más adelante una rearticulación del concepto de aura⁵⁰¹. Que ciertos dandis, y en nuestro caso una escritora también dandi como Delmira Agustini, abrazasen sin paliativos una forma innovadora en sus medios y marginal en el sistema del arte no sería, entonces, sino un gesto más de provocación, de elitismo, frente a los usos puramente utilitarios y económicos de la fotografía por parte de la clase burguesa, que trataba de recrear con ella las posibilidades y logros de un grupo social que se proponía como emprendedor y poderoso. Captar una imagen de sí, un momento, algo efímero y circunstancial para hacerlo circular más tarde era la consigna a seguir por estos artistas, quienes se encontraban a sí mismos primero y después se vendían como tales : en el momento del surgimiento del capitalismo y del desarrollo de todas sus estructuras y presupuestos, podría decirse que ellos fueron los primeros y más visionarios publicistas. Sin embargo, la plusvalía de tales mercancías no era ya de orden económico sino que estaba relacionado con la idea de aura.

El análisis del archivo fotográfico de Delmira Agustini demuestra que

la autora siguió de cerca el ideario estético surgido en el siglo XIX y que con tanta habilidad recogió y recreó Rubén Darío en *Los raros*: se trataba de que el artista comenzara a crear su vida en función de su obra con el deseo o el ideal de poder llegar a identificar ambas, se trataba, en definitiva, de llevar a la realidad la “leyenda del artista”⁵⁰². Ahora bien, la poeta Delmira Agustini percibe las dificultades de ser dandi para una mujer y decide introducirse, en principio, en el imaginario del deseo masculino y aparecer, ofrecerse en las fotografías como objeto erótico con el fin de autorizar, más adelante, su obra y ser aceptada en los círculos literarios. Ciertamente, hasta el siglo XX, el regalo de la belleza había supuesto un lastre y un freno para una figura pública masculina que debía probar su inteligencia por encima de su aspecto. El caso de la mujer había sido diferente pues una imagen externa seductora era considerada como uno de los elementos para su aceptación dentro de la nómina de intelectuales; era una de las formas de convencer del interés o la calidad de su obra. Así, aunque Delmira Agustini podía entrever los malentendidos e interpretaciones parciales que implicaba la lectura de su cuerpo simbólico de mujer junto al cuerpo escritural de poeta, se diría, por un lado, que estaba interesada en fomentar tales malentendidos, en trabajar con tales errores, en ingresar sin ambages en el deseo masculino, y que, por otro, admitía y era connivente con las ventajas y el acicate para su carrera literaria que la adopción de tal doblez podía generar si consideraba su objetivo de ser admitida y aplaudida socialmente. De manera que para que la poeta se “vendiera” como dandi, como artista provocadora, era preciso primero presentarse como mujer bella. La faceta erótica –no ignoraba que su público era predominantemente masculino– se imbricaba por tanto hasta extremos indisolubles con la faceta intelectual o la pose de artista. El artificio y el juego presentes en las fotografías de la creadora muestran que gran parte del poder de seducción del “fetiche” reside en la atracción por lo fabricado, en la artificialidad relacionada con la cualidad mágica del encantamiento⁵⁰³. Delmira Agustini tolera, según lo dicho, verse inmersa en el estereotipo de belleza en que una mujer de su momento debe estar ubicada y encarna la musa finisecular con el objetivo de poder hacer pública, más adelante, su faceta como artista⁵⁰⁴.

2) En segundo lugar, hay otro elemento que muestra la ansiedad desmedida de Agustini por entrar en el canon. Se trata de seguir jugando con las imágenes de “femme fatale” o “ángel del hogar” que dominaban la retórica y el imaginario de la época y pueden proporcionarle el codiciado lugar de prestigio artístico e intelectual, pero no ya desde la fotografía sino desde una actitud y vestimenta, una pose. Por tanto, aunque es cierto, como se ha afirmado, que se utilizó su juventud y belleza a efectos

promocionales, no deja de ser cierto también que había plena conciencia de la artimaña de *marketing* y Agustini se pliega a los dictados masculinos pero desde la seguridad y confianza que le otorga su obra. Así, con arrojo y resolución, protagoniza gestos como el de acudir a una editorial para publicar sus poemas o, más tarde, defender, con vehemencia insospechada, su poesía contra los ataques de quienes la consideraban deudora de la de Darío —“la angustia de las influencias” late de fondo— simulando en todo momento, sin embargo, aceptar el papel de musa o “poetisa”. En 1903, Delmira Agustini se dirige a ver al editor Manuel Medina Betancourt con sus poemas en la mano. El prólogo de su primer libro, cuatro años más tarde, describe esta visita :

Una mañana de Septiembre, hace cuatro años, golpeó a la puerta de mi cuarto de trabajo en la revista *La Alborada*, una niña de quince años, *rubia y azul*, ligera, casi *sobrehumana*, suave y quebradiza como un *ángel* [sic] *encarnado* y como un *ángel lleno de encanto e inocencia*⁵⁰⁵.

Desde que atisbamos la mitificación prematura que se hace a continuación de la autora nos damos cuenta de que poema y retrato “funcionan como dos grandes operadores subyacentes de un mismo mecanismo semiótico que, en lugar de difundir la “leyenda de autor”, hace de la joven “poetisa” un privilegiado *objeto cultural* cuyo principal valor es el *placer* que le produce a la mirada (dominante) que la acoge y la promociona”⁵⁰⁶.

El inconsciente sexual colectivo del Novecientos transformó la obra de Agustini en un objeto precariamente conectado a una fantasía, en un fetiche. Ciertamente aquello por lo que Agustini trascendió posteriormente, esto es, su obra creativa se deja un tanto de lado y se menciona sólo como soporte de algunos pensamientos. En este sentido, para el ambiente cultural montevideano que recibe la obra, Delmira Agustini es también “*objeto de deseo* que materializa las fantasías de toda una época, de un grupo social y de un género ; Delmira Agustini, no tanto *poeta* cuanto *artefacto modernista* : actriz o escritora, es vista más como “musa” que como “profesional”, más como “obra de arte” que como “artista”, más como deidad seductora que como agente capaz de producir y reproducir la belleza”⁵⁰⁷. Gwen Kirkpatrick hace notar que los objetos que se convierten en fetiche, pierden contenido semántico, se vacían de información y se convierten en un referente vacío o libremente interpretable. Algo así es lo que le sucede a Agustini cuya obra y personalidad es leída desde lo signos más opuestos⁵⁰⁸. De otra parte, otro elemento fundamental que contribuye a la conversión en objeto de la uruguayo es la insistencia de la crítica masculina en sus anomalías, rarezas o peculiaridades —insomnio, precocidad, indumentaria atípica- que busca, al enfatizar lo excepcional,

provocar un efecto de distanciamiento con los lectores que preferirían leer a la autora y sus singularidades o excentricidades vitales que la obra. Esto nos permite seguir analizando aspectos tan importantes como la interrelación entre sociedad y escritura, sus conexiones con las condiciones de producción artística, la coherencia con el propio proyecto poético que contiene la obra o su relación con la época histórica ; es decir, permiten seguir hablando del autor como una instancia discursiva que sitúa cada uno de esos contenidos. Pero hemos de tener sumo cuidado de atribuir signos de igualdad entre determinadas situaciones del personaje real y la calidad de su obra, porque quien se expresa en la misma es, como venimos diciendo, un pronombre personal, un personaje, esa categoría vacía construida detrás de la que se sitúan los hablantes ; en suma, “lo que vemos tomar forma es un modelo válido para todas las relaciones humanas : es una mezcla de mito y realidad, de conjeturas y observaciones, de ficción y de experiencia lo que definió, y aún define, la imagen del artista”⁵⁰⁹. En definitiva, palabra poética e identidad física son prácticamente indisolubles ; el trabajo literario sobre el lenguaje y el trabajo gestual sobre el cuerpo de mujer son dos partes complementarias de un mismo espacio de significación.

3) Pasemos, en tercer lugar, al uso paratextual de prólogos y juicios críticos. En general, la recepción crítica de la obra de Delmira Agustini en tiempos de la “sensibilidad civilizada”, esto es, en el período del Novecientos, se puede localizar en su correspondencia personal, en breves publicaciones en periódicos y revistas, así como en los prefacios de sus dos primeros libros y los comentarios finales de *Cantos de la mañana* y los *Cálices vacíos*. Cuando Agustini publica *El libro blanco (Frágil)* en 1907, toda una oleada epistolar de juicios elogiosos sobre la misma procedentes de intelectuales tanto uruguayos como extranjeros invadió Montevideo abrumando a la misma poeta. Algunos de estas opiniones serían publicadas, fragmentariamente y a modo de paratexto que serviría como protocolo de lectura, en su segundo libro, *Cantos de la mañana* (1910) y estaban firmadas por prestigiosas plumas como las de Francisco Villaespesa, Carlos Vaz Ferreira, Roberto de las Carreras o Carlos Reyles. Una orientación biografista, que deja traslucir el cuño patriarcal y sexista que estaba en su origen, era la que dominaba el panorama de las letras hispanas en aquel momento y encontró una mina en las peculiares circunstancias vitales de nuestra poeta. De ahí que más allá de lo verdadero del tributo una perspectiva esencialista y segregativa vertebrada desde un punto de vista ideológico los juicios referidos y, con posterioridad a su muerte, se canalizará en una mitificación absurda de su persona y obra que impidieron una crítica rigurosa y lectura coherente de esta última.

Esta vertiente analítica consideraba el subjetivismo, la confesionalidad, el infantilismo, la recurrencia monótona, la hegemonía del verso sobre la prosa y, en definitiva, la literatura más denotativa que simbólica, más explicativa que interpretativa como rasgos inherentes a una práctica femenina de la escritura. Tomemos un ejemplo : el crítico y editor uruguayo Samuel Blixen subraya : “Si hubiera de apreciar con criterio relativo, teniendo en cuenta *su edad*, etc. Diría que su libro es simplemente “un milagro”... No debiera *ser capaz*, no precisamente de *escribir*, sino de “*entender*” su libro”⁵¹⁰. Pero existía un precedente crítico con anterioridad a 1907 sobre el que se asentaba este mito de la “niña artista”. Delmira Agustini ya había publicado varias composiciones en revistas y semanarios de Montevideo, especialmente en los años 1902, 1903 y 1904. En uno de ellos, el semanario ilustrado *Rojo y blanco* junto a su composición “¡Poesía !”, se incluía un retrato de la autora y la siguiente aclaración : “La autora de esta composición es una niña de doce años, y aunque ella no necesite disculpa, creemos oportuno hacer una *advertencia que realce su valor*”⁵¹¹. Con esta estrategia se ponían en el mismo plano la vida y la obra, la belleza y juventud de la creadora y la calidad del poema sin que se pretendiera otra cosa que configurar la “leyenda de autor” a través de la imagen de la “niña genia”. De esto último dan cumplida cuenta otras opiniones críticas sobre su obra. Así, en otra de sus tempranas publicaciones en la revista *La Alborada* (1 de marzo de 1903), su figura literaria es presentada mediante una exaltación de “su belleza física de virgen rubia, delicada, sensible y joven como un pétalo de rosa”⁵¹². Lo paradójico de esto, y que llama poderosamente la atención, es que sea la propia Agustini la que recoja y exhiba con orgullo opiniones de este cariz sobre su obra⁵¹³. *El libro blanco* continúa esta estrategia ilusoria pero supuestamente efectiva de vender no sólo poemas sino la personalidad, intimidad y belleza de la autora de los mismos mediante la incorporación de un retrato y del intencionado prólogo de Manuel Medina Betancort al que ya hicimos referencia. Más tarde, los *Cálices vacíos* repiten la misma estructura de autoridad y recogen junto al “Pórtico” de Rubén Darío, para una poeta que no precisaba ya presentación alguna, una serie de “Juicios críticos” posteriores y que, firmados por Manuel Ugarte, Miguel de Unamuno, Julio Herrera y Reissig, finalizaban con un anexo que recopilaba extractos críticos de varios periódicos (*El Siglo, El Tiempo, La Democracia, El Bien*). Recordemos, a modo de ejemplo, el “Pórtico” de Darío :

De todas cuantas mujeres hoy escriben en verso ninguna ha impresionado mi ánimo como Delmira Agustini, por su alma sin velos y su corazón en flor. A veces rosa por lo sonrosado, a veces lirio por lo blanco. Y es la primera vez que en lengua castellana aparece un alma femenina en el orgullo de la verdad de su inocencia y de su amor, a no ser

Santa Teresa en su exaltación divina. Si esta niña bella continúa en la lírica revelación de su espíritu como hasta ahora, va a asombrar a nuestro mundo de lengua española. Sinceridad, encanto y fantasía, he allí las cualidades de esta deliciosa musa. Cambiando la frase de Shakespeare, podría decirse “that’s a woman”, pues por ser muy mujer, dice cosas exquisitas que nunca se han dicho. Sean con ella la gloria, el amor y la felicidad⁵¹⁴.

Al mito de la “poeta-niña” se une el mito de la “poeta-pitonisa” y el de la “poeta-cortesana”; al “enigma” de la precocidad se une el de la capacidad visionaria y el erotismo explícito de sus poemas. Agustini refrenda tales imágenes, sabe cómo gestionar sus propios paratextos para conseguir, en definitiva, ingresar en el canon masculino.

4) Pasemos, en último lugar, a las crónicas y lo que podríamos denominar “el sistema misceláneo del magazine”. La variedad de estrategias y modelos femeninos disciplinarios para “educar” a la mujer que invadía la prensa rioplatense a finales del siglo XIX y principios del XX tenía como contrapartida la multiplicación progresiva de mecanismos de combate, igualmente efectivos, a la filtración de tales modelos. Así pues, la prensa se erigía en instrumento de control ideológico privilegiado, en un arma propagandística de extraordinaria difusión y eficacia que actuaba sobre toda la sociedad y, muy específicamente, sobre el sujeto femenino, marcando sus lecturas e incluso la recepción. Este canal a través del cual expresarse es también entrevistado y aprovechado por la sagaz y emprendedora Delmira Agustini, quien se transforma en cronista social para la sección “Legión Etérea” de la revista *La Alborada* en el año 1903. Se trataba de una serie de descripciones de la belleza externa y espiritual de las damas de la alta sociedad montevideana. Lo novedoso de esto no es sólo que Delmira entre a formar parte del ambiente periodístico – otras mujeres lo hacen –, sino que utilice su pluma como arma combativa contra la moral de la época, y entre elogios, pensamientos e impresiones superficiales sobre la distinción de determinadas señoritas, infiltre subliminalmente ideas de paridad sexual y validación del intelecto femenino. En este sentido, se revela no tanto un discurso masculino o una actitud infantil y lúdica, cuanto un mimetismo perturbador, similar al que se observa en la adopción de un lenguaje infantil en su correspondencia amorosa, que más que bajo la categoría de la parodia hemos de entender como un extrañamiento del lenguaje, o como lo que Freud llama lo “siniestro”, lo familiar desconocido, el *umheimlich*. Ya un seudónimo como el de “Joujou”, con el que firma estas crónicas, apunta a ese carácter⁵¹⁵. Además, Agustini usa la convención del retrato en la literatura del *magazine* para infiltrar algunos desvíos: así bajo unos “ojos de esmeralda”, con los que suele empezar por lo común estos retratos de mujer, se encuentra un

temperamento de “artista” o “un alma ultraterrena”. El ejemplo paradigmático de esta tendencia es, sin duda, la descripción que nos ofrece de María Eugenia Vaz Ferreira : de ella nos dice que aún “un alma y un cerebro que sueña y crea por encima de su sexo”, o que “en caso de no ser bella, le bastarían para atraer, la extraña fascinación de esa cabecita incomparable, de languideces suavísima, de aristocracias principescas”⁵¹⁶.

Por otra parte, de 1902 a 1905, la poeta uruguaya Delmira Agustini se está formando aún como creadora a través de sus lecturas de los simbolistas franceses y los románticos españoles, pero es ya una colaboradora habitual en las crónicas de sociedad de revistas femeninas como *La Alborada*, *Rojo y blanco* y *La Petite Revue*. Sabido es que el trabajo procuraba independencia, libertad y derechos al escritor ; sin embargo el profesionalismo era más una ambición de los artistas que una realidad y eran contados los que pueden ganarse la vida con el periodismo, por ejemplo, aunque al menos sí se daban algunos casos que no tenían su contrapartida femenina : “No hay noticias de mujeres uruguayas que ganasen dinero de esta manera, sí de hombres”⁵¹⁷. Pero se desgaja algo positivo para la mujer de esta discriminación en el orden del trabajo intelectual remunerado : la paradoja de que la profesionalización intelectual se da en forma paralela a la marginación del arte en el esquema imperante de “división de trabajo” facilita la incorporación de la mujer al medio periodístico al considerarse el arte en ella “adorno pasajero” y “extravagancia” :

Si la mujer, en los estratos de los que podían salir escritoras, no competía en la conquista del dinero, no es extraño entonces que ocupara en abundancia ese espacio cultural ambiguo, marginal, no remunerado y prestigioso de la prensa, la revista, el libro⁵¹⁸.

Delmira Agustini escribe, por tanto, para *La Alborada*, *Caras y caretas* y *La Petite Revue* y en ese marco entra en contacto no sólo con todos los discursos de los que hemos venido hablando hasta aquí, sino que se adscribe también al circuito de las producciones culturales dominadas por el mercado, aspecto fundamental en la conformación de un nuevo espacio literario. Pero, más allá de ello, ¿cuál es la relevancia que puede tener este dominio en su formación artística y en su propia obra? Resulta evidente que los semanarios y revistas suponen, para quien desea su inscripción en la esfera de la “alta literatura”, un modelo estético en negativo, en la medida en que se trata de una propuesta que no plantea ninguna problemática, y se erige sobre lo previsible, lo conocido y lo aceptable.

El hecho de que Agustini comience asimismo a publicar sus primeros poemas en semanarios y revistas tiene un significado interesante en este sentido porque, al carecer el Uruguay de las estructuras sólidas, modernas

y profesionales para que las obras circulen libremente, es preciso utilizar un canal más popular y menos prestigioso para modificar el estado de cosas. En efecto, Agustini se aprovecha de lo que Sarlo ha denominado el “sistema misceláneo del magazine”, es decir, la convivencia en el espacio de la revista de textos que responden a retóricas, poéticas y objetivos diferentes, bajo la única característica común de la brevedad⁵¹⁹. De esa forma, los textos que Agustini envía a *La Alborada* o a *La Petite Revue* corresponden no a diatribas de disciplina social o narraciones folletinescas sino a sus primeros poemas y algunos textos en prosa donde explora los cauces de una poética personal, acepta su condición “femenina” y por tanto secundaria con tal de formar parte de la Generación del 900 y se entrega a alguna polémica literaria. Ejerce desde ese espacio un papel que le permite proyectarse no sobre el ámbito de la propia revista sino sobre el más amplio, y el deseado por ella, de la literatura uruguaya del momento.

Si es cierto que “la cuestión del género sexual masculino/femenino en la narrativa masculina del canon no puede entenderse sin volver reiteradamente a la relación local/global, norte/sur”, cabe afirmar para el caso de la poesía moderna que esa relación se desplaza persistentemente a la de cultura popular – revistas – /cultura minoritaria – poesía–. Con todo, en la obra de Delmira Agustini no hay, evidentemente, una discusión de estos conceptos, sino de su lógica y de sus criterios de distribución. En esa dialéctica hombre/mujer y alta cultura/baja cultura están implicados muchos de los contenidos dispuestos en el *magazine*, de tal forma que la ideología se infiltra en su propia obra como una suerte de escritura cifrada, como un criptograma que también precisa ser tenido en cuenta, pues las estrategias que despliega Agustini en su intento por acceder como sujeto activo a la “gran literatura” – según la ideología estética del momento, y sin que la expresión suponga un juicio de valor por nuestra parte – chocan con los dispositivos más o menos abiertos, más o menos sutiles, que de manera reiterada articulan los textos y las ideologías sobre la “mujer” presentes en las revistas de la época.

BIBLIOGRAFÍA

- Agustini, Delmira, *Poetas completas*, Madrid : Cátedra, 1995.
Balzac, Honoré de, “Tratado de la vida elegante”, en *Obras completas*, tomo VI, Madrid : Aguilar, 1972, págs. 1049-1077.
Barthes, Roland, “Un texte inédit de Roland Barthes : encore le corps”, en *Critique*, 423-424 (1982), págs. 645-654.
Baudrillard, Jean, *De la seducción*, Buenos Aires : REI Argentina, 1989.
Benjamin, Walter, *Poesía y capitalismo*, Madrid : Taurus, 1999.
Discursos interrumpidos, Madrid : Taurus, 1978.
Blixen, Carina, *El desván del Novecientos. Mujeres solas*, Montevideo : Ediciones del caballo perdido, 2002.

- Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* [1989], Madrid : Visor, 1995.
- Butler, Judith, *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"*, Londres. Routledge, 1993.
- Cróquer Pedrón, Eleonora, "Esfige de ojos de esmeralda, angélico vampiro", en *América Latina : Literatura e Historia entre dos finales de siglo*, Sonia Mattalía y Joan del Alcázar, coords., Valencia : Centre d'Estudis Polítics i Socials (CEPS), págs. 31-53.
- D'Aurevilly, Barbey, *Du dandysme et de George Brummell* [1851], Paris : Éditions Payot & Rivages, 1997.
- Darío, Rubén, *Los raros* [1898], Zaragoza : Libros del Innombrable, Biblioteca Golpe de Dados, 1998.
- García Pinto, Magdalena, "Género y poesía en el Uruguay de 1900", en *Delmira Agustini y el Modernismo. Nuevas propuestas de género*, Buenos Aires : Beatriz Viterbo, 2000, págs. 244-257.
- Kirkpatrick, Gwen, *The Dissonant Legacy of Modernismo : Lugones, Herrera y Reissig and the Voices of Modern Spanish American Poetry*, Berkeley : University of California Press, 1989.
- Kris, Ernst & Otto Kurz, *La leyenda del artista* [1979], Madrid : Cátedra, 1995.
- Olivera-Williams, M. R., "Retomando a Eros : tres momentos en la poesía femenina hispanoamericana : Agustini, Mistral y Peri-Rossi", *Revista Iberoamericana*, 186, (1999), págs. 117-133.).
- Ortel, Philippe, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 2002.
- Sarlo, Beatriz, *El imperio de los sentimientos : narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Buenos Aires : Norma, 2002.
- Wittkower, R. y M. Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid : Cátedra, 1992.

Muerte y construcción de Susana Soca

Valentina Litvan

(Université de Vincennes-Saint-Denis Paris VIII)

Podemos decir que Susana Soca surge como escritora en el momento de su muerte. Si tenemos en cuenta que su poesía es póstuma, y que por lo tanto no es posible asociar su nombre con una obra anterior a su muerte, esta afirmación de partida se convierte en una evidencia ; pero deja de ser una evidencia cuando comprendemos que en el caso particular de Susana Soca, su muerte no sólo provoca la publicación inmediata de su obra sino también la de toda una serie de discursos textuales y visuales que van configurando una imagen de la escritora. Y esta primera imagen, aunque no sea unívoca y cambie con el tiempo, es también la primera impronta en su construcción en tanto que autora. En otras palabras, podríamos decir que en el momento en que se publica su obra y empieza su existencia como autora en el mercado literario, Susana Soca es en realidad una ficción, una construcción de otros. Y la obra, que surge junto a esa primera imagen, será leída inevitablemente a partir de esa construcción.

Resumiendo, nuestra hipótesis es que el hecho de que Susana Soca surja como autora después de su muerte,

que su obra sea póstuma, adquiere una importancia singular, puesto que, al mismo tiempo, se construye una primera imagen de la autora que, al fin y al cabo, es una ficción de terceros, y que, a su vez, condiciona la recepción de la obra.

El crítico uruguayo Carlos Real de Azúa ya se percataba, a los pocos años de morir la autora, de que :

A raíz de su trágica muerte en la bahía de Guanabara, el 11 de enero de 1959, sobre pocos uruguayos, con seguridad, debe haberse escrito tanto y tan honda y comprensivamente como sobre esta extraña, inapresable y rica personalidad. [...] Pero adviértase, con todo, que todavía queda envuelto en el misterio el último recinto de su alma y aún permanece Susana Soca (tendrán que afinarse técnicas y crecer su distancia) como un incitante enigma para la más escrupulosa, para la más delicada indagación literaria y humana.⁵²⁰

A pesar de lo mucho que se ha escrito sobre Susana Soca, Real de Azúa destaca que «permanece como enigma», y señala su carácter «inapresable» y «el misterio del último recinto de su alma». Pero ¿no será precisamente ese carácter inaprensible el que condiciona la recepción de su obra y el desconocimiento de la poeta? ¿Al hablar de Susana Soca como «enigma», no se la estará condenando a quedar para siempre fuera de los cauces inteligibles, propios de una literatura para ser leída?

Para responder a estas preguntas, analizaremos, luego de una breve presentación de la autora, la construcción de esa primera imagen de Susana Soca, es decir su primera proyección pública en tanto que escritora. En segundo lugar, nos referiremos al momento de su trágica muerte como origen de esta imagen de autor y, finalmente, nos detendremos en lo que podemos considerar como el primer paso en su construcción en tanto escritora : su homenaje⁵²¹.

Presentación de Susana Soca y recepción de su obra

Susana Soca (Montevideo, 1906-1959) ocupa un lugar doblemente marginal dentro de la tradición literaria occidental : es mujer y uruguaya. Dentro de su país, tampoco representó un lugar central como mujer escritora ni fue aplaudida por su público lector como a una Juana de Ibarbourou. Su pertenencia a la alta burguesía y su formación afrancesada están en el origen de los prejuicios que dificultarán su aceptación e incorporación dentro del circuito literario de mediados de siglo :

Por una parte, su padre, el Dr. Soca, miembro de la Academia de Medicina de París y rector de la Universidad de Montevideo, se movía entre la alta clase política ; y de la madre heredó los apellidos Blanco Acevedo, familia de la alta burguesía, vinculada con el Partido Colorado.

Por otra parte, si bien a principios de siglo la cultura francesa era algo muy común en Uruguay, sólo unos pocos podían realizar viajes a Francia. Susana Soca fue bautizada en Notre-Dame, visitó en diversas ocasiones Europa en compañía de su familia y, ya en edad adulta, decidió vivir en París entre 1938 y 1948. Allí escribió poesía y, sobre todo, fundó la revista *Cahiers de la Licorne*.

La publicación póstuma de su obra poética en el Uruguay tras su muerte en 1959 quedará anacrónica con respecto a los lectores del momento. Porque la «generación de medio siglo» o «generación crítica», como la han bautizado Rodríguez Monegal⁵²² y Real de Azúa⁵²³ respectivamente, se caracterizó justamente por querer una literatura con identidad nacional y rechazar la literatura extranjerizante anterior.

Quizás, más que por su faceta de escritora, fue conocida y apreciada por su revista *Cahiers de la Licorne*, fundada en París en una edición lujosa, de gran formato, con papel de calidad e ilustraciones. Con la revista, cumplió un rol de difusora cultural dando lugar, por primera vez en Europa, a la publicación de autores rioplatenses. Difundió la obra de autores y también facilitó a algunos de ellos que vivieron de la literatura, ayudándoles económicamente y con remuneraciones generosas por las colaboraciones en su revista, lo que era una excepción para los escritores uruguayos del momento.

En cuanto a su obra poética, en cambio, Susana Soca únicamente publicó en vida algunos de los textos de forma muy esporádica, en alguna que otra revista, y fundamentalmente en la suya. De modo que, por el hecho de tener una obra escasa, pero sobre todo por el hecho de que en vida no publicara ningún libro y de que su obra quedara anacrónica respecto a los intereses de los lectores en el momento de publicación, su lugar de autora queda supeditado al de editora.

Sólo en 1959, año de su muerte, los colaboradores de la *Licorne* consiguen editar bajo el mismo sello de la revista un primer libro, *En un país de la memoria*, que aparentemente la autora habría dejado pronto para la imprenta antes de morir ; en 1962 se publica bajo el mismo sello de la *Licorne* *Noche cerrada* y en 1966, *Prosas de Susana Soca*. Ninguno de los libros ha sido nunca reeditado -salvo parcialmente, en contadas antologías-, y hasta hoy, al igual que los números de la revista, son casi inaccesibles a la consulta. Anacrónica e inclasificable, su obra ha quedado por tanto al margen del canon literario.

Muerte y eclosión de una imagen

La suya es, entonces, una obra póstuma que determina su aparición como autora en el momento de su desaparición como individuo.

La muerte prematura e inesperada en 1959 en un trágico accidente de avión entre París y Montevideo de esta mujer de la alta sociedad, poeta, ensayista, editora, mecenas, personaje público, en fin, tiene un gran impacto y conmueve a toda la sociedad uruguaya. Se inicia así, por una parte, una construcción, imaginaria y colectiva, alrededor de esta figura, con afirmaciones contradictorias, la mayoría de transmisión oral. Se trata de anécdotas que perviven en el imaginario montevideano, muchas de ellas falseadas por esa misma imaginación, como el hecho de que su muerte tuviera lugar en la selva brasilera⁵²⁴, y no en el aeropuerto de Río de Janeiro ; existen otras anécdotas como, por ejemplo, la *desaparición* de gran parte de su importante pinacoteca, así como de su biblioteca de

primeras ediciones ; o aquélla, según la cual ella habría salvado el manuscrito del *Doctor Zivago* de Boris Pasternak de la censura de la Rusia soviética para publicarlo en Europa. Este anecdotario se caracteriza por la ausencia de documentación, de modo que podemos afirmar que se trata sólo de rumores.

Por otra parte, además de su presencia en la tradición popular a través de las anécdotas, transmitidas oralmente, hay otras huellas de su presencia en el legado cultural del país : en efecto, nos referimos aquí, entre otras, a la creación del premio literario «Susana Soca», a la fundación de la escuela «Susana Soca», a la calle «Susana Soca», como si su nombre se convirtiera en una máscara para ocultarla más que para recordarla ; y también las esculturas y retratos de artistas representándola⁵²⁵, que ocupan diferentes lugares públicos y privados del Uruguay.

De modo que se va configurando una imagen difusa, fragmentada, de la autora, a través de estas máscaras o huellas de su ausencia. Son elementos exteriores a su obra, que se refieren a su figura, y la mantienen, como señalaba Real de Azúa, en un enigma envuelto de misterio.

Gérard Genette empieza su introducción de *Seuils* :

L'œuvre littéraire consiste [...] en un texte. [...] Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non [...] qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter* au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde.⁵²⁶

Aunque este material que traza la figura de Susana Soca sea disperso y esté difuminado, sin duda, determina la recepción de su obra ; y es un material paratextual en el sentido estricto al que se refiere Genette, pues hacen de la poeta una presencia, la tornan visible.

Intentemos comprender su presencia en el campo literario : también entre escritores y libros encontramos múltiples referencias a Soca. Podemos citar la dedicatoria del *Juntacadáveres* de Onetti⁵²⁷, el poema de Borges, titulado «Susana Soca»⁵²⁸, el cuento de Martínez Moreno «Cordelia»⁵²⁹, inspirado en Susana Soca, entre otros. Pero, más que esclarecer su figura, todas estas referencias a Susana Soca colaboran al misterio de la poeta : ¿Quién es esta mujer a quien escritores, pintores, le dedican sus obras? y ¿por qué, al mismo tiempo, no hay un verdadero acercamiento a su obra?

El homenaje

En este sentido es importante analizar los paratextos que acompañaron la publicación de su obra. En septiembre de 1961, poco después de su muerte, amigos y colaboradores de la *Licorne* le dedican un homenaje. Se trata de un conjunto de textos que, a su vez, anteceden una selección de la propia obra de Susana Soca, por lo que podemos considerarlo el momento originario, su epifanía como escritora.

Este homenaje a Susana Soca se lleva a cabo en un último número póstumo de su revista, *La Licorne* (n°16), y constituye la clausura al tiempo que el lugar donde converge todo el sentido de lo que era la *Licorne* y donde finalmente se produce el nacimiento de la figura de Susana Soca. Por una parte se publica como una necesidad de constatar la muerte de su fundadora y de cerrar la revista : el fin de la vida de Susana Soca es también el fin de *La Licorne*. Por otra parte, es un intento de reconocimiento hacia su fundadora y de dar una proyección a su obra.

Formalmente, y siguiendo el proyecto inicial de la revista, que pretendía servir de puente entre las culturas sudamericanas y europeas, el último número es bilingüe como los anteriores : encontramos textos escritos en francés y en español. El número cuenta con nueve autores del Río de la Plata (Jorge Luis Borges, Juana de Ibarbourou, Carlos Sabat Ercasty, Álvaro Armando Vasseur, Esther de Cáceres, Emilio Oribe, Enrique Lentini, Ricardo Paseyro, Guido Castillo) y con diez europeos, entre los que hay tres franceses (Marcel Jouhandeau, Jules Supervielle, Henri Michaux), tres españoles (José Bergamín, Jorge Guillén, María Zambrano), dos rumanos afrancesados (Emile Cioran, Sherban Sidéry), un italiano afrancesado (Giuseppe Lanza del Vasto) y otro italiano (Giuseppe Ungaretti).

Si bien se caracteriza por la heterogeneidad de los textos, tanto en los géneros como en el tono, también podemos reconocer su unidad en la retórica compartida del duelo y del homenaje ; y, sobre todo, en la intencionalidad común de reconocer y recuperar la figura de Susana Soca para su proyección futura. Este objetivo explica que al final de los diferentes artículos se publique una selección de los textos de la propia poeta y se invite así a su lectura.

Lo primero que llama la atención del homenaje es la preocupación por presentar una imagen justa y verdadera de Susana Soca. Sidéry se pregunta hasta qué punto uno puede contribuir con su recuerdo a alcanzar una imagen única de esta mujer, ahora inaccesible :

J'étais son ami... J'ai connu Susana Soca comme peu de gens l'ont connue. Mais l'image que je conserverai d'elle toujours, est-elle valable pour les autres ?⁵³⁰

Siendo consciente de que la imagen que proyecta de Soca es subjetiva y depende de su recuerdo, se cuestiona sobre la posibilidad de decir su verdad humana como algo objetivo, algo que pueda compartir. No se trata de ser justo con Susana Soca, sino de que no se le escape la íntima realidad de su persona en una imagen torcida y falsa. Esta preocupación por la justicia de la imagen proyectada responde a un sentimiento de *responsabilidad* del escritor ante la verdad que tiene que trasladar a palabras, que es la responsabilidad de cada escritor frente al lenguaje, sí, pero con ello pone en duda su accesibilidad.

Ricardo Paseyro, autor uruguayo afincado en Francia y consejero de Susana Soca para *La Licorne*, se preocupa también por esta «verdad» :

Preveo [...] cualquier definición insensata con que la tacharán los rápidos funcionarios de la crítica [...]. La verdad de Soca era verdad, como la nuestra, porque es verdad toda manera de ser espiritual -toda manera de ser en que manda el espíritu.⁵³¹

Así, buscando la esencia de la escritora como si fuese un absoluto, provocan otro efecto en la construcción de su figura : la despersonalización.

No es de extrañar que finalmente sea en la muerte donde encuentran esa imagen única y verdadera que la contiene. Paseyro también escribe : «Su muerte la deja intacta, la cambia, al fin, para siempre, en lo que quiso ser : una brizna del universal espíritu.» Y añade : «Vemos, triunfante en la eternidad, la imagen única de Soca.»

Evidentemente, en el homenaje, por la propia intención con que surgen los textos, resulta imposible separar a Susana Soca de su muerte, que cobra así un valor fundamental también en su proyección futura en tanto que autora. La muerte parece otorgar un sentido a su vida. Sainte-Beuve, preguntándose sobre la posibilidad de alcanzar al ser humano en el momento en el que cumpliría más plenamente su esencia, señala que el momento de la escritura sería «l'instant où le poète ressemble le plus à lui-même»⁵³². Y es que, siempre según Sainte-Beuve, el momento culminante no debe necesariamente corresponder con un momento histórico, sino con el ejercicio de la creación.

En este mismo sentido idealista, identifica la filósofa española María Zambrano a Susana Soca en tanto que poeta con el momento de su muerte. Dice la pensadora :

Y todos sus gestos y acciones, sus palabras y sus silencios eran como fragmentos de un vasto orden, cuya clave parece estar en su muerte, es decir, en algo que *es*, algo no relatable. Y esta ausencia absoluta la irá descubriendo a quienes la conocieron y de algún modo trascenderá a los otros. Se adivina que su muerte es creadora, un poema...⁵³³

De modo que según esta primera imagen en la que se proyecta la autora, Susana Soca se alcanzaría a sí misma, su verdad se haría visible, paradójicamente, en el momento de la ausencia, de la desaparición. La muerte prematura llega a adquirir la dimensión de un destino inevitable, pues si bien el accidente de avión fue fruto del azar, su vida estuvo marcada por señales de esa predestinación. Según Cioran, el adiós representa la característica más íntima de nuestra autora :

Un genre de malédiction pesait sur elle. Par bonheur, son charme même s'inscrivait dans le révolu. (...) Qui sait déchiffrer les visages lisait aisément dans le sien qu'elle n'était pas condamnée à durer, que le cauchemar des années lui serait épargné. Vivante, elle semblait si peu complice de la vie, qu'on ne pouvait la regarder sans penser qu'on ne la reverrait jamais. L'adieu était le signe et la loi de sa nature, l'éclat de sa prédestination, la marque de son passage sur terre ; aussi le portait-elle comme un nimbe, non point par indiscrétion, mais par solidarité avec l'invisible.⁵³⁴

Esta muerte que por una parte se presenta como la epifanía de Susana Soca, como el destino ineludible de la autora, se convierte, finalmente y en otro sentido, en su condena. Pues es quizá la imagen donde se condensa toda la ausencia en el sentido de carencia de recepción de su obra. Es lo que por tanto hace posible e impide a la vez su accesibilidad, su presencia, su lugar. Se da la paradoja de que Susana Soca sólo existe en su propia ausencia. Y es esta paradoja la que nos permite concluir que los paratextos no son sólo eso, *paratextos*, textos que rodean o enmarcan su obra, pues se vuelven parte de esa obra en sí mismos en tanto que conforman su lugar no de una forma externa, interpretativa, sino que son el mismo esqueleto de la obra ; pero no tanto porque la sostengan sino, todo lo contrario, porque la desrealizan. Por tanto, más que de un esqueleto deberíamos hablar de un velo, un velo que la torna casi invisible, justamente en el lugar de la visión. Porque, ¿no podríamos decir que a través de todos estos paratextos, desde su homenaje inicial, están convirtiendo la obra de Susana Soca en una literatura sin lector? Y ¿no están convirtiendo a Susana Soca en una ficción más allá de su obra? En este sentido, ¿la poca recepción de la obra no se explica justamente porque no se la puede desligar de su figura? O aún en otras palabras, ¿no ocupa la ficción de Susana Soca el lugar de su propia obra?

Los paratextos de la obra *Memoria del fuego* de Eduardo Galeano. Senderos múltiples que conducen al umbral de la trilogía

Inés Laborde Patrón

(Université Charles-de-Gaulle Lille III)

Memoria del fuego es una trilogía escrita por el escritor uruguayo contemporáneo Eduardo Galeano (1940). Cada uno de los tomos que la integran – titulados *Los nacimientos*, *Las caras y las máscaras*, y *El siglo del viento*, respectivamente– presenta un conjunto de paratextos que se configuran como un espacio de equilibrio inestable⁵³⁵ que, por el poder evocador de la imagen, anuncia la lectura de esta obra cuyo autor es el garante.

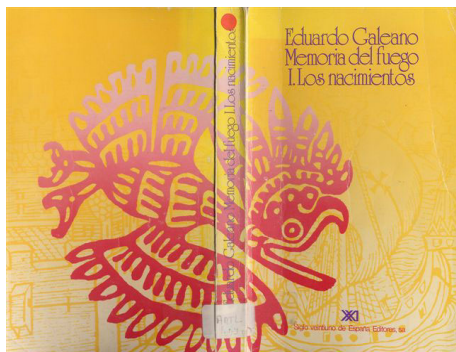
Una de las razones por las que la obra de Eduardo Galeano llama la atención es su inversión de la perspectiva respecto del discurso de la historia oficial y setentista rioplatense. En tal sentido, nos parece importante tener en cuenta que la trilogía fue escrita durante el exilio del escritor, en el marco de las dictaduras de los años setenta en América Latina.

Si tenemos en cuenta el lugar de escritura⁵³⁶ de Eduardo Galeano, podemos sostener que, a través de los paratextos⁵³⁷, el escritor y las casas editoriales preparan al lector para la comprensión de una visión de la historia que se focaliza en los sometidos. En este sentido, los mismos serían los índices o vínculos internos que le permitirían al sujeto observador (Ω)⁵³⁸ – entendido como el conjunto de observadores del texto – ir actualizando el mensaje de la obra, a partir del descubrimiento de los juegos metonímicos que ella revela en las cadenas de co-referencia de repetición y variación de informaciones que tienen por objetivo observar el pasado como si fuera el presente de los años sesenta o setenta.

Ateniéndonos a las pautas de lectura que indican –como paratextos que son – las ilustraciones de cubierta, intentaremos descubrir cuál es el mensaje que el sujeto productor (A) pretende transmitir a través de estas imágenes. Tendremos en cuenta la propuesta de Milagros Ezquerro respecto de que el sujeto productor alfa –que comprende no sólo a la persona que escribe el texto sino también a los correctores, editores, ilustradores, críticos, traductores y caratuleros que intervienen en el proceso de producción –, crece en virtud de las ediciones que tenga la obra y de su permanencia en el tiempo⁵³⁹.

Para realizar este análisis compararemos la primera edición de los tres tomos que integran la trilogía, publicada en Madrid por Siglo XXI Editores en 1982, 1984 y 1986, respectivamente, y la de Ediciones del Chanchito⁵⁴⁰ publicada en 1987 en Montevideo.

La iconografía de las carátulas : senderos múltiples que conducen al umbral de la trilogía



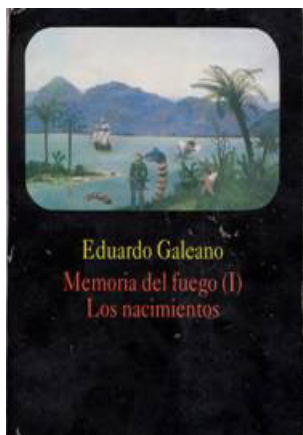
En la publicación del tomo I, realizada por Siglo XXI Editores, el diseño de tapa pertenece al grupo de dibujantes españoles “El Cubri”, formado por Felipe Hernández Cava y Pedro Arjona – artistas que tuvieron mucha importancia durante los años setenta y principios de los ochenta y cuyas obras se destacan por las críticas al franquismo, la transición hacia la democracia y el siste-

ma político en general –. El mismo ocupa todo el espacio de la cubierta y contracubierta del libro y presenta un pájaro característico de la pintura náhuatl precolombina, en color rojo, sobre un fondo amarillo en el que se destaca una carabela, similar a las de Cristóbal Colón, anclada en un puerto.

La tensión entre el pájaro color fuego con la boca abierta como si fuera a comerse la carabela que se trasluce en el color amarillo, daría ya un indicio del tono con el que se relatará esta otra versión de la historia que parangona la llegada de los españoles a las dictaduras setentistas. La transparencia del diseño del pájaro náhuatl, sobrepuesto en filigrana al de la carabela, metonimizaría la inversión de la historia de América. El predominio de la primera imagen sobre la segunda invitaría, desde la perspectiva de la construcción sesentista, a realizar una lectura de la Conquista a favor de los vencidos. El título de este primer volumen – *Los nacimientos* –, evocaría asimismo el impacto de dicho evento y sus consecuencias. Por último, los colores rojo y amarillo tendrían la finalidad de evocar la violencia con la que se realizó la conquista del continente americano y su principal interés que fue la posesión del oro que allí había.

Por su parte, las tres cubiertas de los libros que integran la trilogía publicados por Ediciones del Chanchito presentan imágenes recortadas sobre un fondo negro junto al nombre del autor –escrito en color amarillo– y los títulos de la obra y el tomo respectivo –escritos en color rojo–

repetiendo el signo. Los colores de las letras realzan los paratextos y establecen visualmente una relación con la historia de América Latina dado que remiten a los colores de la bandera española⁵⁴¹.



El primer tomo de la trilogía presenta, en esta publicación, un detalle de la obra del pintor contemporáneo uruguayo José Gamarra⁵⁴² titulada *Las tentaciones de Hernán Cortés*⁵⁴³. En una entrevista el pintor nos señaló⁵⁴⁴ que la misma fue ideada como una historieta en la que pudiera verse lo que podría haber sucedido si los personajes fueran conscientes de lo que les esperaba. El cuadro muestra a unos ángeles con arcos y atuendos propios de los indígenas, en actitud defensiva, muy distinta de la que el propio Hernán Cortés relata en sus Cartas de Relación al referirse a la gentileza de los habitantes de Cempoala⁵⁴⁵. La serpiente, ubicada detrás de Hernán Cortés con unos

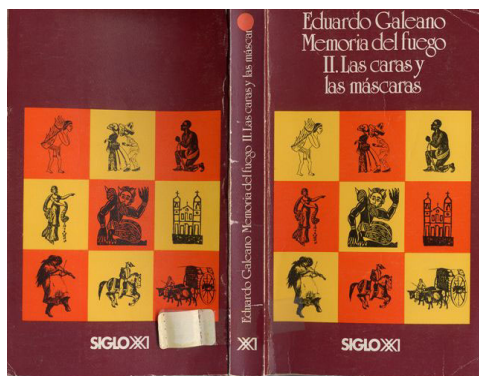
lentes que le dan una apariencia de juguete y pintada con los colores de la bandera estadounidense, puede interpretarse como una parodia del capitalismo⁵⁴⁶ realizada desde la perspectiva de los años setenta, que anunciaría el contenido también paródico de los relatos que el libro contiene. El hecho de que los ángeles-indígenas sean quienes se aprestan a atacar a Hernán Cortés invita a leer la obra como una crónica que invierte, una vez más, los sentidos difundidos por el propio conquistador en ese momento.

En la publicación del tomo II de la casa editora Siglo XXI, el diseño de cubierta viene a completar la información sugerida por el título – *Las caras y las máscaras* –. El mismo ha sido creado también por “El Cubri” y se compone de una serie de cuadrados que forman un damero amarillo y rojo, colores que, como planteamos anteriormente, remiten cromáticamente a los pendones de los Reyes Católicos. El damero evocaría la presencia de los monarcas y su poder, así como la forma y apropiación del espacio de las nuevas ciudades construidas, disciplinando al que fue un nuevo orden.

Las nueve imágenes que lo conforman se repiten en la contracubierta con los colores invertidos para propiciar dos visiones opuestas de la historia : la de los grupos oprimidos y la de los grupos opresores de la América colonial⁵⁴⁷.

En el plano superior del damero se observan tres cuadrados que representan a los protagonistas sometidos de la colonización. El primero de ellos muestra a un indígena con un fardo sobre su espalda –dibujo conocido en los años setenta en Europa porque se representaba comúnmente

en los afiches y tapices de lana que traían los emigrantes latinoamericanos expulsados por las dictaduras— que podría interpretarse como una metáfora de la explotación. En el segundo, se ven dos calaveras⁵⁴⁸, personajes populares mexicanos creados por el periodista José Guadalupe Posada con la intención de realizar una crítica a los desmanes del gobierno de Porfirio Díaz (1877-1911). “El Cubri” copia uno de los cuadros de G. Posada para *La Gaceta Callejera* titulado *El gran panteón amoroso*⁵⁴⁹. El fragmento del volante — compuesto también de cuadrados que forman un damero— del cuadro de G. Posada, forma una serie que, insertada en el damero de “El Cubri”, traslada el valor de las manifestaciones populares, el interés por llegar a un amplio número de lectores, la crítica a la sociedad y la importancia de los oficios⁵⁵⁰. “El Cubri” integra y adapta esta imagen que, al tiempo que apela a la construcción de un mundo de a dos, anuncia el importante lugar que tendrá la pareja en la visión de la Historia de *Memoria del Fuego*. En el cuadro superior derecho del damero, —el de ubicación más privilegiada para el lector occidental—, aparece la figura de un hombre negro encadenado, que representa a la esclavitud y, metonimiza al otro grupo étnico que sufrió la explotación colonial.



En el plano central del damero, una joven mujer blanca tiene en sus manos una cornucopia vuelta hacia abajo de la que caen monedas de un modo tan elocuente que el lector casi podría imaginar su tintinear. La imagen mostraría el uso y valor que le dio la corona española al oro americano. El color rojo del fuego forma, en el damero, una cruz desde donde saluda un diablo con cara humana y

cuerpo de animal, semejante al diablo-jaguar, animal mítico, inclasificable e híbrido, célebre en los carnavales americanos y objeto de adoración de las clases populares. “El Cubri” lo sitúa, no al azar, al lado de la imagen de una Iglesia Católica apoyada sobre un zócalo negro que podría sugerir las huellas de prácticas inquisitoriales, pero que también podría leerse como el palimpsesto de construcciones precolombinas, mitos y crónicas olvidados por la historia oficial que es reescrito y puesto en un lugar de privilegio en los años setenta.

Los tres cuadros inferiores muestran a los personajes criollos que también serán tratados en este libro. En el primer cuadro, la mujer tosca tocando el

violín podría representar la pseudo adquisición imitativa de la sensibilidad cultural europea. En el medio, la imagen de un militar sobre su caballo – similar a la de los monumentos de las plazas públicas americanas –, aludiría a las cruzadas libertadoras del siglo XIX protagonizadas por los criollos, lo que prepararía al lector para una lectura que pone de relieve el olvido de los grupos sometidos en la constitución de las naciones. A la derecha, el hombre que guía la carreta tirada por los bueyes, encarnaría a los trabajadores americanos, invitando a una lectura del pasado como la lucha de los que sirven y los que mandan que repetiría, desde otro ángulo, el encuentro de culturas derivado de la Conquista de América.

En síntesis, la cruz que forma el damero propondría una mirada sobre el poder de la Iglesia sobre el que se asentó el poder político separando a los grupos sociales. Su eje horizontal, con la imagen de la mujer que deja caer el oro de América contrabalanceada por la imagen inquietante de la Iglesia, funcionaría como una metáfora del Estado español. Su eje vertical presentaría, paródicamente, a los criollos que heredaron el poder español respaldados por los militares. En el centro, la imagen del diablo festivo y bromista representaría la fuerza insurgente de las creencias de los sometidos que da origen a contraculturas híbridas. Quedan fuera de la cruz los grupos que sirven, es decir, los indígenas, los esclavos y los mestizos trabajadores. Así, cada una de las imágenes que conforman el damero evocaría consecuencias a largo plazo de la llegada del español tales como la *cara* de la explotación económica que se oculta tras la *máscara* de la evangelización y las *máscaras* que los sometidos crean para ocultar la *cara* de sus ídolos populares frente a la imposición religiosa.

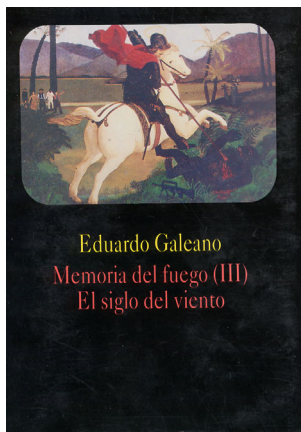


La cubierta del tomo II, *Las caras y las máscaras*, de Ediciones del Chanchito, está ilustrada con otra obra realizada por el maestro José Gamarra que se titula *Yemanyá*. La ilustración está diagramada de igual forma que la de los tomos I y III, conservando las mismas proporciones e idéntico fondo negro. *Yemanyá* es la deidad de los cultos sincréticos afro-latinos

que equivale a la Virgen María de los católicos. En la pintura, la misma aparece mimetizada con la Virgen católica por el color y el largo de su vestido, la ubicación de pie en cuerpo entero y el oval de su rostro; pero se diferencia de ella por el color oscuro de su piel y el collar que lleva puesto, realizado con frutos tropicales. La “Virgen” de José Gamarra representaría la unión entre los pueblos africanos y americanos derivados del pasaje y la

migración de culturas que implicó, para América, la trata de esclavos.

El título del tercer volumen, *El siglo del viento*, contiene en la palabra *viento* un juego de paronomasia con *veinte*, que hace referencia al siglo que es el punto de mira temporal desde donde Galeano construye su versión de la historia. La cubierta de la publicación de Ediciones del Chanchito, realizada por José Gamarra presenta un detalle de su obra titulada *San Jorge y el gorila*⁵⁵¹ inspirada en la pintura de Rafael *San Jorge y el dragón*⁵⁵². En ella, José Gamarra presenta un trabajo híbrido en torno al tema del combate contra el Mal, a partir de la extraña mezcla de un símbolo convencional de la religión católica – San Jorge – con instrumentos de guerra – la metralleta – utilizados en el siglo XX.



En un primer plano, San Jorge aparece representado como un hombre blanco y sonriente montado en un caballo del mismo color. A partir de este *frame*⁵⁵³, entendido como el escenario de una representación del mundo que permite efectuar actos cognitivos fundamentales como las percepciones, la comprensión lingüística y las acciones, el lector podría realizar una interpretación vinculada con la poética postcolonial. El San Jorge de Gamarra juega con el grafismo del San Jorge de Rafael integrando algunos de sus valores pero cambiándoles de signo. Si se considera que en la Época Medieval esta pintura representaba la victoria de la religión civilizadora frente a la barbarie de los infieles,

el sujeto observador podría ver, en este caso, a San Jorge como el vencedor del gorila que sería el infiel. Sin embargo, si se presta atención a la actitud de los personajes del segundo plano que visten trajes típicos de campesinos latinoamericanos⁵⁵⁴, el gorila sería la víctima de la imposición de la religión católica simbolizada en San Jorge.

El gorila yace luciendo una herida en el medio del pecho de la que mana la roja sangre que contrasta con la blancura del caballo de San Jorge, símbolo de la pureza de sus intenciones. Asimismo, su boca entreabierta contrasta con la expresión de felicidad del rostro de su agresor, lo que vendría a poner en tela de juicio la verdadera existencia de tal virtud. La imagen de la moderna metralleta que aparece al lado del gorila podría leerse desde una perspectiva setentista como una metáfora del guerrillero caído en la lucha contra el régimen oficial de los gobiernos de facto.

Pero además, el lector puede recordar que en las religiones sincréticas afro-latinas, San Jorge representa a Ogún, deidad patrona de la guerra que protege a todo aquél que trabaja en las líneas de frente, que abre nuevos

caminos y extiende las fronteras. Si tenemos en cuenta que los militares también se sirvieron de metralletas para mantener el orden impuesto, el gorila se humanizaría por la presencia del arma que yace a su lado y, por un proceso de hibridación, se convertiría en un esbirro de la dictadura. En este caso, Ogún, el santo sincrético popular vendría a liberar a los latinoamericanos que están en el segundo plano, de los desmanes de aquella. De esta forma, la historia se bifurcaría en sentidos contrarios, y “el Mal” que cae a manos del San Jorge de Rafael, sería en la pintura de Gamarra las dictaduras de las que Ogún vendría a liberar a América Latina.

Tanto las interpretaciones que de esta carátula acabamos de realizar, como las que pueda hacer el sujeto observador Ω , dan cuenta de la múltiple focalización que, desde el siglo XX adquieren, en *Memoria del fuego*, los relatos históricos pertenecientes a otras obras. Este proceso de reescritura invierte las versiones originales de los hechos para demostrar que todo análisis que se realice deberá tener en cuenta la complejidad del semiotopo que es la obra en tanto “sistema complejo, abierto y auto-organizador [...] que el sujeto observador omega [...] tendrá que descodificar e interpretar”⁵⁵⁵. La “novedad” es la inquietante extrañeza de este mensaje que, en definitiva, está formado por capas de “dèjà lu”.



La cubierta del tercer volumen, publicado por Siglo XXI Editores, está ilustrada por una fotografía del uruguayo Marcelo Insaurralde que ocupa toda la parte inferior de la misma. Encuadrada en un borde marrón que contrasta con el resto de la página, ubica en el centro de la atención a un hombre minúsculo que camina sobre el borde del mar. La imagen, que se ve a través de unos barrotes rotos, no sólo evoca el siglo de las dictaduras sino que sitúa al lector en un lugar desde donde todo se ve pequeño. Esta reducción posiciona al observador adentro de la celda evocando los sentimientos compartidos de tristeza y pesimismo de los años setenta. El hombre minúsculo que se ve al otro lado de esas rejas, propondría otra mirada, una que no se ve⁵⁵⁶. La reja rota dejaría

entrever una ilusión de esperanza ferruginosa, similar a la de los presos políticos que, por esos años, soñaban con la libertad⁵⁵⁷.

La mirada sesentista del pasado

Los paratextos analizados sirven, por estar elaborados a partir de la integración de elementos diversos, para presentar esta obra que se compone

de numerosos textos reescritos y fragmentos de textos insertados que es *Memoria del Fuego*. Como estrategia iconográfica, cumplen la finalidad de activar el sistema de nudos sensoriales que deben estimular, a su vez, la memoria colectiva del lector para que, de acuerdo con su idiotopo psicobiográfico y sociocultural en constante evolución, reconstruya el mensaje.

En cualquiera de las dos ediciones de *Memoria del fuego* que analizamos, las ilustraciones de cubierta permiten intuir, desde un primer contacto, la historia de América Latina postulada por Eduardo Galeano. Ambas tejen un enunciado factible de tantas lecturas como lectores haya, guiado por un juego de interpretaciones múltiples, pero, dado los procesos de repetición y variación presentes en cada una de las imágenes, preparan al lector a intuir que la versión de los acontecimientos que se leerá, es ideológica y sesentista. En este marco, la interpretación surgirá de la relación planteada en el semiotopo del texto donde se cruzan la estrategia del sujeto productor y la mirada del sujeto observador que, navegando a su guisa entre los diferentes datos y sensaciones, irá descubriendo el potencial hipertextual de la trilogía. A partir de la descodificación de los indicios que estos paratextos siembran aquí y allá, el lector construye y deconstruye su enciclopedia. En tal sentido, la palabra *memoria*, mencionada en el título, indicaría al lector, a modo de advertencia, que deberá revivir los recuerdos asociándolos con personajes o sucesos de los años sesenta o setenta. Y las imágenes de las cubiertas, por su parte, permitirían percibir la polifonía de voces provenientes de diversos fogones culturales americanos tejidas sobre la base de relatos transmitidos de generación en generación.

Las imágenes y cuadros sugieren, a través de la fragmentación, el mosaico de cuentos breves que es *Memoria del fuego*. “El Cubri” anuncia, como dibujante de *comics*, la imbricación de versiones de historias que se superponen a otras y la “mise en abyme” que implica esta tensión ideológica. También José Gamarra, pero desde otro ángulo, utiliza elementos de la historieta, pero a modo de objetos claves, en medio de la fijeza casi fotográfica del realismo ingenuo de la pintura del paisaje, desde donde plantea su visión americana de los acontecimientos. El pintor uruguayo participa, en la edición uruguaya posterior a la primera publicación de la trilogía, sugiriendo desde el paratexto la proximidad de *Memoria del fuego* con una obra de arte. Marcelo Insaurralde lleva al lector, con la fotografía, a enfocar de otro modo la mirada sobre los hechos, para percibir realidades ocultas, silenciadas o marginales.

Los paratextos anuncian una escritura simbólica e impertinente que da origen a un mensaje de gran fuerza estética. Mirados como un todo, los mismos proponen un contrato de lectura que busca incendiar el silencio y las mentiras de la dictadura, calando en la sensibilidad del lector a través de una convocatoria a sus propias representaciones. Dirigidos a un lector

cómplice⁵⁵⁸, abren las puertas a una versión de la Historia que refleja transgresiones y violencia, que sitúa a los personajes olvidados, sometidos o esclavizados a quienes llamamos “los naides” en un primer plano. *Memoria del fuego* invita al lector, desde el umbral de sus cubiertas, a reconstruir el pasado organizando los sucesos, en una reescritura que se presenta como si fueran respuestas a la dictadura rioplatense de los años setenta.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. “La mort de l’auteur” in *Œuvres complètes*, tome II. Paris, Le Seuil, 1968.
- Borges, Jorge Luis. *El jardín de los senderos que se bifurcan*. Buenos Aires, Editorial Sur, 1941.
- Calle-Gruber, Mireille, Zawisza, Elisabeth. *Paratextes. Études aux bords du texte*. Paris, L’Harmattan, 2000.
- Compagnon, Antoine. *La seconde main*. Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- Cortés Hernán. *Cartas y documentos*. Introducción de Mario Hernández, Sánchez-Barba, México, Editorial Porrúa, 1963.
- Certeau (de), Michel. *L’écriture de l’histoire*. Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 1975.
- Saussure (de), Ferdinand. *Curso de Lingüística General*. Madrid, Editorial Gedisa, 2004.
- Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris, P.U.F., 1972.
- Dubois, Jacques. *L’institution de la littérature*. Bruxelles, Labor/Fernand Nathan, 1983.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Paris, Éditions Grasset & Fasquelle (traduit de l’italien par Myriem Bouzaher), 1985.
- Ezquerro, Milagros. *Fragments sur le texte*. Paris, L’Harmattan, Collection Langue & Parole, 2002.
- Ezquerro, Milagros. *L’hybride / Lo híbrido. Cultures et littératures hispano-américaines. Les ateliers du S.A.L.* Paris, Indigo & Côté-femmes éditions, 2005.
- Flores y Escalante, Jesús. *Morralla del calor mexicano*. México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos/Dirección General de Culturas Populares, 1994.
- Foucault, Michel. *L’ordre du discours*. Paris, Gallimard, 1971.
- Galeano, Eduardo. *Días y noches de amor y de guerra*. Barcelona, Editorial Laia, 1978.
- Galeano, Eduardo. *Memoria del fuego. Los nacimientos* (I). Madrid, Siglo XXI Editores, 1982.
- Galeano, Eduardo. *Memoria del fuego. Las caras y las máscaras* (II). Madrid, Siglo XXI Editores, 1984.
- Galeano, Eduardo. *Memoria del fuego. El siglo del viento* (III). Madrid, Siglo XXI Editores, 1986.
- Galeano, Eduardo. *Memoria del fuego. Los nacimientos* (I). Montevideo, Ediciones del Chanchito, 1987.
- Galeano, Eduardo. *Memoria del fuego. Las caras y las máscaras* (II). Montevideo, Ediciones del Chanchito, 1987.
- Galeano, Eduardo. *Memoria del fuego. El siglo del viento* (III). Montevideo, Ediciones del Chanchito, 1987.
- Genette, Gérard. *Seuil*. Paris, Éditions su Seuil, Collections Essais, 1987.
- Guevara, Ernesto. “Carta mandada a Carlos Quijano en 1965”, in *Marcha*, Montevideo, marzo de 1965, en Leopoldo Zea (ed.) *Ideas en torno de Latinoamérica*. Vol. I, México, UNAM, 1986.
- Ingarden, Roman. “Concreción y reconstrucción”, in Rainer Warning (editor). *Estética de la recepción*. Madrid, Editorial Visor, traducción española de Ricardo Sánchez, 1989.
- Sibony, Daniel. *Entre-deux, l’origine en partage*. Paris, Points-Seuil, 1998.

- Van Dijk, Teun. "Macro-structures and cognition", in (documento mimeográfico) *Twelfth Annual Carnegie Symposium on Cognition*, Pittsburgh, Carnegie Mellon University, mayo, 1976.
- Wachtel, Nathan. *La vision des vaincus*. Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio histoire, 1971.

Les articulations texte-image Joaquín Torres García au pied de la lettre

Julie Amiot-Guillouet
(Université Lumière Lyon II)

Introduction

«Des mots dans la peinture occidentale? Dès qu'on a posé la question, on s'aperçoit qu'ils y sont innombrables, mais qu'on ne les a pour ainsi dire pas étudiés⁵⁵⁹.» À l'œuvre de l'Uruguayen Joaquín Torres García, ces mots de Michel Butor semblent pouvoir s'appliquer avec une singulière acuité, tant ce peintre a cherché, au fil du pinceau, à faire entrer les mots dans la peinture, pour faire de ses tableaux d'authentiques textes picturaux. Cette œuvre singulière offre un espace privilégié de réflexion, dans la perspective d'une exploration du «texte et ses liens». En effet, traditionnellement, l'espace textuel et l'iconique tendent à être séparés. Et pour les créateurs qui les font coexister sur la toile, il s'agit le plus souvent de la mise en parallèle de deux systèmes sémiotiques, où l'élément textuel est perçu comme différent de l'iconique. Les relations entre les deux sont alors pensées en termes de hiérarchisation, de perturbation du dispositif global du tableau, d'orientation d'un système par l'autre. Toutefois, en suggérant que le tableau est un texte comme un autre, Roland Barthes⁵⁶⁰ a permis de repenser les relations entre les différents éléments qui peuvent entrer dans sa composition : non plus en termes d'autonomie et de concurrence, mais au contraire comme autant d'éléments solidaires dans l'élaboration d'un système signifiant à déchiffrer.

En ce sens, l'étude des propositions de Joaquín Torres García – autant praticien que théoricien de son propre art – est intéressante. Fonctionnant sur la recherche d'une fusion complète entre le texte et l'image, la tradition et les avant-gardes esthétiques, sa peinture explore les mécanismes de production du sens, en combinant le sensible perceptif – traditionnellement associé à l'image – et l'intelligible – qui ne sera plus désormais l'apanage du seul langage articulé.

Pour mettre au jour les voies de la signification dans l'œuvre de Joaquín Torres García, nous montrerons tout d'abord que ses tableaux peuvent dans un premier temps être envisagés sous l'angle traditionnel de l'articulation conflictuelle entre texte et image. Cela vaut en particulier pour ses œuvres des années 1920, particulièrement influencées par les avant-gardes. Toutefois, le peintre dépasse cette première tentative, pour se livrer à la recherche de la mise en place d'un authentique alphabet pictural. Assise sur une solide réflexion théorique, cette passionnante exploration formelle souligne en même temps les résistances du sens à se laisser contraindre.

1. Les manifestations d'une articulation traditionnelle texte-image chez Torres García

Dans les relations étroites qui se tissent entre mots et images, Michel Butor souligne que, traditionnellement, on assiste en peinture à une forme d'accompagnement de l'image par un texte qui lui est extérieur. Il propose une classification de ces textes présents dans ou autour des toiles, à partir des catégories suivantes : «commentaires», «titres», «légendes» et «signatures». On constate immédiatement que ces catégories empruntent à la littérature, qui reste pour Butor le point de comparaison privilégié au moment où il se propose de défricher la question des rapports entre texte et peinture. Sa façon d'aborder la question du titre en atteste :

Toute œuvre littéraire peut être considérée comme formée de deux textes associés : le corps (essai, roman, drame, sonnet) et son titre, pôles entre lesquels circule l'électricité de sens, l'un bref, l'autre long [...] ; de même, l'œuvre picturale se présente toujours pour nous comme l'association d'une image [...] et d'un nom.⁵⁶¹

La référence littéraire prime sur l'analyse picturale, envisagée en fonction de catégories élaborées pour la première. Il est à cet égard remarquable que les éléments isolés par Butor renvoient à ce que Genette désignera comme le paratexte en littérature⁵⁶². Nous nous trouvons bien dans le cadre d'une relation de hiérarchisation entre texte et peinture puisque, même

pour ceux qui cherchent à en étudier les relations, c'est bien le texte qui prime dans l'organisation du système de sens de l'ensemble. Toutefois, la présence de mots autour de la peinture mise au jour par Butor remet en cause la nature «verbale» du texte postulée par Genette, au profit de l'idée d'un texte pictural élaborée par Barthes dans l'article déjà cité. Ainsi, par-delà les cloisonnements entre les deux systèmes sémiotiques, on voit émerger un dispositif complexe, qui articule les deux ensembles signifiants que sont le langage verbal d'une part et la peinture d'autre part, judicieusement considérés par Butor comme «deux textes associés». Cette perspective rend plus complexe l'utilisation de la notion de «paratexte» dans le domaine pictural, à partir du moment où celui-ci se voit affecté de la capacité à renvoyer à deux formes textuelles distinctes, l'une verbale et l'autre iconique. Dans le domaine pictural, l'iconique prime sur le verbal à la fois en termes quantitatifs et qualitatifs, et l'on peut y distinguer deux formes de paratexte :

– un paratexte externe à la peinture elle-même, recouvrant les catégories et fonctions distinguées par Genette dans le domaine littéraire (par exemple les titres ou notices précisant le nom de l'auteur, la date, les dimensions et matériaux utilisés, etc.). Il s'agit d'éléments annexes au tableau lui-même, qui se situent matériellement à *côté* de lui.

– un paratexte interne à la peinture, où l'on peut considérer l'image comme «texte» principal, et les mots qui s'y inscrivent (en particulier la signature, la dédicace ou le commentaire) comme un ajout.

Cela repose le problème du rapport conflictuel entre les deux systèmes de sens, puisque leur hétérogénéité implique que les mots viennent troubler, perturber la stabilité signifiante de la peinture, comme le suggère Michel Foucault :

Il faut qu'il y ait d'une façon ou d'une autre subordination : ou bien le texte est réglé par l'image [...] ; ou bien l'image est réglée par le texte [...], l'essentiel est que le signe verbal et la représentation visuelle ne sont jamais donnés d'un coup. Un ordre, toujours, les hiérarchise, allant de la forme au discours ou du discours à la forme.⁵⁶³

Dans sa pratique picturale, Joaquín Torres García reprend cette problématique ancienne, très réactivée dans la peinture moderne : son œuvre se fonde en effet sur cette dimension hétérogène, convertie en signe de modernité. Dans les tableaux des années 1920, Joaquín Torres García commence à laisser les mots trouver leur place dans le champ de la représentation, à la manière des peintres avant-gardistes, en particulier cubistes et futuristes. Le paysage urbain et ses entrelacs de signes deviennent un objet de représentation privilégié, mais il apparaît qu'à ce

stade, les relations entre texte et image dans l'espace de la toile restent très traditionnelles : la présence de texte (verbal) dans le tableau est un élément d'identification, de situation, en particulier par rapport à l'espace urbain. Les mots offrent une réelle valeur ajoutée en termes d'information par rapport à l'image, et la notion de subordination et d'orientation de l'image par le texte est dans ce cas opérante, comme le montrent les deux exemples suivants :

FIGURE 1



Tabac, 1928
Huile sur toile, 46x38,5cm

FIGURE 2



Le Café, 1928
Huile sur carton, 52x75cm

Sur ces deux toiles, la présence des mots est très forte, sur le double plan de la compréhension et de l'interprétation d'une part, et celui de l'esthétique d'autre part. Les mots viennent s'inscrire dans le dispositif figuratif que propose le tableau : la capacité de celui-ci à désigner la nature de l'espace représenté dépend au moins autant des mots en présence que des signes iconiques qui permettent de l'identifier. Si dans la première, l'inscription redoublée sur le store et le mur met en mots ce que la carotte suggérait déjà sous forme de signe géométrique, dans le second, l'importance stratégique conférée aux mots est d'autant plus grande que ceux-ci, qui apparaissent coupés, demandent au spectateur un effort d'interprétation supplémentaire, en particulier pour le «TELEPH», qu'aucun signe visuel ne vient expliciter. De cette façon, les mots

parviennent à miner l'autonomie de la représentation picturale, et fonctionnent bien selon les catégories traditionnelles de l'analyse des relations qu'entretiennent texte et image en peinture. Toutefois, l'évolution postérieure de la pratique picturale de Joaquín Torres García va plus loin et brouille même franchement ces catégories étanches, en proposant une forme de réflexion et de pratique renouvelées du texte pictural.

2. Torres García à la recherche d'un alphabet pictural

A partir des années 1930, l'œuvre de Joaquín Torres García présente un notable infléchissement. S'éloignant des modèles avant-gardistes qui l'avaient inspiré précédemment, il élabore peu à peu sa théorie de l'art comme construction universelle. Cela se traduit par un rejet de la peinture figurative, qu'il considère désormais comme limitée car trop matérialiste, au profit de formes d'objets schématisées qu'il qualifie d'universelles ou concrètes. Sur cette voie nouvelle, Torres García ne manque toutefois pas de rappeler sa dette envers la révolution cubiste, qui a permis en peinture la mise au jour et l'exploration de la structure des objets, au détriment de leur représentation purement imitative. L'Uruguayen retiendra la leçon d'un mouvement pictural qui tourne résolument le dos à l'exactitude de la représentation matérielle, impliquant un point de vue ponctuel et partiel, au profit d'une recherche essentiellement plastique :

¿Qué fue esa *otra cosa* a que pasaron los cubistas casi sin darse cuenta? Simplemente : pasaron del plano imitativo, al de la creación y de la plástica [...]. En primer lugar, más o menos el cuadro se hizo frontal, se establecieron relaciones entre los planos que ya fueron formas abstractas y no imitativas, y finalmente se consideró ese conjunto plástico como algo que, si tenía que ver con la realidad, era ya algo independiente, un todo completo que se fundaba y sustentaba en sí mismo⁵⁶⁴.

Le cubisme apporte à Torres García la possibilité d'affranchir l'activité plastique des contraintes de l'imitation. Une fois ce pas franchi, il consacre son œuvre à la mise en place d'un système pictural fonctionnant comme un texte, c'est-à-dire où la peinture tire son sens d'elle-même et de sa propre organisation. Il sort ainsi de la perspective traditionnelle dans laquelle le texte verbal entre en concurrence sur le plan du sens avec le visuel, pour réfléchir sur la possibilité théorique et pratique d'élaborer un langage plastique, fondé sur un répertoire de signes pouvant ensuite s'actualiser dans un texte pictural. C'est selon lui la trajectoire que doit prendre la peinture, pour accéder au rang de forme d'expression universelle : l'objet de la représentation devient la peinture elle-même, considérée comme un nouveau langage permettant à l'humanité de dépasser

ses limitations expressives : «[La pintura] irá dejando la anécdota considerada como tal para entrar en sus propios problemas profundos y llevarnos a intuiciones no traducibles ya en ningún lenguaje⁵⁶⁵.» Pour faire de la peinture ce mode de communication universel auquel aspire le peintre, il faut abandonner les particularismes, et en revenir à la schématisation et aux formes simples (géométriques), qui doivent permettre de faire émerger un langage universel : «La geometría, por ser algo puro, no es la vida, pero es un lenguaje – puede ser un lenguaje – y lo es para el arte y también para toda expresión del hombre [...]. La geometría es un teclado de lenguaje gráfico⁵⁶⁶.» Les hésitations dans la formulation du peintre montrent l'élaboration progressive d'une théorie de l'art qui assigne aux formes géométriques le même rôle que celui occupé par les lettres dans le langage verbal : si elles ne forment pas un langage à elles seules, c'est leur articulation harmonieuse – comme celle des sons par le clavier du pianiste – qui doit les faire accéder à cette qualité. «Universalisme», car il s'agit de réduire les objets à leur structure la plus élémentaire, immédiatement compréhensible et identifiable pour n'importe quel spectateur⁵⁶⁷. «Construit», car ces formes doivent être agencées par le travail du peintre afin de délivrer un message, également compréhensible et identifiable, et donc, universel lui aussi, comme chacune de ces formes prises isolément. Par cette opération double de schématisation et d'ordonnement, la peinture devient une forme nouvelle de langage, actualisée dans les textes particuliers que sont les tableaux, et reposant sur un authentique alphabet, c'est-à-dire un système de signes graphiques dont l'articulation permet de transmettre une information. La vocation de la peinture, du moins dans la conception qu'en a Torres García, est essentiellement intellectuelle, et clairement inscrite dans une perspective heuristique visant à découvrir et communiquer la vérité humaine et cosmique : «Arte, interpretando en sus esquematizaciones, la leyenda y el mito, los signos, lo profundo, lo abstracto ; la proyección del Hombre por encima de la historia ; la Verdad por encima de las Verdades ; lo eterno por encima de lo temporal⁵⁶⁸.»

Comment se traduit visuellement cette élaboration d'un alphabet graphique, dont les combinaisons doivent déboucher sur un langage autonome ? Il s'agit de signes géométriques simples répartis dans une perspective platonicienne de hiérarchisation en trois plans :

- le plan intellectuel, supérieur.
- le plan des émotions, qui se situe à mi-chemin entre l'intellectuel et le sensible.
- le plan physique, inférieur.

Dans quelques dessins, le peintre nous livre la clé du sens des différents

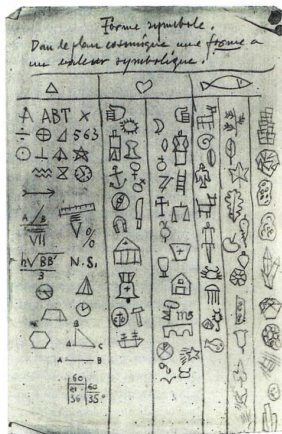
signes qu'il utilise dans sa peinture, de la même façon qu'un dictionnaire permet de comprendre le sens des mots pris isolément :

FIGURE 3



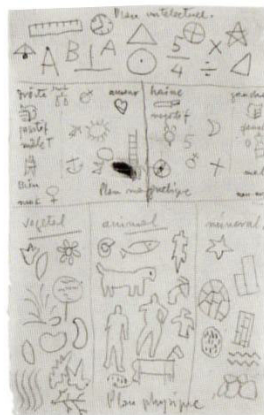
Composition cosmique avec homme abstrait, 1933
Tempera sur carton
74,9 x 50,8cm

FIGURE 4



Forme-symbole : dans le plan cosmique une forme a une valeur symbolique, v. 1930-1932
22,6 x 14cm

FIGURE 5



Schémas intellectuel, magnétique et physique, v. 1930-1932
Crayon sur papier
15,2 x 10,2cm

Ces documents sont particulièrement intéressants, car ils permettent d'observer le système de correspondances et d'équivalences entre les signes et leur signification, grâce à leur regroupement dans les différentes cases qui régissent l'ensemble du code établi par Torres García. Cette répartition facilite largement le déchiffrement et la lecture du texte pictural que le peintre élabore à partir de ces signes, dans une forme d'écriture picturale qui ne distingue plus un statut séparé pour l'élément écrit et l'élément iconique. Ainsi, le plan intellectuel regroupe les éléments qui font référence à l'activité intellectuelle, traduite dans sa matérialité : lettres, chiffres, instruments de mesure (en particulier la règle), géométrie, mathématiques. Le plan émotionnel se distingue par l'ensemble des signes qui traduisent la place de l'homme entre l'intellectuel et le sensible, par les références à l'émotion et à l'inconscient (FIG. 3), à la division du système en deux pôles, positif et négatif, ayant chacun leur traduction visuelle (FIG. 5). Le plan physique fait référence au monde sensible à travers ses différentes

manifestations (végétales, animales, minérales). Torres García montre ici l'effort de cohérence qu'il déploie dans l'ensemble de son œuvre, pour créer ce langage universel auquel il aspire. Toutefois, son système pose lui aussi le problème de l'arbitraire des signes, comme en atteste l'instabilité de certains, qui passent d'une catégorie à une autre et remettent ainsi en question la belle cohérence de l'ensemble. Ainsi par exemple, on observe qu'entre les FIG. 4 et 5, la clé, l'échelle, la balance ou encore le couteau circulent, au sein de la catégorie intermédiaire, entre le féminin et le masculin. Les vaguelettes passent du plan intellectuel dans la FIG. 4, au plan physique dans la FIG. 5, ce qui met au jour des contradictions internes au système, et finit par brouiller l'ensemble du code. Enfin, certaines formes schématisées ont un statut ambigu : simples signes dans la FIG. 3, elle désignent des catégories d'ensemble dans la FIG. 4. C'est le cas pour le triangle, le cœur ou encore le poisson.

Ainsi, malgré sa volonté de construire un ensemble signifiant extrêmement cohérent, Torres García crée en fait un système bien fragile, qui ne fait qu'accroître l'importance de l'opération de lecture, en marge des intentions du peintre qui prétendait contrôler le sens de ses œuvres.

3. La peinture comme texte ou la revanche de la lecture

Les limites de la forme de texte pictural proposé par Torres García émergent de ses propres tensions et contradictions. Le sens assigné aux signes apparaît instable, car l'équivalence établie par le peintre entre ses objets-signes et un alphabet ne va pas de soi, bien au contraire, comme l'avait déjà remarqué Roland Barthes dans *L'Aventure sémiologique* :

Il faut prendre garde ici à ne pas comparer l'objet au mot en linguistique, et la collection d'objets à la phrase ; ce serait une comparaison inexacte parce que l'objet isolé est déjà une phrase [...]. La syntaxe des objets est évidemment une syntaxe extrêmement rudimentaire [...]. En réalité les objets – que ce soient les objets de l'image ou les objets réels [...] – ne sont liés que par une seule forme de connexion, qui est la parataxe, c'est-à-dire la juxtaposition pure et simple d'éléments⁵⁶⁹.

Le problème judicieusement soulevé par Barthes se retrouve au cœur de l'expérience picturale à laquelle invite l'œuvre de Torres García : en plus de l'instabilité intrinsèque du sens de ses objets convertis en signes, l'absence de syntaxe et de grammaire pour conduire leur articulation est un écueil supplémentaire qui se dresse contre la prétendue intelligibilité universelle des toiles du peintre. La très grande complexité de ses «compositions universelles» s'avère en effet bien difficile à démêler, en l'absence d'une trajectoire de lecture clairement établie. Pourtant, Torres

García tente de surmonter cette difficulté, en mettant en avant le fait que l'unité visuelle de ses toiles garantit le fonctionnement de l'ensemble de ses différents compartiments comme système. Pour lui, c'est le principe de la ligne qui fonde l'unité textuelle de ses œuvres, en mettant sur le même plan – à la manière des cubistes – des objets fort différents, réunis par cette unité essentiellement plastique. La relation entre les divers éléments qui composent le tableau dépasse ainsi la juxtaposition, pour devenir dynamique. C'est ainsi que l'on peut interpréter ses toiles au style invariant et clairement reconnaissable, et le commentaire qu'il en propose :

FIGURE 6



Composition universelle
1937, Huile sur carton
108x85cm

[...] la línea debe mantenerse siempre como línea y nada más, debe aparecer con una independencia total [...]. Si dibujamos un objeto cualquiera valiéndonos de una simple línea, no diferenciamos el espacio alrededor del objeto dibujado, del que está dentro del perímetro del mismo. Y eso es lo que debe hacerse, si queremos que, con independencia de los esquemas representados, quede el espacio sin que se haya quebrantado su unidad.⁵⁷⁰

La ligne noire sur fond monochrome semble être à même de résoudre les contradictions qui traversent la pratique et la théorie de la peinture de

Torres García. Toutefois, elle ne livre pas davantage que les répertoires de signes proposés dans ses dessins la clé de l'interprétation de ses tableaux : pour universels qu'ils prétendent être, ils impliquent tout d'abord l'apprentissage de la façon adéquate de les interpréter. L'intense activité théorique et didactique déployée par Torres García, tant dans les cours et conférences dispensés, que dans les milliers de pages qui consignent ses réflexions sur l'art, souligne s'il en était besoin que cette forme de pratique picturale nouvelle doit être expliquée. Il existe bien un apprentissage préalable pour accéder au sens des œuvres à partir de leur contemplation, tout comme il existe un apprentissage du langage et de la lecture pour le texte. Mais malgré tout, le sens de sa propre peinture semble en grande partie échapper au peintre, et cela paraît devoir être relié à sa volonté même d'élaborer un sens univoque à partir de la matérialité concrète des objets. Encore une fois, les analyses de Barthes apparaissent ici éclairantes :

Quels sont les signifiés de ces systèmes d'objets, quelles sont les informations transmises par les objets ? Ici, on ne peut faire qu'une réponse ambiguë, car les signifiés des objets dépendent beaucoup non pas de l'émetteur du message, mais du récepteur, c'est-à-dire du lecteur de l'objet. En effet, l'objet est polysémique, c'est-à-dire qu'il s'offre facilement à plusieurs lectures de sens.⁵⁷¹

L'œuvre de Torres García propose un système de signification dépassant les cloisonnements entre texte et image, pour les résoudre par leur mise en réseau de sens dans l'espace de la toile. Malgré toute la modernité de ses recherches sur l'importance de la forme, la perfection de ce système ne vaut qu'à l'intérieur de lui-même, et en fonction de la volonté de son créateur, qui a tout de même oublié au passage que toute opération de communication suppose la présence du locuteur certes, mais aussi du récepteur, qui investit en retour le message reçu à partir de ses propres modèles intellectuels et imaginaires. Une communication à double sens donc, dans laquelle le lecteur de l'œuvre occupe une place essentielle pour ce qui est de lui conférer un sens, comme l'indique fort justement Milagros Ezquerro :

Ce qui est postulé ici suppose qu'il y ait du JEU. Du jeu entre chaque fragment conçu non pas comme pièce d'un puzzle qu'il faudrait reconstituer conformément à un modèle préétabli, mais comme carte d'un jeu ouvert que chaque lecteur aura à inventer ; carte qu'il prendra, laissera de côté, placera et combinerà selon les règles qu'il se donnera à lui-même, s'il entre dans le jeu⁵⁷².

Ce retour du lecteur va à l'encontre de l'idée de Torres García selon laquelle la représentation schématisée d'objets permet d'accéder à l'«idée»

de l'objet en le simplifiant, en le réduisant à sa structure géométrique la plus élémentaire et essentielle. La pensée contemporaine nous a bien enseigné, depuis *Les Mots et les choses*, que cet idéal platonicien d'adéquation entre les objets matériels et leur essence spirituelle que le langage serait capable de relayer de façon transparente est une illusion.

On a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe⁵⁷³.

Revoilà ainsi posé le problème de la syntaxe, qui semble bien être l'écueil sur lequel le système de Torres García s'abîme invariablement. D'ailleurs, à y regarder de plus près, le problème de l'inadéquation des mots aux choses, pour reprendre la terminologie foucauldienne, n'est pas le seul à dynamiter la cohérence textuelle des œuvres. Les compositions universelles veulent résoudre les tensions traditionnelles existant entre texte et image en peinture grâce à l'unité conférée par la ligne, qui nivelle tous les éléments dans un même ensemble signifiant. Toutefois, l'observation du tableau ici reproduit montre que le «paratextuel» est bien présent dans ces œuvres, ce qui va à l'encontre de la transparente unité recherchée. Si l'on prend le cas des chiffres, le «1937», date de composition de l'œuvre, n'a pas la même valeur que le «531», qui renvoie à la sphère intellectuelle. De la même façon, pour ce qui concerne les lettres, le «J.T.G.», signature de l'artiste, possède de ce fait un statut très fort dans l'économie générale de la toile, bien supérieur en tout cas au «BNI», par exemple. Signature, date, autant d'éléments qui renvoient à une lecture traditionnelle du dispositif en nous éloignant d'autant du nouveau langage que le peintre souhaitait instaurer...

Conclusion

Joaquín Torres García a marqué l'histoire de l'art latino-américain et mondial, en s'efforçant de considérer la peinture sous un angle essentiellement plastique. Son œuvre constitue une vaste entreprise de (ré)conciliation de l'expression verbale et iconique, qu'il tente de fondre en un langage innovant et unique, celui de ses toiles. Après avoir dans un premier temps assimilé les leçons des avant-gardes dans les années 1920, et en particulier du cubisme, il s'est consacré à la mise en place d'un alphabet de signes, dont la combinaison débouche sur ses «compositions universelles». Toutefois, une analyse du répertoire de signes qu'il propose, et de leur répartition dans un système signifiant organisé montre les limites

de l'entreprise du peintre uruguayen. Elle permet en effet de mettre au jour les contradictions internes à ce système, et surtout, l'absence d'une syntaxe globale permettant un déchiffrement stable de ses messages.

Finalement, la vraie validité des propositions esthétiques de Torres García, et leur authentique modernité, se situe peut-être davantage dans la lecture que permettent ses toiles, ou plutôt les lectures, multiples, auxquelles elles invitent. Malgré tous les efforts du peintre pour en contraindre le sens dans une direction unique, la matérialité de la ligne, si elle ne garantit pas la signification de l'ensemble comme le peintre le souhaitait, a tout de même le mérite d'en libérer le sens, à partir de l'expérience esthétique singulière de chaque spectateur. Pour constituer sans doute un autre texte, au-delà des intentions initiales de son créateur.

Figuras que la violencia ha vuelto ilegibles

Los procedimientos ambulantes de Guillermo Núñez

Jaume Peris Blanes

Université d'Antananarivo (Madagascar)



*Sacar ánimo desde dentro para sobrevivir.
Meter la mano por la boca
hasta el fondo de los pies y de un solo tirón
darse la vuelta.*

(Guillermo Núñez)

Desde el principio, la obra del artista plástico Guillermo Núñez apuntó a representar los efectos sobre el cuerpo de la violencia política en América Latina. Desarrollada en diferentes soportes y en campos muy diversos de la representación, gran parte de su producción se halla atravesada por una incesante voluntad de exploración de los límites de la corporalidad violentada por el Estado y por la necesidad de hallar los materiales con que pudiera ser habilitada una mirada sobre los cuerpos dislocados que ésta dejaba como efecto.

Ello le llevaría a desarrollar recorridos expresivos que ponían en conexión no sólo diferentes tradiciones de representación, sino diversos estatutos semióticos que se entrelazarían unos con otros, intercambiando procedimientos figurativos y operatorias de representación. Así, las figuras y las formas de su interconexión que atraviesan toda su producción se convertirían en elementos ambulatorios con una sutil capacidad para migrar de unos soportes significantes a otros, desvelando en cada entramado de signos en que se inscribían una nueva significación.

Esa voluntad exploratoria se concretaría en una producción multiforme, que pondría en conexión la producción pictórica de Núñez con sus instalaciones políticas, y a éstas con las reflexiones llevadas a cabo en sus diarios, cartas, ficciones o ensayos. A través de todos ellos iría tomando

cuerpo una incesante exploración de las relaciones entre la subjetividad, el efecto de la violencia estatal sobre los cuerpos y la mirada posible que sobre ellos puede construir el arte en la contemporaneidad.

Si su producción anterior a 1973 había tomado ya a esa relación como su objeto fundamental, la brutal implantación de la dictadura militar en Chile confrontaría a Núñez directamente con la experiencia de la violencia de Estado, y haría de su propio cuerpo el objeto de un proceso de desestructuración que modificaría sensiblemente el rumbo de sus intervenciones, que pasarían a anclarse en la posibilidad de representar el derrumbe subjetivo que tiene lugar en el interior de la dinámica concentracionaria.

Sosteniéndose la acción de los militares y su lógica represiva en una concepción de la subjetividad como una sustancia modulable a través del castigo físico, no es de extrañar que su producción posterior a la experiencia de la tortura incluyera como espacio privilegiado de reflexión los elementos de articulación entre la corporalidad violentada y la subjetividad en proceso de desarticulación, y pasara a hacer de ellos el eje de un nuevo arte posible.

Si bien su producción pictórica apuntaría desde el primer momento a las tecnologías del control de los cuerpos en América Latina, su estancia en Nueva York abriría la temática americana a todos aquellos que, sufriendo las exclusiones económicas de la modernidad capitalista, sufren también sobre sus cuerpos la violencia represiva del Estado. Su interés por la comunidad negra norteamericana y por las masacres de Vietnam indicaba una apertura temática hacia todas las formas de opresión contemporánea. De hecho, podríamos leer la abstracción de muchos de sus cuadros como un intento de no anclar la representación en una situación política concreta, sino de abrirla, por el contrario, a una idea global de la violencia.

En ese sentido, su obra podría entenderse en un sentido general como una reacción crítica a las imágenes públicas de la violencia. La voluntad de representarla de otro modo, de un modo crítico que apuntara a la angustia y el dolor que produce en los cuerpos de quienes la sufren, se halló siempre en la base de su práctica pictórica y también, claro, de su escritura. Había habido en ella siempre un rechazo, de entrada, a cualquier posibilidad de estetizar la violencia, que se concretaba en estratos muy diferentes de su producción. En sus diarios de 1961 se podía ya leer: “Estoy luchando por crear – aún contra mí mismo – un arte sin belleza. Evitar que un cuadro sea sólo un objeto colgable y no un grito o un aullido”⁵⁷⁴. Anunciaba así una idea de lo que significaba la intervención artística alejada no sólo del academicismo, sino también de la estética.

De ese modo hay que entender, tras su primer paso por los campos represivos del pinochetismo, la muestra de 1975 en el Instituto Francés de Santiago, a la que siguió su segunda detención y un nuevo paso por los

centros de detención y tortura de la DINA. En ella había llevado a cabo una politización insoportable para el régimen del procedimiento vanguardista del *objet trouvé*, otorgando a objetos corrientes un valor de diálogo con el entorno político y social de violencia.

Había allí jaulas de pájaros, cedazos, mallas, parrillas, rosas, trampas de ratones, nombres, reproducciones de pinturas : Delacroix guiando al pueblo, un Guernica firmado por mí, telas desgarradas, manos azules, (...) jaulas amarradas y una corbata (...) anudada y colgada al revés sobre una superficie acerada. La DINA, aparato represivo de la Junta, vio allí la bandera de la Patria como horca, la vio así porque es en eso en lo que ellos la han convertido. ¿Comenzaban a hablar los espejos?

Allí no había títulos insultantes, sólo arte hablando. Vio una injuria la Junta Militar en una corbata puesta al revés, en las jaulas la libertad encadenada, el aire prisionero, los presos numerados y vendados, los muertos en las calles, en los espejos el temor y, en la sonrisa de la Gioconda, el arte pisoteado. Lo vieron porque ellos hicieron posible verlo. Lo vieron porque la Patria se ha convertido en una inmensa jaula. (*Testimonio ante la UNESCO*. VVAA, 1993 : 96).

Esa refuncionalización de objetos cotidianos inscritos en un contexto en que se les hacía tener significación política -la proliferación de jaulas y rejas en tiempos de campos de concentración, sobre todo- era uno de los modos de producir ese *arte sin belleza* que Núñez anunciara. Pero también sobre otros soportes iba a tomar forma ese aullido.

De hecho, y de acuerdo a lo consignado en su Testimonio ante la UNESCO, el 3 de mayo de 1974 había sido detenido a las tres de la tarde en su casa de Santiago. Tras el allanamiento y el registro violento de su hogar, sería conducido a los subterráneos de la Academia de Guerra de la Aviación (A.G.A.), refuncionalizados como centro de concentración y tortura por el ejército chileno durante los meses siguientes al Golpe Militar de septiembre de 1973. Su *Diario de viaje*, en el que reconstruía su experiencia carcelaria, se abría así :

Viernes 3 de mayo de 1974, cinco de la tarde :
Voy atravesando el espejo y mi voz ya no tiene sonido.
Estoy ciego en el túnel. Meto los dedos en el té frío y me aterrizo.
(VVAA 1993 : 87)

Esas palabras lacerantes elaboraban de un modo muy otro su experiencia concreta de la detención y el encarcelamiento construyendo una escena de escritura cuanto menos problemática. Aparentemente, el enunciado tendía a una total abstracción, especialmente en sus dos primeras oraciones. Sin embargo se describía también una escena ('meto los dedos en el té frío') mucho más concreta, en la que emergía como elemento de representación la fisicidad del cuerpo del pintor.

Las dos primeras frases apuntaban sin duda a las ideas de *umbral* y de *metamorfosis*, recurriendo a dos figuras fuertemente codificadas en la tradición literaria que no por ello habían perdido su potencia expresiva : el espejo y el túnel. Y esa idea de transformación se vinculaba a la pérdida de los sentidos (la vista y la escucha) y de la propia capacidad de expresión : como señalaré más adelante, el bloqueo de sus capacidades sensoriales había sido uno de los elementos fundamentales de su encierro. Lo interesante es que esa tendencia señalada -hacia la abstracción- se veía contrapesada por una imagen que apuntaba al tacto y a una sensación corporal desagradable (el frío), todo ello mediado por un elemento de la cotidianidad (el té) que había dejado de ser confortable. Que la reacción a ese contacto fuera la emergencia del terror indica hasta qué punto la realidad exterior al sujeto se había convertido en algo hostil.

El modo en que entraban en tensión esa tendencia a la abstracción y la presencia de ese elemento que anclaba en lo más concreto del cuerpo la experiencia del terror, sintomatizaba la dificultad de construir un lenguaje capaz de dar cuenta de la experiencia límite de la concentración y la tortura, y lo que conectaba su operación de escritura con sus intervenciones plásticas. Lo cierto es que esa dificultad sería, sin duda, el terreno de exploración más fecundo de su obra pictórica pero también, me parece, de su escritura reflexiva y poética. Ambas obedecían a un mismo impulso de elaborar un lenguaje que, ubicado en el límite de la figuratividad y la abstracción, consiguiera producir imágenes (pictóricas o poéticas) que apuntaran, siquiera de un modo precario, a esa experiencia límite, arrasadora de la subjetividad.

Me parece importante recalcar esa idea de *producir imágenes*, ya que resultaba aparentemente paradójico que para ello escogiera la forma del diario, que tradicionalmente consigna la experiencia concreta de un sujeto prácticamente después de que se produzca. Sin embargo, el diario de Núñez había sido escrito a la salida de su encierro, tomando como materiales de base las cartas que se le había permitido enviar al exterior y su memoria sensorial de ese episodio. En ese sentido, se trataba de una reconstrucción posterior de la experiencia vivida, aunque basada en materiales inmediatamente producidos.

Allí es donde resultaba productiva la elección de la forma-diario como modo de elaboración de la experiencia concentracionaria. Porque la estructura del 'diario', por definición, inscribe el momento de la escritura en la superficie del enunciado. Y si atendemos a lo relatado en su testimonio detallado de la detención y el internamiento, resultaba obvio que el momento de escritura que allí se señalaba (3 de mayo de 1974, cinco de la tarde, dos horas después de su detención real) marcaba precisamente el momento en que la escritura se había vuelto materialmente imposible.

De igual modo, la escena levemente apuntada ('meto los dedos en el té frío') no podía estar describiendo una situación efectivamente vivida, como debería ocurrir de acuerdo a la convención de la forma-diario. Por el contrario, el gesto reconstructivo de Núñez apuntaba a construir una imagen que, en su plasticidad, retuviera algo de la experiencia vivida. Se trataba, por tanto, de un modo diferente del testimonio, directamente relacionado con el lenguaje poético.

La tensión entre el proceso de abstracción y la presencia de un cuerpo sufriente que puede leerse en el comienzo de su *Diario de viaje* había sido, además, una de las constantes en su obra pictórica. Ya en 1961 escribía :

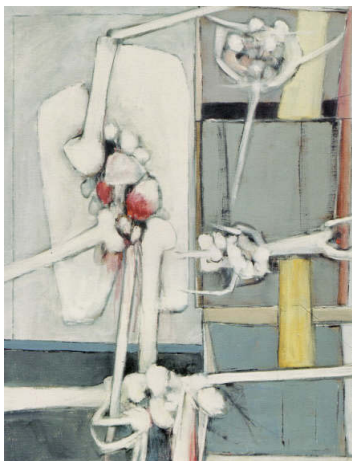
Estas marañas, estas selvas de órganos que se entrelazan, se despedazan o explotan, no quieren ser sino la imagen del hombre visto a ojos cerrados pero con todos los nervios y las capacidades en tensión tratando de encontrar así una imagen más real. Por el momento sólo un tema : las masacres. Me doy cuenta que no es sólo del pasado de lo que hablo, sino también de ahora. Podría pasarme la vida pintando sólo esto. (*Diarios de 1961*. VVAA, 1993 : 73).

No es del todo cierto, por tanto, como anteriormente he señalado, que la pintura de Núñez se situara en el límite entre la abstracción y la figuración. Más bien, trabajaba con los restos de una figuratividad arrasada : texturas, formas, nódulos... todo ello sin una organización global que permitiera articular un sentido figurativo al cuadro. Sin embargo, el proceso de abstracción que atravesaba su pintura no implicaba, ni mucho menos, un alejamiento del mundo ni del espacio social que le rodeaba. Por el contrario, la disolución de la figuración apuntaba a reconstruir una mirada que ya no era capaz de reconocer figuras delimitadas en el mundo que le rodeaba, y ello porque esas figuras habían sido arrasadas por la violencia.

En ese sentido, muchos de sus cuadros podían leerse como la representación de una corporalidad que la violencia de Estado había vuelto ilegible. Los cuerpos abiertos, fragmentados, desestructurados, desfigurados, que aparecían en sus cuadros, no serían pues más que el efecto de la tortura y la violencia sobre una representación orgánica de la corporalidad.

Por ejemplo, su tela *Lo que se sabe*, de 1965, como algunas otras de la época, llenaba un espacio pictórico geoméricamente fragmentado de líneas y texturas que recordaban a las de huesos humanos despojados de su carne, pero cuya articulación no respondía a ningún esquema antropomórfico, sino que se unían unos a otros mediante conexiones imposibles que no permitían pensar en un cuerpo unitario como base a la que remitirlas. De hecho, los elementos articulatorios de los huesos (que hacían recordar a los de codos o rodillas, sin referir explícitamente a ellos) eran tematizados de forma explícita en el cuadro, exagerando sus dimensiones y manchando

los espacios en que tenía lugar su conexión con un rojo que contrastaba sensiblemente con el tono grisáceo de la tela, y que remitía sin lugar a dudas al color de la sangre.



Esa indecidibilidad de los elementos de la representación, que imposibilitaba al espectador reconocerlos totalmente pero que apuntaba sin lugar a dudas a las partes más vulnerables de un cuerpo en cuya desarticulación podían leerse las huellas de la violencia de Estado sería una de las constantes de su obra pictórica, y migraría en diferentes momentos a sus prácticas de escritura :

Lo que pinto sigue siendo el hombre, pero una mano, un diente o una cabeza puede negarse en el instante mismo y pasar a ser costilla, ojo, pierna, herida. Materia en movimiento, en rebelión constante. (...)

El rostro no puede representar el dolor tal cual se siente dentro. Es ese dolor del que

hay que descubrir cómo decirlo, pues no tiene formas ni límites.

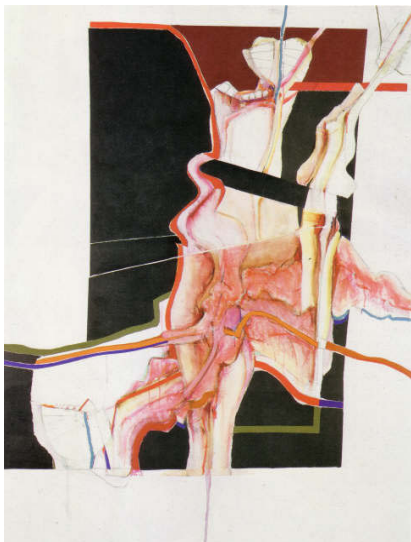
Una visión sin ojos. Ciego de retinas, funcionando solamente los nervios y el mundo de dentro. Los rayos X sin lente. (*Diarios de 1961*. VVAA, 1993 : 74)

Esa idea omnipresente de la 'visión sin ojos' parecía estructurar la relación entre las formas pictóricas en los cuadros de Núñez, y la compleja relación entre lo abstracto y lo figurativo que en ellos se establecía. Esa visión del ciego que proponía apuntaba a una representación visual de la interioridad, es decir, a hallar formas plásticas para aquello que, precisamente, carece de visualidad.

Esa forma de entender la producción pictórica se consolidaría tras su experiencia carcelaria. De hecho, su paso por los centros de detención y tortura de la dictadura militar le situarían frente a una suspensión total de los sentidos (especialmente el de la vista), mucho más radical que la que él había previsto en sus reflexiones artísticas como condición para ese arte sin estética que proponía.

En *Esculpir con el dolor un tremendo grito de esperanza* (1976) –y en la serie en la que se inscribía– las osamentas desarticuladas del cuadro anterior darían paso a una representación de la carne abierta por el efecto devastador de la violencia. Si bien no era tampoco reconocible ninguna estructura corporal que dotara de forma antropomórfica al conjunto, el espacio blanco y rojo que se recortaba sobre el fondo negro apuntaba directamente a la idea de un cuerpo abierto, al que le falta la piel, y que se

extiende por la superficie del cuadro sin más orden que el de su propia dispersión. Las líneas rojas, naranjas y azules parecían señalar a las venas que conectaban (aun siendo su límite) los diferentes elementos de la representación, haciendo circular la sangre que los mantenía precariamente unidos y que irradiaba cromáticamente el espacio central de la tela, haciendo emerger la ilusión de una carne especialmente sensible y vulnerable a la violencia que sobre ella se aplicara. En la parte superior del cuadro, algo parecido a una mandíbula parecía congelarse en la forma de un aullido doloroso que daba un cierto sentido a esa masa corporal vaciada de cualquier tipo de organicidad.



Pero la dinámica concentracionaria iba a dar como resultado inmediato una serie pictórica – *El jardín de los jardineros* (1974)- explícitamente dedicada a representarla, y que haría de la ‘visión sin ojos’ anteriormente remarcada su principio de organización. De hecho, su experiencia en los campos de concentración no solamente le dejaría temporalmente ciego, sino que reduciría al máximo la movilidad de su cuerpo y cualquier contacto sensorial con aquello que le rodeaba :

Fui llevado a Villa Grimaldi, una de las casas de torturas de la DINA en Santiago. Allí, andando a tropezones fui insultado, pateado y empujado a una celda de madera de 80 por 80 centímetros, sin más luz ni ventilación que la que podía entrar por un agujerito de más o menos una pulgada de diámetro, practicado en la parte alta de la puerta : una especie de ojo vigilante. (...) Allí se vive para adentro y la miseria exterior se transforma en ilusiones, recuerdos y utopía, riqueza interior para subsistir y resistir con locura a la locura. ¿Cómo poder explicar lo que es la prisión, el miedo constante, lo que es la tortura de vivir por unos meses con los ojos vendados privado de luz, privado del contacto con los otros seres humanos que adivinas frente a ti rodeándote, dándote su adhesión muda? ¿Cómo explicar el tiempo que transcurre? ¿Cómo llenar ese tiempo? Te das cuenta de que te han robado el tiempo, que te están robando la vida. ¿Cómo llenar ese tiempo de luz, mirando hacia dentro con los ojos siempre vendados? (*Testimonio ante la UNESCO*. VVAA, 1993 : 96-97)

No es de extrañar que tras su liberación intentara recuperar, a distintos niveles, la experiencia desgarradora de esa incomunicación, representando visual y poéticamente esa realidad atroz que había vivido pero a la que le había estado vedado mirar. En diferentes escritos plantearía su voluntad de pintar ‘como si fuera ciego’. Es decir, construir visualmente la pura interioridad de lo vivido, reconstruir imaginariamente ese horror del cual habían sido extirpadas las imágenes.

Así, en la serie *El jardín de los jardineros* (1974) se recortaban sobre el fondo negro de la ceguera una serie de figuras identificables como humanas – con una estructura corporal similar, al menos – pero desposeídas de cualquier atributo que las hiciera tales. Por el contrario, en esos cuerpos grises en posturas amenazantes –que parecían remitir a la brutalidad de los carceleros– aparecían resaltados los elementos que condensaban el miedo a su agresividad : los dientes afilados que se despliegan por toda la parte superior de esos cuerpos, el rojo ensangrentado de sus bocas y la extensión inverosímil de unas uñas que cobraban el aspecto de armas mortíferas. Las mutaciones y desplazamientos de los elementos corporales que habían sostenido la representación de los cuerpos violentados eran reintroducidas aquí como la concentración de un terror que carecía de elementos visuales sobre los que apoyarse, pero que precisamente hacía de esa carencia la condición de posibilidad de la representación. Señalaría Núñez, entonces, que esas imágenes esquivas y amenazantes no eran más que la figuración pictórica (concentrada en elementos de tanta expresividad como los señalados) de su propia experiencia del terror en el campo y de la ausencia de visualidad en la que ésta se sostenía.



Sería de esa forma como repolitizaría su propio hacer artístico, anclándolo ahora en su propia experiencia concentracionaria. Y es interesante observar cómo para explicar esa *visión sin ojos* que articularía toda esta fase de su producción Núñez utilizara la metáfora de lo poético para identificar este procedimiento de creación :

“¿Cómo podrías traducir en imágenes tal o cual sentimiento frente a determinadas situaciones? Pues, si lo logras, eso es poesía” (1993 : 85). La cita

no dejaba de ser más que una explicación tópica del proceso creativo, pero no me parece baladí que recurriera al paradigma de lo poético para llevarla a cabo.

De hecho, toda su obra pictórica mantuvo siempre una importante relación con la palabra : los títulos sobresignificaban la abstracción del cuadro, inscribiéndola en un horizonte político que no anulaba, en absoluto, el efecto visual de la obra. Núñez explicaría reiteradamente cómo sus cuadros surgían de ideas verbalizadas, que le servían de soporte para la creación de imágenes. Sin embargo, señalaba también que “si toda la literatura me sirve de bastón al comenzar, una vez frente al cuadro queda sólo un inválido tratando de buscar su verdadera imagen” (1993 : 73).

Esa relación entre la palabra y la imagen podría rastrearse también en sus escritos. Sus diarios habían sido una continua creación de imágenes que trataban de condensar vivencias concretas : siempre en ellas era observable la tensión entre abstracción y elementos concretos que antes he señalado :

Nueva York era un asqueroso barrial helado. (La nieve había) (El blanco y el barro) (1993 : 99).

A otro nivel, su *Diario de viaje*, en el que había elaborado la experiencia carcelaria a partir de las escasas cartas que se le había permitido escribir durante su encierro, llevaba a cabo una reconstrucción de su relación con la pintura. Como si en la dinámica del encierro la reflexión sobre los referentes artísticos de la cultura occidental (“¡Viva Paolo Ucello ! ¡A la mierda Miguel Ángel !” (1993 : 87)) y su relación subjetiva con ellos le sirviera de algún modo de sostén ante lo insoportable de la experiencia carcelaria. De hecho, gran parte de ese *Diario de viaje* delineaba un modo de entender el arte trazando una genealogía con las diversas poéticas en las que se reconocía. Lo curioso es que esa reflexión enormemente intelectualizada sobre la producción artística estaba fechada en los días del encierro, es decir, en los días de la concentración y la tortura.

Era a través del choque entre esos dos elementos discordantes (la experiencia vivida durante las fechas del diario y la reflexión intelectual sobre la pintura) como el segundo se iba cargando de valor político, y a la vez de una densidad subjetiva impresionante. Porque uno sabe que tras la reivindicación de Paolo Ucello latía el hartazgo ante una mirada esteticista : era en la ceguera forzada de los días de la concentración y la tortura cuando esa reflexión sobre la visualidad y las artes plásticas adquiría el valor de lo que había sido cercenado. Es más, en un mundo en el que la violencia de Estado había extirpado la mirada, reflexionar sobre ella se

convertía en una forma de recuperar aquello que la dinámica represiva había borrado.

Pero no sólo mirar se había vuelto imposible. De hecho, ya he señalado anteriormente cómo el momento de apertura del diario (el viernes 3 de mayo de 1974, 5 de la tarde) marcaba exactamente, si hacemos caso a sus testimonios posteriores, el momento en el que la escritura se convertía en algo materialmente imposible de realizar. Núñez trabajaría insistentemente con ese espacio de imposibilidad, cargándolo y tensándolo hasta llevar su discurso hacia el lenguaje poético. Hallaba, así el modo de hacer frente y elaborar la experiencia límite del encierro a través de algunos procedimientos y elementos reconocibles en la tradición poética articulados siempre de un modo novedoso con otros elementos y escenas ajenas a ella. La apertura de su *Diario de viaje* es un buen ejemplo de ello, con la articulación de las ideas fuertemente codificadas del túnel y el espejo y la imagen de los dedos en el té frío. Era de esa conflictiva articulación, sin duda, de donde surgía la potencia del texto.

Núñez tratará, además, de desplazar los procedimientos centrales de su producción pictórica al espacio de su escritura. En una de sus intervenciones, la palabra poética apuntaría directamente a la experiencia de la violencia carcelaria, describiendo el proceso de desarticulación de la subjetividad que allí tenía lugar y a la vez los modos posibles de su representación :

Degradar
Torturar la imagen
enturbiarla
oscurecerla de luces y estruendos
negarla
degollarla
y hacerla desaparecer
(y luego renacer aureolada de la nada)
dar un vuelco a su apariencia
reubicarla en su duda permanente
en su miedo (1993 : 121).

Es importante constatar cómo la sucesión de verbos carecían de sujeto, lo cual creaba un espacio de acciones sucesivas sin ningún agente que las sostuviera. A medio camino entre la constatación de una realidad y la articulación de una propuesta, es difícil discernir la frontera entre la práctica violenta de los militares y el trabajo artístico que Núñez proponía. Es decir, no es fácil decidir si el sujeto de esas acciones en infinitivo era el Estado represivo, ante los cuerpos de los detenidos, o el propio pintor, ante las figuras de su lienzo. Del mismo modo ocurría con la mirada dislocada del siguiente texto :

Mirar una montaña de cadáveres como quien observa un hervidero de gusanos
anónimo de nuevo (tras tu otra máscara)
sólo un número entre miles de gusanos
mirar a quien te mira aterrado entre esos muertos
un precipicio
desde dentro de Guernica
un zoom desde ti mismo (1993 : 121).

De nuevo los cuerpos aparecían como elementos cuyos límites habían sido arrasados por la violencia y que por tanto resultaban ininteligibles para la mirada. El Estado y su producción indiscriminada de cadáveres habían convertido esos cuerpos en algo no sólo carente de densidad simbólica sino incluso de forma inteligible. La descomposición y la degradación a la que aludían los gusanos apuntaba precisamente a ese doble efecto de la violencia : el vaciado de sentido del cuerpo y la desestructuración de sus formas.

Sobre todo ello trabajaría la producción poética de Núñez, que como he señalado correría siempre en paralelo a su producción pictórica. Esa tematización de una mirada descompuesta por el horror tomaría cuerpo en varios de sus poemas. En algunos de ellos se concretaba en una desestructuración de la disposición gráfica del poema, al modo de una suerte de calígrama abstracto, en el que se reconocía la importancia de la disposición de las palabras en la superficie de la página pero sin embargo ninguna figura reconocible se ofrecía para suturar el sentido.

En otros textos, si bien no se producía ese estallido de la forma visual del poema, se apuntaba otra forma de la mirada, construyendo imaginariamente un espacio otro, situado en un detrás indefinido, en el que los ojos tenían un rol preponderante, como la zona corporal en la que se tiene acceso a lo visual.

Detrás de los ojos, la rabia o los sueños
detrás está jamás o lo posible, está el horror
o un murmullo, un lento silencio o la luz, el grito. El grito es negro, también,
también el mar es negro
allí la cordillera, el desierto, el miedo
un paseo bajo al lluvia, una mano, una taza de té, de nuevo el miedo. El
miedo no es negro.
y en lo oscuro, lentamente, de a poquito,
se muere como un rayito luminoso detrás de la ventana.
afuera están los pájaros, están las nubes y no sabes si de veras está oscuro,
sí de veras estás solo, sí de veras te mueres tan suavemente.
delante está la venda, y más allá las armas vigilando y los otros sentados
como tú y la venda y
detrás están los ojos, el dolor y los sueños (1993 : 129).

Ese mundo que describía tras la venda (el elemento que en la dinámica concentracionaria impide la visión) era sin duda el mismo que el que trataba de pintar en sus cuadros : un mundo de texturas concretas pero cuyas relaciones cotidianas habían sido desestructuradas por la violencia, una sucesión de elementos reconocibles pero extraídos del contexto en el que adquirirían sentido. Como amalgama de sustancias inconexas y dislocadas, el universo que aparecía tras la venda sólo abocaba al horror de la subjetividad arrasada por la violencia.

En sus escritos plantearía, además, la ética que podía erigirse de su producción, tratando de interrogar críticamente su propia relación con la palabra, la imagen y la representación de la violencia que trataba de llevar a cabo. La pregunta sobre si “¿es necesario pintar esto? ¿o basta con enunciarlo?” (1993 : 127) apuntaba a una reflexión sobre los modos de la representación que no encontraría más respuesta que la propia productividad de su cuestionamiento.

Sin embargo, la reflexión ética sobre su propia práctica de escritura (y pictórica) no se detenía ahí. Además de ese planteamiento de los modos específicos para representar cada experiencia, había una continua problematización de los peligros del acercamiento estético al problema de la violencia : “¡Me he preguntado fuertemente si no existe el peligro de ocultar el drama por la belleza del tratamiento ! ¿No se termina haciendo aceptable la tortura por embellecer tanto?” (1993 : 123). Esa preocupación, que había atravesado toda su obra desde los tiempos tempranos en que proponía crear un arte sin estética, le llevaría a una continua experimentación con diferentes modos lingüísticos y diferentes tonos de escritura, desde la desestructuración analítica del código, al modo de las vanguardias poéticas de principios de siglo, hasta la elaboración del habla coloquial en un contexto nuevo.

De ese forma ubicaba a la escritura verbal en un terreno de exploración expresiva estrechamente conectado con su producción pictórica, que además de servir a ésta de ‘bastón al comenzar’ se abastecía de algunos de los procedimientos ensayados en ella, que se convertirían así en elementos ambulantes que llevarían a cabo una intensa circulación por diferentes soportes expresivos. En ese sentido, el trabajo con las figuras de representación que he tratado de analizar en este artículo migraría de las telas a las cartas, de los diarios a las instalaciones, de los ensayos al testimonio, convirtiéndose en el elemento de tensión –las figuras en el momento anterior a su disolución– que interconectaría gran parte de sus prácticas significantes, ofreciéndose como el eje político-discursivo de un nuevo arte posible o de un modo nuevo del testimonio : aquel que da cuenta, desde la representación imposible de esos cuerpos que se han vuelto ilegibles, del derrumbe de la articulación entre el cuerpo y la subjetividad que la violencia de Estado y sus tecnologías de la represión han producido.

L'imagination matérielle. Ecriture, texte, page, livre. Pour une approche de *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez

Pedro Araya

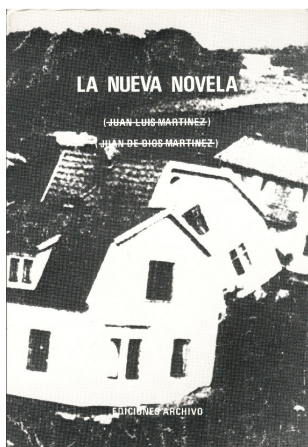
(Université Paris-Sorbonne Paris IV–EHESS)

La Nueva Novela, du poète chilien Juan Luis Martínez (1942-1993), constitue un cas très particulier parmi la production poétique chilienne et latino-américaine du XX^e siècle. Avec seulement deux œuvres inscrites dans le contexte littéraire national (*La Nueva Novela*, Santiago, Ediciones Archivos, 1977, 2^e édition, 1985, et *La Poesía Chilena*, Santiago, Ediciones Archivo, 1978) et quelques poèmes récemment publiés (*Poemas del otro*, Ediciones de la Universidad Diego Portales, 2003), Juan Luis Martínez est l'artisan d'un effort esthétique fascinant vu le caractère rupturiste et innovateur de sa proposition, qui se fonde sur un travail d'expérimentation textuelle presque sans limite et transforme le livre en un objet chargé de possibilités inattendues.

Les caractéristiques qui donnent à la production de Martínez tout son intérêt sont celles-la mêmes qui sont à l'origine de son difficile accès, dont la lecture est imprégnée d'une illusion intentionnelle importante, en grande partie due à la fascination qu'a pu exercer l'aura de mystère qui entoure la figure de Martínez⁵⁷⁵. En effet, comme cela a été abondamment signalé, il s'agit du livre d'un véritable «bricoleur», une œuvre assez inhabituelle de par son système organisateur, et qui en principe pourrait apparaître comme un objet surinformé et chaotique. *La Nueva Novela* convoque toute une panoplie de l'art sémiologique, depuis le premier surréalisme (et notamment celui des plasticiens), jusqu'à la «poésie concrète» ou «visuelle», en passant par toute forme de littérature d'inspiration ludique, du *non-sens* de Lewis Carroll et Edward Lear à l'anti-poésie de Nicanor Parra.

Tel que l'explique la poétesse Elvira Hernández, dès son seuil, ce livre déconcerte :

La búsqueda de la entrada, la puerta, me llevó a abrir el libro en la primera página como es la norma habitual. De soslayo pude ver la solapa –la prolongación de la cubierta o tapa del libro- y darme cuenta que había entrado mal. Tenía que volver a la tapa (¿tapaba o destapaba la tapa?). La fotografía de portada se encontraba también en la página 120. Lo que está afuera está también adentro. ¿Era, entonces, la portada, la puerta buscada?⁵⁷⁶



Une des premières caractéristiques de ce livre qui frappe immédiatement les lecteurs est sa couverture : d’abord, une photographie noir et blanc de quelques maisons presque en ruine ou en train de s’effondrer ; ensuite, le titre et la [double] signature :

~~(JUAN LUIS MARTINEZ)~~
~~(JUAN DE DIOS MARTINEZ)~~

La couverture de *La Nueva Novela* introduit ainsi les lecteurs dans l’atmosphère et la logique *étranges* du livre. La photographie évoque le moment immédiatement postérieur à ce qui paraît être une inondation (notons l’eau dans le coin supérieur à droite). Dans un premier plan, les maisons en train de s’effondrer annoncent le caractère instable, mobile et incertain des pages que le lecteur découvrira plus tard. Nous pouvons lier cette destruction saccageuse présentée comme point de départ, avec la rupture que le texte crée avec la tradition littéraire (chilienne) précédente, ou avec le climat incertain du Chili de l’époque, fruit de la politique dictatoriale du gouvernement militaire. Les maisons, en déséquilibre, ont été captées par la caméra juste au milieu du processus de l’effondrement. Le lecteur pourra actualiser ce geste selon diverses variantes à l’intérieur du livre : on retrouvera la même photographie à la page 120, ainsi que des allusions à la désintégration des temples et maisons. De même, le décollage du logos, la répétition et l’altération constante des images et icônes, finissent par étendre cet effet à la façon même de traiter la figure de l’auteur. D’une telle scène inaugurale, les transgressions surgiront de manière progressive⁵⁷⁷.

D’autre part, c’est dans la couverture, le dos et la quatrième de couverture, que commencent à se manifester les premiers signes d’une sorte de négation de l’*auctorialité*⁵⁷⁸ de Martínez en tant qu’*intention*. La signature nous indique que la négation de l’identité de Martínez constitue une *intention* de négation, et en rigueur, l’*exhibition* d’un tel geste.

Chacune de ces attentes engendrées par ces inscriptions va être confrontée au texte par le lecteur au cours de sa lecture. En effet, dans la page 122 du livre, on trouvera l'affirmation suivante :

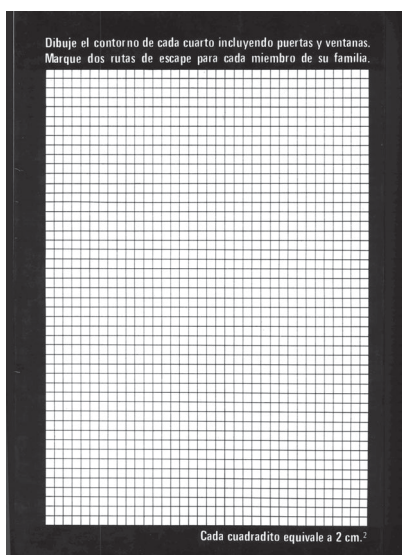
LAS SORPRESAS CON QUE UNO SE VA ENCONTRANDO A LO LARGO DE ESTE TEXTO ESTÁN EN ARMONÍA CON LA SORPRESA QUE EL TEXTO EN SÍ MISMO CONSTITUYE PARA EL LECTOR, TRAS UN TÍTULO TAN DESORIENTADOR EN SU SEQUEDAD.

La quatrième de couverture n'est pas moins étonnante : une feuille quadrillée occupe presque toute la quatrième de couverture ; comme «titre», une invitation aux lecteurs :

DIBUJE EL CONTORNO DE CADA CUARTO INCLUYENDO PUERTAS Y VENTANAS.
MARQUE DOS RUTAS DE ESCAPE PARA CADA MIEMBRO DE SU FAMILIA.

Et en bas, à droite, une indication :

CADA CUADRADITO EQUIVALE A 2 CM_≤.



On voit en conséquence que commence à s'annoncer une expérience esthétique régie par l'intellection. Le lecteur est immédiatement soumis à un univers où sa capacité herméneutique sera mise à l'épreuve. Le titre, l'indication générique implicite, et la signature contiennent une discordance que le lecteur est invité à résoudre s'il le peut, ou du moins à l'intégrer comme une figure oxymorique, dont seul peut-être le texte lui donnera la clé.

L'analyse paratextuelle proposée par Genette, même si elle est hautement productive, élude la question du statut *substantiel* du paratexte, au nom du fait que «dans la pratique, (...) presque

tous les paratextes considérés [sont] eux-mêmes d'ordre *textuel* ou du moins verbal»⁵⁷⁹. Or, la spatialisation est en quelque sorte un enjeu majeur du projet de Martínez.

Comment donc faire l'économie de ce qui, dans la langue, inscrit ou insère son hétérogénéité et la rend graphique ou bien picturale ? Comment faire l'économie d'un espace hétérogène, où texte, image et matérialité débordent les limites de ce qui est censé rester un seuil purement textuel ? Ne risquons-nous pas de rester dans une sorte de «seuil critique» ?

Par ailleurs, le sens même du seuil est déjà mis en tension, en question, par *La Nueva Novela*. Les photographies, les images, vont être retrouvées à l'intérieur du livre dans une relation de continuité ; la couverture, la quatrième de couverture, les rabats, s'adressent au lecteur typographiquement, visuellement et discursivement. De ce fait, on peut se demander où le seuil a effectivement lieu, s'il a lieu ; où il finit ; et quelle est sa limite interne. Tout semble nous montrer que le seuil s'arrête et se déplace à la fois.

La question donc se pose : comment rentrer dans cette maison ? «A puertas cerradas, oponemos entrar por la ventana»⁵⁸⁰. Mais rentrer par la fenêtre (étant donné que la maison n'a pas de porte) implique de se submerger dans un kaléidoscope de feuilles blanches, noires, transparentes, avec des hameçons, feuilles perforées, imprimées à l'envers et à l'endroit, avec des instructions, des notes et des références, etc.

C'est à partir de la problématique précédente que nous essayerons de déployer le type de paradigme qui pourra nous aider à travailler un objet comme *La Nueva Novela*. Nous verrons en particulier comment, en tant qu'auteur, Martínez a bâti son livre. Peut-être, ainsi pourrions-nous visualiser le sens de *La Nueva Novela* dans sa quête d'*anonymie*, de disparition absolue.

Si les «formes ont un effet sur le sens», comme l'indique D.F. McKenzie, *La Nueva Novela* agence de manière nouvelle cette relation. De ce fait, nous proposons une entrée basée sur une approche à différents niveaux – *la mise en écriture, la mise en texte, la mise en page, la mise en livre et l'articulation du texte et de l'image*– pour rendre compte des modalités d'élaboration d'une poétique, d'une configuration cognitive d'interprétation. À partir de ce cadre, nous verrons s'affirmer l'importance du support, les matériaux graphiques et textuels, et leur agencement, déterminant l'expressivité de leur trace et leur contenu ; le jeu des formats définissant la relation de *La Nueva Novela* aux corps, la double dimension manuelle et textuelle de l'acte qu'est le livre.

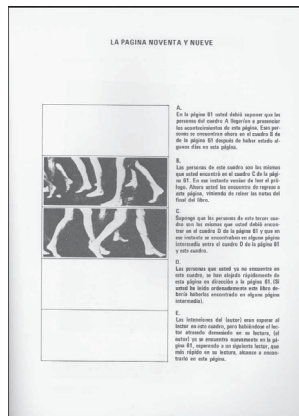
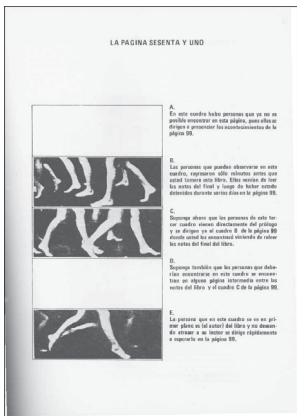
La mise en écriture

Le jeu typographique nous montre comment la lisibilité, l'illusion d'objectivité, et la «scientificité», est recherchée par le texte. Les titres, sous-titres, épigraphes, dédicaces, notes et légendes font chacun l'objet d'un choix typographique maintenu sur l'ensemble du livre. De ce fait, chaque fois qu'un signe de ponctuation ou typographique apparaît, l'attention du lecteur est immédiatement retenue. Dans un ensemble graphique plus ou moins homogène, toute altération prend un double poids : une altération de l'écriture en tant que langage mais aussi en tant qu'image.

Lieu polygraphique (en empruntant et transposant à l'écriture la notion de polyphonie proposée par Bakhtine), la mise en écriture est un lieu de dialogue envisagé comme perpétuel devenir, allant au-delà d'une simple fixation de la somme d'écritures impliquées. La typographie présente un rythme formé d'empreintes et de blancs, rythme des marges, des interlignages, des interlettrages, mais aussi d'interruptions, d'altérations typographiques⁵⁸¹. Cela montre bien une sorte d'autonomie de l'écriture, une valeur idéographique qui balaie la question de sa prétendue secondarité.

Par ailleurs, la structuration du texte montre une inclination vers la prose. Sans alinéas, les textes sont présentés en pavés, avec un interlignage qui, en consonance avec la typographie, lui donne une certaine lisibilité «classique», de l'aplomb, l'air de dominer son sujet. Signes de ponctuation, abréviations, dispositions en de longues lignes ; c'est le blanc qui circule dans et autour des caractères et des paragraphes, et constitue leur forme. C'est bien pourquoi le support est fondamental. Avec la typographie, l'auteur (un typographe aussi) a saisi la valeur idéographique du regard et installe un *oculocentrisme* recteur. Il écrit, ou plutôt il bâtit cet espace, non pas seulement pour être lu, mais aussi pour être vu, perçu

dans sa spatialité. Il a ajouté la dimension du temps à celle de l'espace pour commencer à imbriquer aussi à ce niveau un tissu significatif.



La mise en texte, le travail

Pour exister et *faire*, les constructions textuelles de *La Nueva Novela* ont besoin d'une certaine *densité* discursive (que l'on pourrait qualifier de poétique) tout en conservant la limpidité de la prose. Les chapitrages, sur-chapitrages, notes et citations, semblent se conformer aux règles du bon usage du texte pour donner l'illusion d'une sérénité, rhétoriquement persuasive. Cependant, la façon classique, canonique de diviser le texte et d'effectuer la mise en texte, est renversée. Les titres, par exemple, sont utilisés pour rendre la trame du texte plus visible, pour manifester, d'une part, la matière même de l'écriture (**EL ESPACIO, EL TIEMPO, EL LENGUAJE, LAS METÁFORAS, LA PÁGINA SIGUIENTE, LA PÁGINA ANTERIOR, LA PÁGINA EN BLANCO, LA GRAFOLOGÍA, EL REVÉS DE LA PÁGINA COMO POEMA,...**) et d'autre part, pour manifester le caractère détraqué de la pensée même, en imposant des tâches «insolubles» qui visent plutôt à mettre en tension ou à renverser le regard sur le réel.

Il suffit d'essayer de se placer devant les pages de *La Nueva Novela* comme devant un texte pour s'apercevoir que la pratique graphique (incorporation de dessins, photographies, photocopies) et matérielle (incorporation d'objets, de pages de différents formats et textures) préparent elles-mêmes la subversion des genres, des catégories et classes homogènes dans lesquels on inclut un «livre de poésie», un «livre objet», un «roman». D'autre part, on voit aussi que peu à peu, les citations, les références et les notes commencent à inonder et à déborder les pages de *La Nueva Novela*.

Sous une unité apparente, une fluidité ponctuée, le lecteur doit s'efforcer de parcourir ce qui est non plus un tissu classique (harmonieux, lisible, sérieux) dont on peut saisir l'étendue par la découverte systématique (et linéaire) de ses parties «rationnelles», mais un *patchwork* qui échappe à l'observation du lecteur passif, du critique-entomologiste. De ce fait, le développement des différents thèmes de *La Nueva Novela* ne donne pas au lecteur l'impression d'un achèvement, qu'il soit immanent ou imminent. Au contraire, l'atmosphère est empreinte de la sensation d'une extension virtuellement infinie et impénétrable, seulement menacée par la possibilité de la perte du lecteur ou de la chute finale du livre, la fin.

«Le texte, c'est la pratique du papier»⁵⁸², nous rappelle Antoine Compagnon.

«La citation est la forme originelle de toutes les pratiques du papier, le découper-coller»⁵⁸³. Ainsi, la densité et le débordement de notes, citations et renvois culturels, donnent au livre le statut d'un intertexte continu, un champ qui ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou

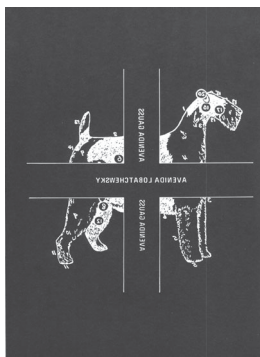
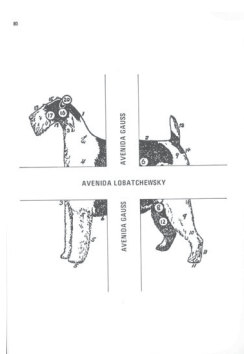
d'influences. Tout n'est pas repérable. Car ce qui est finalement mis en avant, c'est tout le langage, antérieur et contemporain, et non pas seulement selon la voie d'une filiation repérable, mais plutôt selon celle d'une dissémination. La citation n'a pas de sens en soi, si ce n'est dans un travail, qui la déplace et qui la fait jouer. Ceci est en pleine concordance avec l'image suggérée par l'étymologie même du mot «texte» : celle d'un *tissu*. Le texte est ainsi son travail.

La matière ponctuée

Il y a un lien intime entre les images et les textes de *La Nueva Novela*. Déjà le poète Armando Uribe, en parlant de *La Nueva Novela*, avait indiqué :

Ah, la puntuación de Martínez. Fue por esa vía que las segundas lecturas introdujeron a los trazos, originales suyos cuando recortaba los contornos de reproducciones de fotografías, dibujos, caricaturas, grabados, pinturas en blanco y negro ; y los tristes colores geométricos de la bandera. Sin olvidar el garfio de pobre alambre que quiere ser acero, agregado como objeto en varias dimensiones a una página del libro, el anzuelo.

Uno se atrevería casi a suponer que todo lo gráfico del libro es un sistema de puntuación propio al poeta.
*El misterio de la puntuación.*⁵⁸⁴

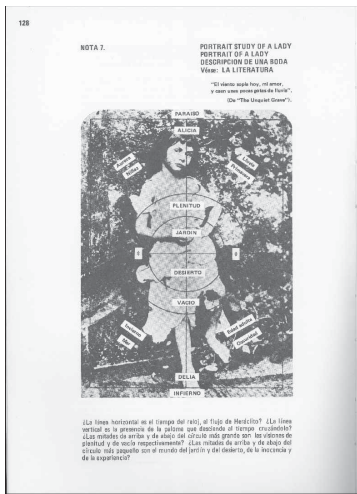
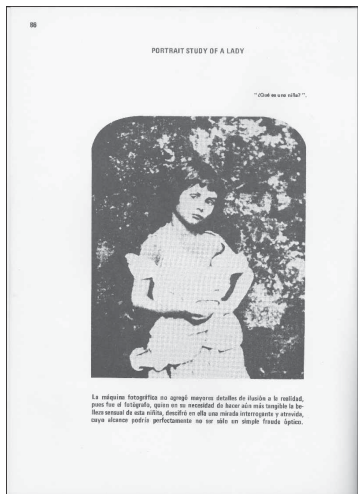


La ponctuation, le *punctum*, le mystère, ce qui n'est pas dit explicitement. Les ponctuations consistent à exprimer l'impossibilité à dire, de façon articulée sans ou avec une syntaxe. Et en même temps, cette apparition fulgurante de la ponctua-

tion multiplie les moyens essentiels qui transmettent le secret poétique : les ambiguïtés⁵⁸⁵.

Les photographies, les images, les dessins, etc., permettent d'indiquer les subdivisions de *La Nueva Novela* par des effets visuels (marquage) et, surtout, par l'utilisation de plages visuelles continues (chevauchement). Tel est le cas, par exemple, de l'image du fox-terrier (Sogol, *Le Guardian du Livre*), les photographies d'Alice Liddell — la plus célèbre des enfants

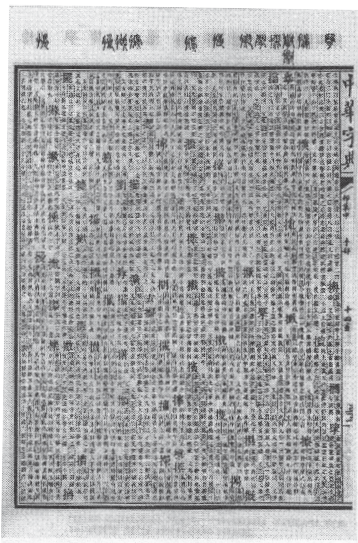
photographiés par Lewis Carroll en 1861 —, de Marx et de Rimbaud, toutes répétées au long du livre, avec des variations. En ayant peut-être une fonction de charnière, l'apparition de ces images à l'intérieur de *La Nueva Novela* est une articulation qui permet que les possibilités de lecture de l'œuvre soient dévoilées dans de multiples dimensions et directions : depuis l'intérieur vers l'extérieur ; depuis le texte vers la réalité ; de la textualité à la transtextualité ; du miroir vers l'autre côté du miroir ; de la manière vers la représentation.



Par ailleurs, une concordance entre le rythme des éléments visuels et textuels suscite (et sous-cite) un sentiment d'harmonie, d'œuvre. L'assemblage d'éléments visuels, matériels et textuels peut s'apprécier par rapport à leur *ressemblance* (similitude) ou au contraire, leur *différence* (contraste) sémantique. Une ressemblance des éléments pourrait avoir pour rôle de préciser, de souligner, d'illustrer le contenu apporté par l'image, ou inversement. Dans notre cas, cela ne vise pas à limiter les quiproquos et la prolifération du sens, mais bien au contraire, à exposer un sens, une lecture de l'image, pour ensuite l'ouvrir à des interprétations multiples.

Ce va-et-vient entre l'adresse au lecteur et le dit (l'énoncé), entre l'image, la graphie, et le discours, l'utilisation des blancs, le rythme imprimé au parcours lecteur, ne sont pas seulement un jeu avec le lecteur mais aussi et surtout la prise en compte du discours et du graphique montré-dévoilé comme objet de «jouissance», la mise en scène d'une apparition-disparition.

La mise en page, le champ signifiant



La mise en page est en réalité une sorte de contrainte, ou de limite spatiale, aucun «texte» n’occupant plus d’une page. Dans certains cas, même la police et l’interlignage ont été diminués pour respecter cette contrainte. Un exemple paradigmatique est la page 87 (**EL CISNE TROQUELADO**), où et la typographie et l’interlignage ont été diminués et changés en conformité avec l’observation antérieure. Cela est révélateur d’une pratique qui consiste à se forcer à produire des paragraphes, unités de textes, d’une longueur raisonnable, scandés par des pages blanches et/ou des éléments graphiques, pour réussir à tout mettre dans la page. Cette page, espace ouvert, lieu géométrique du

hors-texte et intertexte au sens fort, n’est pas sans épaisseur. C’est une surface où les niveaux de discours s’écrasent et se fondent. *La Nueva Novela* propose ainsi un modèle typographique : la page où se mêlent, s’embrouillent et se contaminent des caractères disparates et des rubriques variées. La page, dans ce cas, est un tissu fait de pièces et de morceaux rattachés ; elle est bigarrée, hétéroclite, sale, elle est lâchement structurée, proposant un agencement superficiel qui se signifie lui-même.

Or, la page ne «joue» pas seule. Dans une grande partie de *La Nueva Novela*, elle renvoie à une autre page, souvent celle que la précède ou la suit. De ce point de vue, la page en tant qu’imaginaire (puisque c’est une des thématiques centrales de *La Nueva Novela*) se déborde, se met en tension avec son caractère matériel, et apparaît comme un vrai champ de *topos*, où se produit le texte.

La mise en livre, le jeu du travail

À la page, Martínez oppose – tout comme Mallarmé – le livre, pour lequel le pliage est essentiel : il lui donne son rythme, et son secret. Le livre, expansion totale du champ signifiant qu’est la page, tire d’elle une mobilité, qui institue, par correspondances spatiales, un jeu.

Tous les signes de la page ne cessent de s'adresser au public des lecteurs, de les faire consentir à la matérialité du livre. L'ordre séquentiel est rendu fluctuant, fragmentaire en quelque sorte. Le livre s'amplifie, se redistribue, cherche une configuration qui joue avec une intentionnalité de précision et d'efficacité, mais qui en vérité l'ouvre et l'élargit dans des effets de perspective⁵⁸⁶, comme pour assurer l'avènement permanent de celui-ci.

Le livre devient le lieu où la pensée se mesure, mais aussi où l'imagination matérielle prend force. L'inclusion de pages de divers formats et matière, d'hameçons, d'un drapeau, etc., montre une intention esthétique, au sens étymologique de ce qui agit sur la perception. De même, les divers formats de papier insérés – une feuille d'idéogrammes chinois entre les pages 96 et 97, un drapeau chilien entre les pages 134 et 135 (qui ouvre la dernière section du livre), une page de papier-calque et une page non-numérotée entre les pages 86 et 87 ; les hameçons de la page 75 ; le rectangle découpé en fenêtre aux pages 41-42 et 109-110 ; la feuille de papier buvard aux pages 141 et 142 – font du temps de la lecture une expérience sensible (visuelle, bien évidemment, mais aussi tactile).

De ce fait, *La Nueva Novela* «travaille», à chaque moment et de quelque côté qu'on la prenne ; même fixée, elle n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production. *La Nueva Novela* travaille quoi ? La langue (écrit, graphique) de représentation et/ou d'expression (là où le sujet, auteur ou lecteur, individuel ou collectif, pourrait avoir l'illusion qu'il imite ou s'exprime), et elle reconstruit une autre langue dont l'espace est celui du jeu combinatoire, infini dès qu'on sort des limites de la communication courante (soumise à la *doxa*) et de la vraisemblance narrative ou discursive.

Lire en effondrement

L'expérience esthétique qu'implique *La Nueva Novela* la rapproche de ce que Walter Benjamin appelait la «perception distraite». Les stratégies de sa mise en objet – la polygraphie, la fragmentation, le dessin labyrinthique, l'éclatement du sens – promeuvent la participation du lecteur et déstabilisent la lecture.

Le lecteur se verra impliqué dans l'univers poétique, et «forcé» à élaborer ses propres réponses – comme un étudiant qui organise ses connaissances face à un examen écrit – tissées autour d'une logique du *non-sens*, affaiblissant progressivement ses savoirs conventionnels autour des thèmes traités. Ensuite, il sera confronté à une série de questions qui le conduisent, sur un terrain peuplé des joutes lyriques et humoristiques, vers une position de *protagonisme*, impliqué dans le jeu. Cela suppose l'équivalence (productive) de l'écriture et de la lecture. Et sans doute cela implique une

lecture qui n'est pas conçue comme simple consommation : le lecteur n'est rien de moins que *celui qui veut écrire*, s'adonner à une pratique d'écriture. Après avoir été (hypothétiquement) capable de dessiner, de se transporter dans le temps et l'espace, d'aplanir le relief de la Suisse ou de se sentir un *bateau ivre*, il sera appelé à douter de sa propre identité ou à s'inventer un alter ego :

Observe con atención su mano izquierda y diga a quién pertenece.

Suponga que usted no es usted : encuentre un reemplazante.

(LNN : 32)

Dorénavant, le degré de difficulté de lecture ira croissant, et les références croisées, autoréférences, répétitions, et citations, qui jusqu'à la page 60 étaient assez peu fréquentes, commenceront à inonder les pages. C'est donc un travail particulier qui est en jeu, non pas un travail par lequel le sujet essaierait de maîtriser la langue, mais ce travail radical (qui ne laisse presque rien intact) à travers lequel le sujet explore comment la langue le travaille et le défait dès lors qu'il y entre, non comme une projection, un fantasme, mais comme une *perte spéléologique*.

Lue, parcourue comme un jeu mobile de signifiants, sans référence possible à un ou à des signifiés fixes, *La Nueva Novela*, ce travail signifiant, suppose un *processus* au cours duquel le «sujet», échappant à la logique de l'*ego-cogito* et s'engageant dans d'autres logiques (celle de la production et celle de la dialectique ; celle d'agir par l'écriture face à la transparence ou à son *imago*), se débat avec le sens et «se perd».

Mais en rentrant par la fenêtre, en engageant une *collaboration matérielle* le lecteur sera amené sur un autre sentier. La photographie de la couverture le renvoie à la page 120, belle page qui fait face à une note, qui est plutôt un envoi :

Nota 1. La DeSaPARICIÓN de una FAMILIA

Véase : EPÍGRAFE PARA UN LIBRO CONDÉNADO *

L'astérisque le renvoie à une note, qui est aussi une instruction, au bord inférieur de la page :

* Véase : Adolf Hitler Vs. Tania Savich
(EI DESORDEN DE LOS SENTIDOS)

La page est complétée par trois citations :

«La casa que construirás mañana, ya está en el pasado y no existe».

Anónimo

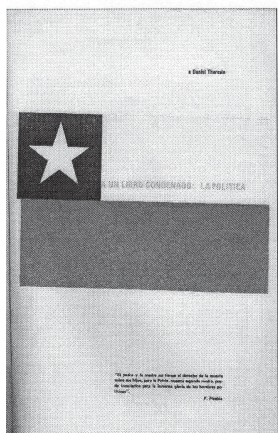
«El hombre nace en la casa, pero muere en el desierto».
Proverbio del Gran Lama Errante,
oído por S.-J. Perse en el desierto de Gobi.

«Cuando la familia está hecha viene la dispersión ;
cuando la casa está construida, llega la muerte».
José Lezama Lima

De cette page, le lecteur pourra retenir quelques mots qui semblent circuler avec un double-fond : maison, famille, livre condamné, mort. Ces seuls mots pourraient l'induire à aventurer une relation avec le titre du livre : *La Nueva Novela*, le vieux roman de toujours, familier, familial.⁵⁸⁷

En feuilletant le livre, en le manipulant presque distraitemment, le lecteur arrivera à la page non-foliée couverte par un petit drapeau chilien en papier : EPÍGRAFE PARA UN LIBRO CONDENADO : (LA POLÍTICA).

La page comporte elle-même une épigraphe :



“El padre y la madre no tienen el derecho de la muerte sobre sus hijos, pero la Patria, nuestra segunda madre, puede inmolarlos para la inmensa gloria de los hombres políticos.”
F. Picabia.

Toute la section est dédiée à Daniel Theresin qui était le nom de combat de Roger Caillois, le dédicataire de *La Nueva Novela*. De cette manière, un réseau de correspondances commence à se mettre en place : Caillois/Theresin, poésie/politique, action par l'écriture/action politiquement engagée, les deux côtés du miroir, du réel, etc.

La page suivante (p. 136) nous offre le même dessin que la quatrième de couverture, mais avec une petite variante : l'inclusion d'un lièvre (qui, nous le découvrirons quelques pages après, correspond au Lièvre de Mars, de Carroll), avec une bande noire dessinée couvrant sa bouche, symbole évident de censure. L'échelle de la feuille quadrillée est indiquée : chaque carré cette fois-ci correspond à 2 km². La demande faite au lecteur, de dessiner les contours de chaque chambre et deux voies de sortie pour chaque membre de la famille, prend des connotations inévitablement nationales et politiques.

Le poème LA DESAPARICIÓN DE UNA FAMILIA (p. 137), considéré par certains critiques comme «le plus grand poème consacré aux disparus dont on aurait mémoire»⁵⁸⁸, arrive aux yeux du lecteur et s'impose immédiatement par son ton lyrique, une exception dans ce livre, plutôt marqué par une sorte de *blocage lyrique*⁵⁸⁹.

Martínez sait très bien l'effet captivant de ce poème. Sa présence a été préparée avec précaution par une série d'indices suggestifs, sans se laisser déchiffrer jusqu'au moment où le lecteur se trouve face au poème qu'ils annonçaient. Et tout cela comme si le livre, tel une structure baroque, ne serait bâti que pour mener à ce poème, ce moment ; comme si tout le dérèglement, toute l'œuvre, son labyrinthe et ses renvois, ne serviraient qu'à occulter –pour le mieux dévoiler– ce qui a plus de valeur.

La photographie de la couverture, les maisons en train de s'effondrer, reprises à la page 120, les citations de la page 121, qui envoient le lecteur vers un parcours autre du livre (la citation dite anonyme est en fait un morceau du texte de la page 90), ne sont que quelques indices de la catastrophe définitive vers laquelle avance le livre, associé à sa propre maison, sa propre famille.

Dans le beau et terrible poème sur lequel débouchent les annonces funestes des maisons et familles qui disparaissent, on trouve une narration sur la manière dont les maisons avalent leurs habitants. Malgré le fait que l'un d'eux, le père, avertit les autres qu'ils doivent prendre des précautions pour se protéger, de tels avertissements sont vains. Il y a une nécessité implacable qui domine la situation. Les strophes (numérotées de 1 à 5) réitèrent les recommandations et les fatalités se répètent sans faute. La petite fille de cinq ans disparaît «entre la salle à manger et la cuisine» ; le fils de dix ans, «entre la salle de bains et la chambre aux jouets» ; les chats disparaissent «dans le *living*» et le chien, le fox-terrier Sogol «dans la septième marche de l'escalier». Le père lui-même, qui souvent recommandait de la prudence aux autres, finit par disparaître. Ainsi, toute identité, qu'elle soit nom, maison, famille, pays, est de quelque façon un lieu de réclusion, construit sur quelque chose qui s'est égaré. Le naufrage n'a pas de frontière.

Les signes et le langage se sont installés ainsi dans ce partage entre naufrage et naufrage. Deux lectures, moyennant main et regard, nous conduisent à cette perte fondationnelle. La maison de l'être, la petite maison du poète, la maison familiale, énoncée dans son propre égarement exhibe sa texture comme temps, espace, signaux, *viae ruptae* et fin de vie. Il s'agirait de se perdre, assumer la perte et *faire avec*.

L'auteur ainsi ne peut plus occuper une position latérale, magistrale, qui lui permettait de contrôler l'avancée de son ouvrage, de soigner sa clarté, son «fini». Il est pris au piège du travail, entraîné par et dans cette *machine de lecture* détraquée. Voilà ce que la signature indique autrement.

Martínez, en tant que signature, référence, marque d'une *auctorialité* détraquée, est aussi matière de son livre. Renversement du rapport du créateur à son objet (le livre) : plus de paternité, plus d'intégrité, plus de responsabilité telles qu'on les concevait ; mais également : plus d'en deçà du texte. Signe d'identité mais surtout signe de «validation»⁵⁹⁰, elle donne au texte un poids, ses conditions de possibilité, une frontière, matérielle et sémiotique. De ce fait, la signature relève de la capacité de *faire* en signant et d'utiliser un nom propre pour agir. Martínez donc est celui qui agit par l'écriture dans un acte précis, la signature en étant une des preuves, en attendant l'importance accordée à l'action qu'est l'écriture.

La Nueva Novela en tant qu'objet écrit est le produit d'un travail, mais aussi un objet qui travaille sa lecture, qui travaille le lecteur. Le texte est l'expression de sa valeur et la signature (validation) en est la garantie. Martínez ainsi est une sorte de garant qui, en affichant par sa signature sa «disparition» et «démultiplication», est matière textuelle et produit de cette imagination qui le travaille. Or, si l'assomption de cette perte (ou disparition) et la recherche d'une écriture pouvait constituer donc un des thèmes centraux de *La Nueva Novela*, nous ne devons pas oublier pour autant la signification que Martínez accordait à sa propre disparition. Dans un entretien, il nous apprend que l'*anonymie* qu'il envisageait était en quelque sorte une fonction *auctoriale* inversée :

*Creo que son maneras de estar adentro de la sociedad, pero de un modo distinto ; de acomodarse en un lugar y en una perspectiva a lo mejor más cómoda, pero hace diferente el trabajo, por el carácter y el lugar donde te sitúas. Es distinto el compromiso social que asume el sujeto público, el sujeto autor que alcanza una instancia y un reconocimiento, a la de uno que es anónimo. La libertad de un sujeto anónimo es muy amplia, le permite desplazarse más fácilmente, ser mucho más crítico y estar mucho más descontento.*⁵⁹¹

Dialogue au carrefour d'une «communauté» (en tant que mythe, philosophie, tradition esthétique, verbale, politique) et, d'une singularité. *La Nueva Novela*, en tant qu'acte écrit, est écrite autour d'un vide, une dette et un don (tous sens de *munus*) tel que la *communitas* qui reste encore à découvrir, qui résiste et insiste à l'égard des autres, qui est inscrite dans son propre *désœuvrement*⁵⁹², nous laissant exposés les uns aux autres.

La Nueva Novela se termine explicitement par un «cherchez l'issue» qui nous est adressé, en faisant de nous les héritiers du transfuge lecteur, en nous laissant disponibles et responsables, devant la provocation du réel et ses possibilités.

NOTES

1. Roland Barthes, *Le plaisir du texte* [1973], Paris, Seuil, 2000, p. 126.
2. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 78 et *passim*.
3. «La mort de l'auteur» [1968], in *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, Points Essais, p. 67.
4. Michel Lafon et Benoît Peeters, *Nous est un autre. Enquête sur les duos littéraires*, Paris, Flammarion, 2006.
5. *Théorie et fiction. Le nouveau roman hispano-américain*, Toulouse, Editions du CERS, 1983, p. 245.
7. Michel Serres, *Atlas*, Paris, Julliard, 1994, p. 277.
8. J. Clément, «Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle», in Balpe, J.-P., Lelu A., Saleh I. (coord.), *Hypertextes et hypermédias : réalisations, outils, méthodes*, Hermès, Paris, 1995.
9. *Ibidem*.
10. R. Roffé, *Juan Rulfo. Las mañanas del zorro*, Madrid, Espasa Biografías, 2003, p. 131.
11. J. Cortázar, *Rayuela*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1963.
12. A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, edición de Milagros Ezquerro, Madrid, Cátedra, "Letras hispánicas" 181, 1981, p. 608.
13. M. Ezquerro, *Fragments sur le texte*, Paris, L'Harmattan, col. «Langue et Parole», 2002.
14. Selon la plaisante explication d'Alí Chumacero, ce propos vengeur aurait été rédigé par Monterroso un soir qu'il était agacé par la présence d'un fâcheux sur son fauteuil favori.
15. Luis Sepúlveda, Moleskine, Apuntes y reflexiones, *Barcelona, Ediciones B*, p. 65.
16. *Ibid.*, p. 67.
17. "quelques cases virtuelles resteraient sans doute vides, ou non encore remplies – je n'ose dire honorées." (Genette 2002 : 8).
18. *Cuentos con soldados* (Ed. Club del Orden de Santa Fe, 1965), *Opus Dos* (Minotauro, 1968) ; *Las Pelucas* (Sudamericana, 1969) ; *Bajo las jubeas en Flor* (Ediciones de la Flor, 1973) ; *Casta luna electrónica* (Andréomeda, 1977) ; *Trafalgar* (El Cid Editor, 1979) ; *Mala noche y parir hembra* (La Campana, 1983 - ed. augmentée Hector Dinsmann, 1997) ; *Kalpa Imperial* (Minotauro, 1983-1984 - Emecé, 2001), *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara* (Emecé, 1985) ; *Jugo de Mango* (Emecé, 1988) ; *Las Repúblicas* (Ed. de la Flor, 1991) ; *Fábula de la virgen y el bombero* (Ediciones de la Flor, 1993) ; *Técnicas de supervivencia* (Ed. Municipal Rosario, 1994), *Prodigios*, (Lumen, 1994) ; *La noche del inocente* (Emecé, 1996) ; *Como triunfar en la vida* (Emecé, 1998) ; *Menta* (Emecé, 2000) ; *Doquier* (Emecé, 2002) ; *Historia de mi madre* (Emecé, 2004) ; *Tumba de Jaguares*, (Emecé, 2005).
19. Voici les dernières lignes du livre : "El fruto de todos esos momentos, esos relámpagos, es este texto que, como todos los textos es verdad y es mentira ; es un espejo deformante y es lo que se escribe en el agua, en la arcilla, en el papel y en la piedra. Bienvenido sea esto que, como todo lo que está hecho de palabras, esta vivo y sale a la calle gris, tocado de escarlata para pasar al sol atravesando esa sombra que desde arriba se ve como si fuera el filo de un cuchillo." (Gorodischer 2004 : 238)
20. Ce texte développe une première partie des arguments exposés au séminaire en mars 2005 et qui fait partie d'un travail qui abordera d'autres sujets comme la littérature combinatoire et l'hypertextualité, principalement dans le domaine hispano-américain.
21. Impossible de citer cette bibliographie. Fort laborieuse serait la compilation d'un volume ou d'une base de données qui pourrait mettre à jour le volume Udo HUBEL, *Intertextuality, Allusion and Quotation. An International Bibliography of Critical Studies*, New York, Greenwood Press, 1989. A signaler l'abondance de publications récentes de bons manuels universitaires (Nathalie PIEGAY-GROS, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996 ; Tiphaine SAMOYAULT, *L'intertextualité*, Paris, Nathan Université, 2001 ; Sophie RABAU, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, Anne-Claire GIGNOU, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005.) qui intègrent pleinement l'étude de l'intertextualité dans les filières de lettres depuis les premières années universitaires.
22. Julia KRISTEVA, «Le mot, le dialogue et le roman» (1966), *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p.145 et ss. Les réflexions de Kristeva sont liées aux membres du groupe *Tel Quel* et s'inscrivent dans la suite du volume *Théorie d'ensemble*

- (Paris, Seuil, 1968), ouvrage collectif cosigné par Foucault, Barthes, Derrida, Sollers et Kristeva elle-même.
23. *Ibid.*, p.146. La citation est introduite par une affirmation de l'influence du théoricien russe («une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire»); et signale que : «A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*.»
 24. Soit dit en passant, cette affirmation d'ordre universel remet en cause (ou au moins resitue) le sens sur la question de l'originalité et de la nouveauté dans la création artistique, tellement appréciée depuis le Romantisme.
 25. Par ailleurs, si Kristeva voulait démarquer l'intertextualité de la critique de sources, Laurent JENNY insiste sur le rapport entre les deux (Cf. «La Stratégie de la forme», *Poétique*, n° 8, 1976, p. 262.)
 26. S'il est vrai qu'un texte qui transcrit une oralité est déjà un texte, donc sujet à une réflexion intertextuelle, un discours oral, en tant que susceptible de sa fixation en tant que texte, peut être également matière intertextuelle. (Voir 2.1.)
 27. Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
 28. *Ibid.*, p. 8 et ss. Cette terminologie sera commentée en 2.2.
 29. *Ibidem*.
 30. *Ibid.*, p. 12.
 31. Sa définition de l'hypertexte date des années 1964-1965.
 32. Michel RIFFATERRE, «La trace de l'intertexte» in *La Pensée*, n° 215, octobre 1980.
 33. Ceci est loin d'être une défense de l'ignorance ou de la paresse. Plus on perçoit les intertextes, plus on apprécie la littérature, mais il faut avouer qu'on peut estimer la richesse d'une belle citation de Shakespeare ou Dante dans un texte contemporain sans reconnaître nécessairement leur appartenance.
 34. Cf. G. GENETTE, *op. cit.*, p. 7, note 2. La question d'une cohérence de la terminologie est une des préoccupations de cette partie du travail. Par ailleurs, mes propositions terminologiques et conceptuelles ne sont que provisoires en attendant l'arrivée officielle de M. le Commissaire...
 35. Cf. Article «Texte» in *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, <http://www.ditl.info/arttest/art4357.php> (novembre 2005).
 36. Cf. Roland BARTHES, «Texte (Théorie du)» in *Encyclopédie Universalis*.
 37. Oswald DUCROT, Jean-Marie SCHAEFFER, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, Points, 1995, p. 594.
 38. Roger LAUFER, Domenico SCAVETTA, *Texte, hypertexte, hypermédia*, Paris, PUF, «Que sais-je», 2^e. éd., p. 3.
 39. 28400 références sur Google (novembre 2005).
 40. *Op. cit.*, p. 11.
 41. Cf., G. GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 10-11.
 42. On entend et lit déjà les termes : «infratextualité», «extratextualité», «pan-textualité».
 43. J'ai proposé pour la première fois ces notions dans «*Rayuela* : la bibliomanía de la escritura», communication lue à Mannheim en 1986 et publiée avec le même titre : in *INTI Revista de Literatura Hispánica*, Providence College, Rhode Island, Nos. 22-23, 1985-1986, p. 131-137. Je formalise ces concepts en 1994 dans une première version de ce qui est devenu le texte ««El acercamiento a Almotásim» : un acercamiento a la intertextualidad», Université de Montpellier III, 2002, 293 p. Je citerai par cette version. La version en livre sera publiée l'hiver 2006 (*Rilma2/ADEHL*, Mexico Paris).
 44. *Ibid.*, p. 173 et ss. Par ailleurs, l'étude ne s'intéresse aux questions d'ordre taxinomique que pour établir une *fonctionnalité* des insertions dans le texte de fiction : *Ibid.*, p. 181-183.
 45. Dans ma thèse de doctorat : *De Mallarmé à Paz : étude sur l'espace poétique*, Paris VIII, 1981. La partie consacrée à Mallarmé a été publiée : «L'espace textuel d'*Un Coup de Dés*», in *Cahiers de Poétique Comparée*, Paris, Publications Langues O', Vol. 5, 1982, p. 103-129.
 46. La représentation du texte et de ses parties comme des unités numériques et géométriques apparaît énoncée implicitement au moment où j'étudie la structure combinatoire du «Tablero de dirección» de *Rayuela*, que je considère comme un organigramme («diagrama de flujo»). Cf. «La escritura lúdica en *Rayuela*» in *Coloquio Internacional : Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Vol.II, Madrid, Espiral Hispano-americana, Editorial Fundamentos, 1986, p. 258.

47. Cf. «El acercamiento a Almotásim» : *un acercamiento a la intertextualidad*, p.179.
48. Artifice borgésien fréquent. Par exemple, le résumé du poème d'Attar dans «El acercamiento a Almotásim».
49. *Ibid.*, p. 45-46.
50. Il est clair que l'exemple du texte considéré peut être n'importe quel texte littéraire. Pour un roman, les sous-parties seraient des chapitres ; pour un recueil de nouvelles ou poèmes, chaque nouvelle ou poème. Même pour le cas de *l'opera omnia* d'un auteur et les œuvres individuelles, le principe du rapport est le même.
51. On peut observer une «extériorité relative» entre le texte principal et le péritexte (index).
52. Les deux derniers schémas représentent d'éventuels textes littéraires. On peut également évoquer le cas de la une d'un journal où il y a une associativité similaire : titres, sommaire, articles complets et fragmentaires et même des images.
53. Le contenu possible de ces deux péritextes est diversifié : il peut préciser des références (Cf), signaler d'autres parties dans le texte (Voir.) et *al.* ; être le lieu d'appendices ou rajouts du texte principal. Mais ils sont susceptibles d'exprimer également une métatextualité.
54. Le schéma actuel est une variante partielle et simplifiée du schéma contextuel du rapport auteur-lecteur proposé par Milagros Ezquerro dans *Fragments sur le texte*, Paris, L'Harmattan, 2002.
55. «La mort de l'auteur» [1968], in *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, Points Essais, p. 63-69.
56. Cf. Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963 ; Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965, et Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966.
57. *Le Plaisir du texte* [1973] précédé de *Variations sur l'écriture* [1974], préface de Carlo Ossola, Paris, Seuil, 2000, p. 101.
58. Roland Barthes, article «Texte (théorie du)», *Encyclopaedia Universalis*. Je souligne.
59. Michel Lafon, *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil, 1990, Poétique, p. 12.
60. Michel Lafon, «Pour une poétique de la forme brève», *América*, Cahiers du CRICCAL, n°18, *Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 à nos jours*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, tome 1, 1997, p. 15.
61. *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, Poétique, p. 140.
62. Sur ce sens propre de «recueillement», cf. *Dictionnaire historique de la langue française*, dirigé par Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, tome 2, p.1736 : «à côté de son sens figuré, le sens général, "action de rassembler des choses éparses (1762)" n'a pas réussi à s'implanter», à cause de la concurrence de *récolte* et *récolter*.
63. Antoine Compagnon, *La Seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, Poétique, p. 34.
64. *Ibid.*, p. 17 et suivantes.
65. *Ibid.*, p. 27.
66. «Le cas le plus typique [de préférence auctoriale] est peut-être celui de Borges, qui a supprimé de son catalogue certains de ses recueils des années vingt, au point de faire de leur exclusion la principale raison d'être de ses *Œuvres complètes*», Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, Poétique, p. 235.
67. *Op.cit.*, p. 68.
68. Michel Lafon, «Pour une poétique de la forme brève», p. 15.
69. Bruno Monfort, «La nouvelle et son mode de publication : le cas américain», in *Poétique*, n°90, décembre 1992, p. 157.
70. *Seuils*, p. 287-288.
71. *Op.cit.*, p. 16. Je souligne.
72. Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes* [1975], Paris, Seuil, 1995, *Ecrivains de toujours*, p. 131.
73. Cf. Michel Lafon, «Pour une poétique de la forme brève», art. cit., p. 15 : «la forme brève n'est pas une forme *solitaire*, mais au contraire une forme *solidaire*, inséparable d'un contexte».
74. André Carpentier et Denis Sauvé, «Le recueil de nouvelles», *La Nouvelle au Québec*, sous la direction de F. Gallays et R. Vigneault, Montréal, Fides (Archives des lettres canadiennes), IX, 1996, p. 22.

75. Charles Baudelaire, «A Arsène Houssaye», in *Le Spleen de Paris. Petits Poèmes en prose*, Paris, Flammarion, 1987, p.73, GF-Flammarion.
76. El autógrafo contemporáneo es un término de la ginocrítica que abarca distintos discursos autobiográficos, como las memorias, los diarios, la autobiografía, el género epistolar y ensayístico y otras textos híbridos que abarcan hoy los discursos del yo.
77. Sartre afirma: “C’est dans les livres que j’ai rencontré l’univers : assimilé, classé, étiqueté, pensé, redoutable encore ; et j’ai confondu le désordre de mes expériences livresques avec le cours hasardeux des événements réels. De là vint cet idéalisme dont j’ai mis trente ans à me défaire.” (1964, 44)
78. Identificación de la novela de Macedonio Fernandez hecha por Ricardo Piglia, 2005, 25.
79. En una entrevista en *La Jornada Semanal* Ricardo Piglia dice: «el interés y la intriga por el lector nunca dejaron de estar presentes, más allá de que con frecuencia han protagonizado el debate literario otro tipo de cuestiones, como las experimentaciones lingüísticas, la energía de la trama, la ruptura temporal. Me parece que la idea de interrogarse sobre el lector está ligada al fin de la noción de que la literatura tendría una esencia que permitiría identificarla en el objeto mismo.(...) en el planteamiento de que la definición de literatura tiene mucho que ver con la forma en que quien lee construye el texto» (<http://www.jornada.unam.mx/2005/09/25/sem-cara.html>)
80. Prosigue Piglia resumiendo *El último lector* «En un momento dado, empecé a tomar notas acerca de cómo aparecían los lectores en las obras literarias, para ver si podía encontrar no digo una respuesta, pero sí las maneras en que el acto de leer estaba narrado. Era como hacer un experimento antropológico-arqueológico sobre una civilización perdida de la que sólo quedaban rastros en las novelas. De alguna forma, es un modo de responder a esa pregunta imposible de contestar :»¿para quién escribe usted?» Si uno pudiera contestarla sabría qué cosa es la literatura.»
81. Véase J. Morgan (1991 b, 7) y Miller (140). Nancy Miller escribe al respecto: “feminist criticism’s insistence on the importance of the reader –on positing the hypothesis of her existence –might have found affinities with a position that understands the Birth of the Reader as the necessary counterpoint to the Death of the Author” (104).
82. Parisier Plottel habla de “maddening neglect” (vii).
83. En 1987, Donna C. Stanton observaba todavía una clara diferencia en la recepción académica de las autobiografías, según habían sido escritas por hombres o por mujeres, y destacaba cómo el término “autobiografía” se utilizaba de manera positiva cuando se refería a San Agustín, a Montaigne, a Rousseau o a Goethe mientras que al aludir a textos escritos por mujeres daba a entender que éstas “could not transcend, but only record, the concerns of the private self ; thus, it had effectively served to devalue their [women] writing” (1984, 6).
84. Smith subraya tres actitudes predominantes. La primera era de asumir que la experiencia de la vida y del yo desde una perspectiva femenina y masculina, así como la relación de esa experiencia con el lenguaje y la institución literaria, era la misma para los hombres y para las mujeres. En segundo lugar, los críticos se convencían de que las autobiografías de mujeres eran culturalmente insignificantes porque así lo eran sus vidas y suponían por último que el pacto autobiográfico era esencialmente androcéntrico. Detrás de estas suposiciones ampliamente esparcidas y destructivas para la creación femenina se disimulaba una actitud “acrítica” (Smith 1987, 14-15).
85. “their underlying assumptions about writing and sexual difference, about genre and gender, about the intersection between ideologies of selfhood and ideologies of gender” (Smith 1987, 14-15).
86. Para un escueto esquema cronológico de 1905 a 1988 sobre los análisis autobiográficos escritos en España e Hispanoamérica véase Chittenden. Randolph Pope fue el primer crítico en prestar atención a los autógrafos femeninos incorporando a Leonor López de Córdoba y Santa Teresa. En Francia, se fueron publicando desde 1979 las actas de coloquios internacionales sobre la autobiografía (Mercadier, 1980, 1981, 1988, 1992) en los que siguen escaseando los estudios de textos femeninos (Alsina, Sonja Herpoel). Al proyecto de Nicholas Spadaccini y Jenaro Talens, con la contribución de Dust, le seguirá el de Oscar Pereira Zazo (1994) con un estudio de las pícaras (Coll-Telletxea) y de María de Zayas (Brownlee) y el de Ronald E. Surtz sobre “Las madres de Santa Teresa.” A partir de 1991, se extiende el estudio a la producción contemporánea (Loureiro 1991b) sobre Carolina Coronado, Gertrudis Gómez de Avellaneda (Valis), María Teresa León (Blanco)

- y Rosa Chacel (Vilarós) y se traduce por primera vez al español los estudios teóricos de Elizabeth Bruss (1991) Sidonie Smith (1991) y Carolyn G. Heilbrun (1991). En *Escritura Autobiográfica* (1992) aparecen estudios sobre María Zambrano (Maillard), Pilar de Valderrama, Josefina Manresa, Felicidad Blanc (Cortés Ibáñez), Teresa de Cartagena (Rodríguez Rivas) e incluso sobre autoras extranjeras (Holguera Fanega). Esta obra compila además un valioso repertorio bibliográfico de la producción autobiográfica española de los últimos veinte años. En 1993, la *Revista Monográfica* editada por Janet I. Pérez y Genaro Pérez le dedican un número especial a la autobiografía hispánica con varios trabajos sobre la mujer. Entre las autoras españolas consideradas se hallan Leonor López de Córdoba (Suelzer), Carlota O'Neil (Vosburg) y María Zambrano (Donahue). José Romera Castillo ofrece un primer intento descriptivo de "proporcionara una guía de lectura" (1994, 140) en el vasto panorama de la producción autobiográfica de mujeres españolas entre 1975 y 1991. María Zambrano y Rosa Chacel encabezan una lista en la que faltan nombres como el de Lidia Falcón pero que no deja de ser un esfuerzo mayor para destacar voces que suelen pasar incógnitas.
87. La atención crítica dedicada a la autobiografía hispanoamericana ha sido también reciente. En el caso concreto de México, al que me atengo más adelante en este estudio, destaca la labor de compilación de Raymundo Ramos (1967). Pero sin duda alguna, Richard Donovan Woods ha estimulado más que nadie el estudio de la autobiografía mexicana. En 1988, Woods edita una bibliografía anotada y bilingüe anglo-española, en la que reúne todos aquellos textos autobiográficos escritos entre 1519 y 1986 por mexicanos y constata que "Para sus 450 años de historia, México tiene poco más de 325 autobiografías publicadas" (xx) lo cual deja la producción autobiográfica mexicana muy detrás de la norteamericana o de la francesa en cantidad pero insiste en que no por ello se ha de desatender su calidad de esa producción. Woods ofrece además unos conclusivos índices de autógrafos clasificados por tema, género autobiográfico, referencia histórica narrada, fecha de nacimiento del autor y profesión del autor o característica dominante. En 1991, Woods prosigue la investigación con un análisis escueto e informativo sobre los arcanos de la política editorial mexicana respecto a la publicación de autobiografías.
 88. Molloy señala las relaciones íntimas que existen entre la autobiografía y la historia, y subraya, en el caso de la producción hispanoamericana, la escasez de atención prestada a la niñez como ejemplo de la necesidad del sujeto autobiográfico a protagonizarse desde la pública perspectiva de la ejemplaridad.
 89. Se entiende aquí por cultura un espacio de negociación entre estructuras restrictivas y reguladoras de movilidad a la vez, en los que se intercambian bienes simbólicos (Greenblatt).
 90. Janice Morgan considera por ejemplo que en nuestra década ha surgido una nueva escritura autobiográfica que no es del todo autobiográfica ni del todo ficticia digna de llamarse "ficción autobiográfica" (5). Las incansables propuestas de una nueva terminología marcan la necesidad de explorar los motivos por los que se quiebran las fronteras generico-textuales de los autógrafos tradicionales.
 91. Problemática que se da desde la colonia con la obra de Catarina de Erauso por ejemplo.
 92. La palabra género se entiende aquí como una representación con implicaciones sociales y subjetivas, que incorpora las diferencias sociales creadas por el lenguaje y el discurso como instrumento del poder (Lauretis).
 93. Por otra parte, también ha de advertirse que la urgencia de teorizar para considerar textos que han sufrido la negligencia de la crítica pone de relieve la inminente vulnerabilidad de los mismos textos (Benstock, 2, 3). Jane Marcus añade sobre este particular que: "the study of female subjectivity in narratives of self reduces author and text to object. Our voices assign the writers to categories of their return to the realm of the read... We retell their tales so that they are the told and not the tellers." (115)
 94. La necesidad de diferenciar la ideología del género de la ideología de la lectura proviene por lo tanto de que la ideología de la lectura no sólo puede entenderse como *gender/gene-specific* o regida por conceptos genérico-sexuales y textuales, sino que también es súbdita a conceptos de clase, religión y raza. En segundo lugar, aunque la ideología de la lectura manifieste a menudo la hegemonía del discurso patriarcal y establezca políticas genéricas discriminatorias, también ha servido proyectos que favorecieron la expresión de la mujer cuando amparaban una comercialización de la cultura escrita. Como ejemplo podría darse la propia ideología de la lectura que tuvieron las revistas publicadas por

- escritoras españolas en el siglo XIX y que a pesar de ser controladas por una ideología del género patriarcal, llegaron a favorecer la expresión escrita femenina y la consiguiente lectura de mujeres en los albores de la era industrial (Kirckpatrick). Finalmente, el tercer motivo por el que he creído necesario establecer esta diferencia resta en la convicción de las escritoras de que la representación de la mujer pasa por los postulados de una nueva ideología de la lectura que aboga por una filiación con la tradición literaria femenina.
95. La idea de un sujeto/objeto pedagógico/performativo desarrollado por Homi Bhabha (1994), es clave a la hora de entender la relación del sujeto con su herencia cultural.
 96. Y para ponerlo en palabras de Sidonie Smith : “What precisely would it signify for a woman’s life and her narrative to be ‘representative’ of a period ? Very few women have achieved the status ‘eminent person’ and those who have done so have more commonly been labeled ‘exceptional’ rather ‘representative’ women. Perhaps such women and their autobiographies would more accurately be ‘unrepresentative’ of their period”. (1987, 8)
 97. En la edición Cátedra de *Rayuela* elaborada por Andrés Amorós, éste anota «para tranquilidad de feministas» que la diferenciación por parte de Julio Cortázar entre el «lector hembra» y «lector macho» ha sido equivocadamente calificada con adjetivos genéricos por parte del autor argentino quien repetidas veces se habría disculpado, y una de ellas de la manera siguiente : «me di cuenta de que yo había hecho una tontería. Yo debí poner «lector pasivo» y no «lector hembra», porque la hembra no tiene por qué ser pasiva continuamente ; lo es en ciertas circunstancias, pero no en otras, lo mismo que un macho» (Madrid : Cátedra, novena edición, 1994, p.24). El desafortunado error de Cortázar nos reajusta con una realidad determinada por un sistema correctivo y hasta expiatorio de la lectura de las mujeres, y demuestra que el verdadero error sería seguir considerando la lectura como un acto neutro.
 98. *Métodos de la noche*, Hiperión, 1998 (Prix Antonio Carvajal) ; *El jugador de billar*, Pre-Textos, 2000 ; *El tobogán*, Hiperión, 2002 (Prix Hiperión) ; *La canción del antilope*, Pre-Textos, 2003.
 99. *Pequeñas resistencias 1. Antología del nuevo cuento español*, Madrid, Páginas de espuma, 2002.
 100. *Pequeñas resistencias 3. Antología del nuevo cuento sudamericano*, Madrid, Páginas de espuma, 2004.
 101. Roger Munier, avant-propos à Yves Bonnefoy, *Anthologie du haïku*, Paris, Arthème Fayard, 1978.
 102. Andrés Neuman, *El que espera*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 140.
 103. Voir Neuman, «Apéndice para curiosos. Variaciones sobre el cuento», *El Último minuto*, Espasa narrativa, Madrid, 2001, p.166 : «Simplificando, en muchas ocasiones me interesa contar *el último minuto* de mis cuentos (o, como variante, contarlos *hasta su último minuto*). Congelar, retener, explicarme ese momento de crisis antes del abismo.»
 104. Traduction A. de Chatellus.
 105. Voir la préface de *Pequeñas resistencias 1* : «Al ritmo de nuestras vidas, los libros de relatos nos permiten leerlos en cualquier momento, durante un viaje en el metro, en la cola del autobús, mientras se fuma un cigarillo.»
 106. Fernando Iwasaki, «No quiero que a mí me lean como a mis antepasados», in *Palabra de América*, prólogo de Guillermo Cabrera Infante, Seix Barral, Los Tres Mundos, Barcelona, 2004, p. 121.
 107. Roberto Bolaño, *Unomásuno*, México, 9/09/2000.
 108. Citado en la introducción de *Chaque fois unique, la fin du monde*, Textes présentés par Pascale-Anne Brault y Michael Naas, Paris, Galilée, 2001, p. 40.
 109. *La junta luz. Oratorio a las Madres de Plaza de Mayo*, Buenos Aires, Libros de tierra firme, 1985, p.11. De ahora en adelante : L JL, citado a partir de la primera edición.
 110. Cf. el libro *Composiciones* de Juan Gelman, incluido en el volumen *de palabra*, Madrid, Visor, 1994.
 111. «Un agujero en las palabras», citado por Juan Gelman y Mara La Madrid, *Ni el fiasco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos*, Buenos Aires, Planeta, 1997, p.384. Eduardo Gómez Mango sitúa esta elaboración simbólica en la estela de una tradición muy antigua : «[Les Mères de la Place de Mai] représentaient la vieille scène du cortège funéraire sans mort ; elles présentaient l’absence des corps morts, le sépulcre vide ; elles étaient l’absence du cadavre du fils. Les Mères exhibaient, transgressaient l’intimité de la douleur en la rendant publique. Elles ne se retenir plus au foyer : elles sortaient [...]

- dans l'espace ouvert de la ville [...] ; elles se déplaçaient sur la scène de la folie publique, pour redevenir les gardiennes de la mémoire, comme des suppliantes endeuillées qui ne pouvaient accepter leur deuil» (Edmundo Gómez Mango, *La Place des Mères*, Paris, Gallimard, 1999, p. 25-26).
112. «La *disparition* prétend tuer la mort en faisant disparaître les morts. Peu à peu la ville est peuplée d'une présence spectrale : les morts errant sans sépulture ; la ville devient comme une grande sépulture sans morts. Comme dans les mythes, des milliers d'âmes en peine errent dans la douleur, dans la vengeance, réclament leur droit au repos. L'atteinte aux symboles, aux rites et aux cérémonies fondateurs du pacte social est ici évidente : ces morts sont partis sans adieu. [...] Tout processus de deuil est sérieusement entravé : le disparu, ce mort-vivant, ce mort volé à la mort et, par cela même immortel, est toujours présent dans son absence même. Accepter la mort de celui qui a été volé à la mort, ce serait la lui rendre, le tuer» (E. Gómez Mango, *ibidem*, p. 34-35).
 113. *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 25.
 114. *Ibidem*, p. 165.
 115. *Ibidem*, p. 177.
 116. Cf. este comentario de García Reinoso : «Cuando [Hebe Bonafini] dice : 'Hemos sido paridos por nuestros hijos' es una inversión de la filiación. Paradójico, apunta a una verdad. Uno también es parido por los hijos. Al nacer un hijo se hace un padre, se hace una madre» (*op. cit.*, p.385).
 117. J. Derrida, *Spectres de Marx*, p. 217.
 118. Citaremos los poemas de *Carta abierta* (de ahora en adelante CA) a partir de esa edición : *de palabra, op. cit.*
 119. Primer y tercer verso citados en LJL, escena I (poema VIII de CA).
 120. Cabe insistir en la distinción, finalmente bastante sencilla, entre el intertexto *stricto sensu* (cuyas manifestaciones principales son la cita y la alusión) y el hipertexto que remite a un mecanismo complejo de lectura/escritura que supone la reactivación global de un texto fuente. En esta perspectiva, la *summa* sanjuanista, prosa y poesía, funciona no sólo como un amplio repertorio de ideas, imágenes, giros que tal o cual poema actualiza fragmentariamente. Constituye también, en la perspectiva del hipertexto, un horizonte de sentido que se ofrece como clave hermenéutica para el conjunto de la trayectoria del yo lírico tal y como se puede destacar en *de palabra*.
 121. Juan Gelman, *Valer la pena*, Madrid, Visor, 2002, p. 116.
 122. *Unaiaciones y otras fábulas*, Barcelona, Seix Barral, 2001.
 123. «Función del testimonio en *La junta luz* de Juan Gelman», *Revista hispánica moderna*, LI (1998), p.368-375.
 124. Jean Clément, «Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle», in Balpe, J.-P., Lelu A., Saleh I. (coord.), *Hypertextes et hypermédias : réalisations, outils, méthodes*, Hermès, Paris, 1995 : «L'hypertexte [...] se caractérise par sa non-linéarité et par sa discontinuité potentielle. Ces deux notions ne doivent pas être confondues. La non-linéarité doit être définie du point de vue du dispositif et non pas du point de vue du discours. [...] La notion de discontinuité doit elle aussi être précisée. [...] En forme de montage discontinu, [la] littérature fragmentaire trouve sa cohésion non dans la linéarité d'un développement mais dans le réseau souterrain (et musical) des échos à distance entre des thèmes sans fin repris et variés. C'est cette structure déconstruite que l'hypertexte invite le lecteur à organiser selon son bon plaisir, au fil de ses vagabondages» (sin página).
 125. Technique de la libre-association («flux de conscience») qui se donne antérieure à toute organisation.
 126. «la aplastante mayoría de puestos de trabajo en las cadenas de montaje de aparatos electrónicos son ocupados por trabajadoras [que llaman «extranjeras virtuales»] de sexo femenino [*sic*] con sueldos bajos» (Mayayo, 2003 : 255).
 127. L'expression est de Lacan (2001 : 573).
 128. La même démarche est citée par Laqueur à propos d'un peintre athénien du V^e siècle av. J. C., Zeuxis : «Il pensait que jamais il ne parviendrait à trouver toute la beauté qu'il cherchait dans un seul corps, puisque la nature ne l'avait point donnée à un seul en particulier. Il choisit donc les cinq plus belles filles parmi les jeunes gens [*sic*] du pays afin de dessiner d'après elles toute la beauté que l'on loue chez les femmes. C'était un peintre avisé» (Laqueur, 1992 : 190).

129. Je me fonde, pour l'écriture de ce passage, sur les cybertextes de Clément, Landow, Ertzscheid, Paül Arranz, etc. cités en cybergraphie.
130. L'expression est de Olivier Ertzscheid, cité en cybergraphie.
131. «Lorsque la communication est établie entre séries hétérogènes, toutes sortes de conséquences en découlent dans le système. Quelque chose «passe» entre les bords ; des événements éclatent, des phénomènes fulgurants» (Deleuze, 1968 : 155).
132. Ezquerro, 2002 : 14.
133. «Nous croyons que nous disons ce que nous voulons, mais c'est ce qu'ont voulu les autres, plus particulièrement notre famille, qui nous parle. Entendez là ce *nous* comme un complément direct. Nous sommes parlés [...]» (Lacan, 2005 : 162, c'est l'auteur qui souligne).
134. Grand-père, père en grand.
135. «Cette relation entre les trois termes de la linéarité, dans l'ordre du sexe, de la Loi, et de la Mort entre en jeu cliniquement, et principalement dans les perversions, comme *Secret* par rapport auquel s'organisent, en vue de ce Père Mort, à recueillir comme mémoire dans l'oubli, une recherche, et parfois un dévoilement qui donne accès aux créations culturelles» (Rosolato, 1969 : 75, c'est l'auteur qui souligne).
136. La comparaison avec ce que dit Lacan de Joyce est frappante : «Joyce a un symptôme qui part de ceci que son père était carent, radicalement carent –Il ne parle que de ça. J'ai centré la chose autour du nom propre, et j'ai pensé [...] que c'est de se vouloir un nom que Joyce a fait la compensation de la carence paternelle.» (Lacan, 2005 : 94).
137. «Jean : [...] nom hébreu, abréviation de *Javeh, Jehovah*, nom propre de Dieu ; *Eli* est le nom commun de Dieu» (Dauzat, 1951 : 343).
138. «le système de filiation que définit la transmission patronymique, en fonction des choix pour chaque sujet d'un prénom, supporte toute une organisation de différents fantasmes qui s'efforcent d'atténuer l'affrontement mortel au Père (Idéalisé). Ils préparent en même temps la mise en place du système» (Rosolato, 1969 : 109).
139. Dans le *Séminaire XXIII* de Jacques Lacan qui vient de paraître, est inclus un texte du célèbre joycien Jacques Aubert, nous le citons, il parle d'un personnage de Joyce : «ce père [...] qui a les initiales à la fois de James Joyce et de John Joyce, le père de Joyce. De plus, il est remarquable que la parole de ce J. J. O'Molloy porte sur les autres pères» (Lacan, 2005 : 183), et il dit, précédemment : «Ce père contesté de différentes façons conduit à une mère du côté de l'imaginaire.» (*Ibid.* : 178). Par ailleurs, dans un article consacré à Francis Bacon pour l'exposition «Bacon, Picasso», Anne Baldassari -commissaire de l'exposition- fait justement remarquer à propos de Picasso que «Le choix qu'il fit du nom de sa mère comme nom de peintre au détriment de celui de son père, Ruiz, ne connaît dans l'histoire de la peinture espagnole qu'un seul précédent illustre, celui de Vélasquez qui avait fait de même en effaçant son patronyme : Rodriguez de Silva. Chez Picasso aussi, le déni du père, peintre académique plein de respect et d'admiration pour le talent de son fils se fait au nom de Vélasquez.» (Baldassari, 2005 : 215).
140. Le verbe *aliéner* emprunté au latin *alienare*, racine : *alienus*, étranger (Dauzat, 1938 : 25) est d'autant plus intéressant qu'il diffère de *alter* parce que celui-ci parle de deux personnes alors que celui-là parle de plus de deux, c'est-à-dire au moins trois (Martin, 1976 : 8) : nous retrouvons ici le triangle œdipien.
141. Domingo F. Sarmiento dijo en *Facundo* : “El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión” y Juan Bautista Alberdi complementa esta idea con la sentencia : “Gobernar es poblar”. Dos generaciones convivieron con el desierto y la falta de ciudades y sus pobladores.
142. En 1895, una cuarta parte de la población vivía en ciudades de más de 20 000 habitantes.
143. En 1845, en *Civilización y Barbarie, Facundo*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1962, Sarmiento, en los capítulos del primero al cuarto de la primera parte, desarrolla este problema de una Buenos Aires centralizadora y da su justificación.
144. La clase obrera estaba compuesta por ferroviarios y portuarios, obreros de los frigoríficos de la ciudad de Avellaneda, de los trabajadores de la industria, de servicios privados, públicos y estatales. El censo de 1914 muestra a la clase obrera ocupada como los dos tercios de la población y a la elitista el 1%.
145. En noviembre de 1902, se dista la *Ley de Residencia*. El texto decía : Téngase por Ley de la Nación. Firmado : Presidente Julio A. Roca. Ministro : Joaquín V González. Ley :

- Artículo 1. El Poder Ejecutivo podrá ordenar la salida del territorio de la Nación a todo extranjero que haya sido condenado o sea perseguido por los tribunales extranjeros por crímenes o delitos comunes. 2. El Poder Ejecutivo podrá ordenar la salida de todo extranjero cuya conducta compromete la seguridad nacional o perturbe el orden público. 3. El Poder Ejecutivo podrá impedir la entrada a todo el territorio de la República a todo extranjero cuyos antecedentes autoricen a incluirlo entre aquellos a que se refieren los dos artículos anteriores. 4. El extranjero contra quien se haya decretado su expulsión, tendrá tres días para salir del país pudiendo el Poder Ejecutivo, como medida de seguridad pública, ordenar su detención hasta el momento del embarque. 5. Comuníquese al Poder Ejecutivo. Honorable Congreso de la Nación. Departamento de Leyes y Resoluciones. Ley 4144. Esta Ley recién fue derogada bajo la Presidencia de Arturo Frondizi (1958-1962).
146. El Estado español adoptó ante la inmigraciones medidas limitadas en 1822-1823, considerándolas “como los males de la Patria” que cedió relativamente con la Real Orden en 1853, pero el descontento social continuo plantearon esta alternativa imperiosa.
147. Pierre Vilar, *Histoire de l'Espagne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, p.71.
148. Palomo Ruiz, *La emigración española a América*, Madrid, Bernardo Rodriguez, 1911.
149. Los países del Plata atraían por poseer al ser una comunidad con el mismo idioma, semejantes lazos culturales y colonias de distintas regiones de España ya afincadas comunidad con el mismo idioma, semejantes lazos culturales y colonias de distintas regiones de España ya afincadas.
150. Algunos de los periódicos anarquistas fueron *El Descamisado*, *El Proletario*, *El Artesano*, *El Unionista*, *El Perseguido*, *El Rebelde*, *La Protesta*.
151. Abad de Santillana, *El movimiento anarquista en la Argentina*, Buenos Aires, Argonauta, 1930.
152. Paul Ricœur, *Historia y Narratividad*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 24.
153. Juana Rouco Buela, *Historia de un Ideal vivido por una mujer*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Julio Kaufman, 1964.
154. *Ibid.*, p. 11-12.
155. (1868-1933). General de la Nación en función de Jefe del Ejército Argentino cuando derribó al Presidente Hipólito Irigoyen, durante su segundo mandato presidencial (1828-1934). Fue Presidente de facto desde 1930 a 1932.
156. Si los intelectuales y estudiantes expresaban sus ideas revolucionarias en forma vanguardistas, los obreros se lo hacían de un modo ingenuo, violento a veces, imitando modelos burgueses. Se escribieron milongas y tangos, se trazaron dibujos y grabados, y se escribieron novelas sociales.
157. Las tres generaciones de Libertarias fueron entre las primeras : Virginia Bolten, Teresa Caporaletti ; Ana M. Manzoni ; Pepita Guerra ; en la segunda generación : Juana Rouco Buela, María Collazo, María Calvo, Carolina Urquiza ; María Antonia Saldaño y entre las últimas Cecilia Griebson (que fue la primera médica argentina) y Herminia Brumana.
158. De nacionalidad uruguaya, vivió en Rosario y fue trabajadora de calzado. Su periódico *La voz de la mujer* fue el primer manifiesto libertario argentino dirigido por una mujer.
159. Las mujeres trabajadoras sumaban el 40% de empleadas domésticas ; el 66% de modistas ; el 56% de costureras ; el 17% de cocineras ; el 23% de maestras y el 34% de enfermeras (segundo censo, 1898).
160. *Historia de un Ideal vivido por una mujer*, p.78.
161. Abad de Santillana, prólogo del libro citado de Juana Rouco Buela, p. 8.
162. FORA : Federación Obrera República Argentina.
163. Nellie Campobello, *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*, «El general Reuda», Era, México D. F., 2000, p.84. Toutes les citations de *Cartucho* correspondent à celle-ci. La première édition date de 1931.
164. «Sus cartucheras», *ibid.*, p. 125.
165. Voir le concept de narration historique d'après Hayden White (1984).
166. Margo Glantz (2003) qui fait référence à la polémique entre la littérature virile et la littérature efféminée qui bouleverse le champ intellectuel mexicain, indique aussi que chez Campobello la maman a «casi la misma estatura heroica –para retomar los términos de la disputa que nos ocupa– que el general.». Elle aussi rappelle que Campobello est la

- seule femme dont les textes sont inclus dans les quatre volumes de *La novela de la revolución mexicana* qui fut publiée en 1958.
167. Jorge Aguilar Mora, «El silencio de Nellie Campobello», *Cartucho, op. cit.*, p. 11.
 168. Pour l'analyse des différences entre la première et la deuxième édition, voir la préface de Jorge Aguilar Mora.
 169. Rodríguez (1998) signale que «Campobello inaugura una forma de narrar y un contenido no abordados por la mujer hasta ese momento [...]. Fresca y desprejuiciada, Campobello en su actitud lírica ofrecía no algo más que los endulzados cuentos que publicaban las mujeres de la época en las páginas del hogar, sino un giro en semicírculo, para quedar ubicada, solitariamente, en oposición a aquella prosa.» (p. 65).
 170. Campobello, Nellie, *Cartucho. Relato de la lucha en el norte de México*, Ediciones Integrales, Jalapa, 1931, p. 5.
 171. «El centinela del mesón del Aguila», *op. cit.*, p. 81.
 172. Même si, comme signale M. Glantz (2003) en citant Pacheco, «En México Pancho Villa perdió la guerra pero ganó la literatura» (p.11), le caractère polémique du texte de Campobello est fondateur et très extrême : l'écrivain «más tarde, afirmó que la motivación para escribir el libro había sido “vengar una injuria”» (préface de Jorge Aguilar Mora, p. 29).
 173. Danièle Corrado, «L'autohospitalité», in Alain Montandon, *L'hospitalité. Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures*, Paris, Bayard, 2004, p. 922.
 174. C'est déjà ce qu'avancait Philippe Lejeune dans «*Cher Ecran...*» *Journal personnel, ordinateur, Internet*, Paris, Seuil, 2000, p. 375.
 175. Parmi ces fournisseurs on peut citer un des plus répandus : Bloggers.
 176. Pour une analyse de ces pages voir l'article de Annabelle Klein, «Les homepages, nouvelles écritures de soi, nouvelles lectures de l'autre.», *Spirale*, 28, Revue de Recherche en Education, Lille, 2001, p. 63-83.
 177. Au sujet de la situation aux Etats-Unis, cf. «La fuerza de los blogs», *Foreign Policy*, édition espagnole, décembre-janvier 2005, p. 42-50. Pour l'Espagne cf. «La revolución de los weblogs», *Perspectivas del mundo de la comunicación*, n° 26, janvier-février 2005, Universidad de Navarra, Facultad de Comunicación.
 178. «*Blog* : la palabra del año», *El País*, 1/XII/2004.
 179. Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 193.
 180. Les *émoticônes* sont les petits signes souvent en forme de tête jaune que l'on introduit dans un message pour exprimer l'ironie, l'accord ou le désaccord.
 181. Il s'agit d'un *blog*/journal qui a pour titre *tiers livre.net* et qui renvoie à de nombreuses rubriques signalées par un lien hypertextuel : Info/CV, agenda, ateliers, art, théâtre, livres et revues, études, liens, bibliothèque, courrier/recherche.
 182. Cf *tiers livre.net*.
 183. C'est le cas par exemple du *blog* de François Bon.
 184. Danielle Corrado, *op. cit.*, p. 923
 185. Luis Humberto Crosthwaite (Tijuana 1962) a fait plusieurs expériences de *blogs* au cours des dernières années. Son *blog* est actuellement en sommeil mais on peut consulter ses anciens espaces sur : <http://www.Quimerista.blogspot.com>
 186. Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 245.
 187. François Bon sur son site *tiers livre.net*.
 188. C'est le cas de Stephen King qui a proposé en 2000 à ses lecteurs de télécharger son roman *The Plant* pour un dollar par épisode.
 189. Cf. Jean Clément, «La littérature au risque du numérique», Lelou-Merviel, Sylvie (dir), *Document numérique*, Vol 5, 1-2, 2001, p. 18.
 190. Cette expérience va durer un an et aboutira à une publication papier chez l'éditeur Fayard.
 191. J. Clément, *op. cit.*, p. 17.
 192. Un colloque, Copyfight, s'est tenu à Barcelone au mois de juillet 2005 sur le thème de la culture libre et des nouveaux droits de la propriété intellectuelle quidoivent être redéfinis dans le cadre d'Internet. Pour une définition des notions de copyleft et culture libre, cf. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Copyleft>. On peut remarquer que le roman que François Bon publie sur son blog est protégé par un copyright.
 193. Cette appellation de littérature du nord est un concept très discutable mais qui est utilisé depuis quelques années par le marketing littéraire mexicain. Il faudrait aussi citer les

- auteurs comme Daniel Sada, Elmer Mendoza, Eduardo Antonio Parra pour ne donner que quelques noms.
194. Ce roman ne se trouve plus sur le blog de Cristina Rivera Garza qui m'a généreusement envoyé le fichier de son texte.
 195. Cristina Rivera Garza, «*Blogsívela. Escribir a inicios del siglo XXI desde la blogósfera*», *Palabras de América*, Barcelona, Seix Barral, 2004, p. 167-168.
 196. *Ibid.*, p. 168.
 197. Marguerite Duras, *Ecrire*, Gallimard, 1993, p. 64.
 198. C. Rivera Garza, *op. cit.*, p. 173-174.
 199. <http://amarantacaballero.blogspot.com>, <http://mayraluna.blogspot.com>, <http://omarpipiente.blogspot.com> <http://sayak.blogspot.com/>
 200. C. Rivera Garza, *op. cit.*, p. 177.
 201. *Ibid.*, p. 177.
 202. *Ibid.*, p. 175.
 203. Dans l'entrée du 15 janvier 2003 le narrateur se plaint de son personnage en ces termes : «No puedo escribir nada sobre ella. Esa mujer que dice llamarse Agnes no sólo no me deja entrar en su cabeza sino que tampoco hace nada que la delate. En otras palabras, me niega su adentro y me niega su afuera. Estoy frente a una ingrata o una arpía.»
 204. Entrée du 2 avril 2003.
 205. Entrée du 15 janvier 2003.
 206. Paris, Editions de Minuit, 1975.
 207. Entrée du 5 janvier 2003.
 208. *Idem*.
 209. Ils possèdent aussi leur propre blog dont les adresses sont indiquées dans un des *posts*.
 210. C'est d'ailleurs une des thématiques centrales de son roman *La cresta de Illión*. Tusquets, Espagne, 2004.
 211. Myriam Vidriales, "Del relato a la blognovela con Cristina Rivera Garza", *Punto.G.*, 10/02/2003.
 212. <http://cristinriveragarza.blogspot.com>
 213. P. Lejeune, *op. cit.*, p. 37-38.
 214. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, 1992.
 215. Ce texte a été d'abord publié dans «Hasta Atrás» de *Día Siete*, n°210, 2004.
 216. On peut par exemple citer le *post* du 16/08/04 qui dénonce le cas de la jeune écrivaine de Oaxaca, Ninett Torres, qui s'est vue retirer la bourse que le Centro Mexicano de Escritores lui avait accordée au prétexte qu'elle était enceinte.
 217. *No hay tal lugar*, 12 mai 2005.
 218. D. Corrado, *op. cit.*, p. 926.
 219. <http://www.mural.com/cultura/articulo/363762>
 220. Philippe Lejeune, *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Seuil, Paris, 2005.
 221. François Bon, <http://www.tumulte.net>
 222. Carmen Boullosa, *Llanto, novelas imposibles*, México, Era, 1992 (1999), p.75-&76. L'édition de 1999 est celle qui sera utilisée pour toutes les références à venir.
 223. Voir Michèle Soriano, «Rapports de genre et transgénéricité : le genre comme catégorie d'analyse», *Imprévue*, Montpellier, Cers, 2004 1&2, p. 245-272.
 224. Dans Milagros Ezquerro, *Fragments sur le texte*, Paris, L'Harmattan, 2002. Ces propositions seront exposées plus en avant.
 225. Michèle Soriano, *art.cit.*, p. 262.
 226. Voir dans le chapitre 1 du roman l'épisode burlesque où l'empereur apprivoise un chien errant qu'il croise sur sa route et demande à ses servantes de s'en occuper comme si c'était un nourrisson.
 227. Milagros Ezquerro, *op. cit.*, p. 11.
 228. *Ibid.*, p. 17-21.
 229. *Ibid.*, p. 49.
 230. Jean Clément, «Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle», in Balpe J.P., Lelu A., Saleh I. (coords.), *Hypertextes et hypermédiats : réalisations, outils, méthodes*, Hermès, Paris, 1995.
 231. Leonardo PADURA, *Máscaras*, Barcelona, Tusquets Ediciones, 1998, p. 9.
 232. *Ibidem*.
 233. *Ibidem*.

234. Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, Points Essais, 1982.
235. Virgilio PINERA, *Electra Garrigó, Teatro Cubano Contemporáneo*, Madrid, FCE Quinto Centenario, 1992, p. 170.
236. Leonardo PADURA, *op. cit.*, p. 220-221.
237. *Ibidem*, p. 221.
238. Georges STEINER, *Réelles présences*, Paris, Gallimard, NRF Essais, 1989, p. 33.
239. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, «Points Essais» n°257, 1982.
240. Cf. Rita De Maeseneer, *El festín de Alejo Capentier, una lectura culinario-intertextual*, Genève, Droz, 2003, p. 271-289.
241. Aux six occurrences de «*La mer, la mer, toujours recommandée*» (deux dans la première partie, chap.1, deux dans la seconde partie, chap.11 et 14, puis deux en cinquième et sixième parties, chap.26 et 33), viennent s'ajouter en effet trois vers traduits du début la vingtième strophe «*¿Amor acaso ; odio a mí misma? / Tan próxima siento su mordedura secreta / que todos los nombres se ajustan a su realidad*», puis un vers de la dernière strophe : «*Le vent se lève !... Il faut tenter de vivre !*». A ces huit citations textuelles, il faut ajouter deux références au titre du poème : une allusion directe, «*Sète –lugar del Cementerio marino–*» (II, 15, p. 291) et une simple évocation, «*la casi alegre luz de cementerios marinos*» (I, 1, p. 104). NB : Toutes les citations de *La consagración de la primavera* sont de l'édition de J. Rodríguez Puértolas, Madrid, Clásicos Castalia, 1998 ; entre parenthèses, le numéro de la partie, du chapitre et de la page.
242. Paul Valéry, *Variété, Mémoires du poète*, in *Œuvres I*, La Pléiade, Paris, Gallimard, 1960, p. 1503-1504.
243. Ces trois mers correspondent à ses lieux de vie principaux, qui sont en fait quatre : la quatrième mer manquante, la Baltique de Saint-Petersbourg, est également associée à la toute première citation du *Cimetière marin*, à travers l'allusion aux «terrasses d'Elsinor» du *Hamlet* de Shakespeare (I, 1, p.98), ville du détroit entre le Danemark et la Norvège par lequel Vera est forcément passée en bateau pour rejoindre Londres depuis Saint-Petersbourg en 1917 (via ensuite Oslo et Stavanger en Norvège, comme elle le dit au chap.37, p. 659).
244. Paul Valéry, *Le Cimetière marin*, dans *Œuvres I, op. cit.*, p.147-151.
245. De Maeseneer fait d'ailleurs remarquer que l'image du chien gardien des enfers est également suggérée dans *Le Cimetière marin* : «*Chienne splendide, écarte l'idolâtre !*», str. 11).
246. ...lui-même renvoyant à *Hamlet* et à la Baltique (cf. note 5), et forcément à toute la thématique de l'être et du non-être : Hamlet déclame son célèbre «être ou ne pas être ?» dans un cimetière (non de Sète, mais d'Elsinor, précisément), avec une tête de mort dans la main.
247. On retrouve cette association dans *l'Âme et la danse* (où Carpentier puise une de ses épigraphes), inversée, puisque c'est la danseuse que Valéry compare aux vagues : «N'est-elle pas soudain une véritable vague de la mer ? – Tantôt plus lourde, tantôt plus légère que son corps, elle bondit, comme d'un roc heurtée ; elle retombe mollement. C'est l'onde !» (*l'Âme et la danse*, Gallimard, 1944, p. 159).
248. Valéry, se défendant des interprétations trop littérales de son poème, tente de montrer que la poésie n'a pas quelque chose à dire ou à comprendre. Elle ne veut «rien dire», elle «fait», sans but «utile», comme la danse : «Ainsi, dans l'art de la Danse, l'état du danseur (ou celui de l'amateur de ballets), étant l'objet de cet art, les mouvements et les déplacements des corps n'ont point de terme dans l'espace, -point de but visible ; point de chose, qui jointe les annule ; et il ne vient à l'esprit de personne d'imposer à des actions chorégraphiques la loi des actes non poétiques, mais utiles, qui est de s'effectuer avec la plus grande économie de forces, et selon les plus courts chemins.» (in *Variété, op. cit.*)
249. La citation de Valéry est la suivante : «[...] cette femme bizarrement déracinée, et qui s'arrache incessamment de sa propre forme», tandis que Carpentier traduit en espagnol «*esta mujer extrañamente desarraigada, y que se aferra a su propia sombra*» (nous soulignons). Cette adaptation sert évidemment son propos.
250. On retrouve d'ailleurs le motif de l'ombre dans *Le Cimetière marin* : «*Sur les maisons des morts mon ombre passe*» (str. 6).

251. Notons que le mythe d'Orphée et Eurydice, dans cette même perspective, est également récupéré par Enrique, à travers Gérard de Nerval, pour évoquer son amante Ada disparue à Berlin : «[...] como si hubiese hallado un modo de recuperarla ; como si, sumiéndome voluntariamente en el infierno de una guerra, rescatara, tal Orfeo en los Reinos Tenebrosos, a la que ahora era Sombra entre Sombras. [...] Dejaría de ser el *Íngrimo* –“el viudo, el inconsolado”, el de “la Torre abolida” de Nerval : “*ma seule étoile, est morte*”– para hallarme a mí mismo, nuevo Yo, entre hombres que eran de mi misma lana [...]» (I, 10, p.221). Cette nouvelle connexion au mythe dont Nerval est le vecteur ne se comprend pleinement que par d'autres vers non cités d'*El Desdichado* : «*Et j'ai, deux fois vainqueur, traversé l'Achéron./ Modulant tout à tour sur la lyre d'Orphée /Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée*» (dernier tercet).
252. Cf. notre article «Carpentier, les Ballets russes et son *Sacre du printemps*», Colloque international de Nice des 25-27 nov. 2004, *Carpentier à l'aube du XXI^e siècle*, Actes sous presse.
253. ...comme Vera inversait le mythe d'Orphée et Eurydice, d'ailleurs à nouveau présent ici mais dans son ordre rétabli (cf. note 11) : Enrique-Orphée insiste sur la perte de son Ada-Eurydice, «*Quien en sombras y en silencio se hubiese abismado en una noche sin término*» (I, 10, p. 218).
254. Wagner reprend l'Isolde de la légende médiévale troubadoursque du XII^e siècle. Isolde, promise à Marke, roi de Cornouailles, auprès duquel Tristan la conduit, ne peut s'unir à ce dernier qu'elle aime et hait à la fois. Sur le bateau qui les ramène, Isolde décide alors d'offrir, en gage de paix dit-elle, le philtre de mort, et de le boire aussi. La nourrice d'Isolde, Brangaine, lui substituera le philtre d'amour qui unira à jamais les amants dans une passion extatique qui ne tolère pas de séparation. Mais, après le mariage d'Isolde avec Marke, surpris par le roi, Tristan se jette sur l'épée du traître Melot. Mortellement blessé, Tristan est emmené par son écuyer au château de Karéol. Entre la vie et la mort, il y attend la venue d'Isolde pour le guérir, mais elle arrive trop tard : il meurt dans ses bras en la voyant, prononçant une dernière fois son nom. Elle le suit aussitôt dans la mort.
255. «dejar de ser para encarnar en ti» (I, 8, p. 194) ; «Jamás hubiese creído [...] que un ser pudiese verse tan totalmente constanciado en otro. No me bastaba mi piel para delimitar mi contorno» (I, 10, p. 217). Chez Wagner, “Ich Isolde, Du Tristan...” (Acte II), les deux amants semblent échanger sexe et nom.
256. La strophe complète du *villancico*, connue de tous et omise dans le roman, mérite pourtant, encore une fois, une attention particulière, projetant implicitement toute la richesse de sa signification : «*Vivo sin vivir en mí, / y de tal manera espero, / que muero porque no muero*». Sainte Thérèse de Jésus a également glosé le *villancico*, dans une version légèrement différente pour le second vers de cette première strophe : «*y tan alta vida espero*».
257. Trois autres œuvres du compositeur y sont également mentionnées : *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*, *Tannhäuser* et *Le Crépuscule des Dieux*, dernier volet de la *Tétralogie*. Ces références-hypertexte ou hypermédia, tels que nous tentons de les définir, ajoutent encore des réseaux de signification à notre étude sur le sens de la musique wagnérienne chez Carpentier, que nous développerons dans un autre travail. *Les Maîtres Chanteurs* et *Tannhäuser* ont en effet en commun avec le *Tristan* la profonde empreinte de l'amour courtois, passionnel et contrarié, où l'amour est la valeur suprême pour le héros chevalier et musicien : Walther conquiert finalement la main d'Eva en gagnant le concours poétique des «Maîtres chanteurs». Tannhäuser, quant à lui, contraint à l'exil et au pèlerinage pour avoir perturbé la tradition du concours de chant pour la main d'Elisabeth, meurt à son retour, comme Isolde, sur le corps de sa bien-aimée : cette œuvre exalte, comme dans *Tristan*, le sacrifice et la rédemption par l'amour, tout comme *Le Crépuscule des dieux* où la walkyrie Brünnhilde se sacrifie en incendiant le Walhalla, demeure des dieux où règne son propre père, pour permettre l'avènement des hommes et de l'amour sur terre.
258. Jean Clément, «Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle», in Balpe, J.-P., Lelu A., Saleh I. (coord.), *Hypertextes et hypermédiats : Réalisations, Outils, Méthodes*, Paris, Hermès, 1995.

259. Nous écartons bien sûr le phénomène de «littérature hypertextuelle», appelée aussi *hyperfiction*, apparue dans les années 1980, et qui renvoie strictement à la littérature électronique : le support de lecture informatique en est indissociable.
260. Fernando Vallejo, *La virgen de los sicarios*, Buenos Aires, Suma de letras, Punto de lectura, 2002.
261. Barbet Schroeder, *La virgen de los sicarios*, 2000.
262. Edition 2003, avec un jury constitué par Fernando Ainsa, Christopher Domínguez, Marcela Serrano, Enrique Vila-Matas et Víctor Bravo.
263. Fernando Vallejo, *El desbarrancadero*, Buenos Aires, Alfaguara, 2003
264. *Los días azules* (1985), *El fuego secreto* (1986), *Los caminos a Roma* (1988), *Años de indulgencia* (1989) y *Entre fantasmas* (1993).
265. Fernando Vallejo, *El río del tiempo*, Bogotá, Alfaguara, 1998.
266. Dans l'un des paratextes éditoriaux de *El desbarrancadero* nous pouvons lire : «Alfaguara ha publicado (...) la edición en un solo volumen de las cinco novelas de su ciclo autobiográfico». Voir aussi Alberto Fonseca, *Against the world, against life : the use and abuse of the autobiographical genre in the works of Fernando Vallejo*, Appendix, Master of Arts in History : Area Studies, Virginia Polytechnic Institute and State University, Blacksburg, Virginia, 26 juillet 2004, p. 7.
267. Fernando Vallejo, *La rambra paralela*, Buenos Aires, Alfaguara, 2004.
268. Dans l'article "Le pacte autobiographique vingt-cinq ans après", Philippe Lejeune réitère son idée de "tout analyser à partir de la réception" car, dit-il, "presque toutes les autofictions sont lues *de facto*, comme des autobiographies". Philippe Lejeune, *Signes de vie*, Paris, Seuil, 2005, p. 25.
269. Fernando Vallejo a transgressé aussi les conventions du genre biographique dans les deux biographies des poètes colombiens, José Asunción Silva et Barba Jacob, (respectivement : *El mensajero*, México, Alfaguara, 2004, et *Chapolas negras*, Bogotá, Alfaguara, 1995), en y incluant des commentaires hautement subjectifs dans un registre oral.
270. Voir mon article : «Paradoja del mal, discurso subversivo y apología de la muerte dans *El desbarrancadero* de Fernando Vallejo», à paraître dans prochain numéro de la revue *Hispanística*, Université de Bourgogne, Dijon, 2005 (sous presse).
271. Dans l'entretien avec Alberto Fonseca, Vallejo se plaint de ce que les éditeurs allemands n'aient pas inclus la photo : "Pues lo de la foto en *El desbarrancadero*, podríamos pensar que es extraliteraria. Cuando yo estaba escribiendo el libro, yo dije, yo le voy a poner esta foto en la portada. Y entonces yo por eso hago alusiones en el texto a esa foto. Ahora, en la edición en Alemania, no la pusieron, se me hace un error. Han debido ponerla porque forma parte del libro. Podrían haber sido otros dos niños, no necesariamente mi hermano y yo.", Alberto Fonseca, *Against the world, against life : the use and abuse of the autobiographical genre in the works of Fernando Vallejo*, Appendix, *op. cit.*, p. 114. Par ailleurs la photo de l'auteur apparaît également sur la couverture de *El río del tiempo*, *op. cit.*
272. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Ed. du Seuil, 1987, p. 332.
273. Dorénavant les citations tirées de ces textes seront suivies des initiales LVS, ED, et LRP respectivement et du numéro de page, le tout entre parenthèses.
274. Fernando Vallejo, *Mi hermano el alcalde*, Madrid, Alfaguara, 2004.
275. Le personnage narrateur de ses livres est un grammairien par exemple, et non pas un écrivain.
276. César Güemes, "Fernando Vallejo anuncia su retiro de la novela : «ya maté al loco»", *La Jornada* de México, 9 janvier 2003, In *La Ventana. Site de La ventana, Portal informativo de la Casa de las Américas*, [En ligne].
<http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=print&sid=781> (Page consultée le 10 avril 2005). Pour la citation des documents électroniques, je me réfère à Caron, Rosaire, "Comment citer un document électronique ?" In Université Laval. Bibliothèque. *Site de la Bibliothèque de l'Université Laval* [En ligne]. <http://www.bibl.ulaval.ca/doelec/citedoce.html> (Page consultée le 7 avril 2005).
277. "Los difíciles caminos de la esperanza", discours de Fernando Vallejo, prononcé le 18 septembre 1999 au Conservatoire de Cali pour le «IX Festival Internacional de Arte», *Site de la Revista Numero*, N°24, Bogota 1999 [En ligne]. <http://www.revistanumero.com/24dificiles.htm> (Page consultée le 14 avril 2005).

278. César Güemes, “Cuando México y Colombia acaben de compenetrarse habrá felicidad”, interview du 14 mai 1999, In *La Jornada. Site du journal La Jornada*, México [En ligne]. <http://www.jornada.unam.mx/1999/may99/990514/cul-cuando.html> (Page consultée le 8 avril 2005).
279. «Vallejo dispara», In *La Nación. Site de La Nación*, Colombie, le 31 octobre 2004 : [En ligne]. www.lanacion.cl/cgi-bin/print_page_02.cgi?URL=http%3A//www.lanacion.cl/p (Page consultée le 12 avril 2005).
280. “De lo único que me considero artista es de la supervivencia”, entretien avec Juan Villoro, *El país, Babelia*, 3 janvier 2002, édition électronique.
281. Rosa Mora, “Colombia es una enfermedad”, *El país*, supplément Culture, Barcelone, 19 novembre 2004, Edition électronique.
282. «El monstruo bicéfalo», discours de Fernando Vallejo, le 30 septembre 1998, à l’auditorium de Comfama à Medellín *Revista Número* N°20, Bogota 1998, édition électronique.
283. Alvaro Matus, “La literatura ya no me interesa”, interview du 4 juillet 2003, In *Arquitrave. Site de la revue de poésie Arquitrave* [En ligne]. http://www.arquitrave.com/matus_Vallejo.htm (Page consultée le 10 avril 2005).
284. Nous repreneons le terme «entretien» que retient Genette dans ce cas, car l’interlocuteur de Vallejo est «un médiateur plus étroitement motivé, répondant à une fonction moins vulgarisatrice et promotionnelle». Gérard Genette, *Seuils, op. cit.*, p. 334.
285. Alberto Fonseca, *Against the world, against life : the use and abuse of the autobiographical genre in the works of Fernando Vallejo*, Appendix, *op. cit.* p.85-86.
286. Ces deux anecdotes sont reprises dans *La rambla paralela, op. cit.*, p. 131.
287. “De los oscuros rincones del recinto, acudiendo a mi llamado iban surgiendo (...). Religiosamente, equitativamente, (...) les iba repartiendo el arroz granito por granito, que les iba dando en las bocas (...). Y cierta noche en que estaba en esto, una que se distinguía por lo cariñosa, Maruquita, que se sube, para quedar a mi altura, (...) y que se pone a lamerme la mejilla.” (ED. 167)
288. Une version plus ample de cet épisode apparaît dans *Mi hermano el alcalde, op. cit.*, p.32.
289. Par exemple, dans les trois livres sont évoquées avec nostalgie la maison natale de “la calle Boston”, et la “finca de Santa Anita”, propriété de ses grands-parents, entre autres.
290. Rosa Mora, «Colombia es una enfermedad», *El País, art. cit.*
291. Dans une interview accordée en janvier 2003, Vallejo avoue n’avoir lu que récemment *Voyage au bout de la nuit*, et dit : “Celine usó un lenguaje basado en el coloquio, algo absolutamente revolucionario. Eso no se puede dar entre nosotros, porque no hemos tenido ese problema. En español, el gran lenguaje es el literario, distorsionado por el habla”. Antonio Ortuño, “El dolor no enseña nada”, In Punto G. *Site de Punto G.* [En ligne]. <http://www.puntog.com.mx/20030124/ENB240103.htm> (Page consultée le 13 avril 2005).
292. Voir Sébastien Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l’autobiographie à l’autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 118.
293. Gérard Genette, *Seuils, op. cit.*, p. 17.
294. Rosa Mora, «Colombia es una enfermedad», *El País*, Supplément Culture, *art.cit.*
295. Apparemment Vallejo n’accorderait que très peu d’entretiens et uniquement ou presque, par courrier électronique. Dans l’entretien avec Juan Villoro, cité ci-dessus, celui-ci indique qu’il s’agit d’un échange de questions réponses fait par mail le 6 décembre 2001, et il ajoute que Vallejo avait demandé à la Vierge de Guadalupe du courage pour ne pas accorder d’interviews. D’ailleurs il le dit clairement ainsi : “es la única forma de que los periodistas no me cambien lo que digo, y ni aún así (...) e indefectiblemente, cuando veo mis entrevistas publicadas se me cae la cara de vergüenza. Les tengo más miedo a los entrevistadores que llegan a mi casa con papel y lápiz que a los sicarios de Medellín.” Juan Villoro, “De lo único que me considero artista es de la supervivencia”, *El País, Babelia, art.cit.*
296. Sébastien Hubier, *Littératures intimes, Les expressions du moi, de l’autobiographie à l’autofiction, op. cit.*, p. 114.
297. “(...) y entonces vi en el espejo al hombre que creía que estaba vivo pero no : como le acababan de decir, en efecto, estaba muerto.” (LRP 8)
298. “Entonces lo vi, naufragando hasta el gorro en su miseria y su mentira en el fondo del espejo : vi un viejo de piel arrugada, de cejas tupidas y apagados ojos.” (ED 140)
299. Pages 141 à 143.

300. “Colombia no tiene remedio”, interview avec la revue colombienne *Cromos* à l’occasion de la parution de *La rambla paralela*. Cinetinto. [En ligne] <http://cinetinto.tripod.com/co/fernandovallejo/index.html> (Page consultée le 9 avril 2005).
301. Rosa Mora, “Colombia es una enfermedad”, *El País*, art. cit.
302. Voir Sébastien Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l’autobiographie à l’autofiction*, op.cit, p. 120.
303. Patricia Kolesnicov, “Encuentro con Vallejo”, interview à Guadalajara. In Facultad de Arquitectura, Universidad de Buenos Aires, *Site de Multiespacio FADU* [En ligne]. <http://www.fadu.uba.ar/multiespacio/lec/0808-enc.html> (page consultée le 11 avril 2005).
304. “Colombia no tiene remedio”, Interview pour la revue *Cromos*, art. cit.
305. Antonio Ortuño, “El dolor no enseña nada”, op. cit.
306. “Yo, nada, soy un biógrafo imparcial que abre y cierra comillas y se atiene a los datos” (LRP 113).
307. “En cuanto a la literatura, no tengo nada más que decir, ni ganas de decir nada más. Este libro que estoy terminando ahora, y que se llama *La rambla paralela*, será lo último que yo escriba de literatura. Escribiré, pero ensayos de otras cosas.” “Declaraciones alarmantes del escritor Fernando Vallejo”, entretien avec Manuel Delgado. *Site Club de libros*, Costa Rica [En ligne]. <http://www.clubdelibros.com/archifernandovallejo2.htm> (Page consultée le 11 avril 2005).
308. Le fait que Vallejo répond presque toujours par écrit (par mail, plus précisément), aux questions des journalistes contribue peut-être à ce brouillage de frontières entre texte et épitexte.
309. José Abreu, “Fernando Vallejo en *La rambla paralela*”, In *El nuevo Herald. Site de El nuevo Herald*, 28 décembre 2003 : http://www.mercurynews.com/mlde/nuevo/entertainment/visual_arts/7566564.htm (page consultée le 10 avril 2005).
310. Uso el concepto de personaje-metáfora de Gayatri Spivac (1987).
311. El anagrama también se forma en francés, *Caliban-Cannibale-Caraïbe* ; en inglés, *Cáliban Caníbal-Carib* ; y en portugués, *Calibã-Canibal-Caribe*, las tres lenguas occidentales que, junto al español, son dominantes en América.
312. Remito en particular al libro de Roger Tomsom, *Trois Caliban*, de 1980 : en él se propone la posibilidad de un origen hebreo para el nombre Calibán.
313. Existen diversas opiniones a la hora de asegurar cual Calibán ejerce mayor influencia en América. Es bastante común la aceptación de que la pieza de Renan es decisiva en los maestros del modernismo, no obstante no puede asegurarse lo mismo avanzado el siglo. Prefiero entonces no entrar en el tema y reunir ambos referentes europeos como fuentes para el desarrollo de la metáfora en América.
314. Me refiero en particular a la carta testamento que el día antes de su muerte escribiera José Martí a su amigo Manuel Mercado. Reproduzco el significativo momento en que alude a la amenaza yanqui : “*Ya estoy todos los días en peligro de dar mi vida por mi país y por mi deber -puesto que lo entiendo y tengo ánimos con qué realizarlo- de impedir a tiempo con la independencia de Cuba que se extiendan por las Antillas los Estados Unidos y caigan, con esa fuerza más, sobre nuestras tierras de América (...). Viví en el monstruo y le conozco las entrañas, y mi onda es la de David*”. José Martí. “*Carta del 18 de mayo de 1895*”, Obras Escogidas, Tomo III, Editora Política, La Habana, 1981.
315. Este texto fue publicado en el libro *Modernidad en otro tono. Escritura de mujeres latinoamericanas*. Santiago : Cuarto Propio, 2004. Darcie Doll, Alicia Salomone, et. al.
316. Pedro Salinas también da cuenta de esta diferencia entre la intimidad y lo privado, cuando expresa que “En cuanto los pensamientos salen al recinto de puro pensarlos el autor y, puestos en palabras, se objetivan, ya existen fuera de él, son accesibles, por el simple hecho de ser legibles, a todos los que sepan leer. Se ha dado un paso en una dirección : comunicar nuestra intimidad, abandonarla generosamente : una entrega. Pero apenas dado, entra en acción la reserva, se rodea a la carta de precauciones, el sobre cerrado, el lacre, y se la consigna a una sola persona. Por un movimiento complementario al anterior, pero nacido de un impulso opuesto, lo recién exteriorizado se hurta a la publicidad, a la lectura general ; afirmada su condición privada, se hace secreto entre dos personas.” “Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar”, *El defensor. Ensayos completos*, Tomo II, Madrid, Taurus, 1981 : 262.
317. La función editor es un factor muy interesante en el libro que recopila y edita las cartas de amor de Gabriela Mistral a Manuel Magallanes Moure. (Fernández Larraín, Sergio.

- Cartas de Amor de Gabriela Mistral*. Santiago : Andrés Bello, 1978). Este punto lo trabajé en mi Tesis de magíster : *Cartas privadas : las cartas de amor de Gabriela Mistral y el discurso amoroso*. Universidad de Chile, 2001.
318. Michel Foucault. “¿Qué es un autor?” *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales*. Barcelona : Paidós, 1999 : 340-341.
 319. Roxana Pagés-Rangel. *Del dominio público : itinerario de la carta privada*. Amsterdam – Atlanta : Rodopi, 1997 : 13-15.
 320. Pagés-Rangel trabaja exhaustivamente las cartas de Gómez de Avellaneda y la intervención del editor en la publicación de sus cartas. *Ibid.*
 321. Gérard Genette. *Umbrales*. México : Siglo XXI, 2001. [1^e ed., 1987].
 322. Pagés-Rangel. *Op. cit.*, 35.
 323. Fernández Larraín. *Op. cit.*
 324. Haidée Leiva Hernández. “Los amores de Gabriela Mistral.” *El Pampino*. Antofagasta, 16 abr. 1989 : 4 .
 325. *Ibid.*
 326. Gabriel Venegas. “Las cartas de amor de Gabriela.” *La Cruz del Sur* 18 jul. 1978 : 3.
 327. Anónimo. “Gabriela Mistral ¡pobre mujer herida !.” *Vea* 2009 (1978) : 11.
 328. *Ibid.*
 329. Zaida Cataldo. “Reivindican a Gabriela Mistral como mujer de fuego”. *Revista Cosas* 34 (19 ener. 1978) : 74.
 330. Fidel Aranedá. “Gabriela, de puertas adentro.” *La Prensa Austral*. Punta Arenas 9 sept. 1978 : 3.
 331. Anónimo. “Cartas de amor de Gabriela Mistral.” *El Heraldo* Linares 12 jul. 1978 : 3.
 332. Anónimo. “Cartas de amor de la Mistral.” *El Mercurio de Valparaíso*, 19 mayo 1978 : 3.
 333. Pagés-Rangel. *Op. cit.*, 5.
 334. V. M., «El crimen de María Carolina Geel en el Crillón : pasional... ‘literariamente pasional’ », Santiago, *La Segunda*, 4-X-91, p. 4.
 335. María Carolina Geel, *Cárcel de mujeres* (1956), Santiago : Cuarto Propio, 2000.
 336. Pseudonyme du critique littéraire Hernán Díaz Arrieta.
 337. Cette discordance est due tant à la dissemblance des idiomes des sujets récepteurs (déplacement du paradigme de la morale chrétienne vers celui de la problématique de classe et des pouvoirs de contrôle) qu’à la richesse du sémiotique de l’œuvre. Pour une étude plus approfondie, voir : Stéphanie Decante Araya, «*Cárcel de mujeres* : entre lo público y lo privado. Hacia una micropolítica auditiva», in Kemy Oyarzún (éd.), *Estéticas y marcas identitarias*, Santiago : Cuarto Propio, à paraître.
 - 338 ? Gonzalo Rojas, «Presidio y escritura», [http ://critica.uchile.cl/narrativa/geel.htm](http://critica.uchile.cl/narrativa/geel.htm), 17/08/03. Diamela Eltit, pour sa part, écrit : «su género es incierto : se desplaza entre la ficción, el testimonio y la autobiografía». Diamela Eltit, «Mujeres que matan», in : María Carolina Geel, *Cárcel de mujeres*, *op. cit.*, p. 11.
 339. «Le genre est la construction de la différence sexuelle, qui joue un rôle constitutif dans la production, la réception et l’histoire de la littérature», Nancy K. Miller, *Poetics of gender*, 1986. Cité par Christine Planté, «Genre, un concept intraduisible ?», Monique Fougeyrollas-Schwebel, Christine Planté, Michèle Riot-Sarcey, Claude Zaidman (éds.), *Le genre comme catégorie d’analyse*, Paris : L’Harmattan, 2003, p. 127.
 340. Pseudonyme de Georgina Silva Jiménez (1913-1996).
 341. A peine une année plus tard, elle jouira d’une grâce présidentielle, grâce à l’intercession, entre autres, de Gabriela Mistral. Voir : Jaime Quesada (éd.), *Bendita mi lengua sea. Diario íntimo de Gabriela Mistral*, Santiago : Planeta, 2002, p.223-224. Signalons toutefois une erreur dans cette édition : la lettre adressée par Gabriela Mistral au Président Carlos Ibáñez del Campo, date de 1956, et non de 1953.
 342. A la veille du crime, María Carolina Geel est reconnue non seulement comme romancière (*El mundo dormido de Yeñia* (Santiago : Cultura, 1946), *Extraño estío* (Santiago : Laja, 1947), *Soñaba y amaba el adolescente Perces* (Santiago : Barlovento, 1949)) mais également comme critique (auteure de nombreuses colonnes dans *El Mercurio* et dans la prestigieuse Revue littéraire *Atenea*, elle s’est distinguée par l’audacieux essai intitulé *Siete escritoras chilenas* (Santiago : Rapa Nui, 1949), le premier au Chili à ébaucher une analyse systématique d’œuvres écrites par des femmes). Il n’est pas moins remarquable de constater que, après son séjour en prison, sa carrière littéraire (*El pequeño arquitecto*

- (Santiago : Babel, 1957), *Huida* (Santiago : Nascimento, 1969) et critique (elle succédera à Alone dans les colonnes littéraires du *Mercurio*) se prolonge.
343. Cf. Synthèse des faits et compte-rendu du procès, V. M., «El crimen de María Carolina Geel en el Crillón : pasional... 'literariamente pasional'», *art. cit.*, p. 4.
 344. Rappelons que ce substantif a été utilisé pour la première fois par Jules de Gautier pour définir une pathologie longtemps attribuée aux femmes. Le lien éventuel entre frustration, inadaptation sociale et propension à un repli dans la lecture est largement évoqué au cours du procès.
 345. Christine Planté, *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Paris : Seuil, 1989. Christine Planté a montré les origines de cette construction idéologique et fantasmée (faite d'impureté et de démesure) qui n'a plus les attributs de la femme et pas vraiment ceux de l'auteur. Elle apparaît comme sanction en réponse à une prise de position divergente au regard d'une nature imposée et construite selon la rigidité de catégories socio-sexuées. Les travaux d'Alicia Salomone sur l'image de *femmes auteurs* dans le Chili du début du siècle portent à penser que ce mythe perdure de façon fantasmatique, se réactualisant au fil du temps et au gré de situations de crise, comme c'est précisément le cas ici. Alicia Salomone, *Modernidad en otro tono*, Santiago : Cuarto Propio, 2004.
 346. Alone, «Plumas nacionales. María Carolina Geel», Santiago, *Zig-Zag*, 23/IV/55, p.19. Cet article sera suivi de deux autres, qui abondent dans le même sens : «El caso de María Carolina Geel», Santiago, *Zig-Zag*, 07/I/56, et «El proceso de la escritora», Santiago, *Zig-Zag*, 14/IV/56, p. 25.
 347. Mario Espinosa, «Crónica literaria», Santiago, *El Mercurio*, 01/V/55, p.8. Mario Espinosa, «Cuatro imágenes de Eros en María Carolina Geel», Santiago, *Eva*, 15/VI/55, p. 31-45. Articles de Alone cités *supra*.
 348. Gérard Genette, *Seuils*, Paris : Seuil, 1987, p. 18.
 349. Antoine Compagnon, *La seconde main*, Paris : Seuil, 1979, p. 349.
 350. Pierre Boudieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil, 1992, p. 359-362.
 351. Toril Moi, «Apropiarse de Bourdieu : la teoría feminista y la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu», *Feminaria*, Año XIV, n°26-27, p. 1-18.
 352. Claude Duchet, «Pour une sociocritique», *Littérature*, n°1, 1971, p. 6.
 353. Philippe Lane, *La périphérie du texte*, Paris : Nathan, 1992, p. 63.
 354. Gérard Genette exprime ce principe en des termes qui mettent en évidence que c'est bien une lecture orthodoxe (dans sa motivation et sa modalité) qui se programme dans la préface. «La préface originale a pour fonction cardinale d'assurer au texte une bonne lecture [...] 'voici pourquoi et voici comment vous devez lire ce livre' [...]». Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 183.
 355. Je reprends ici les propositions méthodologiques de Christine Planté. Christine Planté, «Genre, un concept intraduisible ?», *art. cit.*, p.130-133.
 356. Bénédicte Monicat, «Marques génériques, marques du genre : de quelques jeux et enjeux du paratexte dans la littérature féminine du XIX^e siècle», Mireille Calle-Gruber, Elisabeth Zawisza (éds.), *Paratextes. Etudes aux bords du texte*, Paris : L'Harmattan, 2000, p.311.
 357. Celia Amorós, *Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de lo masculino y lo femenino*, Buenos Aires : de la Flor, 1990. Ana Pizarro, *De ostras y caníbales. Reflexiones sobre la cultura latinoamericana*, Santiago : Usach, 1994. Sonia Mattalía, *Máscaras suele vestir*, Madrid : Iberoamericana, 2003.
 358. S'il est vrai que les femmes obtiennent le droit de vote en 1949, on observe parallèlement une dissipation des mouvements féministes et un retour en force d'un discours médiatique qui prône les vertus de la «mujer nueva... moderna pero ni tantos», de cette parfaite épouse qui, satisfaite de sa condition, choisit sereinement de rester au foyer.
 359. «Todo eso a los hombres nos deja [...] efervescencia de sonrisas en el espíritu». Préface de Eduardo Barrios, María Caroline Geel, *Soñaba y amaba el adolescente Perces*, Santiago : Barlovento, 1949.
 360. Préface de José Santos González Vera, María Carolina Geel, *Huida*, Santiago : Nascimento, 1969.
Au sujet des catégorisations sexuées attribuées aux œuvres de Marta Brunet et María Luisa Bombal, voir Kemy Oyarzún, «La escritura de Marta Brunet : género y canon», *Revista Chilena de Literatura*, 1999.

On peut lire dans ces étranges définitions génériques la rémanence de croyances profondément enracinées qui réinterprètent la table des contraires (chaud/froid ; sec/humide, etc.) en termes socio-sexués. Gisèle Mathieu-Castellani, *La quenouille et la lyre*, Paris : José Corti, 1998, p. 22-30.

361. Il ouvre sa préface de la façon suivante : «Hay en la vida, cuando se prolonga un poco...». Alone, «Prólogo», María Carolina Geel, *Cárcel de mujeres*, op. cit., p. 15.
362. *Ibid.*, p.15. C'est moi qui traduis.
363. «Tan bien como ella, mejor acaso, conocía él los escollos.», *Ibid.*, p. 16.
364. Il faut ici souligner l'écart constitutif entre le caractère initialement privé de la relation épistolaire et le caractère public que prend son mode d'existence discursive, dans un contexte où tout écrit devient pièce à conviction.
365. «Hasta que un día estalla un suceso dramático, extraordinariamente misterioso, que desconcierta a todos.», *Ibid.*, p. 15.
366. Il faut préciser que, dans le Chili des années cinquante, la plupart des prisons de femmes sont tenues par des congrégations religieuses féminines. C'est le cas de celle où se trouve Geel, qui appartient aux Ursulines. María José Correa a analysé la double légitimation, religieuse et sociale, du discours pénitentiaire. María José Correa, «Tiempos correccionales y discursos penitenciarios. Mujeres y encierro en Chile (1900-1950)», Lucía Stecher Guzmán et Natalia Cisterna Jara (éds.), *América Latina y el mundo. Exploraciones en torno a identidades, discursos y genealogías*, Santiago : Ed. Universidad de Chile, 2004, p. 125-137.
367. Alone, «Prólogo», art. cit., p. 16.
368. Christine Planté, *La petite sœur de Balzac*, op. cit., p. 17.
369. Alone, «Prólogo», art. cit., p.21. Ce geste, allégorique des relations entre l'auteur et le préfacier, fait écho à une citation de Alfred de Musset («Je ne suis pas de ceux qui disent : – Ce n'est rien, c'est une femme qui se noie»), mise en exergue dans un article du critique. Alone, «El caso de María Carolina Geel», art. cit., p. 25. Une telle continuité sémantique entre épitexte et péritexte révèle l'importance de l'isotopie du secours chrétien dans la légitimation de l'entreprise de Alone.
370. Alone, «Prólogo», art. cit., p. 16.
371. *Ibid.*, p. 19.
372. «Diríase que la autora ha escrito llevada de la mano, con los ojos vendados.», *Ibid.*, p. 19.
373. *Ibid.*, p. 21.
374. Sonia Mattalía montre que la «Carta» et la «Respuesta» à Sor Filotea de la Cruz (1690) mettent en scène à la fois une censure («el derecho a controlar la escritura y pensamiento de [las] tutoras») et l'émergence d'une résistance qui passe par la revendication du droit à «rebatir con demostraciones de lecturas profanas», Sonia Mattalía, *Máscaras suele vestir*, op. cit., p. 108.
375. Adriana Valdés, «Escritura de monjas durante la Colonia : el caso de Úrsula Suárez en Chile», *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*, Santiago : Universitaria, 1996, p. 196-214.
376. Dans ce cadre, la nonne, réputée peu encline au savoir métaphysique, exprime par l'écriture conventuelle une relation (sensuelle, intuitive) privilégiée avec le divin, mais c'est le confesseur qui en conserve le contrôle. Michèle Le Dœuff a montré le rôle fondateur de la Patristique quant à cette répartition des rôles, et ses conséquences, pour les femmes, sur l'accès concomitant au savoir et à l'écriture. Michèle Le Dœuff, *Le sexe du savoir*, Paris : Aubier, 1998, p. 209-223.
377. Adriana Valdés, «Escritura de monjas durante la Colonia», art. cit., p.208.
378. *Ibid.*, p. 198.
379. Dominique Maingeneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris : Armand Colin, 2005.
380. «Un acopio de cartas [...] que dialogaron largamente», Alone, «Prólogo», art. cit., p.21.
381. «carilla tras carilla, esas páginas que seguían llegando e iban a formar un libro», *Ibid.*, p. 17.
382. *Ibid.*, p. 16-17.
383. Geel viendrait alors grossir les rangs de ces auteures qui, aux prises avec l'alternative «l'incomplétude ou la tulle», se laissent «prendre par la main». Voir à ce sujet Michèle Le Dœuff, *L'imaginaire philosophique*, Paris : Payot, 1980, p. 135-170.
384. Nicole-Claude Mathieu, *L'anatomie politique. Catégorisations et idéologies du sexe*, Paris : Indigo&Côté-femmes, 1991, p. 52.

385. Mireille Calle-Gruber, «Lorsque le texte tire la couverture à soi. *Le désert mauve*, de Nicole Brossard», in Mireille Calle-Gruber, Elisabeth Zawisza (éds.), *Paratextes. Etudes aux bords du texte*, op. cit., p. 181.
386. Randa Sabry, «Quand le texte parle du paratexte», *Poétique*, n°36, Février 1987, p.99.
387. Diamela Eltit, «Mujeres que matan», art. cit., p. 11.
388. *Ibid.*, p.11. C'est moi qui traduis.
389. Voir à ce sujet, et pour le Chili, Lorena Fries et Verónica Matus, *La ley hace el delito*, Santiago : Lom-La Morada, 2000.
390. María Carolina Geel, *Cárcel de mujeres*, op. cit., p. 23.
391. *Ibid.*, p. 32.
392. Ce détournement des «voix», réappropriées à des fins et selon une modalité qui outrepassent les codes du récit conventionnel, échappant à l'emprise du père confesseur a d'ailleurs été mis en œuvre par Úrsula Suárez. A ce sujet, voir Adriana Valdés, «Escritura de monjas durante la Colonia», art. cit., p. 210-212.
393. «A muy pocas las he conocido, pero a todas las he oído», *Ibid.*, p. 68. Pour une étude des principes de validation de la scène d'énonciation réaliste, voir Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit., p. 193.
394. Pour une démonstration plus développée et argumentée de cette proposition, voir mon article : Stéphanie Decante Araya, «*Cárcel de mujeres* : entre lo público y lo privado. Hacia una micropolítica auditiva», art. cit.
395. María Carolina Geel, *Cárcel de mujeres*, op. cit., p. 106.
396. *Ibid.*, p. 31.
397. M. Foucault, «Qu'est-ce qu'un auteur ?», *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63, 1969, p.73-104, incluído en *Dits et écrits, 1954-1988*, I, Paris, Gallimard, 1994, p. 789-821.
398. M. Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 10.
399. *Ibid.*, p. 9.
400. Ver G. Genette, *Seuils*, Paris, Ed. du Seuil, 1987. Genette incluye allí tres capítulos dedicados al prólogo (o prefacio) y a su función (o funciones) : «L»instance préfacielle» (p. 150-218), «Les fonctions de la préface originale» (p. 182-218) y «Autres préfaces, autres fonctions» (p. 219-270). La primera y más genérica definición del prólogo que encontramos en el texto de Genette nos informa de que el prólogo consiste «en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède» (p. 150).
401. *Prólogos. Una lectura ligera de diferentes clases para los tiempos libres*, por Nicolaus Notabene (junio de 1844). El autor establece que se dedicará a escribir una serie de prefacios, bajo la promesa a su esposa de que no escribirá un libro. ¿Por qué haría el autor esta promesa? Porque su esposa no podría soportar que un libro hiciera las veces de rival del afecto de su esposo. Un autor, dice ella, es peor que un esposo que pasa las noches en un bar, pues el autor está ausente aun cuando esté en la casa. Ser un autor cuando uno es un esposo es abierta infidelidad.
402. W. Bueno, *Mar Paraguayo*, Santiago de Chile, Intemperie Ediciones, 2001, p. 13.
403. D. Diegues, «Wilson Bueno : la intensidad de la intención (Entrevista)», *Tsé-tsé* 12, 2003, p. 7.
404. *Guara* (palabra del tupi) : mamífero que habita el norte de Argentina, Paraguay y Brasil. *Tuba* (palabra del tupi) : abundancia. Según el propio Bueno, la novela se sitúa en Guaratuba, en el litoral de Paraná, no sólo porque allí se asilaba el presidente recién depuesto del Paraguay, el generalísimo Alfredo Stroessner, sino porque Guaratuba es efectivamente el «mar de los paraguayos», una de las estaciones de verano preferidas por la clase media paraguaya.
405. *Marafona* (palabra del portugués, proveniente del árabe : mara-fraina) : mujer engañosa ; muñeca de trapos ; meretriz. *Marafa* : vida desarreglada, licenciosa, libertina. En el condóminio de caboclo y en cultos por éste influenciados, es una bebida alcohólica que se sirve a los asistentes, y que los *caboclos* y *Exus* toman.
406. P.Gasparini, «Hacia la subversión geográfica : *Mar Paraguayo* de Wilson Bueno», ponencia presentada en el III Congreso Brasileiro de Hispanistas Universidade Federal de Santa Catarina, 12-15 de octubre de 2004.
407. *Mar Paraguayo*, op. cit., p. 13
408. N. Perlongher, «Sopa Paraguaya», in W. Bueno, *Mar Paraguayo*, Ed. Intemperie, 2001, p. 8.

409. N. Perlongher, "El Portuñol en la poesía", *Papeles insumisos*, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires, 2004, p. 247-248.
- 410 A. Cangi, "Papeles insumisos. Imágen de un pensamiento", en Néstor Perlongher, *Papeles insumisos*, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires, 2004, p. 7.
411. Interesante es de notar, por ejemplo, la inclusión de algunos fragmentos de *Mar paraguayano* en la antología de poesía latinoamericana *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, Selección y notas de R. Echavarren, J. Kozer y J. Sefamí, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
412. *Mar Paraguayo*, op. cit., p. 26.
413. Tal como lo indica T. Kamenszain, "Devenir mujer como instancia deleuziana en el avatar del devenir escritor es un tránsito que siempre se va desplegando en la poesía de Perlongher con todos sus riesgos", ver T. KAMENSZAIN, "Tres huérfanos momentos", en N. Perlongher, *Papeles insumisos*, op. cit., p. 471.
414. Perlongher, "Sopa paraguaya", op. cit., p. 8.
415. Douglas Diegues, op. cit., p. 4.
416. *Mar Paraguayo*, op. cit., p. 31.
417. *Ibid.*, p. 7.
418. Ver J. Goody, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Ed. de Minuit, 1979, en especial el capítulo "Écriture et classification ou l'art de jouer sur les tableaux", p. 108-139.
419. P.Leminski, "Bueno's Blues Band & sus Boleros Ambiguos", *Tsé-tsé* 12, 2003, p. 22.
420. D. Fabre, "L'androgynie fécond ou les quatre conversions de l'écrivain", en D. Fabre y A. Fine (coord.), "Parler, Chanter, Lire, Écrire", *CLIO*, 11/2000, p 73-118.
421. *Mar Paraguayo*, op. cit., p. 44.
422. W. Bueno, "Néstor Perlongher pasea a los aullidos", en N. Perlongher, *Papeles insumisos*, op. cit., p. 482.
423. N. Perlongher, "Sopa paraguaya", en *Mar Paraguayo*, op. cit., p. 7.
- 424 *Ibid.*, p.7.
425. *Mar Paraguayo*, op. cit., p. 49.
426. *Pirotecnia, ensayo miedoso de literatura ultraísta* (1936), 2ª éd., La Paz, Plural/La mariposa mundial, 2004. Todas mis referencias concernientes a esta obra se basan en esta edición.
427. Información obtenida durante una entrevista que me concedió en La Paz Guido Orías, yerno de Hilda Mundy.
428. Ver «Organizaciones libertarias : mujeres y política», Ximena Medinacelli, en *Alterando la rutina*, La Paz, Cidem, 1989, p. 93-114.
429. Ver "El periodismo de los años 20". Alberto Crespo, en *Feminiflor*, La Paz, CIMCA/ Círculo de mujeres periodistas/CIDEM, 1987, p. 23-29.
430. Ver "La palabra no olvida de dónde vino. Para una poética dialógica de la diferencia", Myriam Díaz-Diocaretz, p.96 en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Barcelona, Anthropos, 1993.
431. «Las retinas», *Cosas de fondo*, La Paz, Huayna Potosí, 1989, p. 17.
432. *Pirotecnia*, op. cit., p. 117.
433. "Gravedad e importancia del humorismo, en *Revista de occidente*, Madrid, febrero de 1928, p. 348-360, citado en *Los vanguardistas españoles (1925 – 1935)*, Madrid, Alianza, 1973, p. 269.
434. *Cosas de fondo*, La Paz, Huayna Potosí, 1989, p. 67-68.
435. *Los vanguardistas españoles (1925 – 1935)*, op. cit., p. 11.
436. Columna «Brandy cocktail», *La Mañana*, año IV, N° 935, Oruro, 29 de agosto 1935, p. 5.
437. «Uno», *Pirotecnia*, op. cit., p. 119.
438. «Veintiuno», *ibid.*, p. 160.
439. "XXIV", *ibid.*, p. 95-96
440. "La intrascendencia del arte", en *La deshumanización del arte* (1925), Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1987, p. 89.
441. César Arconada, "¿Qué es la vanguardia?", en *Los vanguardistas españoles...*, op. cit., p. 397.
442. "Veintiuno", *Pirotecnia*, op. cit., p. 159-160.
443. "VII", *ibid.*, p. 59-60.

444. «Palabras en libertad», parte de su libro de poesía *Hélices* (1923), es una expresión que se inspira de los manifiestos futuristas italianos de 1913.
445. Hyper- compris comme «au-dessus de, par-dessus, à l'excès» dans son acception étymologique. Voir Jean Bouffartigue, Anne-Marie Delrieu, *Les racines grecques. Etymologie du français*, Paris, Belin, 1996, p.36. L'utilisation de ce concept au cours de la présente étude s'inspire de la définition de l'hypertexte comme un texte à n dimensions à partir du préfixe «emprunté aux mathématiques «hyperespace», espace à n dimensions», in Roger Laufer, Domenico Scavetta, *Texte, hypertexte, hypermédia*, Paris, PUF, 1992, p. 4.
446. Pour un parcours de l'objet et de ses dénominations, voir Jean Clément, «Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle», in *Hypertextes et hypermédias : réalisations, outils, méthodes*, Paris, Hermès, 1995.
447. David Piotrowski propose un tableau récapitulatif des définitions de l'hypertextualité dans *L'hypertextualité ou la pratique formelle du sens*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 31-32.
448. Alain Giffard, «Petites Introductions à l'hypertexte 2. Littérature et informatique : la théorie de la convergence», Banques de données et hypertextes pour l'étude du roman, sous la direction de Nathalie Ferrand, Presses Universitaires de France (Col. Écritures électroniques), 1997.
449. Jean Clément, «Du texte à l'hypertexte...», *op. cit.*
450. En 1994, un numéro de la revue *Littérature* est consacré à «Informatique et littérature» et un numéro de la revue internationale de critique génétique, *Genesis*, propose une série d'articles qui interroge le travail des généticiens au regard des pratiques hypertextuelles. Les travaux de Jean Clément sont eux aussi contemporains de ces publications sur l'hypertexte.
451. C'est pourquoi on ne commentera pas dans ce travail l'appendice tardif de la réédition du roman *Ganarse la muerte* (1976) par Norma en 2002. Il serait toutefois intéressant de relire cet élément péritextuel au regard de la réception et de l'itinéraire du roman et de son auteur puisque l'ajout concerne le document officiel du comité de censure qui interdit le roman en avril 1977 et occasionna l'exil barcelonais de l'écrivaine.
452. On connaît cependant des expériences de mise en scène du paratexte. Cette pratique concerne essentiellement la théâtralisation de textes non dramatiques. Certaines adaptations théâtrales préservent en effet un rôle essentiel aux indications paratextuelles. On assiste alors à de véritables «mise en corps» du paratexte relayé par un acteur, narrateur – qui énonce les contenus paratextuels – ou scribe – qui inscrit sur scène titres, sous-titres et autres seuils du texte source.
453. Exception faite d'une pièce écrite pour une actrice. La note auctoriale liminaire de *Mi querida* annonce «escrito para la actriz Juana Hidalgo», *Teatro*, Buenos Aires, Norma, p.19.
454. Après *La malasangre* (1982), l'expérience se poursuit avec *Del sol naciente* (1984), *Antígona furiosa* (1986), *Penas sin importancia* (1990), *La casa sin sosiego* (1992), *Es necesario entender un poco* (1995), *Lo que va dictando el sueño* (2002).
455. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil (Col. Points Essais), 2002, p. 139.
456. Les étudiants séquestrés et assassinés à La Plata pour avoir manifesté pour la baisse du prix des transports scolaires.
457. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 147.
458. *Ibid.*, p. 153.
459. Épigraphe du roman *Dios no nos quiere contentos*, Barcelona, Lumen, 1979, p. 5.
460. Épigraphe du roman *Promesas y desvaríos*, Buenos Aires, Norma, 2004, p. 8.
461. Griselda Gambaro, *Sucede lo que pasa* (1975), *Teatro 2*, Buenos Aires, De la Flor, 1995, p. 189.
462. Id., *Del sol naciente* (1983), *Teatro 1*, Buenos Aires, Dela Flor, p. 112.
463. Id., *El viaje a Bahía Blanca* (1974), *Teatro 3*, Buenos Aires, Dela Flor, 1997, p. 167.
464. Id., *La casa sin sosiego* (1992), *Teatro 6*, Buenos Aires, De la Flor, 1996, p. 58.
465. Id., *Es necesario entender un poco* (1994), *Teatro 6*, Buenos Aires, De la Flor, 1996, p. 60.
466. Id., *Después del día de fiesta*, Barcelona, Seix Barral, 1994, p. 199.
467. Id., *Ganarse la muerte* (De la Flor, 1976), Norma, 2002, p. 9. Je souligne.
468. Id., *La señora Macbeth*, Buenos Aires, Norma, 2003, p. 86.
469. Id., *Lo impenetrable* (Torres Agüero, 1984), Buenos Aires, Norma, 2000, 202 p.

470. Ces «contraintes» qui se trouvent en amont de la création oulipienne sont aptes à engendrer une infinité de textes potentiels.
471. Michèle Soriano, «Propositions pour une construction hypertextuelle de la généricité», p. 45-58 de ce volume.
472. *Lo impenetrable*, *op. cit.*, p. 192.
473. Voir *supra*, p.5-6.
474. Elsa Morante, *Le monde sauvé par les gamins*, traduit de l'italien *Il mondo salvato dai ragazzini* [Torino, Einaudi, 1968] par Jean-Noël Schifano, Paris, Gallimard, 1991.
475. Jean Clément, «*L'hypertexte de fiction : naissance d'un nouveau genre ?*», Université de Paris VIII, Département Hypermédia, 1994.
476. Le protagoniste de *Promesas y desvaríos* est Tristán, personnage déjà présent dans *Después del día de fiesta*.
477. Jean-Pierre Balpe, «Un roman inachevé. Dispositifs», *Littérature* –«Informatique et littérature», Paris, décembre 1994, n° 96, p. 47.
478. A. Roa Bastos, *Hijo de hombre* (Alfaguara, 1985, p.17) cité par Milagros Ezquerro, «La mise en théâtre de *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos», *Mises en cadre dans la littérature et dans les arts*, Toulouse, PUM, 1999, p. 11.
479. Ces mêmes contraintes qui interviennent selon la linguiste Catherine Kerbrat-Orecchioni dans toute communication. Voir Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris, Armand Colin, 1980.
480. Jean-Louis Lebrave, «Hypertextes – Mémoires – Écritures», in *Genesis*, Paris, 1994, n° 5, p. 9.
481. Jean-Pierre Balpe, *op. cit.*, p. 47.
482. Jean Clément écrit à propos de l'hypertexte de fiction : «Son régime de lecture favori est la promenade. À chaque instant, il nous invite à le quitter.», «L'hypertexte de fiction : naissance d'un nouveau genre ?», *op. cit.*
483. Le roman se compose de dix débuts de roman imbriqués dans un seul. Deux personnages lecteurs sont en quête des livres qui leur permettront de poursuivre la lecture inachevée. Mais l'incohérence des fragments et la contrefaçon auctoriale mènent le jeu de ce «livre-puzzle».
484. Alain Giffard, *op. cit.* : «L'édition hypertextuelle – c'est le cas le plus fréquent - revient à automatiser les fonctionnalités de l'objet-livre : plutôt que de tourner les pages, ou de chercher physiquement le livre cité, y accéder directement. Tantôt elle pallie les faiblesses du médium électronique, tantôt elle produit une économie de lecture entièrement renouvelée.»
485. Jean Clément, «L'hypertexte de fiction : naissance d'un nouveau genre ?», *op. cit.*
486. Célèbre néologisme emprunté à Philippe Lejeune.
487. El valor polisémico de la *definición* (comentario metalingüístico/nitidez de una imagen) también abre, de manera implícita, la interpretación hacia una consideración visual, que Paz subraya hacia el final del prólogo : "(...) basta recordar que el árbol de Diana no es un cuerpo que se pueda ver : es un objeto (animado) que nos deja ver más allá, un instrumento natural de visión". Por otro lado, también refuerza la lectura mitológica, ya que algunas fuentes aseguran que Diana castigaba a todo aquel que intentaba verla (así sucedió con Acteón, que fue metamorfoseado en ciervo y luego comido por sus propios perros [Ovidio, *Metamorfosis* III, 138-253]).
488. Este "desborde" se advierte con la sola lectura del prólogo, donde proliferan metáforas y emblemas propios de la obra de Paz, que se mezclan y se fusionan con ciertos trazos característicos de la producción de Pizarnik. Cabe también señalar un "desborde" del contexto de enunciación inicial, ya que este prólogo también fue incluido en *Puertas al campo* (1966) y, más tarde, en "Corriente alterna", la segunda sección del tercer tomo de las *Obras completas* de Octavio Paz (1914-1998), supervisadas por el propio autor. Dicho volumen, cuyo subtítulo es *Fundación y disidencia : dominio hispánico*, reúne, entre otros textos, prefacios, introducciones, conferencias, el discurso de aceptación del Premio Nobel.
489. En sentido estricto, sólo puede hablarse de 'amalgama' cuando está presente el mercurio. Para todo el resto de los metales, debe hablarse de 'aleación'.
490. Similar asociación encontramos en las arborizaciones formadas a partir del oro, que reciben el nombre de "árbol de Apolo". El primero en utilizar esta terminología parece

- haber sido Eck de Sulzbach, en “Clavis philosophorum”, incluido en su *Theatrum chemicum* de 1489.
491. Sin duda ha contribuido a la confusión y superposición de figuras y de atributos el hecho de que, por su parte, la luna se asocie tanto a la locura e inconstancia (un “lunático”, por ejemplo, es quien padece de locura no continua, sino por intervalos), como a los ciclos femeninos y, por extensión, a la feminidad en general.
492. Cf. respectivamente, “Los de lo oculto”, en *El infierno musical* y “Los trabajos y las noches”, del libro homónimo. Por su parte, Enrique Molina sostiene, en su ensayo “La hija del insomnio”, utilizado como prólogo en la reedición conjunta (1976) de *La última inocencia* y de *Las aventuras perdidas*: “Pocos seres he conocido tan plenos de fatalidad poética”.
493. Cf. Pizarnik: “Las cosas tienen bordes dentados, vegetación lujosa”, en “Continuidad”, incluido en *Extracción de la piedra de locura* (1968).
494. Según los distintos santuarios donde se la venera, la diosa recibe dos denominaciones: *Diana Tifatina*, en Capua, y *Diana Nemorensis*, en los bosques de Aricia, ceca del lago Nemi (Grimal, 1951; 123).
495. Por su parte, Béatrice Didier (1981; 6) sostiene: «S’il y a bien une spécificité de l’écriture féminine, je ne pense pas pourtant que l’on puisse établir une ségrégation absolue entre écriture masculine et écriture féminine (...). La spécificité de l’écriture féminine n’exclut pas ses ressemblances avec l’écriture masculine. D’où l’extrême difficulté – et souvent l’arbitraire – qu’il pourrait y avoir à décréter tel thème exclusivement féminin. La bisexualité latente de l’artiste (sans parler de l’homosexualité), amène à trouver sans cesse des thèmes qui pouvaient sembler proprement féminins dans une œuvre masculine, et inversement.»
496. Resulta, en este sentido, un tanto absurdo que, sólo atendiendo al criterio del género como argumento que permite trazar genealogías o relaciones de lo más dispares, se compare la obra de Agustini con la de Mistral o Peri Rossi (M. R. Olivera-Williams, “Retomando a Eros: tres momentos en la poesía femenina hispanoamericana: Agustini, Mistral y Peri-Rossi”, *Revista Iberoamericana*, 186 (1999), págs. 117-133), sin reparar en la profunda distancia que separa sus inquietudes poéticas, sobre todo cuando aún no se ha analizado con el tesón y la hondura crítica requerida el contacto de Agustini con contemporáneos más afines a su personalidad poética como Herrera y Reissig, Villaespesa o Darío.
497. Eleonora Cróquer Pedrón, “Esfinge de ojos de esmeralda, angélico vampiro”, en *América Latina: Literatura e Historia entre dos finales de siglo*, Sonia Mattalía y Joan del Alcázar, coords., Valencia: Centre d’Estudis Polítics i Socials (CEPS), pág. 50.
498. La filiación estrecha entre pintura y fotografía como medios expresivos afines es obvia, así como el carácter ancilar al servicio de otras artes que se ha querido, en ocasiones, atribuir a ambas. Recordemos que algunas de las discusiones que han vertebrado el pensamiento crítico sobre la fotografía han estado ligadas a su aceptación como forma artística independiente o al impacto en otros medios más tradicionales, en especial la pintura. Por otro lado, será importante recordar que para la ideología estética *fin de siècle*, según refleja una opinión paradigmática de Oscar Wilde, la gran diferencia entre ambas manifestaciones reside en el hecho de que la pintura captaría el alma, la esencia del retratado, lo atemporal, mientras que la fotografía atraparía un momento fugaz en el tiempo, un gesto, un giro de la cabeza, etc... Véase un recorrido exhaustivo por la historia de las relaciones entre pintura, fotografía y literatura en Philippe Ortel, *La littérature à l’ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 2002.
499. Los análisis de Walter Benjamin sobre el París de la segunda mitad del siglo XIX y algunos temas de Baudelaire desentrañan lúcidamente esta relación de la Modernidad y la ciudad con el retrato y el medio fotográfico: *Poesía y capitalismo*, Madrid: Taurus, 1999; *Discursos interrumpidos*, Madrid: Taurus, 1978. Sobre la idea del cuerpo como nuevo código y discurso, véase Roland Barthes “Un texte inédit de Roland Barthes: encore le corps”, en *Critique*, 423-424 (1982), págs. 645-654.
500. Aunque son numerosos los estudios a propósito del fenómeno estético y social del dandismo, es preciso no perder de vista algunos de los textos fundacionales que nos ofrecen intuiciones duraderas sobre el mismo, como los de Barbey d’Aurevilly, *Du dandysme et de George Brummell* [1851], Paris: Éditions Payot & Rivages, 1997, o

- Honoré de Balzac, “Tratado de la vida elegante”, en *Obras completas*, tomo VI, Madrid : Aguilar, 1972, págs. 1049-1077 ; y, para el contexto latinoamericano, Rubén Darío, *Los raros* [1898], Zaragoza : Libros del Innombrable, Biblioteca Golpe de Dados, 1998.
501. Véase Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* [1989], Madrid : Visor, 1995.
502. En los términos del clásico estudio sobre las biografías de artistas escrito por Ernst Kris & Otto Kurz, *La leyenda del artista* [1979], Madrid : Cátedra, 1995.
503. Para ahondar en esta interesante noción ideada por Baudrillard consultar Jean Baudrillard, *De la seducción*, Buenos Aires : REI Argentina, 1989.
504. “La modalidad erótica, particularmente la de Agustini, fue interpretada como obra autobiográfica, probablemente motivada por el deseo de seducir al lector masculino, sin duda un gesto transgresor, ya que descubría en la esfera pública fragmentos de su intimidad, sólo desplegable en el espacio íntimo de la pareja”, Magdalena García Pinto, “Género y poesía en el Uruguay de 1900”, en *Delmira Agustini y el Modernismo. Nuevas propuestas de género*, Buenos Aires : Beatriz Viterbo, 2000, pág. 246.
505. Cito por Delmira Agustini, *Poesías completas*, ed. Magdalena García Pinto, Madrid : Cátedra, pág. 89. El subrayado es mío.
506. Eleonora Cróquer, “Esfinge de ojos de esmeralda, angélico vampiro”, *op. cit.*, pág. 36.
507. *Ibid.*, pág. 46.
508. Gwen Kirkpatrick, *The Dissonant Legacy of Modernismo : Lugones, Herrera y Reissig and the Voices of Modern Spanish American Poetry*, Berkeley : University of California Press, 1989.
509. R. Wittkower y M. Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid : Cátedra, 1992, pág. 275.
510. Delmira Agustini, *Poesías completas, op. cit.*, pág. 211.
511. Cito por el artículo de Eleonora Cróquer que analiza lúcidamente esta cuestión : Eleonora Cróquer, “Esfinge de ojos de esmeralda, angélico vampiro”, en *América Latina : Literatura e historia entre dos finales de siglo*, coords. Sonia Mattalía y Joan del Alcázar, Valencia : Ediciones del CEPS, 2000, pág. 31.
512. E. Rodríguez Monegal, “Sexo y poesía en el 900 uruguayo”, *Mundo Nuevo*, 16 (1967), pág. 60. En el mismo sentido Raúl Montero Bustamante apunta : “la joven estaba en el esplendor de la juventud y la belleza” (E. Rodríguez Monegal, «Sexo y poesía en el 900 uruguayo», pág. 61.)
513. En *Los cálices vacíos*, la propia autora incluye el “Pórtico” de Rubén Darío que abre el libro, pero, además, los *Cantos de la mañana* son cerrados con las “Opiniones sobre la poetisa”, que son una colección de cartas y extractos de opiniones de autores nacionales y extranjeros sobre su obra y *Los cálices vacíos* concluyen con un apartado similar titulado “Juicios críticos” (consultar M. García Pinto, *Poesías Completas*, Delmira Agustini, págs. 209-219 y 263-273) que, las más de las veces, no se salen del esencialismo y falocentrismo más descarado. ¿Aprobaría Agustini estos juicios o tal vez siendo consciente de sus problemas los incluía a pesar de todo para darse autoridad como poeta? Es interesante esta idea ya mencionada de la ansiedad de autoría, esto es, el hecho de que Agustini quiera legitimar su discurso a través de la opinión de críticos y escritores conocidos en el mundo intelectual de la época.
514. Delmira Agustini, *Poesías completas, op. cit.*, pág. 223.
515. También podría asimilarse al afán provocador y bromista apuntado antes para el dandi, al tiempo que a un gesto lúdico y ligero.
516. Delmira Agustini, *Poesías completas, op. cit.*, pág. 146. Más adelante, cuando ya se había afianzado como cronista de sociedad va más lejos y se permite disentir con la idea de la mujer que cumple únicamente una función ornamental y se refiere ladinamente y con astuta picardía a esos “bibelots vivientes”, “personitas insustanciales” o “coquetuelas perversas” con sus “cabecitas de pajarillos, maravillosamente lindas, maravillosamente huecas...” (*ibíd.*, pág. 158).
517. Carina Blixen, *El desván del Novecientos. Mujeres solas, op. cit.*, pág. 30.
518. *Ibid.*, pág. 31. Pero no se puede tampoco descartar de plano la posibilidad de que la publicación de las mujeres en la revista sea la consecuencia de un largo período de capacitación y adiestramiento en el mundo de las letras al que la mujer no es ajena durante el siglo XIX. Desde este punto de vista, el hecho de que la mujer publique no es mero producto del azar o la fortuna.

519. Consúltese Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos : narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Buenos Aires : Norma, 2002.
520. Carlos Real de Azúa, *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*, Montevideo, Publicaciones de la Universidad de la República, tomo II, 1964, p. 387.
521. *Entregas de la Licorne*, Montevideo, n° 16, 1961.
522. Emir Rodríguez Monegal, *Literatura uruguaya del medio siglo*, Montevideo, Editorial Alfa, 1966.
523. Carlos Real de Azúa, *La generación crítica 1939-1969*, Montevideo, Editorial Arca, 1972.
524. Julia Galemire, «Susana Soca : poetisa, crítica literaria y difusora generosa de la literatura», <http://sololiteratura.com/bor/borsusana.htm>. Leemos : «El avión en el que viajaba cayó en plena selva amazónica».
525. Cartier-Bresson, Pablo Picasso, Eduardo Yepes, entre otros, según Juan Álvarez Márquez en *Susana Soca : esa desconocida*, Montevideo, Linardi y Risso, 2001.
526. Gérard Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris, 1987.
527. «Para Susana Soca. Por ser la más desnuda forma de la piedad que he conocido ; por su talento», Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, Montevideo, Alfa, 1964.
528. «Con lento amor miraba los dispersos / Colores de la tarde. Le placía / Perderse en la compleja melodía / O en la curiosa vida de los versos. / No el rojo elemental sino los grises / Hilaron su destino delicado, / Hecho a discriminar y ejercitado / En la vacilación y en los matices. / Sin atreverse a hollar este perplejo / Laberinto, atisbaba desde afuera / Las formas, el tumulto y la carrera, / Como aquella otra dama del espejo. / Dioses que moran más allá del ruego / La abandonaron a ese tigre, el Fuego.», Jorge Luis Borges, «Susana Soca», *El Hacedor in Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, p.817.
529. Carlos Martínez Moreno, *Cordelia*, Montevideo, Alfa, 1961.
530. *Entregas de la Licorne*, n° 16, *op. cit.*, p. 41.
531. *Ibid.*, p. 56.
532. Citado por Hélène Dufour Le Normand en su tesis de doctorado : “*Portraits, en phrases*” : *les recueils de portraits littéraires de Sainte-Beuve à Mallarmé*, Paris VIII, 1994.
533. *Entregas de la Licorne*, n° 16, *op. cit.*, p. 39.
534. *Ibid.*, p. 9.
535. Mireille Calle-Gruber, Elisabeth Zawisza. *Paratextes. Études aux bords du texte*. Paris, L’Harmattan, 2000, p. 10.
536. Michel de Certeau. *L’Ecriture de l’histoire*. Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 1975, p. 63-120.
537. Gérard Genette. *Seuil*. Paris, Éditions du Seuil, Collections Essais, 1987, p. 7.
538. Milagros Ezquerro. *Fragments sur le texte*. Paris, L’Harmattan, Collection Langue & Parole, 2002, p. 8, 37.
539. *Ibid.*, p. 20.
540. Casa editora que pertenece a Eduardo Galeano, sita en Montevideo, Uruguay.
541. En los antiguos reinos de Castilla y Aragón se llevaron pendones carmeses con castillos y leones y cuatribarrados respectivamente, y así continuaron incluso durante los tenidos de los Reyes Católicos, predominando el empleo de los colores encarnado y amarillo. <http://217.127.34.207/banderae.htm>
542. Pintor nacido en 1934, en Tacuarembó, Uruguay.
543. La pintura original es un óleo de 50,5 por 62,5 centímetros realizado en el año 1970, según lo expresado por el propio pintor en la entrevista realizada por la autora el 25 de agosto de 2003, en París.
544. En la entrevista anteriormente señalada.
545. Segunda carta de Relación de Hernán Cortés a Carlos V (1519-1526) : “Y dejé toda aquella provincia de Cempoala y toda la sierra comarcana a la dicha villa, que serán hasta cincuenta mil hombres de guerra y cincuenta villas y fortalezas, muy seguros y pacíficos y por ciertos y leales vasallos de Vuestra Majestad, como hasta agora lo han estado y están. Porque ellos eran súbditos de aquel señor Muteecuma y, según fui informado, lo eran por fuerza y de poco tiempo acá. Y como por mí tuvieron noticia de Vuestra Alteza y de su muy grand y real poder, dijeron que querían ser vasallos de Vuestra Majestad y mis amigos, y que me rogaban que los defendiese de aquel grand señor que los tenía por fuerza y tiranía y que les tomaba sus hijos para los matar y sacrificar a sus ídolos, y me

- dijeron otras muchas quejas dél. Y con esto han estado y están muy ciertos y leales en el servicio de Vuestra Alteza, y creo lo estarán siempre por ser libres de la tiranía de aquél”, “Segunda Carta de Relación de Hernán Cortés a Carlos V (1519-1526)” in Hernán Cortés. *Cartas y documentos*. Introducción de Mario Hernández Sánchez-Barba, México, Editorial Porrúa, 1963, p. 150. (El subrayado es nuestro).
546. Según nos reveló el propio José Gamarra, en la entrevista antes aludida.
547. Nathan Wachtel. *La vision des vaincus*. Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio histoire, 1971.
548. Santiago Hernández es el inventor de las calaveras. José Guadalupe Posada toma la idea de las calaveras y usando la técnica del grabado sobre zinc les integra el lado satírico y cómico para reflejar la sociedad de principios de siglo, caótica, en gestación, llena de violencia, pasión y vida.
549. José Guadalupe Posada. *El gran panteón amoroso*. Hojas volantes. *La Gaceta Callejera*, (1905-1919), 37.2 x 18.7 cm, Museo Nacional de Arte, México D.F.
550. Son conocidas las calaveras de parejas de artesanos como las de vendedoras de enchiladas o tamales, o “El purgatorio artístico en el que yacen las calaveras de los artistas y artesanos” que se acompañaban de poemas satíricos en los que se empleaba el verso castellano, habitual de canciones y corridos.
551. Cuyo original es una litografía de 48 por 58,5 centímetros, realizada en 1980.
552. Raffaello Sanzio (1483-1520). “San Jorge y el dragón”. ”leo sobre tabla, 28,5 x 21,5 cm. Museo del Louvre. 1506.
553. Van Dijt, Teum. “Macro-structures and cognition”, in (documento mimeográfico) *Twelfth Annual Carnegie Symposium on Cognition*, Pittsburgh, Carnegie Mellon University, mayo, 1976.
554. Y que están representados por un gaucho de la pampa, con su pantalón negro plisado, llamado “bombacha”; un campesino de las plantaciones tropicales, vestido de blanco; un campesino vestido de negro, como muchos llaneros venezolanos o mexicanos, con su sombrero de ala ancha; una mujer que luce vestido amplio estampado, como el que llevan las mujeres que trabajan en los cafetales colombianos.
555. Milagros Ezquerro. *op. cit.*, p. 59. La traducción es nuestra.
556. Daniel Sibony. *Entre-deux, l'origine en partage*. Paris, Points-Seuil, 1998.
557. El 6 de setiembre de 1971, en Montevideo, fue la fuga de 101 presos políticos de la cárcel de Punta Carretas, sita en el elegante barrio del mismo nombre, transformada hoy en un *Shopping Center*. En los años 70, los relatos sobre cárceles y campos de concentración para presos políticos en latinoamérica circularon por todo el mundo.
558. En el sentido dado por Julio Cortázar.
559. Michel Butor, *Les Mots dans la peinture*. Paris, Flammarion, 1969, p. 6.
560. Voir à ce sujet son article «Texte (théorie du)», dans *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1995, t. 22, p.373 : «L'œuvre se tient dans la main, le texte dans le langage. Toutes les pratiques signifiantes peuvent engendrer du texte : la pratique picturale, la pratique musicale, la pratique filmique, etc.»
561. Michel Butor, *op. cit.*, p. 11.
562. «L'œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte, c'est-à-dire (définition très minimale) en une suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification. Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent.» dans *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 7.
563. Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Paris, Fata Morgana, 1973, p. 39-40.
564. Joaquín Torres García, “Juan Gris y el cubismo” (aout 1936), dans *Posibilidades de la pintura y otros escritos*, Córdoba (Argentine), Editorial Assandri, 1957, p. 120-121.
565. Joaquín Torres García, “Pintura contemporánea” (avril 1940), dans *Testamento político*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1974, p. 114.
566. Joaquín Torres García, *Universalismo constructivo*, Madrid, Alianza editorial, 1984, t. 1, p. 76-79.
567. “La actitud del artista ante el espectador ha de ser ésta : *que está ante el hombre de todos los tiempos ; que está ante el hombre de todos los pueblos*. Por lo tanto : *que el lenguaje ha de ser el más universal*. Que está, además, *ante el hombre de todas las categorías*. Y

- entonces, que no sólo ha de ser el más universal, sino también el más comprensible”. Joaquín Torres García, “Punto de referencia en lo eterno” (mai 1935), dans *Universalismo constructivo*, p. 266.
568. Joaquín Torres García, *Lo aparente y lo concreto en el arte*, Montevideo, publicaciones de la asociación de arte constructivo y taller Torres García, 1947, t. 3, p. 40.
569. Roland Barthes, *L’Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 256-257.
570. Joaquín Torres García, *Lo aparente y lo concreto en el arte*, t. 5, p. 11.
571. Roland Barthes, *L’Aventure sémiologique*, p. 257.
572. Milagros Ezquerro, *Fragments sur le texte*, Paris, L’Harmattan, 2002, p. 11.
573. Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 25.
574. V.V.A.A. (1993) *Guillermo Núñez. Retrato Hablado. Una retrospectiva*. Santiago de Chile. Museo de Arte Contemporáneo : 72. Todas las citas provienen de este catálogo, que recoge la mayoría de sus escritos y buena parte de su producción pictórica.
575. Tout comme son projet poétique, l’auteur s’est progressivement transformé dans la vie réelle en un être *brouillé* et *anonyme*. Il existe peu de photographies de lui, les données biographiques sont minimes, et au long de ses cinquante années de vie, il accorda très peu d’entretiens. Par volonté propre, il s’est maintenu en marge du monde littéraire de l’époque, en s’habituant de plus en plus à l’anonymat. Et cela au point qu’à un certain moment le critique Luis Vargas Saavedra est arrivé à suggérer que peut-être Martínez n’existait pas, n’étant qu’une invention de deux de ses contemporains : le critique Pedro Lastra et le poète Enrique Lihn. Ceci ne fit que contribuer à ce brouillage des traces autoriales. Martínez, amusé et ému par une telle affirmation, a commenté à ce sujet : «en tant que poète, il m’est agréable d’irradier une identité voilée, cette idée d’exister et de ne pas exister, d’être plus littéraire que réel», María Ester Roblero, «Me complace irradiar una identidad velada» (entretien), dans Juan Luis Martínez, *Poemas del Otro*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2003, p. 70. Nous traduisons.
576. Elvira Hernández, «Acopio de materiales y algunos andamios para allegarme a la obra de (JUAN LUIS MARTÍNEZ) (primer apunte)», dans Soledad Fariña ; Elvira Hernández (ed.), *Martínez. Merodeos en torno a la obra de Juan Luis Martínez*, Santiago de Chile, Intemperie, 2001, p. 34.
577. Voir Roberto Merino, «Las expectativas de recepción en *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez», dans Ricardo Yamal, *La Poesía Chilena Actual (1960-1984) y la crítica*, Concepción-Chile, Ediciones LAR, 1988, p. 329-336.
578. Nous empruntons ce terme à l’étude théorique de Gérard Leclerc, consacrée aux diverses formes de la signature. Le terme désigne à la fois les aspects économiques et juridiques de la signature d’un auteur, mais aussi et surtout les aspects intellectuels et symboliques. Voir Gérard Leclerc, *Le sceau de l’œuvre*, Paris, Ed. du Seuil, coll. Poétique, 1998, p. 51.
579. Voir Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 12.
580. Elvira Hernández, *op. cit.*, p. 34.
581. Parfois les interruptions sont encore plus marquantes. Tel est le cas de l’inclusion de la feuille imprimée en caractères chinois. Cette feuille signifie elle-même son contenu avec force. Il est évident qu’une telle écriture n’est pas destinée à la lecture (si on pense que le premier public lecteur est de langue castillane) mais à la vision. Dans ce cas, l’écriture, la typographie, est prise et mise dans le livre pour son poids graphique, peut-être pour accentuer l’insertion du projet de Martínez dans ce qu’on peut appeler une *culture graphique*, et plus précisément une culture de la matérialité du signe écrit. En effet, il s’agit d’une interruption, d’une irruption, extrême, tant pour la nature inattendue du geste que pour les possibles implications des caractères matériels présentés. D’abord elle effectue un subtil dérèglement des sens : en mettant en avant une écriture en tant qu’image écrite, elle oblige à considérer toute écriture, dorénavant, sur les deux angles d’image et de discours. Le fait de trouver d’autres interruptions typographiques (des clichés, des photocopies, des coupures) ne fera que confirmer cette perception. Le destinataire n’est plus celui qui peut lire des choses, mais aussi celui qui peut les voir.
582. Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 17.
583. *Ibid.*, p. 27.
584. Armando Uribe, «El misterio de la puntuación», dans S. Fariña et E. Hernández, *op. cit.*, p. 50-51.
585. *Ibid.*, p. 52.

586. Comme des nébuleuses qui attendent d'être investies dans le texte lui-même, grands nuages de texte supplémentaire jouant et cherchant à se fondre avec les textes commentés.
587. Elvira Hernández, *op. cit.*, p. 36-37.
588. Armando Uribe, *op. cit.*, p. 55.
589. Voir Carla Cordua, «J. L. Martínez : Bloqueo lírico y desbloqueo», dans S. Fariña et E. Hernández, *op. cit.*, p. 22-26.
590. Béatrice Fraenkel, *La signature. Genèse d'un signe*, Paris, Gallimard, 1992, p. 8-13.
591. Roberto Brodsky, «Callarse es una cosa, pero el silencio es otra», dans Juan Luis Martínez, *Poemas del otro. Poemas y diálogos dispersos*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2003, p. 78.
592. Voir à ce propos, Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée* (1986), Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1999, surtout la première partie, p. 11-105.

