



HAL
open science

Anfractuosités de la fiction

Marta Inés Waldegaray

► **To cite this version:**

Marta Inés Waldegaray. Anfractuosités de la fiction. sous la direction de Marta Waldegaray. Éditions et presses universitaires de Reims, Saxifrages (2), 229 p., 2022, Saxifrages, ISSN 2779-055X ; 2, Marta Waldegaray, 9782374961811. 10.34929/x652-1h60 . hal-04523543

HAL Id: hal-04523543

<https://hal.univ-reims.fr/hal-04523543v1>

Submitted on 27 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NoDerivatives 4.0 International License



Pablo Agüero, Isidora Aguirre, Juan Benet,
Arno Bertina, Rafael Chirbes, Marta Dillon,
Élisabeth Filhol, Eduardo Lalo, Pedro Lemebel,
Sergio del Molino, Dario Oses, Manuel Vilas

SAXIFRAGES #2

Anfractuosités de la fiction 2

Tâtonnements du politique

sous la direction
de Marta Waldegaray

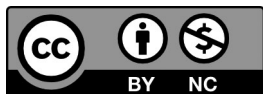
lepure
EDITEURS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE BILBAO

Ouvrage publié avec le concours du Centre interdisciplinaire de recherche sur les langues et la pensée (CIRLEP) de l'université de Reims Champagne-Ardenne

Crédits de couverture : Paul Klee, *Die Pflanze und ihr Feind*, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Herbert Boswank
Conception graphique : Éditions et presses universitaires de Reims
Mise en pages : Marion Hummel

ISBN : 978-2-37496-181-1

ISBN (PDF) : 978-2-37496-184-2



Ce document est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons attribution, pas d'utilisation commerciale 4.0 international.

ÉPURE - Éditions et presses universitaires de Reims, 2022

Bibliothèque Robert de Sorbon

Avenue François-Mauriac, CS40019, 51 726 Reims Cedex

www.univ-reims.fr/epure

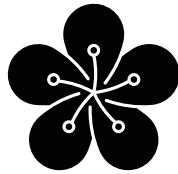
Diffusion FMSH – CID

18-20 rue Robert-Schuman, 94 220 Charenton-le-Pont

www.lcdpu.fr/editeurs/reims

SAXIFRAGES

Volume 2



collection dirigée par

Marta Waldegaray

SAXIFRAGES

Prenant acte du tournant éthique qu'ont pris la critique littéraire et la théorie esthétique de ce nouveau millénaire, **SAXIFRAGES** a pour ambition de contribuer à questionner les processus d'enchevêtrement du réel, du poétique et du politique auxquels on assiste plus particulièrement aujourd'hui. Revendiquant comme horizon épistémique un usage à la fois paradoxal et intégrateur du concept d'indisciplinarité, cette collection accueillera les travaux de spécialistes engagés dans une réflexion portant sur les rapports entre la fiction et le champ du politique. Cette démarche positive, et bien souvent en décalage, est celle des saxifrages, ces plantes vivaces qui faisant preuve de notable ingéniosité cassent, percent, passent entre les pierres pour transformer les faiblesses de l'inframonde en puissance.

Directrice de collection : Marta Waldegaray
Professeure des universités, CIRLEP,
Université de Reims Champagne-Ardenne

Comité de lecture

Brigitte Adriaensen, Radboud Universiteit Nijmegen, Pays-Bas
María Del Mar Cabrales, Colorado State University, États-Unis
Verena Dolle, Universität Giessen, Allemagne
Geneviève Fabry, Université catholique de Louvain, Belgique
Ana Gallego Cuiñas, Universidad de Granada, Espagne
Emanuela Jossa, Università della Calabria, Italie
Luciano Martínez, Swarthmore College, États-Unis
Carlos Pabón, Universidad de Puerto Rico (Río Piedras), Porto Rico
Alexandra Ortiz Wallner, Freie Universität Berlin, Allemagne
Lionel Souquet, Université de Bretagne occidentale
Nanne Timmer, Universiteit Leiden, Pays-Bas

Comité scientifique

Aurélie Adler, Université de Picardie Jules Verne (France)
Ana María Amar Sánchez, University of Irvine, États-Unis
Lourdes Dávila, New York University, États-Unis
Laurence Mullaly, Université de Bordeaux Montaigne
Francisca Noguerol, Universidad de Salamanca, Espagne
Myriam Watthee-Delmotte, Univ. catholique de Louvain, Belgique
Jean-Michel Wittmann, Université de Lorraine

Anfractuosités de la fiction

Volume 2

Tâtonnements du politique

sous la direction de

Marta Waldegaray

l'épure
ÉDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE FIBRAS

Sommaire

Introduction.....	11
Marta Waldegaray	
La tempestad: política del viaje a Uruguay en la literatura argentina	21
Mercedes Alonso	
L'émergence d'un « homme nouveau » : représentations masculines dans la littérature de la génération de 1940 au Costa Rica	49
Sergio Coto-Rivel	
Narrar el espacio y la memoria: imaginarios políticos en la España contemporánea	73
Jimena Larroque	
L'écriture mélancolique de Juan Benet	101
Sandrine Lascaux	
Contar lo incontable: una política de la literatura en los cuentos de Pedro Lemebel	121
Luciano Martínez	
<i>Eva no duerme</i> et <i>Aparecida</i> ou la survivance du glamour péroniste dans le champ culturel argentin de 2015.....	149
Laurence Mullaly	

El suicidio de Balmaceda: ficciones históricas	173
Constanza Ternicier Espinosa	
Estado de escritura y momento de visión: el universo de Eduardo Lalo	187
Marta Waldegaray	
Fictions de l'usine occupée dans les livres d'Élisabeth Filhol et Arno Bertina.....	203
Aurélie Adler	
Présentation des auteurs	225
Comité de lecture du présent volume	229

Introduction

Marta Waldegaray

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP (EA 4299)

Comme le souligne Jacques Rancière, il n'y a pas de conflit entre la pureté de l'art et sa politisation. Au contraire, argumente le philosophe, « c'est en fonction de sa pureté que la matérialité de l'art a pu se proposer comme la matérialité anticipée d'une autre configuration de la communauté' » (Rancière 2004 : 48). Dans ce sillage, les contributions de ce volume, le deuxième de la collection « Saxifrages », se donnent pour objet d'étudier la fiction politique au regard de la politique de la littérature. Elles explorent les modalités littéraires de la conscience historique reliées aux conditions politiques, sociales et poétiques de son écriture, de sa réception, voire de sa diffusion. Elles étudient les fonctions différentielles de la relation entre la pratique esthétique et ses conditions de production qui sont en même temps les conditions de son déchiffrement (Piglia 1972 : 22), car il est possible d'affirmer que la littérature, que ce soit dans ses propositions les plus explicites ou les plus évasives du spectre politique, met toujours en œuvre une configuration différente et distincte, même parfois paradoxale de la conscience historique. Le politique dans l'œuvre littéraire serait alors l'effet produit par l'entrelacement de logiques hétérogènes inhérentes aux domaines de la littérature, de la société, de l'histoire et de la poétique. Comme chez les saxifrages, la force du politique surgit, simplement, pour briser le plus dur, fleurir et se multiplier dans l'interstice textuel où on ne l'attendait peut-être pas.

L'intérêt que suscite cette tension n'est pas inédit. Les relations entre littérature et politique ont sans relâche fait l'objet d'une attention particulière par la critique. Toutefois, bien souvent, lorsqu'on considère la littérature non comme une discipline close sur elle-même, mais *a contrario* comme principe de déclassification des discours, comme une ouverture

des frontières (Rancière 2009 : 481) pouvant mener vers l'indisciplinarité (Catellin & Loty 2013 ; Waldegaray 2020), cet entremêlement entre poétique, fiction, politique et société est fréquemment, hélas, relégué au second plan. Force est pourtant de constater que la fiction politique est une manière d'interroger les textes qui relève de la poétique, des manières de faire vrai. Elle implique en conséquence « un rapport à une vérité et à une vérité qui n'ait pas de langue propre » (Rancière 1992) en tant qu'application de règles visant des effets spécifiques sur le lectorat ... le politique étant enraciné, comme le prône Chantal Mouffe (2016), dans la conflictualité et l'agonisme (considéré comme rapport entre adversaires) qu'elle oppose à l'antagonisme, axé sur le rapport ami/ennemi. Ou, comme le dit Claude Lefort, dans une « dissolution des repères de la certitude » (1986 : 29) et une désincorporation des pôles du pouvoir, du savoir et de la loi à l'âge de la démocratie moderne, le capitalisme ayant libéré –selon l'hypothèse de Lefort– la logique technique de la contrainte des corporations médiévales, lesquelles vivaient suivant les repères hiérarchiques et traditionnels d'un régime théologico-politique. Si le pouvoir démocratique n'appartient à personne et ceux qui l'exercent ne l'incarnent pas, ce pouvoir est constamment cerné par le débat portant sur le légitime et l'illégitime. Il est donc voué, selon Lefort, à héberger et à institutionnaliser le conflit décliné comme division sociale, séparation des sphères politique, économique, juridique, ou comme dissonance incontournable des valeurs, des jugements et des décisions. Contre la tentation d'administrer le pluralisme (c'est également la position de Chantal Mouffe, 1993 : 100), Lefort assigne au politique la fonction de révéler le conflit pour mieux assurer l'exercice de la raison publique et garantir sa légitimité.

Les articles de cet ouvrage collectif se focalisent sur le fonctionnement de cet exercice du politique et privilégient des textes littéraires qui ne se posent pas ouvertement comme des récits à coloration politique, du moins d'une manière traditionnelle faisant ressortir volontairement au premier plan des contenus engagés ou militants entendant servir des objectifs directement politiques en laissant de côté les questions esthétiques. Les auteurs de ces contributions lisent les mécanismes que la fiction utilise pour mettre en œuvre un regard politique sur des faits qui y sont abordés de façon pas toujours explicite et sur des imaginaires

bien souvent suggérés. Un tel geste, on le comprendra aisément, va bien au-delà de l'orthodoxie de la littérature engagée et du relevé taxinomique des contenus ou des propos politiques énoncés expressément dans les œuvres. Pour ce faire, les articles de ce volume sont voués à se nourrir d'un dialogue fécond avec la tradition littéraire, car, en effet, la fiction politique se doit d'observer les implications idéologiques inscrites dans des traditions et contextes spécifiques afin de questionner tant les conceptions et représentations de la Littérature que la façon dont ses manifestations concrètes s'entrelacent avec l'expérience sociale. Creuser la question de la fiction politique dépasse ainsi amplement la simple mention d'une série d'événements historiques et/ou locaux, outrepassa la transposition d'une temporalité empirique, car dans l'économie globale des discours sociaux, la littérature joue souvent un rôle de déplacement et d'interférence. S'enquérir de la littérature d'une époque, c'est aussi s'interroger sur la façon dont une société se connaît elle-même. Ainsi, nous conviendrons que la relation qu'a un auteur avec la tradition ressemble, à plus d'un titre, à la relation qu'expérimente un débutant avec un instrument de musique. L'emplacement des notes pour savoir se repérer sur la partition à jouer, mais aussi toutes les possibilités de combinaison futures, sont à sa portée sur le clavier. Le bruissement qu'un mot nous susurre, la réverbération d'une expression ou l'inflexion singulière d'une tournure syntaxique nous invitent à revenir sur nos lectures passées, notre historicité, notre sensibilité. La parole littéraire nous apparaît ainsi comme le rappel d'une lignée qui, finement tracée, résonne immanquablement comme une mélodie discontinue (Piglia 1991).

Ce volume collectif recueille en partie les réflexions, les hypothèses de lecture et les dialogues que nous avons eus pendant environ deux ans (depuis septembre 2020) en tant que membres et participants associés au séminaire de recherche « Fiction politique : littérature et temporalité historique » (dans le cadre des actions scientifiques menées au sein du Centre Interdisciplinaire de Recherche sur les Langues Et la Pensée de l'université de Reims Champagne-Ardenne) lors des réunions de travail et des communications organisées à distance en contexte pandémique. Cet ouvrage rassemble dix contributions de spécialistes attachés à des universités françaises, d'Espagne, d'Argentine et des États-Unis dont la recherche porte essentiellement sur la littérature hispano-américaine et

espagnole contemporaine. Ils analysent les manières dont certains événements historiques, mais également un faisceau hétérogène renfermant des traces de discours sociaux précédant l'écriture du texte littéraire se fauflent dans les dispositifs narratif et langagier à travers la modulation des opérations énonciatives pour singulariser politiquement le texte. Dans une perspective transdisciplinaire, les auteurs parcourent ces rapports à la croisée de la littérature, du cinéma, de la philosophie et de l'histoire contemporaine et considèrent le texte littéraire comme une *médiation* de l'expérience sociale. Ces contributions jettent en particulier un éclairage sur les aspects stratégiques et tactiques de la mise en récit de ces rapports croisés. Enfin, dans un esprit d'ouverture au dialogue avec d'autres littératures, ce volume accueille une contribution portant sur la littérature française de nos jours.

Mercedes Alonso, dans « La tempestad: política del viaje a Uruguay en la literatura argentina », revient sur une thématique puissante de la littérature argentine depuis le XIX^e siècle : le voyage de Buenos Aires à l'Uruguay. L'auteure choisit un corpus assez vaste constitué de romans de romanciers argentins publiés au long de ces trois dernières décennies qui reprennent l'histoire récente de l'Argentine : la parité d'échange des années 1990, l'explosion sociale de 2001 et ses victimes, la recomposition et la crise ultérieure du nouveau modèle mis en place dans les années 2010. Ces romans mettent aussi en évidence les effets de ces crises sur la population de la rive orientale du Río de la Plata. L'argumentation est étayée par de nombreux exemples et surtout par des analyses de cinq romans : *El Dock* (1993) de Matilde Sánchez (1958-), *Boomerang* (1993) d'Elvio Gandolfo (1957-), *Los naufragos* (2015) de Susana Agud (1944-), *La uruguaya* (2016) de Pedro Mairal (1970-) et *Castillos* (2020) de Santiago Craig (1978-). Selon Alonso, ce qui change dans la série de textes dont la publication a commencé dans les années 1990 porte principalement sur les conditions du voyage en Uruguay et les attentes supposées. L'article analyse comment le récit de l'histoire récente et ses implications politiques font irruption dans l'univers littéraire du Río de la Plata.

Sergio Coto-Rivel, dans « L'émergence d'un 'homme nouveau': représentations masculines dans la littérature de la génération de 1940 au Costa Rica », présente un aspect significatif de sa recherche en cours portant sur la littérature du Costa Rica du XX^e siècle. Cet article revient sur

une rupture importante dans les productions littéraires du pays à partir de la génération de 1940, une génération caractérisée par l'utilisation d'un langage nouveau et aussi identifiée à un fort engagement politique lié à la création du parti communiste costaricain et à l'action des principaux mouvements ouvriers des années précédentes. Après un rappel historique des images de la masculinité socialiste et ses représentations littéraires, Coto-Rivel revisite deux références déterminantes dans l'histoire littéraire costaricaine, à savoir *Bananos y hombres* (1931) de la femme de lettres costaricienne Carmen Lyra (1887-1949) et *Mamita Yunai* (1941) de l'écrivain et militant politique costaricien Carlos Luis Fallas (1909-1966). Et cela, dans le but d'analyser les diverses représentations des masculinités militantes luttant pour un renouveau politique afin d'y voir toute une série de pratiques masculines mettant en évidence l'ordre du genre de l'époque.

Jimena Larroque, dans « Narrar el espacio y la memoria: imaginarios políticos en la España contemporánea », s'intéresse aux représentations du politique dans l'Espagne contemporaine à travers une littérature qualifiée comme « réaliste ». En prenant appui sur la production littéraire de certains écrivains espagnols contemporains dont Rafael Chirbes (1949-2015), Manuel Vilas (1962-) et Sergio del Molino (1979-), cet article questionne l'enchevêtrement entre fiction et politique à travers des récits narratifs permettant de rendre visible un espace public aux contours protéiformes dans lequel intervient le clivage centre / périphérie ainsi que l'adhésion ou la contestation de représentations sociales et identitaires. L'auteure réfléchit également sur la notion d'engagement comme renouvellement formel porteur des entorses au pacte de la représentation littéraire.

Sandrine Lascaux, dans « L'écriture mélancolique de Juan Benet », prend comme objet d'étude la fictionnalisation de l'histoire dans l'œuvre de cet écrivain espagnol (1927-1993). L'auteure établit le lien entre le retentissement considérable de l'événement de la Guerre civile espagnole et ce qui a été identifié dans les grands récits régionaux de *Volverás a Región* (1967) à *Saúl ante Samuel* (1980), comme une écriture qui s'inscrit historiquement dans une mélancolie moderne marquée par de nombreux bouleversements politiques. La pensée de Benet s'articule autour de la fin de l'optimisme et de la foi dans le progrès du XIX^e siècle ;

au xx^e siècle la fin des utopies politiques a cédé la place au désenchantement. Ce faisant, Lascaux interroge la thématique de la Guerre civile et ses liens avec un deuil impossible menant vers la mélancolie. Elle questionne la présence d'une angoisse ontologique liée à la perte d'un état paradisiaque antérieur au langage qui enfoncerait l'espace fictionnel de Benet dans le néant, et examine les modalités stylistiques d'une écriture du traumatisme qui bute sur l'ineffable et (se) ressasse.

Luciano Martínez, dans « Contar lo incontable: una política de la literatura en los cuentos de Pedro Lemebel » (1952-2015), analyse *Incontables*, livre de contes que l'auteur chilien a publié en 1986 et qui a circulé clandestinement dans un premier temps. Les sept récits qui intègrent le volume, écrits dans le contexte de la dictature pinochetiste, suscitent chez l'auteur de l'article une série de questions théoriques autour de l'articulation entre la littérature et le politique afin d'élucider comment la littérature se rapporte au réel. L'article examine à la fois ce que Martínez appelle les « actions de publication » et les « actions d'écriture » pour sonder comment ces contes articulent le perceptible, le mesurable et le pensable (pour paraphraser Jacques Rancière), autrement dit, la portée politique d'*Incontables*. Sur les traces de la philosophie française (Jacques Rancière), de la théorie littéraire britannique (Terry Eagleton), et de la critique littéraire espagnole (Azucena González Blanco) et latino-américaine (Ricardo Piglia, Carlos Rincón, Boaventura de Sousa Santos), cet article pose avec acuité la question de la crise actuelle des paradigmes épistémologique, social, politique et culturel. Dans ce contexte de transition, Martínez fait valoir la question de la valeur sociale et du sens politique de la littérature comme un geste de toute première importance dans l'univers artistique de l'écrivain chilien.

Laurence Mullaly, dans son article « *Eva no duerme* et *Aparecida* ou la survivance du glamour péroniste dans le champ culturel argentin de 2015 », revient sur les passions et les polémiques que continue de susciter la figure iconique d'Eva Perón. Ce travail propose de revisiter la prégnance du mythe d'Evita, icône de l'*empowerment* tant pour les classes populaires que pour les femmes, inaugurant dès 1946 un nouveau style politique fondé à la fois sur son autonomie et sur son engagement auprès des personnes les plus démunies. Mullaly se penche sur deux productions socio-culturelles récentes qui ont coïncidé avec la campagne électorale

pour la présidence de la nation argentine en 2015 : le film *Éva no duerme* du réalisateur et scénariste argentin Pablo Agüero (1977-) et le roman *Aparecida* de la journaliste et activiste argentine Marta Dillon (1966-), et en analyse finement la complexité du tissage entre les champs du politique et de la fiction. Dans la lignée des travaux croisant la sociocritique, les études culturelles et les études féministes, est examinée ici la façon dont ces deux textes visibilisent la complexité d'une dynamique émanicipatoire dont les conditions d'intervention dans le champ politique passent par la représentation du corps féminin comme mode d'affirmation d'une identité culturelle et sociale.

Constanza Ternicier Espinoza, dans « El suicidio de Balmaceda: ficciones históricas », se propose d'analyser deux appropriations littéraires de la figure de José Manuel Balmaceda (1840-1891), homme d'État chilien élu président de la République en 1886 pour cinq ans, afin de retracer une série de représentations littéraires inscrites dans la continuité d'une assez longue histoire politique en Amérique latine : l'acte suicidaire par opprobre ou honte publique. Le suicide du président Balmaceda, survenu en 1891, est considéré par les Chiliens, comme un événement fondateur de la mémoire collective du pays qui donne force et sens aux événements qui lui ont succédé. Cet article étudie deux romans qui tentent de reconstituer au moyen de stratégies très différentes les derniers jours de l'ancien mandataire et les implications de sa mort : *Le viaduc* (1994) du journaliste et romancier chilien Darío Oses (1949-), auteur qui, à travers un jeu de parallélisme, raconte l'échec du projet politique libéral de Balmaceda et celui de Salvador Allende au *xx^e* siècle ; et *Balmaceda. Dialogues d'amour et de mort* (2008) où la dramaturge et romancière chilienne Isidora Aguirre (1919-2011) reconstruit le crépuscule de la figure de Balmaceda à travers le profil biographique créé par les plus proches. L'auteure de cet article démêle chez Oses et Aguirre les fils qui unissent le revers politique et la déception sentimental du président Balmaceda.

Marta Waldegaray, dans « Estado de escritura y momento de visión: el universo de Eduardo Lalo », propose une réflexion sur le côté sombre qui caractérise la création de l'écrivain portoricain Eduardo Lalo (1960-). Cet aspect de son univers littéraire et de sa pensée politique sur les Caraïbes éclaire le fondement matériel et symbolique d'une subjectivité morose

et désenchantée étroitement liée à un faisceau de violences systémiques telles que la colonisation, la néocolonisation, le capitalisme moderne et la globalisation contemporaine. Cette morosité est la forme d'une insistance à partir de laquelle son écriture de la mémoire coloniale pense la Littérature et, plus largement, l'expression artistique. Ne pas vouloir voir ou ne pas laisser voir sont dans ses textes des opérations d'effacement programmatique, des supports sensibles d'une expérimentation formelle tendue entre l'expression textuelle et la pratique iconographique, entre la ville et le corps errant. Les narrateurs de Lalo transigent et pensent le monde depuis cette polarisation irréductible et inéluctable qui est à la fois courroie géopolitique et subjective en fugue. Le schéma interprétatif de ce qui se donne à voir, ou pas, laisse place à une réflexion qui lie l'art au politique, le privé au public, la pensée sur les Caraïbes à l'engagement géopolitique. Cet article se penche sur les implications narratives et idéologiques de cette vulnérabilité dans l'œuvre de Lalo en se focalisant sur trois romans *L'inutilité* (2004), *Les pays invisibles* (2008) et *Simone* (2012), textes dans lesquels les actions de déambuler, lire, écrire, s'entrelacent pour mieux mettre en exergue une voix narrative anti-localiste prise entre « le visible » et « l'invisible ».

Ce volume se clôt avec la contribution d'**Aurélié Adler** qui, dans son article « Fictions de l'usine occupée dans les livres d'Élisabeth Filhol et Arno Bertina », étudie comment depuis le tournant du millénaire, nombre d'écrivains français se saisissent des mutations du travail aujourd'hui pour en faire le matériau premier de leurs fictions. Précarité de l'emploi, surmenage des employés, menaces de licenciement... au-delà des thématiques qui disent la dévalorisation des différents corps de métier et à partir de deux romans significatifs de ce croisement entre politique et littérature : *Bois II* de l'écrivaine française Elisabeth Filhol (1965-) publié en 2014 et *Des châteaux qui brûlent* d'Arno Bertina (1975-) paru en 2017, Adler analyse avec précision comment ces deux romanciers exploitent l'imaginaire charrié par la langue du management et de l'entreprise à l'ère de la globalisation afin de dynamiter la violence qui le sous-tend inlassablement. Cet article se focalise sur la notion de « roman politique » pour analyser plus particulièrement les zones textuelles de passage d'une conscience critique s'employant à démystifier les pouvoirs

et les idéologies dominantes et exprimant un autre sens de la vie incompatible avec la vision établie du monde.

En somme, si le texte littéraire apporte un regard autre sur les événements historiques intervenant ainsi dans le partage du sensible avec une puissance disloquante, si la littérature fait de la politique en instaurant d'autres formes de visibilité et de façons de dire qui dédoublent le réel, elle le fait bien souvent en prenant ses distances tant avec l'univocité du roman à thèse qu'avec toute démonstration d'une vérité qui se veut irréfutable. Les idées dans la littérature peuvent aussi procéder par errements. Les articles de ce volume visent à explorer ces opérations et cherchent à mettre en lumière les échanges discursifs de notre époque.

Au terme de ces propos, nous engageons chaque lecteur à user de sa liberté et de sa créativité pour dégager des pistes de réflexion fructueuses et pour s'engager dans de nouvelles voies critiques que ce volume, nous l'espérons, aura permis de lancer. Aussi, à cet égard, nous aimerions faire nôtres les paroles de Deleuze et Guattari (1980 : 575) pour qui « la politique n'est pas une science apodictique. Elle procède par expérimentation, tâtonnement, injection, retrait, avancées, reculades ». C'est ce que fait aussi la littérature. Expérimentons donc à notre tour...

Bibliographie

- Catellin, Sylvie et Laurent Loty, « Sérendipité et indisciplinarité », *Hermès. La Revue*, vol. 67, n° 3, 2013, p. 32-40. DOI : [10.4267/2042/51882](https://doi.org/10.4267/2042/51882)
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- Lefort, Claude, *Essais sur le politique*, Paris, Seuil, 1986.
- Mouffe, Chantal, « Pour un pluralisme agonistique », *Revue du MAUSS*, n° 2, 1993, p. 98-105.
- _____, *L'illusion du consensus*, Paris, Albin Michel, 2016.
- Piglia, Ricardo, « Literatura y tradición. El tenso músculo de la memoria », *Revista Página 30*, Buenos Aires, 1991, p. 59-62.
- _____, « Mao Tse-tung: práctica estética y lucha de clases », *Los libros. Para una crítica política de la cultura*, n° 25, marzo 1972, p. 22-25.
- Rancière, Jacques, « Les noms de l'histoire », *Entretien*, 1992. En ligne : <https://www.multitudes.net/la-poetique-du-savoir/>
- _____, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.
- _____, *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
- Waldegaray, Marta, *Anfractuosités de la fiction : inscriptions du politique dans la littérature hispanophone contemporaine*, « Introduction », Reims, Épure, « Saxifrages » ; 1, 2020, p. 11-31.

La tempestad: política del viaje a Uruguay en la literatura argentina

Mercedes Alonso

Universidad de Buenos Aires

Résumé · Le voyage de Buenos Aires en Uruguay est un topique de la littérature argentine ; un thème et une intrigue qui réapparaissent du xix^e au début du xxi^e siècle. Sa variation au fil des ans explique les changements historiques et littéraires. Les romans des trois dernières décennies que je propose de lire conjointement racontent l'histoire récente de l'Argentine –la parité d'échange des années 1990, l'explosion de 2001, la recomposition et la crise ultérieure du nouveau modèle tout au long des années 2010– à travers les aspirations que ceux-ci projettent sur la rive orientale du Río de la Plata. La continuité qui conduit d'*El Dock* de Matilde Sánchez, et *Boomerang* d'Elvio Gandolfo, dans les années 1990, à *La uruguaya* de Pedro Mairal, *Los náufragos* de Susana Aguad, en 2010, et à *Castillos* de Santiago Craig, à partir de 2020, repose sur l'idéalisation créée par le topique portant sur le voyage en Uruguay et certaines des images cristallisées du pays voisin. Ce qui change, ce sont les conditions du voyage et les attentes supposées : quels traits uruguayens sont valorisés par contraste avec les conflits en Argentine ? Comment la littérature récente du Río de la Plata articule-elle les récits de l'histoire et de la politique ?

Mots-clés : littérature argentine, modes narratifs, crise, Río de la Plata

Resumen · El viaje de Buenos Aires a Uruguay es un tópico de la literatura argentina; un tema y una trama que reaparecen desde el siglo xix hasta estos comienzos del xxi. Su variación a lo largo de los años da cuenta de los cambios históricos y literarios. Las novelas de las últimas tres décadas que propongo leer en conjunto

cuentan la historia reciente de la Argentina –la paridad cambiaria de los 90, el estallido de 2001, la recomposición y la posterior crisis del nuevo modelo a lo largo de los 2010– a través de las aspiraciones que proyectan en la orilla oriental del Río de la Plata. La continuidad que lleva de *El Dock* de Matilde Sánchez, y *Boomerang* de Elvio Gandolfo, en los 90, a *La uruguaya*, de Pedro Mairal, *Los náufragos* de Susana Aguad, en los 2010, y a *Castillos* de Santiago Craig, de 2020, es la idealización que produce el tópico del viaje a Uruguay y algunas de las imágenes cristalizadas acerca de la otra orilla. Lo que cambia son las condiciones del viaje: qué rasgos uruguayos se valoran por contraste con los conflictos de la Argentina? Cómo la literatura rioplatense reciente articula los relatos de la historia y la política?

Palabras clave: literatura argentina, modos narrativos, crisis, Río de la Plata.

Luz del este, luz del oeste: el viaje a Uruguay en la literatura argentina

En el poema “Montevideo” (1925) de Jorge Luis Borges, la orilla oriental del Río de la Plata es una luz. “Calles con luz de patio” es la imagen que corresponde a la idea nostálgica de que la ciudad es el pasado de Buenos Aires: “Puerta falsa en el tiempo, tus calles miran al pasado más leve”. Antes de caer en el espacio cerrado y familiar –“Antes de iluminar mi celosía”–, la luz abarca todo el recorrido entre los dos lados de la frontera. Montevideo es el “Claror de donde la mañana nos llega, sobre las dulces aguas turbias”; el lugar del comienzo del día, un tiempo anterior u original.

La luz condensa una construcción literaria a la que Marta Inés Waldegaray (2013) se refiere como un tópico de la literatura argentina y Sergio Chejfec (2005), como su “locus metafórico por excelencia”. Como todo tópico, el viaje de Buenos Aires a Uruguay cuenta la historia de la literatura. Los comienzos de la representación porteña de Uruguay –sobre todo de Montevideo– podrían estar en la experiencia de los exiliados románticos de la generación del 37, *Montevideo o la Nueva Troya* (1850) de Alejandro Dumas, o *La tierra purpúrea* de W.H. Hudson. La serie se hace más densa hacia la década de 1990, en la que se suceden *Plata quemada* (1997) de Ricardo Piglia, *El Dock* (1993) de Matilde

Sánchez, *El aire* (1992) de Sergio Chejfec, *Los cautivos* (2000) de Martín Kohan y *Boomerang* (1993) de Elvio Gandolfo. En el siglo XXI, la continuidad la demuestran *Los naufragos* (2015) de Susana Aguad, *La uruguaya* (2016) de Pedro Mairal, *Acá todavía* (2016) de Romina Paula, *Largavistas* (2018) de Luciano Olivera, *Castillos* (2020) de Santiago Craig. En los tres cortes temporales, Uruguay es un lugar de suspensión que promete el refugio tras la fuga criminal, sentimental o existencial.

Cada uno, sin embargo, le adhiere al tópico una marca de época. De los románticos a Borges y de Borges a la literatura contemporánea, el cruce entre las dos orillas cuenta una historia fragmentaria de la Argentina, que es su lugar de enunciación: el rosismo, el conflicto social y político de los 60 y 70, el ascenso del neoliberalismo en los 90 y sus sucesivas crisis. La zona de luz revela, por contraste, la oscuridad del territorio propio, con sus variaciones históricas. Si el tópico atraviesa el sistema literario y da cuenta de los cambios en la situación nacional, es posible trazar la historia de la imaginación política de la literatura argentina a través de la representación porteña del Uruguay; es decir, las diferentes articulaciones de la relación entre literatura y política que, según David Viñas, organiza el sistema literario.

El crítico establece esta idea en el mismo momento en que ubica *Amalia* (1851-1855) de José Mármol, como su comienzo, junto con “El matadero” de Esteban Echeverría, publicado en 1871, pero presuntamente escrito en 1838. Las escenas de violación que cierran los textos inauguran las dos constantes fundamentales del sistema literario: literatura y violencia, literatura y política¹. *Amalia* es también la primera novela del cruce a Uruguay. En un momento en el que el exilio favorece los intercambios entre las dos orillas, Mármol la escribe y la publica en Montevideo, en *La Semana* (1851-1852), pero apunta a un público porteño. Además, inaugura la idea utópica de Montevideo.

En la novela de Mármol, Daniel Bello viaja de Buenos Aires a Montevideo para discutir la derrota de Lavalle y el futuro de la lucha antirrosista. El río que atraviesa es una oportunidad para el despliegue estético: “El cielo del Plata estaba argentado con toda su magnífica

1. Sobre la localización de esta idea en las ediciones del libro de Viñas, ver “Para una historia de la literatura argentina: orígenes, repeticiones, revanchas” de Alejandra Laera (2010).

pedrería; y la luna, como una perla entre un círculo de diamantes, alumbraba con su luz de plata las olas alborotadas del gran río, sacudido pocas horas antes por las poderosas alas del pampero” (1955 [1855]: 343). Las imágenes del río y la ciudad desde donde los exiliados pueden organizar la defensa de la patria son variaciones de la luz: la luna, la aurora, la farola son sus fuentes; las perlas, la plata y el oro, los materiales que la reflejan. Al revés que Borges, que recibía la luz como un rastro del pasado, el amanecer promete futuro desde el punto de vista de quien viaja hacia Montevideo: “Pisando sobre el oro, deslumbrada con el mar de grana en que se mostraba su aurora sobre el magnífico horizonte que la circundaba” (380). Según Kohan, *Amalia* marca un nuevo comienzo de la literatura argentina (2002: 46-48). Los territorios privilegiados del sistema literario son el río y la orilla de enfrente, en lugar del campo de *La cautiva* y “El matadero” de Echeverría. El desvío y la fuga aparecen como respuesta a la violencia.

La resolución de los conflictos en el cruce del Río de la Plata está también en los *Viajes* (1850) de Domingo Faustino Sarmiento. El Río de la Plata que ve el viajero en su trayecto desde el Chile del exilio hacia la Europa de la misión oficial está atravesado por la economía y la política: “El cañón suena siempre, remedando la tempestad de los cielos y la agitación periódica del pampero que echa el río sobre Montevideo y aleja y persigue las naves del comercio” (1981 [1851]: 22). La tempestad no es el desborde natural que mueve el gusto romántico por lo sublime, sino una metáfora del desequilibrio político del rosismo. Por oposición, la calma improductiva de la orilla uruguaya se convierte en valor positivo. Montevideo es “la reina regenerada del Plata” (32) por la presencia europea y un paisaje pintoresco, la forma del gusto que Graciela Silvestri asocia con la civilización (2001: 113-132), forma en la que “las líneas rectas, puras de estilo doméstico morisco, viven en santa paz y buena armonía con las construcciones del moderno gusto inglés” (Sarmiento, 1981 [1851]: 24). Sarmiento opone este orden estético al desorden que producen el cañón y los vientos que dispersan las embarcaciones.

El cruce del río, como escena de la literatura, construye el espacio fluvial como frontera que articula dos orillas y dos prácticas: literatura y política. Los términos no forman oposición en los textos románticos que intervienen en el conflicto político que narran. *Amalia*,

una “ficción fundacional”, en términos de Doris Sommer (2004), trama la política como vínculo sentimental y pretende incidir en la situación nacional, al punto de que según Laera (1998) se modifica en función de los acontecimientos. Sarmiento, en el relato que integra a su carrera política, selecciona los espacios y las prácticas deseables para señalar, por oposición, los males de la Argentina.

La repetición de esta escena en los siglos siguientes convierte sus rasgos en un tópico o una constante con variaciones, según el sintagma que usa Viñas. Los relatos que unen la fuga con la imagen de Uruguay como paisaje que condensa su sentido miden los conflictos y las articulaciones entre literatura y política: un estado de la sociedad, del sistema literario y de las posiciones dentro de ellos. El recorrido que desarrollo a continuación está organizado por décadas que retoman la periodización habitual de los estudios literarios y del imaginario social. Los 90 son la década del ascenso neoliberal y la desarticulación de las luchas políticas a la que le correspondería una literatura que evade el conflicto. *El Dock* (1993) de Matilde Sánchez y *Boomerang* (1993) de Elvio Gandolfo corresponden a este momento. En los 2010, *Los naufragos* (2015) de Susana Agud y *La uruguaya* (2016) de Pedro Mairal escriben el estallido del modelo anterior y los intentos de contenerlo con medidas económicas y en una narrativa que explica el mundo histórico en que inserta a sus personajes. *Castillos* (2020) de Santiago Craig cierra el ciclo del cruce con el relato de la poscrisis: el colapso del sistema económico, del modo realista de representación y del tópico del cruce ocurren a la vez. La superposición de las formas del viaje al armado de la historia argentina reciente y de su literatura permite repensar los conflictos políticos de cada época y sus modos literarios.

Los 90

El Dock y *Boomerang*, leídas en ese orden, cuentan la formación de la idea de los 90, como se los entiende en el presente: el cierre del ciclo de la violencia política con el ataque al destacamento militar de “el Dock” y el repliegue individual, el afianzamiento del capitalismo financiero, el ascenso de sus operadores y el colapso económico. No se trata del

abandono de lo político al que se refiere Kohan (2002) en su lectura de estas novelas, sino de la elaboración literaria de esa construcción social.

La narradora de *El Dock* cuenta el ataque para dejarlo atrás y ocuparse de sus repercusiones personales. “Para mí nada sería igual después de los incidentes del Dock, mejor dicho, del atentado al Dock, ni lo será, pero no por sus alcances políticos sino por sus consecuencias personales” (2004 [1993]: 12): la muerte de su amiga Poli a causa de las heridas causadas en el operativo, que la obliga a hacerse cargo de su hijo Leo. El conflicto es íntimo y el espacio, interno: las noticias solo llegan por la televisión y los diarios al departamento porteño de la narradora y desaparecen por completo en la casa de Solís, en Uruguay. En *Boomerang*, Paula, la mujer con la que el protagonista, Garré, comparte su fuga uruguaya, se ofende por un comentario de él: “‘Metida en política’, haceme el favor. Seguro: líder anarquista del sindicato de engarzadoras” (1993: 89). La respuesta corresponde a uno de los dos capítulos de diálogos de los que solo se escriben los parlamentos de uno de los personajes. El posicionamiento político es lo no dicho: del diálogo, del pensamiento de Garré, del sentido común de los 90. Lo que no se nombra, pero está, sobre todo cuando se lo niega deliberadamente, como hace Garré cuando estalla la gran estafa que esconde su pequeña trampa financiera: “se jugaba la cabeza que había algo más atrás, algo político”, pero concluye “¡Me importa un huevo de qué se trata! [...]. Sólo le interesaba lo de él” (175).

En la novela de Sánchez, el cierre de la narrativa de la violencia política se completa con el movimiento hacia el interior. En la de Gandolfo, con un contraste. La historia de la estafa bancaria que comete Garré resulta exitosa porque se diluye en una gran operación que involucra a grandes actores económicos y políticos, como en la metáfora que usa su amigo Tony para explicar cómo lo encubrió: si la estafa de los grandes es un elefante, la de él es un chicle pegado en una de sus patas que se vuelve imperceptible con el desgaste que producen las pisadas. Los dos procedimientos, el repliegue y la reducción, son formas de articular literatura y política.

En *El Dock*, el recorte de los grandes acontecimientos de la vida pública politiza su opuesto; el ámbito doméstico que se construye en Uruguay es una alternativa a las formas establecidas de la familia y la maternidad. Si esto podría responder a la consigna de que lo personal es

político, ya en alza en el feminismo de los 90, el reparto de los espacios y los temas de la novela es una política de la literatura. El tópico se reconfigura. La legalidad alternativa que habilita el cruce de fronteras define la clandestinidad de los vínculos y las identidades. La forma del cruce, por tierra y en auto para evitar los controles que pondrían en evidencia la falta de papeles de Leo y de la autorización de sus padres biológicos, es “la mejor prueba de nuestra marginalidad” (118). Del otro lado, la luz marca la configuración de Uruguay como reverso de la Argentina. En el viaje en auto al atardecer, el sol los ilumina desde atrás, donde dejan el río y la orilla de enfrente. En el plano de lo no visible, como aspiración, queda el “lugar cerca de Solís que es un capricho de la geografía, donde el sol se hunde en el agua” (127).

La dirección de la luz refuerza el extrañamiento que el destino oriental direcciona hacia el deseo del vínculo y de los espacios habitables. Josefina Ludmer (2010) llama “islas urbanas” a los territorios que la literatura de “los 2000” construye dentro de la ciudad y la sociedad, a la que aluden sin ser su representación metonímica, para alojar una comunidad diferente de la solidez institucionalizada y homogénea de la clase o la familia. El relato de aprendizaje materno de Sánchez sucede en el tránsito del departamento porteño de soltera a la casa de Solís. La reclusión en esos espacios alude a la sociedad por omisión; la comunidad que forman dentro de ellos señala su divergencia con la familia al imitarla.

La novela empieza con la disgregación familiar. La narradora se refiere a la convivencia con Kim como lo contrario de la comunidad: “Nuestra situación –me refiero a nosotros dos metidos en ese departamento” (89). El cambio coincide con la llegada de Leo, que causa la salida del departamento, el viaje a Uruguay y la ocupación de la casa de Solís. El hijo es una interrupción –“Pienso que esa es la manera de Leo de ser niño: obligarnos a detener el impulso de las acciones, a cambiar nuestros planes” (128)– y un giro en la trama: hacia la maternidad y hacia el Uruguay, donde quiere ir porque es donde pasaba los veranos con su madre. La casa de los Behn en la costa es un refugio porque remite a un tiempo y a un espacio familiares.

Lo que cuenta la novela es la mutación de la casa y de las identidades, que coinciden en su principio constructivo: la recuperación y reapropiación de los restos en una estructura nueva. Leo llega importado a una

familia que se arma en torno a él, la casa alberga al grupo que la invade. Así como, para Bachelard (2000 [1957]), la imaginación de la casa se divide entre la casa natal y la soñada, en el pasado y el futuro, la novela agrega la del presente, que alberga una familia hecha con lo dado; “nuestra paródica familia de veraneo” (118), una “familia de remplazo” (163) que toma la forma que mejor se adapta al vínculo entre madre vicaria e hijo, una dupla que rechaza la imposición de un padre por mero formalismo. La configuración familiar está contenida por la casa. Cuando llegan “[h]ay tres [reposeras], solo tres, como si hubieran estado esperándonos” (130), pero la que le asignan a Kim está deteriorada y continúa empeorando hasta que “[l]e dan a uno ganas de tirarla a la basura o convertirla en leña, simplemente da lástima” (186).

El espacio familiar no se define por la luz sino por el olor de la comida que Leo le prepara a su madre electiva cuando se enferma. “De pronto, la irrupción fragante del puerro en la casa de Solís” (250) le devuelve “la sensación inmediata de amparo” de “aquellas familias con una filosofía hospitalaria de la alimentación” (158), que recuerda en la casa del encargado del edificio donde vivían los Behn en Buenos Aires. El desarrollo del vínculo, en cambio, queda delimitado por dos luces. En el presente, las estrellas que “brillaban en la ventana como una lámpara” (253); en el futuro, la promesa de “ver juntos el eclipse total de sol a mediodía, en Solís, con las radiografías sobre los ojos” (253), para lo que faltan setenta años: el espacio-tiempo de reunión y el largo plazo definen a la familia.

En *El Dock*, Solís es el lugar despojado de conflictividad política que permite la construcción de lazos afectivos. En *Boomerang* lo explícitamente político desaparece en favor del funcionamiento económico que enmarca el apogeo de un sistema bancario que les permite grandes y pequeñas estafas a aquellos con talento para realizarlas: los *yuppies*, que se recortan como figura central de los procesos económicos que definen la década del 90. Las tres ciudades uruguayas que recorre Garré –Colonia, Montevideo, Punta del Este– son el escenario de la fuga y el derroche que definen ese sistema y a sus protagonistas.

A pesar de su inscripción de clase, estos personajes se parecen a los de Roberto Arlt por sus aspiraciones y sus métodos. El paralelo aparece en la primera frase de la novela: “Hora de rajar”. El verbo es característico de los 90, pero también de Arlt, como en la frase “Rajá, turríto, rajá” con que

Ergueta le niega un préstamo a Erdosain en *Los siete locos*. En *Boomerang* hay un banco en vez de una azucarera; Garré no es un humillado ni tiene la corbata deshilachada de Erdosain. Cambia el sistema económico, sus protagonistas, sus motivaciones y el desenlace, pero la operación es semejante: la estafa como apropiación de la parte de las ganancias que excede lo que Garré y Erdosain reciben como empleados y el modo en que la ficción habla de la realidad, esto es: la articulación entre literatura y política.

Los humillados de Arlt hacen notar la pertenencia a la clase trabajadora de los empleados; destruyen el modelo de ascenso de ese sector característico del comienzo del siglo xx –y de su literatura, desde la *Novela Semanal* a los *Cuentos de oficina* (1925) de Roberto Mariani. En la novela de Gandolfo, en cambio, Garré define el modelo de éxito de los 90; jóvenes talentosos –“eficaces hasta el virtuosismo con el sistema computarizado del banco”– en una trayectoria laboral y social ascendente que los opone a los “carcamanes que no habían agarrado viaje con el retiro voluntario” (10) y al resto de la sociedad: “se sintió satisfecho por cómo destacaba su prolijidad y el paso ágil entre aquella masa de tipos sudorosos” (11). La pertenencia de clase decide un estilo de vida. Garré mastica chicles norteamericanos, inventa letras de rock en inglés como comentario de su vida y el sueldo le alcanza “para vicios como la ingestión devoradora de videos, el vino de marca y las revisas de historietas españolas o norteamericanas [...]. Y para las necesidades: nunca bajar de media docena de camisas en perfectas condiciones, cuatro pares de zapatos, un par de trajes al año” (18).

Su historia es de éxito. A diferencia de Erdosain, Garré regresa al Banco después del encubrimiento de la estafa; se queda con los dólares y el trabajo. Sin embargo, la última frase de la novela, “la vida le ríe y canta” (235), funciona como una advertencia igual que en el tango “Mano a mano”, escrito por Celedonio Flores, del que la frase está tomada. La palabra “*looping*” con que se nombra el desvío de fondos, remite a la otra doble “o”: el “*boomerang*” del título, que implicaría el movimiento de retorno o la caída que sigue al ascenso. El fracaso anunciado del destino individual se proyecta sobre el panorama económico del mismo modo en que el triunfo anterior se narra sobre un fondo de múltiples estafas con imágenes de bancos en las tapas de los diarios, filas de ahorristas

indignados en las puertas y un colapso que se parece mucho a algunos episodios del futuro inmediato: “decenas de fugados, de traje impecable, arrojándose por las ventanas de los bancos” (174).

Garré describe el montaje de la pequeña y la gran estafa, de la ficción y las noticias, de la historia individual y los grandes acontecimientos de la vida político-económica refiriéndose al *film noir* con Joe Pesci que va a ver al cine hacia el final del viaje; una “historia rocambolesca” (Gandolfo 1993: 222), como las de Arlt: “La trama propiamente policial era casi imposible de seguir: una compleja historia de estafa con bonos de nafta, durante la guerra. Pero cada personaje secundario, cada ambiente, estaba descripto a la perfección”². Garré, en *Boomerang*, es el personaje secundario de una trama que no cuenta la novela, pero que va apareciendo en referencias laterales. Ese movimiento de ida y vuelta también es un *boomerang*.

En un tercer sentido, *boomerang* es el tipo de viaje que Garré hace a Uruguay. No se instala, como la familia de *El Dock*, sino que está de paso, como la mayor parte de los personajes de las novelas que forman el tópico, desde Daniel Bello en adelante. Gandolfo usa algunos de los componentes básicos. Uruguay es un “sitio intermedio”, una frontera que le permite “saltar a otro país si confirmaba que lo habían descubierto, o regresar con rapidez si todo quedaba en nada” (22), con el paisaje característico de palmeras y “campos verdes, amarillos, ondulados, distintos a la llaneza pura de los campos” (51-52) y “la cúpula del Palacio Salvo plenamente reconocible, como en una postal” (63). Las variaciones que introduce, por otro lado, van a volverse figuras recurrentes. En primer lugar, el personaje local que cuestiona los lugares comunes. Paula se refiere al “culo de las uruguayas” como “un mito que tienen los porteños” y niega que Montevideo sea una Buenos Aires del pasado –“mi padre vivió en Buenos Aires en los cuarenta y me dijo que no se parecía en absoluto a Montevideo”– (93). En segundo lugar, la diferencia como lo extraño o lo raro en el sentido que tienen para definir lo fantástico. Esta forma del tópico está condensada en la luz que ven Paula y Garré cuando llegan a Colonia –“la gloria que la luz rasante del sol le daba a las cosas, un toque raro, como un aura”– (40), pero se extiende a Montevideo: “la

2. *Ibid.* Se refiere a *The Public Eye* de Howard Franklin (1992).

concentración del tiempo se transformaba en condensación del espacio” (45).

La historia individual, enmarcada en el panorama político, como un *boomerang* que va de un plano a otro, se articula a través de los géneros, que forman parte de la práctica narrativa y crítica de Gandolfo³. El tópico uruguayo se construye como pastiche de las convenciones del color local y de la cultura de masas, un hilo que recién va a retomar Santiago Craig en *Castillos*. Al comienzo, Garré toma las películas de espionaje como fuente de información para falsificar su documento. En esa acción se superponen el guiño al género y a *Los siete locos*, novela en la que Hipólita estudia para ejercer la prostitución. La novela apela a estas referencias porque Garré diseña su vida y cuenta su historia a través de las películas, que son además signos de la época: *Blade Runner* (1982), *Termiantor II* (1991), *El mundo según Wayne* (1992). De esta última, Garré toma la frase que usa con su amigo Tony. “*Shopping time!*” es la versión de los jóvenes bancarios argentinos de los 90 del “*party time*” que define al sujeto joven en la película. Otras referencias son más generales: las imágenes de terror del camping y del shopping vacío, la ciencia ficción en Punta del Este fuera de temporada, el western como dispositivo para imaginar el desarrollo de una pelea.

La suma de todas define la trama de la novela y el viaje de Garré. En sus palabras: “una aventura liviana de escape” (53). La fórmula se parece a “*light holiday literature*”, el modo en que Lord Jim se refiere a los libros de aventuras que motivan su propio viaje en la novela *Lord Jim, a Tale* de Joseph Conrad (2002 [1900]: 4). La poética que propone Gandolfo invoca el modelo de la operación que hace Conrad con la literatura de aventuras: una reivindicación a la vez que una incorporación a la literatura “seria”⁴. Los géneros son, para ambos, una herramienta para articular literatura y política: hacer evidente el colonialismo que funciona como presupuesto de la aventura –Conrad–; tramar la especulación financiera

3. Esta última está reunida en el volumen *El libro de los géneros* (2007) y su reedición aumentada de 2017.

4. Sobre la imitación que hace Lord Jim remito a Fredric Jameson (1986), “Romance and Reification. Plot Construction and Ideological Closure in Joseph Conrad”, in Idem, *The Political Unconscious. Narrative as Socially Symbolic Act*, London, Cornell, 1986. Según el autor, la “nostalgia posmoderna” se vale del pastiche para recuperar formas del pasado en un esquema nuevo.

en la crisis argentina como policial y novela de espionaje, con guiños al terror. La fórmula que usa Garré define una inflexión del tópico que comparten las novelas de este recorrido: el escape, que es un componente central del tópico; el sentido de la aventura, que varía sin desaparecer entre una y otra, y la liviandad, que distingue este conjunto. Frente a la fuga política de Echeverría en *Los cautivos* de Kohan, por ejemplo, o a la resonancia policial y mediática internacional del robo de *Plata quemada* de Piglia, estas novelas se vuelven a lo individual como aventura personal y familiar, en las de Sánchez y Craig, o como picardía, en las de Gandolfo y Mairal. Desde allí refractan las circunstancias políticas, como si las vidas individuales fueran “islas urbanas” o los personajes secundarios de la película de Pesci.

Los 2010

La uruguaya también podría pensarse como un pastiche que, años más tarde, incorpora la novela de Gandolfo como uno de sus materiales. El título traduce uno de los el rocks en inglés que compone Garré cuando conoce a Paula: “*The uruguayan girl / the uruguayan girl*”. Desde esa referencia se puede leer el paralelo entre la relación de Garré con Paula y de Lucas con Guerra; la “uruguaya” a la que se refiere el título y que forma parte de la fantasía de escape oriental: la alternancia entre el erotismo y la sospecha –Paula podría haber descubierto y delatado a Garré; Guerra podría haber participado del robo de los dólares de Lucas– y la función de las dos mujeres como guías.

La trama político-económica que construyen estas novelas por detrás de sus “aventuras livianas de escape” traza una continuidad. La situación económica que aprovechan Mairal para la novela y Lucas Pereyra para su módica especulación es el resultado de la crisis del modelo económico que aparecía como emergente en la novela de Gandolfo. No hay tempestad política ni un gran golpe, sino una módica salida de la crisis individual: buscar los dólares que cobró como adelanto por unos libros y que hizo depositar en una cuenta uruguaya para evadir las regulaciones argentinas, que obligan a pesificar los ahorros al precio oficial, inferior al posible en un circuito alternativo en el que podría ganar con el cambio a la moneda local y vivir solo para escribir. La escapada uruguaya es doble:

por un lado, la del estancamiento del escritor que no logra profesionalizarse y, por otro lado, la del hombre insatisfecho con su pareja. Las dos son formas individuales de la crisis del sistema que solo se nombra como explicación contextual: “la época del dólar blue, el dólar soja, el dólar turista, el dólar ladrillo, el dólar oficial, el dólar futuro” en la que “Nadie sabía bien cuánto valían las cosas”. (Mairal 2016: 60).

Del mismo modo, *Los naufragos* de Susana Agud enmarca la utopía uruguaya en el estallido de la crisis del sistema cambiario que aprovecha Garré. El cruce del río se reparte entre la aventura de navegación recreativa y la protección de los ahorros que en la Argentina se vuelven inaccesibles por las medidas destinadas a preservar la liquidez de los bancos y de la Nación. La novela retoma materiales del pasado, pero como forma de insertarse en una tradición nacional⁵. El relato de la crisis de 2001 selecciona la zona del siglo xix que tiene su centro en *La Bolsa*⁶. Como la novela de Julián Martel, *Los naufragos* cuenta la actividad que está detrás del desenlace que se vivió fuera de la literatura: los movimientos económicos que enmarcan el ascenso de los nuevos ricos cuyo reconocimiento se juega en la posibilidad de acceder o no a los círculos que dan prestigio al dinero.

El itinerario del dinero por el sistema financiero de ambas bandas y el ascenso y caída de los personajes, como una versión del siglo xxi de la trama realista del xix, definen los espacios urbanos y el río que los separa. Del lado argentino, la zona fundamental es Puerto Madero. El recorte espacial establece un paralelo con *Las islas* (1998) de Carlos Gamerro. Ambas novelas comienzan en una de las torres, pero en los años que las separan el barrio ha crecido y el futuro arquitectónico sobre el que se proyectaba una utopía empresarial en la novela de Gamerro es una estructura consolidada “que pronto sería el barrio exclusivo de los hombres de negocios”, en la de Agud (2015: 62).

La “torre entre jirafas de cemento en esta jungla seca”, donde empieza *Los naufragos*, contrasta con la falta de solidez de la zona de “indecisas

5. El procedimiento aparece en *Los cautivos* de Martín Kohan que toma a Echeverría como personaje; en “Canelones, 94” (*La canción de las ciudades*, 1999) de Matilde Sánchez y *El aire* (1992) de Chejfec, que ponen Uruguay en serie con el desierto; y en *Plata quemada*, que remite a la gauchesca y los folletines de Eduardo Gutiérrez.
6. Sobre la categoría “Ciclo de la Bolsa”, ver Antonio Pagés Larraya, “La crisis del 90 en nuestra novela. El ciclo de *La Bolsa*”, *La Nación*, 4/5/1947.

fronteras ganadas al río y a los pastizales” (11). El espacio urbano es una alegoría de la especulación financiera que proyecta el crecimiento monetario y edilicio sin bases sólidas, como en *La Bolsa*. En el principio de la novela, el viento que recorre los espacios de poder los ubica dentro de la trama urbana que tiene su centro en la Plaza de Mayo –donde estaban el Congreso, la Aduana, el Palacio de Gobierno, el Cabildo, la Catedral y la Bolsa. Puerto Madero, en cambio, está geográficamente al margen, pero acumula la ostentación y las decisiones económicas. El proyecto que le dio origen, conocido como Masterplan, concebía el espacio como un polo de desarrollo al que Gorelik llama “ciudad de los negocios” (2013: página?); el espacio público convertido en objeto de especulación y Puerto Madero en símbolo del auge neoliberal. En la novela, parece la ciudad fraguada por los especuladores de Martel: “lo que aquí vale y se cotiza es esa atmósfera de grandeza, de esplendor, de opulencia. O tal vez el sólo hecho de haberla imaginado” (Aguad 2015: 12).

Sobre el recorte espacial se enfrentan los modelos económicos que defienden y representan los protagonistas: la especulación financiera de César Forni y la producción rural de Rodolfo Bodoni. Lo inmaterial contra “el respaldo que significa la posesión de la tierra en lugares tan fértiles” (15). Por otro lado, la imagen del Río de la Plata que ve Rodolfo desde Puerto Madero replica la que ilustra la improductividad económica de la región en los *Viajes* de Sarmiento: “brillo y movimiento del agua, y los veleros encallados en el puerto ornamentándolo de blanco como una bandada de palomas quietas en la jaula de sus amarraderos” (12). En un sistema económico diferente, el lujo vale más que la productividad; el único rédito económico de este segmento del río es la explotación de lo inútil, la fabricación de un “puerto privado donde uno puede zarpar desde el asfalto” (13).

La fantasía, entonces, es zarpar. Rodolfo proyecta la navegación hacia dos destinos turísticos, Uruguay y Brasil. La primera versión del cruce es una forma de salida de la ciudad ligada al ocio y a la confirmación de una posición social, que está en serie con otras. Primero, Puerto Madero es un barrio-isla que parece poder resguardarse de la crisis que estalla y convierte la ciudad en “un infierno, [...] una nube de sombras, de cuerpos arracimados en las esquinas, a lo largo de las calles” (71). La imagen que ve César desde un taxi que atraviesa la ciudad repite el temor

a la multitud de *La Bolsa*, entre otros textos del siglo XIX, y de Garré en *Boomerang*. La temprana alerta de Silvestri y Gorelik sobre el posible aislamiento de Puerto Madero de un contexto de miseria creciente (1990: 24) se confirma en la mirada de Rodolfo, después de diez años y de su efectiva transformación en símbolo del auge neoliberal. Si antes de la crisis es “como si no viviera en la ciudad, como si todo el peligro, los riesgos, las muertes y los asesinatos ocurrieran en otro mundo” (14), durante el estallido de 2001, Puerto Madero espacializa la diferencia que Rodolfo imagina entre él y las masas “inocentes que no supieron anticiparse al cepo cambiario y al corralito” (72). Segundo, la utopía bancaria: “¿Acaso Uruguay no era el resguardo, la salvaguarda, el custodio de tantos emprendedores...?” (84). El viaje de Rodolfo para trasladar sus ahorros es una fuga especulativa: “se sintió renacer, no porque se alejaba momentáneamente de esa ciudad sitiada, sino porque el derrumbe, la caída, era cuestión de otros y él podía hacer lo que quisiera” (83).

El regreso de estos viajes es inmediato. Como en *Boomerang* y en *La uruguayaya*, la permanencia del otro lado solo se extiende lo estrictamente necesario para obtener una ventaja. En los recreativos, el otro lado no es más que un punto de referencia. Ambos, además, quedan trancos. En el primero, los amigos no llegan a Colonia porque temen aventurarse en “El fulgurante río plateado, desconocido y misterioso en su versión de mar, porque era como el amor, infinito, sin orillas” (119). En el segundo, que es un viaje preparatorio para la regata a Colonia convocada por el Yatch, al que Rodolfo logra pertenecer, la sudestada los hace naufragar. Lejos de ambas orillas, el río, como el mar al que evoca, es una fuerza de la naturaleza: “cómo el río se transformó de repente, cómo se enfureció sin oscurecerse, cómo se ahuecó y luego se infló aún antes de cubrir el piso del velero, y cómo se fundió con el viento en una fuerza destructora colosal ante la que nada valía” (133).

Los hombres de negocios solo dominan el río inmóvil de los diques de Puerto Madero que contemplan desde la altura resguardada de sus torres. La tempestad, en cambio, replica el estallido de la crisis que tiene lugar en la ciudad; la naturaleza y la economía resultan incontrolables. La distribución de los espacios fluviales anuncia el final y permite leerlo como un juicio sobre la actividad financiera. La familia de César, el

especulador, queda en una situación de total desamparo económico a diferencia de la de Rodolfo, que apostó a la “tierra”.

Los naufragos se diferencia de otras novelas del tópico por su temporalidad; no es novela histórica, como *Los cautivos*, ni relato del presente, como *Boomerang*. Los signos que anticipan la crisis a lo largo del relato no son “premoniciones”, como las que Laera (2016) atribuye a la novela *El aire* de Chejfec, sino indicios que aportan tensión al relato. Sin embargo, los personajes, los espacios de sociabilidad y la trama –narrativa y política– de los movimientos imperceptibles de lo que está a punto de transformarse en una realidad visible se parecen mucho a los de *Boomerang*. *Los naufragos* sería su continuación, la caída que sigue al apogeo de los yuppies como figura clave de una década. Entre ambas, componen la historia de las relaciones entre especulación financiera y política en la Argentina y las variaciones en los modos de narrar el conflicto.

La uruguaya de Mairal cuenta el episodio siguiente: las restricciones para comprar dólares que sostuvieron la ajustada recuperación económica posterior a la paridad peso-dólar de los 90 y a la crisis de 2001. En presente y casi enteramente en Uruguay, salvo por los pasajes que enmarcan el viaje, la novela se diferencia de *Boomerang*, que tiene la misma estructura, porque los movimientos de Lucas Pereyra no exponen el sistema, solo se enmarcan en explicaciones contextuales: el sistema económico es una fatalidad sobre la que no hay intervención narrativa ni política. Sin embargo, al igual que Garré y que los protagonistas de *Los naufragos*, Lucas pretende resolver el conflicto económico de una orilla en la otra. Los tres proyectos especulativos aprovechan coyunturas diversas para la salvación individual. Lo que diferencia a estos personajes de los que sueñan con el “batacazo” en la narrativa de Roberto Arlt es la inmaterialidad de la operación, por un lado, y la relación que establecen con el sistema, por otro. El cuestionamiento o la crítica no les corresponde a ellos, sino, en todo caso, a las novelas que asumen desde ahí un modo de articular literatura y política.

En la especulación que cuenta *La uruguaya* cambia casi todo: el enclave social, la escala de la operación, la procedencia y la dirección en que circula el dinero. También el modo como la literatura narra el conflicto. Lo único que se mantiene es el lugar donde se concretan las aspiraciones irrealizables en la Argentina y, en consecuencia, el tópico

del viaje a Uruguay. *La uruguaya* empieza en el mismo espacio-tiempo intersticial desde el que escribía Sarmiento, convertido en lugar de tránsito entre dos situaciones económicas –“El río de la Plata: nunca tan bien puesto el nombre” (12) – y personales –dos mujeres, dos formas de la relación sexoafectiva.

La apropiación de la imagen pintoresquista convencional opera sobre la tradición literaria. Lucas cita a Borges:

Habla de la capital uruguaya como una Buenos Aires del pasado. [...] Y el aire duplicado de Montevideo, igual pero distinta, moviéndose en el reflejo. Después habla del amanecer, del sol que sale sobre las aguas turbias. Y termina con el verso: ‘Calles con luz de patio’. Un verso simple, breve, efectivo después de los versos largos, que capta un aire amable y familiar de casas bajas, una hospitalidad de esa Montevideo idealizada. (75-76)

La conciencia produce una crisis en la representación. La luz uruguaya en la novela de Mairal es una aparición disruptiva del tópico: “un enorme rombo que parecía vibrar, o brillar” (124). Lo exótico se vuelve extraño y se sintetiza en el paisaje urbano: la ubicación en espejo de los edificios gemelos, el Palacio Salvo y el Barolo, es “como un portal de entrada al Río de la Plata” (72) al otro lado del que aparece “en seguida la presencia de lo distinto” (46).

En torno de ese eje, la novela alterna dos modos narrativos. Desde el realismo, Lucas explica el carácter imaginario de la ciudad porque “[e] estaba enamorado de una mujer y enamorado de la ciudad donde ella vivía. Y todo me lo inventé, o casi todo” (46). La novela traza, entonces, un itinerario urbano marcado por referencias que exageran el color local de los localismos lingüísticos y los menús repletos de chivitos y chajás⁷. Si la convención se funda en Borges, la representación urbana está avalada por Onetti. Lucas cuenta entera la escena de *El pozo* en la que

7. Los diálogos incorporan la traducción. Por ejemplo, cuando el personaje pide “[u]n liso de Pilsen”, en el párrafo siguiente dice: “[e]l mozo me trajo la pinta de cerveza” (69); otras veces, refuerzan la diferencia: “Me saqué el cerquillo. –¿El qué? ¿El flequillo?” (84). Gandolfo menciona el Chajá, pero como “postre extraño” (Gandolfo 1993: 77).

Eladio Linacero hace caminar a su mujer para mirarla desde la rambla. El archivo del imaginario establece el deseo de tipicidad de la mirada turística o exotista y la conexión con Buenos Aires: la rambla está sobre el río que separa Montevideo de Buenos Aires donde Onetti escribe *El pozo* (1973) e inventa una representación de la ciudad⁸. A través del personaje escritor, Mairal expone de manera consciente el tópico y sus clásicos.

El extrañamiento también produce el giro fantástico. “Como en los sueños, en Montevideo las cosas me resultaban parecidas pero diferentes. Eran pero no eran” (Mairal, 2016: 46). La ambivalencia define el género de acuerdo con Barrenechea (1972) y Jackson (1986): la otra orilla es una realidad alterna que problematiza el orden racional y la relación entre lo normal y lo anormal. Si el encuentro con dos gemelos hace que Lucas crea en su ubicuidad, aunque el episodio se explique dentro del verosímil realista como un fenómeno propio de ciudad chica, el rombo que brilla en el cielo es una aparición menos ambigua en la que Guerra ve “un campo de fuerza o un portal que se abre y se cierra” (125).

La escapada es posible porque Uruguay es otra dimensión a la que se accede a través de los portales que aparecen en cada uno de los tópicos de la representación: el color local del Barolo y el Salvo, el exotismo de las palmeras, la irrupción fantástica. Lo familiar y lo distinto que se reparten la imagen porteña de Montevideo son dos regímenes de verosimilitud. Igual que en las otras novelas del cruce económico, el proyecto de enriquecimiento fracasa; a Lucas le roban los dólares, cree que Guerra está involucrada y su esposa se entera de la infidelidad. La resolución tiene una marca moralizante, como en *Los náufragos*, y una exposición del tópico. Como señala Enzo, el amigo argentino que vive en Uruguay: “Es como un lado B del Río de la Plata, el otro lado [...]. Hay que tener cuidado con Uruguay, sobre todo si venís pensando que es como una provincia argentina pero buena” (143). El regreso de Lucas a Buenos Aires espacializa el fracaso de la fantasía económica, de la afectiva y también de la verosimilitud fantástica: el trayecto a pie del puerto a su casa atraviesa la ciudad con las referencias reconocibles propias del realismo. La novela ordena la moral de los afectos, de las prácticas económicas y de

8. Sobre Onetti en el contexto literario de la década de 1930, ver Ángel Rama, “Origen de un novelista y de una generación literaria” (1967).

los modos narrativos: no salir de la monogamia, no evadir las medidas de contención económica, no creer en realidades alternas. La política de la literatura es esa triple toma de partido.

Crisis

Si *La uruguaya* cierra el tópico por su grado de conciencia, *Castillos* lo hace por el extrañamiento de los lugares comunes; es su lado B, como Uruguay lo es de la Argentina según el amigo de Lucas. La novela actualiza la apelación a los géneros de *Boomerang*. Ni pintoresco ni exótico, en el lado B lo extraño es el modo narrativo. La variación de la luz que le corresponde son las “ráfagas de luz que interrumpían la sombra verde del campo” (97); una perturbación que no se explica ni se interpreta, sino que enrarece la representación del espacio oriental y la trama de la novela.

Al comienzo, Elvira y Julián eligen el destino de sus próximas vacaciones en base al tópico. Contra el exceso del carnaval de Brasil, Uruguay “era a la vez igual y diferente; era como reflejarse en un espejo abollado” (Craig, 2020: 97). La escena anterior a la salida es familiar en todo sentido: presenta a la familia, repite el tópico, participa del verosímil realista. Ya en el río, la realidad se multiplica. Julián sostiene frente a su hija Sofía que en el Plata “puede que hubiera, sí, algún tesoro de piratas. Algún esqueleto, eso seguro. Con un parche negro en el ojo vacío, con un diente de oro todavía clavado en su mandíbula muerta” (23). El modo del relato es una cuestión de perspectiva. Para Sofía “esas cosas existían en los cuentos” (23). Julián, en cambio, fabula como escritor y como padre que usa el relato para entretener, dormir y calmar los miedos de sus hijos.

A lo largo de toda la novela, imagina argumentos. Sus problemas de escritor tienen más que ver con la resolución de las tramas que con las condiciones materiales que preocupan a Lucas en *La uruguaya*. Uno de ellos define el horizonte de expectativas de la novela: “Quería escribir un cuento que provocara ese extrañamiento sencillo de *La dimensión desconocida* o de los cuentos de Ray Bradbury” (12). El objetivo, proyectado en el personaje, desplaza la novela del tópico uruguayo y de sus modos dominantes.

Los esqueletos en el río no corresponden al realismo; no son los cuerpos del pasado histórico porque aparecen junto con los piratas de los cuentos de Julián. Lo extraño es el resultado de un procedimiento. Una vez en Uruguay, la serie se amplía: en un parador de la ruta, hay un chico de ojos amarillos que señala pájaros muertos; en el almacén, llaman la atención las ligeras variaciones en los productos locales, pero lo verdaderamente extraño es que “daba la sensación de estar rodeado de vapor o de niebla, en un lugar desenfocado” (48); el carnaval no es exótico, sino “la presencia de un aura oscura entre tanto día de sol” (67).

La imagen más precisa de la inversión que implica el lado B opera sobre el núcleo duro de la representación uruguaya:

una pasta que mezclaba caballos muertos con uruguayos borrachos trepándose a camionetas en la ruta. Los tipos más tranquilos del mundo masticando cartílagos de poni, manoseando turistas y pegándoles trompadas a la chapa de un camión. Tiros de escopeta. Todo por el carnaval. (68)

La novela desmonta el exotismo contenido que justifica la predilección de Uruguay sobre Brasil. La inquietud es, en cambio, producto de otro tópico que viene de los relatos fundacionales de esta zona, el de la orgía antropófaga contada por Ulrico Schmidl en *Verídica descripción de varias navegaciones* (1567) y Hans Staden en *Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos, feroces y caníbales, situado en el nuevo mundo, América* (1557), reelaborada en *El entonado* de Juan José Saer⁹. En esta novela, el desborde es una performance identitaria de los colastiné. En la de Craig, una puesta en escena cinematográfica, como la ciudad de Castillos, “un sitio de mentira, puesto ahí, un montaje escenográfico” (187).

La novela toma de ese ámbito la categoría que usa para la ruptura de las expectativas de los veraneantes. “Así pasaban las cosas también, extrañas y sencillas, siniestras” (164). La percepción de Julián está modelada por la lectura de *El cine según Hitchcock*, la larga entrevista de Truffaut: “Uruguay era raro. En el libro, Hitchcock y Truffaut mencionan

9. Sobre esta relación remito a Mercedes Alonso, “*El entonado* de Juan José Saer: viaje antropófago al relato de Hans Staden” (2016: 221-232).

un concepto freudiano. No lo nombraban como lo nombraba Freud, pero hablaban de lo mismo. Julián lo había estudiado: lo siniestro. [...] Uruguay era siniestro” (157). Julián no vuelve a Freud, sino a la categoría estética derivada y a sus producciones; sobre todo, a los materiales menos prestigiosos pero compartidos por padres, hijos y lectores, que pueden disputar la interpretación de lo indeterminado:

En *Scooby Doo* siempre aparecían monstruos y fantasmas que aterrorizaban a un pueblo y que, después de un rato, se revelaban artilugios y disfraces humanos. Las luces y los ruidos de la noche, eso que los había despertado, a Elvira y a Julián les habían sonado familiares al principio. Eran linternas, eran disparos, eran perros. Eran luces y ruidos de la noche. Para Sofía habían sido fantasmas que después se convirtieron en gente; para ellos, todo lo contrario. (165)

Lo familiar se des-familiariza al tiempo que lo no-familiar se incorpora a la normalidad. Uruguay es una forma enrarecida de la Argentina y de su representación convencional sin dejar de ser escenario de la vida familiar.

Mark Fisher (2018) propone una variación del concepto de Freud para dar cuenta de lo que no puede asimilarse ni reconciliarse con el orden doméstico. “Extraño” es el modo narrativo y de percepción con que se puede definir la forma en que Craig fuerza la práctica del género: las irrupciones fantásticas se vuelven permanentes sin hacerse normales. Al contrario, la experiencia uruguaya es la disrupción constante: el cruce de las fronteras del río, de lo racional y de los géneros. “Raro, inclasificable” (189), dice Julián, que usa la palabra reiteradamente, aunque crea que es un término de moda que no significa nada. “Raro” también es uno de los modos que Fisher incluye dentro de lo extraño: la sensación de algo que no debería estar ahí, diferente de las formas de ausencia que producen lo espeluznante, que es su otro modo. Uruguay en Punta Rubia es raro por sus apariciones.

Como modo narrativo, lo raro es lo nuevo que aparece cuando caducan los marcos anteriores, dice Fisher. Los materiales de los que surge esta elaboración corren los límites de la concepción de la realidad y los que separan los géneros. En literatura, define el *weird*, que abarca desde

H.P. Lovecraft la nueva ola que encabezan M. John Harrison y J.G Ballard en 1960, y su renovación contemporánea, conocida como *new weird*. Julián omite esta categoría, que debería remplazar a las que cuestiona: lo raro, que no significa nada, y lo siniestro, que Truffaut y Hitchcock llaman de otra manera que él no menciona. *Castillos* es rara porque no es una novela fantástica, pero las cosas pasan, a la vez sencillas y siniestras.

El *new weird* propone una relación entre los mundos imaginarios y el mundo conocido y cuestiona la asociación entre literatura de género y evasión. La política de la literatura como intervención política es afín al fantástico rioplatense¹⁰. Sin embargo, la forma enrarecida de lo raro en *Castillos* viene de otro ámbito cultural y lingüístico, como el cine de Hitchcock o *Scooby-Doo*. Lo que parece fuera de lugar actúa en contra del pintoresquismo. *Castillos* le hace justicia al despropósito de que Borges se haya vuelto cita obligatoria del color local y corre el límite entre lo que corresponde a diferentes sistemas literarios, que también es una intervención política en la literatura.

Los géneros que intervienen en *Castillos* remiten a la diferencia geopoética y a Borges. Las irrupciones fantásticas se entrecruzan con el relato de aventuras. Julián y Elvira eligen su destino poniendo el dedo en el mapa, como en *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad. La referencia funciona como marco genérico. El mapa es de Google; la superficie, una pantalla, pero el gesto los desvía de los destinos y la trama del turismo. Punta Rubia es una elección extraña frente a Montevideo, Colonia o las playas habituales; cuando se aíslan sus componentes mínimos, el viaje está a la par de las aventuras que Conrad empezaba a lamentar como pérdida: “Vamos a tomar un barco, vamos a cruzar un río, vamos a ir al mar” (Craig 2020: 13).

La novela responde a la aparente imposibilidad de esta trama en el mundo mapeado por Google, después de la puesta en cuestión de la posibilidad de la experiencia y en un espacio turístico cercano. La clave está

10. La asociación entre género y evasión muestra la diferencia entre los dos sistemas literarios. En la literatura inglesa se refiere al vínculo con el mercado. En la literatura rioplatense es la condena que pesa sobre escritores como Borges y Bioy Casares. Ver Jorge B. Rivera, “Lo arquetípico en la narrativa argentina del 40” (Lafforgue 1974). Para un panorama del género en ambos contextos remito a las antologías *The New Weird* (2008) de Jeff y Ann Van der Meer y *Paisajes experimentales* (2020) organizada por Juan Mattio.

en la narración. Por tercera y última vez, como en Conrad, que traslada la aventura al desafío de narrar lo que no se entiende y de explorar la oscuridad en el interior de sus personajes. En Craig, el modo narrativo establece una continuidad entre el fantástico y el tiempo de la aventura. En el camino de regreso de Valizas, donde la familia va a pasar el día, un atajo conduce a lo desconocido: “En el GPS, el autito azul deambulaba por una mancha amarilla sin caminos” (96). Lo raro es perderse en un mundo cartografiado y accesible mediante dispositivos de uso cotidiano. El escenario de la aventura es producto de una perspectiva que transforma el paisaje vacío: las ráfagas de luz, “algo raro: un movimiento fantasma, desperdigado”, “los zombis, las bestias y los monstruos que se veían de las ventanillas” (97).

En la mancha amarilla se encuentran tres modos del relato. La zona a la que se refieren como “pastizales” o “campo” (96) corresponde al exotismo y al color local; su clima enrarecido prepara para lo fantástico y la combinación de la doble inquietud convierte la experiencia cotidiana en “un despropósito. Un exceso de aventura” (169). La luz sobrenatural, que en Mairal es la forma fantástica de resolver la frustración personal, es uno de los fenómenos sin interpretación ni resolución con que la novela de Craig produce el efecto de *La dimensión desconocida*. Fantástico y aventura son dos formas de salirse de la cotidianeidad, diferentes de la ruptura programada del turismo y las vacaciones. Los motivos del viaje, el robo –que es uno de sus episodios principales– y la forma del regreso corresponden a la forma intencional del desafío a lo largo del que surgen pruebas que se superan para volver a casa. Lo que cambia en estos episodios del siglo XXI en tierras cercanas es que los encuentros fortuitos que definen el género se experimentan bajo la forma de lo extraño, lo raro, lo siniestro.

El giro de un modo a otro es visible en la gradación del espacio-tiempo extraño. La playa es, en principio, lo contrario de la aventura: “El tiempo en la playa pasaba lerdo [...]. El tiempo en la playa pasaba lánguido y cremoso. El tiempo en la playa no le importaba a nadie” (64). Sin embargo, pesa la amenaza siniestra del carnaval que tiene su anticipo en el robo, que es una irrupción en la casa y en el orden de las vacaciones. Si en la novela de Mairal el robo se integra a una trama sentimental, en *Castillos* es aventura *weird*. En primer lugar, porque ocurre durante la

tormenta que deja a Punta Rubia sin internet ni teléfono ni radio y a la familia varada a la espera de una resolución policial que se demora. El episodio es, como la mancha amarilla, una experiencia del vacío. Después de la tormenta, en Punta Rubia “[n]o había nada” (117); después del robo, la familia no tiene nada: “Los teléfonos, las billeteras, la plata, las tarjetas, los documentos. Esas cosas eran todo. No se podía vivir sin esas cosas” (111). El vacío se traslada del espacio al tiempo. En la novela de Craig, la aventura es, como para Bajtin un “hiato extratemporal” durante el cual no rige la causalidad, sino los sucesos, que irrumpen gobernados por fuerzas irracionales, como episodios fantásticos (Bajtin 1989: 24).

La otra aventura asociada al robo se organiza según el orden de los géneros; no el fantástico o el *weird*, sino el par binario masculino-femenino como se lo entiende y representa en la forma tradicional del género, ahora sí, de aventuras. Julián se imagina a sí mismo como el protagonista de una película de acción, lo que provoca la transformación encadenada de su identidad como personaje, su percepción y la trama de la novela. Primero, pasa a llamarse Daniel Estil, que es el nombre que asienta en la denuncia; otra referencia a la cultura de masas, desplazada hacia una variedad contemporánea de la “light holiday literature” que disfruta *Lord Jim* y que emula Garré en *Boomerang* (Conrad 2002: 4). El nombre se acriolla. Tomo prestado el término que usa Sarlo (2003) para referirse a la operación que hace Borges en *Historia universal de la infamia* porque se trata de eso, no de acriollar el *new weird*, sino de un uso de Borges muy diferente del lugar común del imaginario uruguayo. Craig y Julián cambian las fuentes de donde toman sus tramas. El cine de Hollywood reemplaza a la *Enciclopedia Británica*, pero hacen la misma opción anti-realista.

La última irrupción rara son las pelusas en el aire que “seguro eran semillas desgranadas, pero a Julián le parecían los restos de una explosión. La música y el entusiasmo lo trasportaban al póster de una película de acción” (Craig 2020: 175). Lo fantástico resuelve la ausencia del desenlace de la aventura que Julián plantea como problema narrativo a partir de un episodio de infancia: “la historia no se sostenía, era una anécdota demasiado pobre, sin remate” (50). En *El cine según Hitchcock*, que comenta como si subrayara citas de autoridad, Julián lee que “Hitchcock le decía a Truffaut que el argumento en esa película y en todas las otras que había hecho tenía más que ver con la omisión que con la narración”

(100), y concluye: “Lo único importante era la tensión” (101). La resolución, o su falta, deciden el género. Lo extraño es esa dimensión desconocida de la indeterminación, no solo entre lo natural y lo sobrenatural, sino entre el tiempo vacío de la cotidianidad y el tiempo cargado de acontecimientos de la aventura.

El hiato del que habla Bajtín no afecta el tiempo biográfico. Las aventuras uruguayas de *Castillos* no alteran la unidad social y afectiva de la familia, que nada más traslada su residencia, como un lado B de *El Dock*. El tiempo vacío de las irrupciones no introduce cambios en la identidad de sus héroes ni les permite volver al orden anterior: la suspensión temporal de la aventura se resuelve como indeterminación fantástica. Lo raro es un atributo oriental en todos los textos del tópico. *Castillos* acumula esos elementos, los combina y corre el límite del extrañamiento. Más que el lado B, la otra cara de los discos, la novela es la compilación de *rarities*, los materiales que habían quedado afuera. El tópico del cruce a Uruguay se cierra con el remplazo de lo que es diferente por contraste con lo conocido por lo que es extraño según los códigos literarios: una forma del acontecimiento, una sensibilidad, un género que articula una política de la literatura. El Uruguay *weird* usa el tópico para insertarse en la tradición y, desde ahí, proclama el derecho a todos los materiales y amplía los modos rioplatenses de narrar.

Bibliografía

- Aguad, Susana, *Los naufragos*, Buenos Aires, Paradiso, 2015.
- Alonso, Mercedes, “El entonado de Juan José Saer: viaje antropófago al relato de Hans Staden”, in A.A.VV. *Prismas de la experiencia moderna*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras UBA, 2016, p. 221-232.
- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000 [1957].
- Bajtin, Mijail, “Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela”, in *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- Barrenechea, Ana María, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)”, *Iberoamericana*, XXXVIII, 80, 1972, p. 391-403.
- Borges, Jorge Luis, “Montevideo” (1925), in *Obras completas I*, Buenos Aires, Emecé, 2010.
- Chejfec, Sergio, “La parte por el todo. Alegato oriental”, in *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*, Buenos Aires, Norma, 2005, p. 35-42.
- _____, *El aire*, Buenos Aires, Alfaguara, 1992.

- Conrad, Joseph, *Lord Jim, a Tale*, Hertfordshire, Wordsworth, 2002 [1900].
- Craig, Santiago, *Castillos*, Buenos Aires, Entropía, 2020.
- Fisher, Mark, *Lo raro y lo espeluznante*, Barcelona, Alpha Decay, 2018.
- Gandolfo, Elvio, *Boomerang*, Buenos Aires, Planeta, 1993.
- _____, *El libro de los géneros recargado*, Buenos Aires, Blatt & Ríos, 2017.
- Gorelik, Adrián, *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013.
- Howard, Franklin, *The Public Eye*, EE.UU., Universal Pictures, 1992.
- Jackson, Rosemary, *Fantasy: literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos, 1986.
- Jameson, Fredric, "Romance and Reification. Plot Construction and Ideological Closure in Joseph Conrad", in *The Political Unconscious. Narrative as Socially Symbolic Act*, London, Cornell, 1986.
- Kohan, Martín, "Partir sin partir del todo", *Revista Todavía*, no. 1, 2002, p. 46-48, <http://www.revistatodavia.com.ar/> (último acceso 3 abril 2022).
- _____, *Los cautivos: el exilio de Echeverría*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.
- Laera, Alejandra, *Ficciones del dinero. Argentina 1890-2001*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- _____, "Para una historia de la literatura argentina: orígenes, repeticiones, revanchas", *Prismas*, Vol. 14, no. 14, 2010, p. 163-167, <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/1764> (último acceso 3 abril 2022).
- _____, "El ángel y el diablo: ficción y política en Amalia", Cristina Iglesia (comp.), *Letras y divisas: ensayos sobre literatura y rosismo*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.
- Lafforgue, Jorge (comp.), *Nueva novela latinoamericana*, Buenos Aires, Paidós, 1974.
- Ludmer, Josefina, *Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
- Mairal, Pedro, *La uruguaya*, Buenos Aires, Emecé, 2016.
- Mármol, José, *Amalia*, Buenos Aires, Estrada, 1955 [1855].
- Mattio, Juan, *Paisajes experimentales*, Buenos Aires, Indómita luz, 2020.
- Onetti, Juan Carlos, *El pozo*, Montevideo, Arca, 1973.
- Pagés Larraya, Antonio, "La crisis del 90 en nuestra novela. El ciclo de *La Bolsa*", *La Nación*, 4/5/1947.
- Piglia, Ricardo, *Plata quemada*, Buenos Aires, Planeta, 1997.
- Rama, Ángel, "Origen de un novelista y de una generación literaria", *Onetti. El pozo*, Arca, Montevideo, 1967, p. 49-100.
- Rivera, Jorge B., "Lo arquetípico en la narrativa argentina del 40", Jorge Lafforgue (comp.), *Nueva novela latinoamericana*, Buenos Aires, Paidós, 1974.
- Sánchez, Matilde, *El Dock*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004 [1993].
- _____, "Canelones, 94", *La canción de las ciudades*, Buenos Aires, Seix Barral, 1999.
- Sarlo, Beatriz, "Respuestas, invenciones, desplazamientos", *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.
- Sarmiento, Domingo Faustino, *Viajes*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1981 [1851].
- Silvestri, Graciela, "Paisajes con figuras en mundos opuestos: relación entre el Río de la Plata y América del Norte en los años de conformación nacional", *Iberoamericana*, Vol. 1, no. 4, 2001, p. 113-132, DOI: [10.18441/ibam.1.2001.4.113-132](https://doi.org/10.18441/ibam.1.2001.4.113-132).

La tempestad: política del viaje a Uruguay en la literatura argentina

- Silvestri, Graciela y Adrián Gorelik, “Réquiem para el puerto. El pensamiento urbano y las transformaciones de la ciudad”, *Punto de vista*, no. 39, 1990, p. 17-25.
- Schmidl, Ulrico, *Derrotero y viaje a España y Las Indias*, Introducción, cronología, bibliografía y notas de Loreley El Jaber, Paraná, EDUNER, 2016 [1567].
- Sommer, Doris, *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Staden, Hans, *Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos, feroces y caníbales, situado en el nuevo mundo, América*, Buenos Aires, Nova, 1945 [1557].
- VanderMeer, Jeff y Ann, *The New Weird*, San Francisco, Tachyon, 2008.
- Waldegaray, Marta, “Travesías literarias entre dos orillas”, *Cuadernos LIRICO*, no. 8, 2013. DOI: [10.4000/lirico.1033](https://doi.org/10.4000/lirico.1033)

L'émergence d'un « homme nouveau » : représentations masculines dans la littérature de la génération de 1940 au Costa Rica¹

Sergio Coto-Rivel

Université de Nantes

Résumé · L'historiographie littéraire du Costa Rica a situé une rupture importante dans les productions littéraires du pays à partir de la génération dite de 1940, une génération caractérisée non seulement par l'utilisation d'un langage nouveau, mais surtout identifiée à un fort engagement idéologique et politique. Cet engagement est lié à la création du parti communiste costaricain et aux principaux mouvements ouvriers des années précédentes. C'est le cas d'auteurs tels que Carlos Luis Fallas, Carmen Lyra, Fabián Dobles, Joaquín Gutiérrez, Yolanda Oreamuno, entre autres. D'un point de vue de politique du genre, l'on peut se demander aussi dans quelle mesure cette littérature engagée au niveau social de la lutte des classes a accueilli les revendications des groupes féministes (le suffragisme avait commencé encore plus tôt) et/ou a véhiculé des notions particulières sur la construction d'un « homme nouveau » du socialisme. Cet article fait une lecture d'une sélection de textes en prenant en compte la construction des masculinités dans les romans engagés de la génération de 1940, afin d'y voir toute une série de pratiques masculines mettant en évidence l'ordre du genre de l'époque.

1. Une version plus longue et plus détaillée de cette article a été préparée en espagnol dans mon ouvrage *¿Valiente y viril ? Masculinidades cuerpo e identidad en la literatura costarricense (1888-1954)* à paraître en 2022 (Editorial Universidad de Costa Rica).

Resumen · La historiografía literaria de Costa Rica ha situado una ruptura importante en las producciones literarias del país a partir de la generación conocida como de 1940, una generación caracterizada no solo por la utilización de un lenguaje nuevo, pero sobre todo identificada con un fuerte compromiso ideológico y político. Este compromiso está vinculado a la creación del partido comunista costarricense y a los principales movimientos obreros de años anteriores. Es el caso de autores como Carlos Luis Fallas, Carmen Lyra, Fabián Dobles, Joaquín Gutiérrez, Yolanda Oreamuno, entre otros. Desde un punto de vista de política de género, cabe preguntarse también en qué medida esta literatura comprometida a nivel social con la lucha de clases ha acogido las reivindicaciones de los grupos feministas (el movimiento en favor de la ampliación del derecho de voto a las mujeres había comenzado aún antes) y/o transmitió nociones particulares sobre la construcción de un “hombre nuevo” del socialismo. Este artículo realiza una lectura de una selección de textos teniendo en cuenta la construcción de las masculinidades en las novelas comprometidas de la generación de 1940, con el fin de ver toda una serie de prácticas masculinas que ponen de relieve el orden genérico de la época.

Introduction

L'histoire de la littérature costaricaine a longtemps été marquée par l'influence d'une génération d'auteurs engagés avec les idéaux du parti communiste et contre le monopole de la United Fruit Company (UFco) en Amérique centrale. La génération dite de 1940² a produit une importante quantité de textes, certains d'entre eux mêlant le témoignage des exclus du système économique à la fiction, mais aussi d'autres relayant d'importants discours politiques dans des journaux pour appeler à l'union de la classe de travailleurs. Cependant, l'effort de visibilité des

-
2. Les principaux auteurs classés dans ce groupe sont les suivants : Carlos Luis Fallas (1911-1966) Adolfo Herrera García (1914-1975), Yolanda Oreamuno (1916-1956), Fabián Dobles (1918-1997), Joaquín Gutiérrez (1918-2000). Bien que l'écrivaine Carmen Lyra (1888-1949) ait des liens étroits d'un point de vue politique et littéraire avec ces derniers, elle est souvent classée dans une génération précédente, néanmoins en ce qui concerne cette étude nous allons prendre en considération une sélection de textes présentant un positionnement politique important lié aux idées socialistes dans le pays.

ouvriers et le besoin d'engagement des femmes dans cette lutte étaient déjà présents dans les textes de Carmen Lyra particulièrement depuis les années 1930. Dans de nombreux textes engagés de cette époque il est possible de voir l'émergence d'un modèle d'homme du socialisme qui se présente comme un « homme nouveau » capable de construire la nouvelle société. Or, nous retrouvons aussi sa représentation constamment à partir de l'idée d'homme blessé, celui qui a été dépossédé par le capitalisme et qui doit se relever afin de revendiquer sa position sociale de lutte. Après un rappel historique des images de la masculinité socialiste et ses représentations littéraires, nous allons nous centrer sur deux références déterminantes dans l'histoire littéraire costaricaine, à savoir *Bananos y hombres* (1931) de Carmen Lyra et *Mamita Yunai* (1941) de Carlos Luis Fallas dans le but d'analyser les diverses représentations des masculinités militantes et notamment les pratiques et images masculines qui relèvent de l'idée de l'homme blessé et luttant pour un renouveau.

La critique littéraire costaricaine n'a cessé de souligner les discours idéologiques qui ont été déterminants dans le développement des productions littéraires dans les années 1930 et surtout dans les années 1940 en relation avec l'émergence et la diffusion des idées de gauche parmi les ouvriers et les paysans, et plus précisément depuis la création du parti communiste costaricain (PCCR) en 1931. L'engagement d'écrivains et d'intellectuels tels que Carmen Lyra, Carlos Luis Fallas, Adolfo Herrera García, entre autres, permit le développement de toute une production littéraire qui répondait aux idées, aux besoins et aux objectifs des groupes politiques impliqués dans la construction d'un « homme nouveau », avec une nouvelle vision et un engagement clair contre l'impérialisme. De ce point de vue, la construction d'un monde nouveau passe inévitablement par l'organisation des catégories de genre, comme c'est le cas pour les femmes, qui sont appelées à s'unir pour dénoncer la misère des travailleurs, la faim, la mortalité infantile, la corruption des groupes dirigeants et, fondamentalement, le système de domination impérialiste qui assujettit les nations latino-américaines. C'est aussi le sens de l'appel lancé aux femmes costaricaines par Carmen Lyra en février 1932, dans lequel elle écrit : « *Las mujeres de la clase trabajadora del mundo entero debemos esforzarnos por derrumbar la podrida estructura económica de la sociedad capitalista y no por sostenerla* » (Lyra 1932 : 4).

Ce changement de vision du monde et de construction subjective doit également se réaliser dans les productions culturelles, ce qui était tout à fait clair, selon Iván Molina, pour les dirigeants du parti communiste costaricain qui s'efforçaient, par le biais de l'organe de diffusion du parti, le journal *Trabajo*, d'encourager les voix des travailleurs souhaitant participer à une littérature engagée (Molina Jiménez 2016 : 15-29). C'est dans ce contexte idéologique que s'inscrivent les articles de revendication de Lyra, *Bananos y hombres* (1931), le roman *Vida y dolores de Juan Varela* (1939) de Herrera García, et surtout le roman *Mamita Yunai* (1941) de Carlos Luis Fallas, qui occupe une place privilégiée dans les organes de diffusion du PCCR et de manière postérieure dans les histoires littéraires nationales.

Vers un homme nouveau

On peut se demander, à partir du contexte de la génération de 1940, quelles sont les particularités qui différencient leurs textes des productions précédentes dans la représentation d'un ordre de genre. Surtout si nous avons à l'esprit l'importante production littéraire du début du xx^e siècle dans le pays s'attachant à représenter de nombreuses images du travail de la terre et de l'homme paysan honnête qui n'a pas encore été atteint par les vices du progrès³. Y a-t-il une rupture dans la représentation des masculinités de l'homme nouveau socialiste proposée dans les principaux récits de cette période ? Tout d'abord, il est nécessaire de souligner que l'idée d'homme nouveau apparaît comme un concept essentiel dès le triomphe de la révolution bolchevique et il sera utilisé de diverses manières pour désigner une différence radicale entre l'ancien et le nouveau régime : l'homme nouveau représente, dans ce cas, le modèle à suivre pour réaliser l'utopie communiste, sur la base de valeurs et de croyances différenciées (Vaissié 2018 : 1). Cependant, ce concept véhiculant une aspiration au renouvellement de la subjectivité, n'apparaît pas pour la première fois dans ce contexte révolutionnaire au début du xx^e siècle, mais, selon Kastler et Krylosova, il était déjà présent dans la

3. Nous pouvons rappeler par exemple les romans de Joaquín García Monge, les *cuadros de costumbres* de Manuel González Zeledón ou encore la poésie d'Aquileo Echeverría.

pensée européenne des Lumières et réapparaît à différents moments au XIX^e siècle (Kastler & Krylosova 2012 : 14). C'est surtout avec le marxisme et son avancée durant la seconde moitié du XIX^e siècle que se construit le sens avec lequel il commencera à se répandre après le triomphe bolchevique en tant qu'homme prolétaire. Les auteures soulignent également l'influence d'intellectuels tels que Lounatcharski, Gorki et Trotsky sur le concept nietzschéen du « surhomme ». L'idéal de l'homme nouveau, identifié plus tard comme « homme soviétique » ou encore « véritable homme soviétique », correspond à une nouvelle construction non seulement idéologique, mais aussi corporelle et esthétique. Selon Cécile Vaissié, qui reprend les caractérisations données par Zinoviev,

[...] il est « travailleur, [...] enthousiaste, vif, joyeux, plein de force, en bonne santé, heureux de vivre sur la terre », et aime le travail collectif. Il est aussi « courageux, discipliné, calme et toujours prêt à l'exploit ». Capable de soumettre la nature, il est également « cultivé et intelligent », et « s'intéresse à tout ce qui est nouveau » : bref, il correspond « à l'image d'un preux de contes russes, d'un titan ou d'un hercule, donc à un héros mythique (Vaissié, 2018 : 5).

Les caractéristiques ci-dessus correspondent à de nombreuses représentations masculines que l'on retrouve dans le réalisme socialiste et la manière dont il a été promu à partir des années 1930, à savoir un homme nouveau qui pourrait émerger des pratiques socialistes et refléter un idéal masculin et moral (Mosse 1996 : 1554). Le moteur du renouveau est ici compris à partir des pratiques masculines liées au travail actif et raisonné, avec la capacité de transformer l'environnement grâce à la puissance naturelle de l'homme, mais avec la forte conviction de construire un nouveau monde au-delà des différences de classe. L'accent est constamment mis sur la capacité productive du corps masculin dans le travail physique ; ainsi, les représentations idéalisées de la musculature sont évidentes tant dans la pose ferme avec la tête haute que dans les diverses positions liées au travail du paysan laboureur. De même, le paysan, qui s'efforce de travailler la terre ou qui s'engage dans la construction collective d'un espace naturel présent dans divers exemples de la

littérature costaricaine, s'inscrit dans les représentations de ce réalisme marqué par des objectifs politiques clairement identifiés.

Dans cet idéal du sujet, bien qu'il tente dans certains cas de s'identifier au masculin universel qui inclut les femmes, il est fait constamment référence aux caractéristiques de son corps décrites dans une tradition de l'esthétique masculine du héros, excluant manifestement toute identification généralisante. De même, les références à un ordre moral reprennent la hiérarchisation des sexes et la subordination de la femme en l'identifiant également à la nature qui la définit. En ce sens, l'homme nouveau émerge d'une construction morale traditionnelle en termes d'ordre des sexes, de sorte que la lutte socialiste donne une valeur particulière au corps masculin dans ses qualités liées au travail des ouvriers et des mineurs, et à la fonction indispensable de ceux-ci dans la construction d'un nouveau fonctionnement social et économique. Dans cet ordre de genre, l'égalité des femmes dans la lutte collective est reconnue, mais il s'agit d'une égalité comprise d'une manière assez particulière, dans la mesure où elle concerne principalement le fait que les femmes sont désormais autorisées à quitter leur lieu de réclusion dans la sphère privée pour prendre part à la lutte ouvrière dans l'espace public. Cependant, le rôle des femmes engagées est clairement déterminé sur la base des fonctions « propres à [leur] sexe ». À cet égard, Mosse considère que :

[...] the Bolshevik man departed in several ways from the traditional ideal of manhood. The formal equality of women was recognized, they were comrades in the workplace, rather than mere helpmates confined to the home. Yet with the fading of social experimentation in the Soviet Union, the scope of this equality was diminished by an emphasis upon the role of women as mothers, as well as upon the importance of the home and family (Mosse, 1996: 1578).

Comme on peut le constater, le concept d'égalité ne fait référence qu'à certains aspects spécifiques des pratiques et des normes assignées aux femmes par rapport à l'idée de masculinité qui deviendra hégémonique dans les différents groupes et partis communistes. Mosse souligne également que, bien que de nombreuses femmes aient occupé des postes importants au sein de l'organisation de ces partis, elles ont

dû se conformer aux images traditionnelles caractérisant leurs rôles sociaux et sont donc restées dans une position nettement subordonnée. Au Costa Rica, par exemple, le militantisme féminin au sein du PCCR a été défini à partir d'une idée de maternité qui se voulait révolutionnaire. Celle-ci a été étudiée par Eugenia Rodríguez en faisant une analyse approfondie des articles publiés dans le journal *Trabajo*, principal organe de diffusion du parti. Dans ce contexte, le concept de « maternalisme social », également présent dans les discours de la *Liga Feminista*, situe la femme-mère dans une position spécifique dans les luttes du parti liée tout particulièrement à la responsabilité maternelle au sein de la famille. C'est donc à la mère que reviendrait le devoir essentiel de lutter contre la misère et la faim pour élever ses enfants, définissant ainsi le militantisme au féminin comme une extension des occupations traditionnellement féminines.

Dans ce contexte et sur la base de textes d'auteurs tels que Carmen Lyra et Carlos Luis Fallas, nous nous pencherons sur les formes de production et d'exploitation dénoncées dans le cadre du travail dans les plantations de bananes exigeant un type particulier d'homme qui est à son tour dévoré par les machines de la production de masse. Dans les deux contextes, il est possible, à mon sens, d'identifier des relations ambivalentes avec le genre, ainsi que des manières particulières de construire des subjectivités masculines afin de dénoncer un système de production identifié non seulement comme étant contraire à l'idée d'un homme nouveau, mais aussi clairement inhumain.

De l'homme blessé

La littérature produite dans les années 1940, et particulièrement celle liée aux revendications politiques des intellectuels affiliés au parti communiste costaricain, peut être lue en prêtant une attention particulière aux représentations du corps masculin et aux implications liées au pouvoir qui les traversent. Cela est évident dans la construction symbolique des corps des paysans ou des ouvriers des bananeraies qui subissent dans leur chair la dureté du travail sans fin, les intempéries et l'hostilité des plantations tropicales. Le corps blessé des travailleurs de la UFCO devient le symbole par excellence de la lutte anti-impérialiste, comme

la preuve incontestable du système d'exploitation et d'une masculinité physiquement et moralement anéantie. Malgré la violence du système et les dangers de l'environnement, ces personnages en situation d'infériorité face à la domination étrangère exercent à leur tour des pratiques masculines d'appropriation des femmes qui les entourent, de sorte que la construction de subjectivités masculines ne peut être pensée uniquement en relation avec la revendication et la dénonciation d'une position de classe, mais aussi à partir des rapports de genre établis dans ces espaces de travail. Dans ce contexte d'exploitation, nous pouvons voir que d'une manière générale les représentations véhiculées dans les textes produits par les écrivains sympathisants des idées de la lutte prolétarienne se concentrent sur les conséquences palpables de la domination plutôt que sur l'identification d'un idéal d'homme nouveau à atteindre. L'image idéale d'homme reste en revanche présente dans la construction des objectifs d'une nouvelle société.

Selon Iván Molina, les productions littéraires prenant en compte un point de vue prolétarien ne commencent pas avec la création du PCCR, mais elles sont déjà présentes bien avant dans des textes d'ouvriers et d'artisans qui « *empezaron a publicar crónicas, relatos y sobre todo poemas en periódicos y revistas* » (Molina Jiménez 2016 : 19). C'est précisément à partir du début des années 1930 qu'il est possible de reconnaître l'effort d'organisation du parti pour produire des chroniques rendant compte de la vie des travailleurs de leur propre point de vue et avec leur propre sensibilité. Cela coïncide quelque temps plus tard avec l'officialisation du réalisme socialiste comme modèle esthétique du régime lors de la création de l'Union soviétique en 1932 (Kastler & Krylosova 2012 : 16). Selon Molina, dans le cas du Costa Rica, on peut constater que l'impulsion des chroniques prolétariennes est le produit de l'étroite collaboration entre Carmen Lyra et Carlos Luis Fallas entre 1931 et 1933. Ces initiatives se sont concentrées sur une stratégie « *basada en procesar literariamente la información recopilada sobre las condiciones de vida y de trabajo de diversas categorías laborales* » (Molina Jiménez 2016 : 41). Il était important pour les militants du parti de disposer de témoignages directs de la classe ouvrière, le cas de Fallas étant le plus représentatif, tandis que Carmen Lyra, pour sa part, a prêté sa voix en tant qu'intellectuelle déjà reconnue au moment de son adhésion officielle au parti. Lyra avait déjà commencé

à publier ses récits dans *Repertorio Americano* sous le titre *Bananos y hombres* (Bananes et hommes), racontant les expériences dramatiques des travailleurs des plantations de banane dans la région Caraïbe du pays. C'est également dans ce contexte que parurent quelques années après les chroniques écrites par Carlos Luis Fallas issues de son expérience d'abord comme ouvrier de la UFCo et ensuite en tant que membre du bureau de vote pour les élections de 1940 et qui serviront plus tard de base à son roman *Mamita Yunai*, publié pour la première fois en 1941.

Des bananes et des hommes

Les récits publiés par Carmen Lyra dans lesquels l'auteure dénonce directement la situation des travailleurs des bananeraies se trouvent, comme nous l'avons vu plus haut, à l'origine des productions littéraires visant à représenter l'état d'urgence et de crise humanitaire chez ces hommes et femmes de la zone atlantique. L'engagement de Lyra dans la dénonciation des problèmes sociaux et de la domination impérialiste ne commence pas avec son adhésion au PCCR, mais il était déjà évident depuis la décennie précédente dans d'autres récits montrant ses actions avec les groupes d'intellectuels marqués par la lutte anti-impérialiste. À cet égard, Araya et Ovares soulignent la fondation de groupes tels que le Centro de Estudios Germinal et la Confederación General de Trabajadores en 1913, ainsi que la revue *Repertorio Americano*. Dans ce contexte, « [l]os grupos de intelectuales antioligárquicos empiezan a diferenciarse y plantean opciones diversas ante la crisis de la democracia liberal » (Araya Solano & Ovares Ramírez 1985 : 104). Une influence certaine du naturalisme est encore présente dans les récits de Lyra mettant l'accent sur les conditions de pauvreté des paysans et paysannes de la capitale.

La nouvelle « ¿Qué habrá sido de ella? », publiée pour la première fois en 1923, est un exemple de l'engagement de Lyra en faveur des causes sociales et, dans ce cas particulier, de la situation des femmes. Le récit présente la vie de Ramona, mariée à un homme irresponsable et agressif avec qui elle eut dix enfants ; elle est décrite comme « *una de esas tantas sombras heroicas que pasan por esta vida soportando casi en silencio el peso de la Santa Pobreza* » (Lyra, 1999 : 255). Le récit se distingue clairement des

dénonciations faites auparavant dans les romans de García Monge⁴, dans lesquels les femmes s'avèrent toujours coupables de leur propre malheur, et même des malheurs des hommes. Lyra décrit, au contraire, la différence que la pauvreté implique pour les femmes, déjà désavantagées dans un mariage où l'homme a le droit de disposer de son corps, de l'obliger à assumer la responsabilité des soins et de l'alimentation des enfants, et peut également la remplacer sans lui laisser aucune possibilité économique. Dans ce cas, la situation de pauvreté est aggravée pour la femme, puisqu'après s'être trouvée dans une soumission et une servilité totales pendant l'éducation de dix enfants, son mari décide qu'elle n'est plus nécessaire et lui dit : « *los chiquillos estarán mejor con mi mamá y con Lola que con vos* » (Lyra, 1999 : 257). L'homme a ici l'avantage d'avoir d'autres femmes à son service, sa mère la première d'entre elles, pour assumer une responsabilité qui, d'après lui, n'est pas la sienne.

Araya et Ovarès signalent dans le cas de *Bananos y hombres* une sorte de transition dans le style de l'auteure entre le réalisme naturaliste qui a influencé ses premiers écrits et une manière différente de construire la relation entre les personnages, le récit et la réalité : désormais, il n'est plus nécessaire de souligner dans le récit l'existence d'une détermination ou d'une causalité qui aurait conduit les personnages aux situations extrêmes qu'ils subissent (Araya Solano & Ovarès Ramírez 1985 : 107). Le premier récit de *Bananos y hombres*, intitulé « Estefanía », se centre à nouveau sur la situation d'une femme, cette fois dans le contexte des plantations bananières. La voix narrative s'intéresse à l'image d'une croix dans un cimetière portant un nom, « Estefanía R. », ce qui permet à la narration de reconstituer ce qu'a pu être la vie de cette femme dans le contexte néfaste des plantations, une de plus parmi toutes celles qui y sont passées. De cette manière, l'histoire est configurée sur la base de l'exemplarité d'une situation particulière qui peut être étendue à celle de toute une population féminine, sous la forme d'un discours testimonial qui rend possible l'identification d'une série de pratiques masculines participant activement à la dégradation du personnage.

4. Joaquín García Monge prend dans son roman *Las hijas del campo* (1900) le modèle esthétique et idéologique du naturalisme littéraire pour dénoncer les vices de la société costaricaine et notamment de la vie urbaine à San José.

Estefanía représente le cas de femmes qui, après être tombées enceintes dans une relation asymétrique de domination masculine (clairement un viol selon la description du cas particulier, au moment où la protagoniste entre dans l'adolescence), sont obligées d'abandonner leur enfant pour tenter de survivre en dehors de l'espace familial. Cela implique la nécessité de se situer à chaque fois dans des relations de dépendance directe en tant que maîtresse d'autres hommes, devenant un objet sexuel et domestique à la fois. Ainsi, avec une fille de trois ans, elle part vivre avec un Hondurien dans une plantation de bananes où seuls les hommes célibataires sont autorisés et dans cet endroit elle est violée par un groupe d'hommes qui tuent le Hondurien. Plus tard, dans une autre ferme, elle était la fidèle cuisinière du patron et a été agressée physiquement par l'administrateur, qui « *en sus borracheras la pateaba lo mismo que a su hija y a su perrillo* » (Lyra 1999 : 373). Finalement, sans que personne ne remarque son absence, la femme tombe malade de la malaria et est admise à l'hôpital, mais à sa sortie, elle n'a d'autre choix que de retourner dans la zone atlantique comme « *[u]na de las tantas mujeres que han pasado por las fincas de banano* » (Lyra 1999 : 374). Il est clair que le récit de Carmen Lyra, en prenant le cas d'une femme particulière, pratiquement oubliée de tous et qui représente un groupe plus large avec des drames similaires, identifie non seulement le problème de la pauvreté et de l'inégalité sociale, mais aussi différentes pratiques masculines qui laissent les femmes dans une situation de violence et de vulnérabilité extrême entraînant le viol, l'agression et la dépendance directe de leurs violeurs et agresseurs. Cette situation de domination aussi bien à cause de sa pauvreté que de sa condition de femme conduit Estefanía à servir de cuisinière et à être totalement invisible lorsqu'elle tombe malade.

Bien que, à travers une lecture contemporaine de l'histoire de la vie d'Estefanía, il soit possible de différencier les processus de domination qui accaparent la force de travail des ouvriers dans le système d'exploitation de l'entreprise bananière de ceux qui accaparent non seulement la force physique mais aussi la matérialité du corps —comme dans le cas des femmes—, cette différence fondamentale n'est pas encore identifiée par les groupes de femmes d'orientation marxiste. Cela explique aussi pourquoi, du point de vue de l'auteure, les problèmes dont souffrent particulièrement les femmes dans le contexte des fermes UFCO ou d'autres

situations ouvrières seront résolus dans la lutte générale des travailleurs contre le système capitaliste et non pas dans une particularité féminine qui différencierait les femmes des camarades masculins.

Le deuxième récit, intitulé « Nochebuena » (Veille de Noël), décrit les tâches effectuées par les travailleurs dans des conditions extrêmement dures, de sorte que c'est le corps masculin qui est directement exposé à la violence du travail, aux conditions climatiques et aux maladies typiques de la zone tropicale. Cette situation est aggravée par l'alcoolisme, car la consommation d'alcool est le seul moyen pour eux d'échapper à la routine. Ce sont, dans ce cas, les corps des travailleurs aux multiples blessures qui occupent la partie centrale du récit, toujours en parallèle avec les régimes de bananes afin de contraster les valeurs attribuées à chacun :

Restalla el látigo, la mula endereza las orejas y parte a través de los bananales interminables con la preciosa carga. El agua cubre los rieles, pero como saben de memoria los switches, eso no importa. En cada uno hay que bajarse para levantar y acomodar el carro en la vía que debe tomar. En una de esas Pancho Ortega se ha dado un fuerte golpe en una rodilla, tan fuerte que ha tenido un pequeño desvanecimiento. ¿A qué pensar en eso? ¿Acaso vale más su rodilla que el banano de la “United Banana Co.”? (Lyra, 1999 : 376).

La comparaison constamment faite dans le récit entre le corps masculin poussé à l'extrême et la valeur exagérée des fruits conduit à la triste ironie que cette valeur n'est que relative et dépend uniquement des lois du marché, de sorte que, lorsque le marché est saturé, « *los bananos pierden toda su importancia y allí quedan tirados en la oscuridad, bajo el agua que sigue cayendo* » (Lyra 1999 : 377). Mais c'est peut-être dans les descriptions que l'auteure fait des corps sans défense des enfants dans la troisième histoire que se situe la force la plus frappante de son discours de dénonciation et de démonstration de la machinerie inhumaine de l'UFCo, tout comme dans l'appel aux femmes de la classe ouvrière. L'histoire se déroule dans un hameau près de la rivière Parismina, où vivent les enfants de Rosa, ayant tous des pères différents et représentant la diversité ethnique des travailleurs de la banane. La voix narrative montre également une distance considérable par rapport à ses personnages,

notamment d'un point de vue moral, puisque, même lorsque sont expliquées les causes économiques les conduisant à vivre d'une certaine manière, ils semblent se trouver dans un système moral parallèle régi par une ignorance totale : « *Lidia, siete años, debilucha, los párpados hinchados, precoz y perfectamente instruida en todo lo que se relaciona con el pecado [...] Eso sí, ni ella ni la madre, ninguna de esas gentes cree que esos sea pecado* » (Lyra 1999 : 381).

Le triomphe de l'homme nouveau dans la lutte des classes impliquerait donc que, à mesure que les conditions d'exploitation et de domination économique disparaissent, de nombreux vices identifiés aux relations problématiques des hommes et des femmes dans la classe ouvrière s'améliorent. De même, l'entrée des femmes sur le marché du travail est signalée comme une nécessité pour sortir de la relation de dépendance vis-à-vis des hommes, ainsi que la révision de divers postes qui ne permettent pas aux femmes de participer à la lutte dans l'espace public. En ce sens, les revendications urgentes des femmes au sein du PCCR avaient trait à une refonte du rôle de ces dernières, qui leur permettrait de faire partie du militantisme aux côtés des hommes. À partir de ces termes, Carmen Lyra établit une différence dans ses arguments entre les femmes de la classe ouvrière et celles faisant partie de la *Liga Feminista* qui milite pour le suffrage des femmes, puisque, de son point de vue, il y a une réelle urgence à s'unir pour la lutte ouvrière, plutôt que de militer pour participer à des élections, lutte qui de surcroît est revendiquée par des femmes féministes considérées comme faisant partie des classes supérieures et montrant, dans de nombreux cas, des convictions anticommunistes (Herrera Zavaleta, 2000 : 42).

Mamita Yunai

La position de *Mamita Yunai* de Carlos Luis Fallas dans l'histoire sociale et littéraire du Costa Rica met en évidence des relations complexes avec les positionnements idéologiques de l'œuvre, non pas tant du fait qu'elle trouve son origine dans les efforts des membres du PCCR pour créer une littérature prolétarienne transmettant les expériences des travailleurs et dénonçant la subordination au capital (Molina Jiménez 2016 : XI), que du fait de son rayonnement au niveau international en

tant qu'œuvre communiste et, qui plus est, en tant que représentant de la production littéraire costaricaine. L'apparition du roman de Fallas, dix ans après la publication des récits de Carmen Lyra, le place, selon la critique, comme la plus importante production de la littérature bananière et prolétarienne au-delà des frontières nationales. Pour Iván Molina, la réception de l'œuvre au Costa Rica ne fut pas simple ; même en 1966, année où l'auteur reçut le Prix national de culture Magón, les désaccords avec les positionnements idéologiques du texte se faisait encore sentir dans le pays (Molina Jiménez 2016 : X-XI). Pour Grinberg et Mackenbach, la canonisation du roman de Fallas s'inscrit dans un double processus, « *como heredera de estas obras 'clásicas' de la novela latinoamericana de inicios del siglo xx y como texto constitutivo de una nueva época en la que las interrelaciones entre literatura y nación, entre lo social y lo estético seguirían nuevos rumbos* » (Grinberg Pla & Mackenbach 2006). Quoi qu'il en soit, tant le contexte de production des chroniques de Fallas qui donneront forme par la suite au roman que la présentation du roman avec des objectifs littéraires, lorsqu'il fut soumis au concours du meilleur roman latino-américain en 1941, sont marqués par les objectifs idéologiques de la construction d'une littérature réaliste prolétarienne. Cependant, il est aussi possible de réaliser une lecture de l'œuvre fondée sur les différentes représentations du corps masculin, sa relation avec l'espace d'exploitation et les pratiques de genre qui mettent en évidence des types particuliers de masculinités dans le roman et leurs relations avec les femmes.

Dans un autre article similaire à celui cité ci-dessus, Mackenbach passe en revue les catégories attribuées au roman de Fallas dans l'historiographie littéraire pour mettre en évidence des éléments qui ont été négligés dans les analyses, tels que la construction de l'autre en termes de race et de genre (Mackenbach 2006 : 132). Ces propositions de révision de la critique et de relecture de la littérature costaricaine de la première moitié du xx^e siècle ont été relativement rares, de sorte que l'article cité indique des orientations, à mon avis, nécessaires pour la compréhension de toute une large production rangée parmi les classiques nationaux qui n'ont pas été considérés dans de nombreux cas pour des relectures à partir des catégories de genre. La littérature bananière ne fait pas exception, même si *Mamita Yunai* qui en est le modèle véhicule une vision fondée non seulement sur les préjugés raciaux mais aussi sur un masculinisme

violent. Le roman de Fallas se compose de trois parties auxquelles l'auteur ajoute une quatrième, faite d'un discours politique prononcé par l'auteur en 1955 à propos de la grande grève bananière de 1934. Les parties correspondant à la diégèse du récit sont clairement différenciées : la première, intitulée « *Politiquería en el tisingal de la leyenda* », raconte l'histoire de José Francisco Sibaja et son voyage à Talamanca pour être membre représentant du parti dans l'un des bureaux de vote des élections. Dans la deuxième, « *A la sombra del banano* », le narrateur remonte le temps pour raconter ses expériences dans les bananeraies de l'Atlantique. La troisième partie, « *En la brecha* » constitue un épilogue à l'histoire principale. Ainsi, le récit testimonial est construit à travers les expériences formatrices de Sibaja en tant que travailleur et militant du parti, ce qui l'autorise à parler dans une perspective de dénonciation et de revendication sociale.

Le protagoniste, surnommé Sibajita, raconte à la première personne dès le début du texte son déplacement de la vallée centrale du pays jusqu'à la zone atlantique (province de Limón). Ce déplacement constitue l'un des premiers éléments qui définissent plusieurs caractéristiques de la littérature engagée de l'époque, particulièrement puisqu'il introduit le récit dans des espaces périphériques à la construction traditionnelle de la nation, cela veut dire loin des oligarques et paysans créoles du centre. La critique n'a cessé de souligner cet élargissement des frontières de la représentation du national qui implique également un élargissement des sujets participant dans ces espaces, à savoir les Afro-descendants et les Chinois qui travaillent dans les zones côtières. Le fait d'entrer dans la région de Talamanca implique également une relation particulière du protagoniste avec l'espace naturel qui diffère de celui représenté dans d'autres textes sur l'homme et la terre, puisque dans le cas de *Mamita Yunai*, la nature, même si elle démontre constamment sa force, son danger et son caractère indomptable, n'est pas l'adversaire direct de l'homme. Cela doit être mis en relation avec l'idée de possession de la terre, car, si les ouvriers ou les paysans ne la possèdent pas pour leur propre jouissance et production, ils n'arriveraient pas à établir un lien de conquête et

de domination de la terre faisant appel aux images de conquérants courageux ou d'hommes virils qui transforment l'espace naturel⁵.

Le fait de se confronter à la nature en terre d'autrui déplace complètement le lien à la nature dans la mesure où la situation de subordination à une entreprise transnationale telle que l'UFCo oblige le sujet à construire sa masculinité sur la base d'une opposition à ce rapport de domination. Le paysage naturel établit donc une correspondance avec le sujet, tous deux en situation de domination : « [...] *se me metían por los ojos la tristeza y desolación de aquel lugar: casuchas miserables que parecían acurrucarse en el frío de la mañana gris y lluviosa; cacabuitales oscuros y pantanosos en el fondo sombrío [...]* » (Fallas Sibaja 1995 : 26). La mission confiée au narrateur-protagoniste d'agir en tant que procureur du Bloc ouvrier et paysan pendant les élections lui permet, en même temps, de prendre une position différenciée par rapport à la région et à ses habitants. Les descriptions des gens, en particulier des Indiens et des Noirs qui se déplacent dans la région et travaillent dans les différents magasins, sont faites à partir d'une position qui marque la différence entre des sujets culturellement éloignés, les limites de la nation représentée dans ce contact étant encore lointaines.

Sibaja organise le récit de son périple militant comme une action de pénétration dans une région indomptée, tant par son caractère naturel que par la distance qui le sépare de ses habitants. Les difficultés de communication, la méfiance, la peur du mensonge ou de la trahison sont des caractéristiques typiques des relations établies avec l'altérité de Talamanca. À partir de là, le voyage ne cesse d'être dangereux pour le protagoniste, c'est pourquoi son récit permet la valorisation de son intégrité masculine d'un point de vue moral mais aussi physique dans les exploits accomplis. C'est ainsi que Sibaja avance dans la zone montagnaise grâce à sa force, sa ténacité et sa perspicacité, même si parfois il doit être aidé par les Indiens. Toutes ces épreuves donnent à l'histoire un caractère aventureux, permettant que le lecteur, de son côté, vérifie la volonté héroïque du narrateur :

5. Nous observons ce genre de relation du paysan avec la terre dans d'autres romans de la même époque et notamment dans *Vida y dolores* de Juan Varela (1939) d'Adolfo Herrera García cité plus haut.

Caminé unos veinte minutos sobre el trillo y tropecé con unas huellas frescas de tigre que me hicieron mirar receloso a todos lados. Por temor de encontrarme con el animal corté por el monte en busca del río. Salí a un cauce pedregoso y casi seco, bajé por él y al poco rato estaba frente al inmenso río, cubierto todavía por las nieblas de la madrugada [...] a la vista de ese monstruo de más de ochenta metros de anchura y de sus enormes machos de agua retrocediéndose furiosamente, comprendí que [...] era una locura intentar cruzarlo en tan frágil embarcación (Fallas Sibaja, 1995 : 40–41).

L'arrivée dans le village d'Amure, où se trouvera le bureau de vote, permet au protagoniste de rencontrer des membres du parti officiel, dont certains sont déjà connus de lui, notamment Levi. C'est dans cet espace que se déroule la majeure partie du récit de « El tisingal de la leyenda », concernant les élections. L'interaction avec les membres des autres partis dans des situations plus personnelles amène le narrateur à offrir une vision subjective de ses interlocuteurs en reproduisant des dialogues qui évoquent les expériences et souvenirs de chacun. Cela permet au lecteur d'entrer peu à peu dans le quotidien de ces personnages et dans leur vision du monde, comme dans le cas de Leví, chef de la police de Talamanca et l'un des principaux organisateurs des élections dans la région. Il est décrit avant tout en fonction de ses qualités reproductives viriles qui servent à confirmer sa position de pouvoir dans la région : « [...] además del montón de chiquillos que le criaba su mujer, había regado la semilla por todos los rincones. Frisaba entonces los cincuenta años, bien disimulados por su aspecto vigoroso » (Fallas Sibaja 1995 : 47).

De même, sont largement reproduites les conversations avec d'autres habitants de la région et les participants à l'organisation des élections, avec qui le narrateur entre en contact pour mener à bien sa tâche ; ils sont tous considérés comme blancs —créoles— et se distinguent nettement des populations indigènes et noires dans leurs positions de pouvoir. Le système révélé par ces positions ne se limite pas aux postes occupés par chacun d'entre eux, mais il est aussi évident dans le fonctionnement quotidien du contrôle social de la population indienne, en particulier des femmes. On en trouve un exemple dans la conversation du narrateur avec Jorge et son secrétaire, ces derniers l'invitent à la « danse indienne » après

les élections. Les échanges entre les trois hommes décrivent la manière dont les Blancs traitent les femmes indiennes comme des objets sexuels sans subir aucune récrimination de la part des maris ; ils considèrent qu'il est naturel d'obtenir leurs faveurs, démontrant ainsi la manière dont les femmes indiennes sont violées au sein une culture locale très permissive pour laquelle le viol fait partie des pratiques masculines quotidiennes. Jorge et le secrétaire expliquent au narrateur que les Indiens empêchent que leurs femmes soient prises par des Indiens d'autres régions, mais qu'avec les Blancs il n'y a pas de problème. Pour ce faire, Jorge explique : « —*Nu'hay que perder mucho tiempo hablándoles. Se agarran de un brazo y se jalan pa'l monte. Si dicen 'éjem' es que no quieren salir con uno, y si dicen 'éjem' es qu'están di'acuerdo* » (Fallas Sibaja 1995 : 63). Ensuite, Jorge se moque des difficultés que le secrétaire a eues à prendre une Indienne mariée, car il ne sait pas exactement comment la traiter, ce pour quoi, en guise de démonstration, il explique comment faut-il se comporter :

¡Si fue que te pusiste a decirle majaderías, como si se tratara di'una novia!
En cambio, yo llegué y, sin darle nada, le metí el hombro a la puerta: “¡No entrar, no entrar!” ¡Indito venir!”, gritaba la india, sosteniendo la puerta por dentro. “Qué m'importa a mí tu indito!”, le dije, y di'un gran empujón me le mentí en el rancho.
—¿Y qué hizo entonces la india? —inquirí yo.

—¿Que qué hizo? Pues se dejó caer al suelo llorando y se tapó la cara con las manos... (Fallas Sibaja, 1995 : 63).

Le narrateur, après avoir donné la parole à ses interlocuteurs, change simplement de sujet sans faire de commentaire, ce qui montre que l'appropriation du corps féminin en général et le viol en particulier font partie d'un fonctionnement tout à fait acceptable depuis son point de vue, puisque dans d'autres situations de domination —notamment concernant les ouvrières de l'UFCo— le narrateur ne manque pas de donner son avis et de condamner les pratiques des dominants. Ce fait met en évidence non seulement l'importance du viol en tant qu'élément constitutif des pratiques masculines dans la région, mais aussi la manière dont il est construit dans le discours des hommes comme un moyen indispensable de démontrer leur virilité et d'entrer en relation les uns avec les autres.

Or, le récit montre aussi bien le relativisme des Indiens quant à savoir qui peut se servir de leurs femmes, que celui des Blancs de Talamanca qui considèrent que la violence contre les femmes et la condamnation du viol ne sont un motif d'indignation que lorsqu'elles sont commises par les « gringos » de la Compagnie. À la fin de la première partie, le narrateur raconte l'histoire dramatique d'Eulogio Ramírez, un Guanacasteco parti travailler dans la zone atlantique, qui tue à coups de machette le « gringo » qui a tenté de violer sa femme, Florita. Dans ce cas, le récit adopte une position complètement différente en condamnant l'acte, pas vraiment à cause de la situation de la femme, mais pour démontrer le contexte de l'abus de pouvoir du Nord-Américain qui s'approprie également les femmes costaricaines. Eulogio confronte le « gringo » et lui dit : « *¡Quiero que me pruebe que también es macho ante los hombres!* » (Fallas Sibaja 1995 : 93). Bien que les actions d'Eulogio soient considérées comme un crime —au jugement duquel il échappe— son expérience fonctionne dans le récit comme une preuve supplémentaire de l'injustice de la domination nord-américaine, qui justifie dans une large mesure la défense de l'honneur masculin et la vengeance de l'ouvrier.

Ainsi, la valorisation des femmes et l'appropriation de leur corps dans le système symbolique établi dans l'histoire de Sibaja dépendent clairement de la position sociale et de la caractérisation ethnique des hommes et des femmes. La description de la violence de genre dans la deuxième partie du roman est introduite dans l'histoire de la même manière ; maintenant, c'est un entrepreneur nicaraguayen qui agresse violemment sa femme à cause d'un retard de quelques minutes dans la préparation du déjeuner pour les ouvriers. La femme, décrite comme blanche aux yeux verts, travaillait « comme une mule » dans la cuisine de la plantation, mais son mari voulait la punir pour le retard. À ce propos, dit le narrateur : « *[a]cudimos presurosos y nos costó trabajo quitarle el machete con que intentaba darle, después de haberla puesto en el suelo a puntapiés* » (Fallas Sibaja 1995 : 110).

Une situation similaire dans laquelle on peut identifier la position du narrateur par rapport aux expériences racontées par ses interlocuteurs se trouve parmi les commentaires moqueurs, l'imitation des attitudes féminines et la condamnation morale exprimés par Leví lorsqu'il parle du fait que l'un des professeurs de San José, venu dans la région pour

travailler dans l'école, était homosexuel —sans mentionner le terme directement— et était jaloux que l'autre professeur soit parti avec une Indienne. Cet acte de jalousie *contre nature*, selon Leví, « *merecía una apaliada* » (Fallas Sibaja 1995 : 62). Une fois de plus, le narrateur ne fait aucun commentaire d'approbation ou de désapprobation morale après avoir donné la parole aux personnages, de sorte que les histoires qu'ils racontent font partie des descriptions du mode de vie de la région afin de donner de la vraisemblance au texte. Cependant, la seule chose qui retient vraiment l'attention du narrateur et mérite ses commentaires est la condition indienne vérifiée par lui-même ; il décrit la population autochtone comme une « *raza vencida* » ne représentant que les vestiges d'une brave civilisation de l'époque coloniale. Le discours du narrateur établit ainsi un lien direct entre la domination espagnole et la domination nord-américaine, en précisant qu'entre les deux se trouvaient les « *gloriosos tiempos de la República Democrática y Libérrima* » (Fallas Sibaja, 1995 : 70). De cette manière, le roman propose que le déclin actuel de la race indienne soit exclusivement dû à « *imperialismo yanqui* » et à ses actions dominatrices dans la région.

En se concentrant à la fois sur la masculinité du narrateur et sur celle de ses compagnons, on constate que la masculinité est définie sur la base de cinq éléments fondamentaux. Tout d'abord, il s'agit de l'expérience limite de l'exposition du corps à la violence constante générée par travail, les conditions de vie, les maladies et l'espace naturel. La réponse de force et de résistance de l'ouvrier, selon Sibaja, forge sa subjectivité d'homme qui ne peut être comprise par ceux qui ne l'ont pas expérimentée en chair et en os ou qui, selon lui, ne sont pas de vrais hommes (c'est-à-dire ce qu'il appelle les « *castrés* »). Deuxièmement, elle est définie sur la base de la subordination, dans laquelle les « *gringos* » représentent l'autorité dans une relation de domination basée sur la différence de race et de classe entre les dominants et les dominés. Troisièmement, les sujets décrits interagissent entre travailleurs pour créer des liens affectifs de camaraderie, d'attention et de collaboration qui les aident à faire face au dur labeur, un élément essentiel des stratégies de survie dans la plantation. Quatrièmement, les travailleurs s'identifient à un système dans lequel ils ne sont pas complètement dépossédés, puisque leur vision des Noirs, des Chinois et des femmes dans la zone de la bananeraie met en

évidence d'autres relations d'inégalité vis-à-vis d'autres hommes et d'appropriation vis-à-vis des femmes.

Cependant, bien que le narrateur signale une différence claire des groupes, il n'est pas vraiment conscient de la manière dont les relations hiérarchiques envers les dominés sont structurées dans son discours. Enfin, cinquièmement, l'expérience commune vécue dans cet espace crée un sentiment de solidarité qui, dans le cas particulier du protagoniste, justifie le caractère idéologique de la revendication politique construite à partir de la mémoire du récit. Ce dernier point est essentiel dans la lecture du texte, puisque la fonction testimoniale du récit est précisément celle qui valide la parole du narrateur-protagoniste dans ses objectifs politiques de lutte sociale avec le Parti communiste costaricain. Les discours du corps générés dans la douleur du travail inhumain et de la dégradation parviennent à se revaloriser à travers la dignité virile d'un renouveau masculin dans la solidarité des travailleurs.

Conclusions

Il est possible de constater toute une série d'images et de pratiques de la masculinité faisant référence à l'idée de l'homme blessé comme outil nécessaire d'identification de la domination sociale et économique dans les textes de Lyra et de Fallas. C'est dans les blessures causées par le travail chez la compagnie bananière que l'on peut rendre plus explicite le besoin et l'urgence de la lutte ; dans ce sens, l'homme nouveau viendrait seulement après. L'importance des récits de Carmen Lyra dans ce contexte concerne l'identification d'une domination qui vise directement les femmes et qui n'a pas été prise en compte par les revendications principales de ses camarades du parti. Fallas, de son côté, se centre tout particulièrement sur les souffrances des hommes créoles dans l'espace de la zone atlantique ; pour lui, ce sont ces derniers qui arriveront un jour à faire émerger l'homme nouveau, car les autres, Noirs et Indiens représentent une race vaincue depuis des siècles.

L'analyse des masculinités met en évidence l'inutilité d'un modèle dual de compréhension des relations de pouvoir dans la mesure où il n'existe pas de structure unique de masculinité dominante ou hégémonique sur une autre qui permette de comprendre la représentation

personnelle en tant qu'homme ou les dynamiques qui se forment dans cet espace. Au contraire, les relations que les travailleurs des plantations établissent entre eux, avec les Nord-Américains, avec d'autres travailleurs étrangers et avec les femmes nous laissent apprécier certains éléments clés du système de genre qui est mis en pratique. D'un côté, le narrateur-protagoniste de *Mamita Yunai* se construit dans son discours personnel en utilisant des attributs virils de force, de courage et de résilience qui lui permettent de survivre dans un espace où l'injustice sociale brise le corps masculin dans l'exploitation de sa force de travail. D'un autre côté, la voix narrative de *Bananos y hombres* expose directement les malheurs et les corps blessés d'hommes mais aussi de femmes dans un système qui les broie au moindre coût. L'homme nouveau du socialisme reste cependant une promesse lointaine chez les deux auteurs qui pourra se réaliser seulement dans la lutte urgente et le sacrifice de tous.

Bibliographie

- Acevedo, Ramón Luis, *La novela centroamericana: desde el Popol-Vuh hasta los umbrales de la novela actual*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1982.
- Araya Solano, Seidy, et Ovarés Ramírez, Flora E., « Las manifestaciones intertextuales de bananos y hombres de Carmen Lyra », *Káñina*, vol. 9, n° 2, 1985, p. 103-108.
- Fallas Sibaja, Carlos Luis, *Mamita Yunai*, San José, Editorial Costa Rica, 1995.
- Grinberg Pla, Valeria et Mackenbach, Werner, « Banana novel revis(it)ed: etnia, género y espacio en la novela bananera centroamericana. El caso de *Mamita Yunai* », *Iberoamericana*, vol. 6, n° 23, 2006, p. 161-76.
- Herrera Zavaleta, Rosalila, *Formas de lucha y organización de las maestras costarricenses, 1930-1940*. Avance de investigación, PIEG, IIMEC, Vicerrectoría de Investigación, San José, Universidad de Costa Rica, 2000.
- Kastler, Ludmila et Krylosova, Svetlana, « Réflexions terminologiques », *La Revue russe*, vol. 39, n° 1, 2012, p. 13-26.
- Lyra, Carmen, « Llamamiento a las mujeres de la clase trabajadora de Costa Rica », *Trabajo*, février 7, 1932.
- Lyra, Carmen, *Relatos escogidos*, San José, Editorial Costa Rica, 1999.
- Mackenbach, Werner, « Banana novel revisited: *Mamita Yunai* o los límites de la construcción de la nación desde abajo », *Káñina* vol. 30, n° 2, 2006, p. 129-38.
- Molina Jiménez, Iván, *Príncipes de las remotidades: Carlos Luis Fallas y los escritores proletarios costarricenses del siglo XX*. 1, San José, EUNED, 2016.
- Mosse, George, *The image of man: the creation of modern masculinity*, New York, Oxford University Press, 1996.
- Ortiz, María Salvadora Ortiz, « La novela de plantación bananera centroamericana: espacio de reconstrucción de la memoria », in Collard, P. et de Maeseneer, R. (dir.),

L'émergence d'un « homme nouveau »

- Murales, figuras, fronteras. Narrativa e historia en el Caribe y Centroamérica*, Madrid, Iberoamericana, 2003.
- Ovares, Flora, Rojas, Margarita, Santander, Carlos et Carballo, María Elena, *La casa paterna: escritura y nación en Costa Rica*. San José, Universidad de Costa Rica, 1993.
- Rodríguez Sáenz, Eugenia, « Madres, reformas sociales y sufragismo: el Partido Comunista de Costa Rica y sus discursos de movilización política de las mujeres (1931-1948) », *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, vol. 11, n° 1, 2014, p. 45-77. DOI : [10.15517/C.A.VIII.14234](https://doi.org/10.15517/C.A.VIII.14234)
- Rojas González, Margarita et Ovares Ramírez, Flora, *100 años de literatura costarricense*, San José, Editorial Costa Rica, 2018.
- Vaissié, Cécile, « Introduction. Construire-déconstruire l'Homme nouveau », in *La fabrique de l'homme nouveau après Staline : les arts et la culture dans le projet soviétique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018. DOI : [10.4000/books.pur.46112](https://doi.org/10.4000/books.pur.46112)
- Viales Hurtado, Ronny, *Después del enclave 1927-1950: un estudio de la Región Atlántica costarricense*, San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1998.
- Viales Hurtado, Ronny, « La segmentación socio-racial en el capitalismo periférico. Globalización, circulación de personas, transnacionalismo y mercado de trabajo en el “enclave” bananero de Costa Rica 1899-1970 », in Viales Hurtado, R., Lacaze, C. et Soto-Quirós, R. (dir.), *Historia de las desigualdades étnico-raciales en México, Centroamérica y el Caribe (siglos XVIII-XXI)*, San José, Centro de Investigaciones Históricas de América Central, 2019.
- Zinoviev, Aleksandr Aleksandrovič, *Homo sovieticus*, Paris, Presses Pocket, 1984.

Narrar el espacio y la memoria: imaginarios políticos en la España contemporánea

Jimena Larroque

Université d'Orléans

Resumen · Este artículo ofrece una reflexión sobre ciertas representaciones de lo político en la España contemporánea a través de una literatura tildada de “realista”, tomando como objeto de análisis textos de autores como Rafael Chirbes, Manuel Vilas y Sergio del Molino. Observamos en estas prácticas de la escritura un solapamiento entre ficción y política que confiere visibilidad a un espacio público de contornos proteiformes en el que intervienen la brecha centro / periferia, así como la adhesión o el rechazo a ciertas representaciones sociales o identitarias. No solo se cuestionan el espacio y la memoria en cuanto ejes temáticos convencionales, el género realista también experimenta una renovación formal en sí misma transgresora.

Résumé · Cet article propose une réflexion sur certaines représentations du politique dans l'Espagne contemporaine à travers une littérature qualifiée de « réaliste », en prenant appui sur des textes d'écrivains contemporains dont Rafael Chirbes, Manuel Vilas et Sergio del Molino. Il s'agit de questionner l'enchevêtrement entre fiction et politique à travers des récits narratifs, permettant de rendre visible un espace public aux contours protéiformes, dans lequel interviennent le clivage centre / périphérie ainsi que l'adhésion ou la contestation de représentations sociales et identitaires. Il s'agit de questionner l'espace et la mémoire, tout comme de considérer le renouvellement formel en soi-même porteur de transgression.

¿Cómo se cuenta España en la novela contemporánea de ficción? ¿Qué contornos ofrece la “novela nacional” de la España contemporánea si es que podemos destacar una sola? La novela que nos interesa aquí aporta una mirada *sui generis* sobre los espacios nacionales y su trama narrativa aborda, más o menos frontalmente, conflictos políticos y sociales en una continuidad histórica. En efecto, la “ilusión referencial” que impone el tratamiento realista, supone producir relatos conformes a cierta realidad socio-cultural y postular la concatenación de causas y efectos entre episodios históricos, para así consolidar el “*effèt du réel*” (Riffaterre 1982; Barthes 1968). Pero esta conformidad con la realidad es también, en función de la volubilidad de los valores societales, evolutiva y cambiante según las épocas (Erich Auerbach 1968).

Dentro de la crítica literaria sobre *realismo* producida en el ámbito hispánico resulta ineludible la mención a Fernando Lázaro Carreter, en cuanto al escepticismo que le produce el término: “[...] ha recibido tan distintos matices, ha sido tallada con tantas facetas [...] que de significar tanto ha llegado a significar casi nada” (Lázaro Carreter 1969: 125). Para eludir el “saco sin fondo” (Jakobson 1992 [1921]: 166) y la categoría “*fourre-tout*” (Champfleury 1857) del término, conviene distinguir la dimensión ahistórica de un realismo cuyos valores son la fidelidad y verosimilitud miméticas (Jakobson 157-167; Wellek 1978) frente a sus distintas formulaciones en la historia de la literatura (realismo decimonónico, naturalismo, novela social, realismo sucio). En la medida en que no hay una definición unívoca y satisfactoria de este concepto, si la realidad cambia, el realismo, como modo de reflejar la realidad, también engendrará una estética múltiple y cambiante. El hispanista alemán Karl Kohut apuntaba a una aproximación siempre parcelaria del realismo: “La realidad es un fenómeno infinito en el que estamos inmersos. Reflejar la realidad en este sentido total es, *a priori*, imposible. Por eso, la realidad de los distintos realismos siempre se limita a una parte concreta de la realidad” (Kohut, 2000: 11). Por su parte, Darío Villanueva quien, proponiendo un estudio evolutivo de esta corriente literaria y superando los límites (que él llama “falacias”) del realismo genético y formal, adopta como perspectiva más integrada lo que denomina realismo intencional, inspirada de la pragmática y de la fenomenología y centrada en la figura del lector según las teorías de la recepción (Villanueva 1990: 192-193 y 2004).

Como no era de extrañar, hay muchas maneras de ser “realista” sobre el objeto “España”: tenemos no una sino muchas novelas nacionales. No obstante, una matriz común atraviesa esta literatura, precisamente la de crisis ficcionalizada que *se encarna* en el choque entre la historia colectiva y la individual: el conflicto se escenifica entonces a través de la disputa de personajes en un espacio y un tiempo situados y reconocibles por el lector, y en ese sentido se inspiran de la “ilusión referencial” próxima de las formas canónicas del realismo decimonónico. Destaca en estas ficciones el cuerpo individual de los personajes, un cuerpo que sufre y se degrada como alegoría de la batalla política y social. Puede además el autor fabricar un espacio-tiempo deliberadamente alterado, distorsionado o descentrado que busca generar otros modos de aproximación a la realidad, o incluso experimentar con la materia lingüística, alcanzando pues una renovación formal considerable.

Tomamos como objeto de análisis algunos ejemplos de narrativa española: Rafael Chirbes, Manuel Vilas y Sergio del Molino. Si bien son por supuesto insuficientes para abarcar la totalidad de las modalidades de prácticas realistas, nos permiten una aproximación a este género constantemente renovado¹. Proponemos una caracterización de sus narrativas, atendiendo a la representación del país que en ellas encontramos, y que pretenden dar a conocer parcelas de realidad poco observadas o cuestionar dicha realidad a través de recursos paródicos, alimentando así una visión carnalesca del mundo (Bajtín). De la exploración de una crisis, resultan relatos alternativos que alimentan cierta disociación con otros más manidos, “oficiales” o convencionales, de manera que quedan mejor perfiladas las tensiones ideológicas que subyacen en todo relato.

1. Hemos dejado fuera de este ensayo, por falta de espacio, a autores que sin duda entrarían perfectamente en nuestra reflexión y que plantean interrogantes directamente políticos: así las referencias literarias de los años 50 en adelante –los exponentes del realismo socialista como Camilo José Cela, Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Goytisolo, Ramiro Pinilla, Juan Marsé, Juan Benet, Carmen Martín Gaité, Juan García Hortelano, Manuel Vázquez Montalbán, Francisco Umbral, Caballero Bonald– los autores nacidos a mediados de los 50 –Antonio Muñoz Molina, Julio Llamazares– en los 60 –Almudena Grandes, Ignacio Martínez de Pisón, Javier Cercas, Belén Gopegui, Marta Sanz–, o en los 70 –Isaac Rosa, Pablo Gutiérrez, Eudene Portela, Sara Mesa, Elvira Navarro.

Le réalisme indique ainsi un travail idéologique, une contradiction fructueuse, celle de l'absorption du réel par la fiction littéraire. Le terme de *réalisme* concentre alors une ambiguïté pragmatique féconde, entre la critique, quelquefois descriptive, d'auteurs passés, et une ambition programmatique qui cherche à politiser la littérature (Bertheliet, Goudmand, Roussigné, Véron 2021 : 11).

Teniendo en cuenta la asociación entre la consideración realista y la dimensión programática y política, nos interrogamos sobre los modos de politización del discurso narrativo desde la intención del autor. Entendemos por “politización” la representación ficticia de los conflictos políticos y sociales los cuales, gracias a la formulación narrativa del autor, aparecen intensificados y adquieren inteligibilidad. De esta variable de politización no ha de inferirse la militancia política del autor, ya que impediría que el lector llevara a cabo su propia actualización de la intención realista (D. Villanueva). Antes bien, la consideración realista vendrá dada por cómo logra tal o cual autor expresar la conflictividad social y política en una sociedad compleja, considerando a la vez su historicidad y su presente.

Polifonía de memorias en Rafael Chirbes para un realismo dialéctico

La literatura del escritor valenciano Rafael Chirbes (1949-2015) puede tomarse sin duda como un ejemplo de narrativa que pone en escena los conflictos de la memoria en torno a la historia de España desde la Guerra civil hasta nuestros días, dando como resultado una literatura que podríamos llamar “testimonial” (Bernasocchi y López de Abiada 2011). Tuvimos ocasión de poner de relieve la dimensión política de la novelística de Chirbes (Larroque 2020 y 2021: 306-320), de la que se colige una ruptura con respecto a la ausencia de literatura sobre la guerra civil durante los años del PSOE en el periodo posterior a la Transición².

-
2. “Me molestó el pacto de silencio de la transición y el que se considerara de mal gusto hablar sobre la guerra y la posguerra (como algo *démodé*, antiguo) durante los años en los que el PSOE estuvo en el poder (¡había que modernizar y europeizar España!).” Correspondencia privada de Catherine Orsini-Saillet (2007: 34).

Es patente la intención en Chirbes de novelar su propia generación que, en parte, se caracterizó por abandonar sus ideales de juventud y encarnar la nueva clase social emergente en época del ministro socialista Solchaga que decía aquello de “España es el país donde se puede ganar más dinero a corto plazo de Europa y quizá del mundo” (Matías 1988: s. p.). Pero el interés específico de sus novelas está, en mi opinión, en multiplicar los puntos de vista y la focalización de la instancia narrativa con el fin de proponer memorias plurales y contradictorias³.

Con el tiempo, la disposición coral de sus novelas será tan recurrente que el narrador heterodiegético quedará reducido a su mínima expresión, subsumido en la subjetividad de los personajes (*Los viejos amigos*, 2003; *Crematorio*, 2007; *En la orilla*, 2013). En efecto, esta omnisciencia en tercera persona queda siempre marcada por la fuerte focalización de uno de los personajes de la que resulta una narración “compasiva”, es decir, “que siente con sus personajes’, comparte sus sentimientos, sus obsesiones, y cuya presencia Juan Bautista de Avallé Arce (2006: 322) ya observaba en las novelas contemporáneas de Galdós, uno de los maestros de Rafael Chirbes” (Orsini-Saillet 2021: 355). Podemos recordar otras influencias literarias peninsulares como son el humanismo de Cervantes, la tradición picaresca y barroca o el multiperspectivismo de Max Aub o Juan Marsé (Chirbes 2002 y 2010). Es notable también su admiración por Carlos Blanco Aguinaga –a quien dedica su ensayo *Por cuenta propia. Leer y escribir–*, coautor de una *Historia social de la literatura española*, publicada en plena transición española (1978) y que fue a la sazón tachada de “estalinista”:

Con Blanco aprendí la literatura como forma de conocimiento: colocarse ante el puro texto, sin retórica envolvente, y aprender, de paso, que el envite no es tanto situar un libro en su contexto, sino desentrañar el

-
3. Encontramos el clásico narrador omnisciente que va haciendo entrar a una multitud de personajes a escena (*La larga marcha*, 1996; *La caída de Madrid*, 2000), así como relatos en primera persona (*Los disparos del cazador*, 1994; *La buena letra*, 2002). Curiosamente, las dos novelas que abren y cierran su trayectoria narrativa, su primera novela, *Mimoun* (1988) y la póstuma *Paris-Austerlitz* (2016), además de ser las más autobiográficas de su producción, se sitúan en espacios distintos a España: un pueblo del Atlas marroquí y París, respectivamente. Su obra ha sido publicada en Anagrama.

modo en que el contexto forma parte de la malla del libro. La literatura, como ineludible sismógrafo (o policía) de su tiempo (Chirbes 2013, s. p.).

Hemos de subrayar la importancia de la historia en su formación como escritor: en vez de estudiar literatura, escoge historia “por poner un poco de suelo”⁴, lo que le llevará a leer a los historiadores significativos de la *École des Annales*, o a críticos literarios marxistas como Lukács: más adelante reafirmará su filiación con el materialismo histórico y con la filosofía de Walter Benjamin. De ahí la cercanía que podemos establecer con el “realismo dialéctico”, categoría que empleaba Ramón Buckley para referirse a las novelas españolas entre los años 50 y finales de los 60 “que pretende[n] una interpretación de la sociedad española en su totalidad, es decir, en el enfrentamiento dialéctico de las diferentes clases sociales” (Buckley 1996: 9). En Chirbes, un mismo personaje experimenta su propio desdoblamiento ideológico de manera que no es tanto ya la lucha de clases sociales propiamente dicha sino la exploración de la memoria familiar la que se libra en la conciencia y en el cuerpo del individuo.

Las dos novelas que vamos a citar conforman un díptico de la crisis económica española iniciada en 2008: *Crematorio* y *En la orilla*. Si en ellas las localidades son fruto de la imaginación toponímica del autor (Misent y Benalda en la primera; Olba y Misent en la segunda), no cabe duda de que estamos en algún lugar de la costa alicantina que ha sufrido la especulación inmobiliaria. En un único párrafo que ocupa más de veinte páginas, *Crematorio* se abre con el diálogo imaginario entre Rubén y su hermano Matías, cadáver ya sobre la sábana que espera a ser incinerado: se trata de un monólogo en estilo indirecto libre que fluye del presente a los recuerdos de infancia y de la adolescencia, a los que seguirán o bien otros monólogos de otros personajes, o una focalización interna mediante un narrador en tercera persona. En cuanto a *En la orilla*, salvo contadas excepciones en que aparece un narrador heterodiegético y que abre la novela con el hallazgo de un cadáver cuya identidad se desconoce, tenemos también una sucesión de monólogos en primera persona. Es sin duda en esta última técnica caleidoscópica en la que consigue una mayor

4. Declaraciones recogidas en la página de la Fundación Rafael Chirbes: <https://rafael-chirbes.es/biografia/> [consultado el 10/05/2022].

depuración de su capacidad dialéctica, una “polifonía erosiva” construida mediante la sucesión de monólogos interiores de personajes ensimismados, que no comunican verdaderamente entre sí, y que a pesar de ello buscan explicarse, justificarse o incluso *redimirse*⁵.

Rubén Bertomeu, viudo y casado con Mónica (“cuarenta largos años menor que él” y que padece según su hermano Matías, “la bulimia del ogro” (2007: 282), es arquitecto de formación y desarrolla su carrera como constructor y promotor inmobiliario en los años del *pelotazo*. Para llegar al éxito ha tenido que transigir con la pérdida de valores políticos y éticos, puesto que se beneficia de la corrupción ambiente. Dotado de una gran cultura por herencia familiar, abonado a *Sobremesa* por voluntad de clase (2007: 42)⁶, abraza el principio de realidad y el pragmatismo, a diferencia de su hermano Matías que va a ser su envés idealista. No obstante, hay varios “rubenes” sucesivos en el tiempo que conviven en la misma identidad: un Rubén culto, comprometido con la arquitectura, aún idealista y ético en su juventud, y con el paso del tiempo, un Rubén más pragmático, cínico, poderoso y frívolo. Su retrato físico, desde la focalización de su hija Silvia, refleja su quiebra moral: “Vitalidad. Su padre: tenis, golf, paddle, vela, natación, spa. El cuerpo siempre bronceado de su padre, el collarcito de oro metiéndose en el vello blanco y dorado del pecho [...]” (268). La metamorfosis de Rubén se expresa aquí mediante un desliz de la primera persona de Rubén a la primera de Silvia, y por fin a la tercera con focalización en esta última: “Mis andamios están repletos de genios (papá, no te pongas demagogo: ahí Rubén se travestía, se ponía en el lugar de sus obreros, del peor pagado, del más tonto. [...]). Jugaba a mirar el mundo desde la carretilla del cemento” (283). Su retrato lo van completando otros personajes, como Juan, su yerno:

Materialismo de cemento, de grava y arena, de hormigón, pesado y compacto (Mozart más mortero, diría Juan); comer, beber, follar, amontonar dinero, acumular arte, más que por una inclinación espiritual por avaricia

5. No en vano las alusiones a la lexicografía cristiana en las novelas de Chirbes merecerían un estudio aparte.

6. Rafael Chirbes trabajó como reportero en la revista gastronómica *Sobremesa* desde 1984 hasta bien entrados los años 2000.

de coleccionista, por cálculo de inversor; contar acciones, materia inerte, aún más cemento [...] (298).

Leamos esta visión sobre España en tercera persona con focalización en Silvia pero en la que se inmiscuyen las voces de varios personajes:

Tenía razón su padre, ella, Silvia, formaba parte de la generación privilegiada. En los últimos dos mil años de historia de España todas las generaciones han crecido en guerra, peleándose unos contra otros, contra la horda, la fratría o el clan de enfrente, éste ha sido un país mugriento. Campesinos y artesanos famélicos, pintores famélicos y sucios, escritores famélicos y sucios, un país de porquería escasamente pasado por agua (su madre *dixit*). Casposas fotos de principios del siglo xx, una caspa que se prolongó hasta hace muy pocos años. También las fotos de los setenta destilaban cutrerío: Matías, con las gafas de gruesa y oscura montura de plástico, los cabellos no demasiado bien lavados y largos, apelmazados en su propia grasa; y no digamos ya las fotos de los años cuarenta y cincuenta, esos hombres bajitos y cetrinos, de caras rugosas, desdentados, las piernas encorvadas, transmiten un clima asfixiante que Silvia no soporta. La delicadeza de su madre: nunca soportó la sociedad española (280-281).

Tenemos otro ejemplo de experiencia de la derrota en Esteban, protagonista de *En la orilla*, heredero de la carpintería familiar que acaba de ser embargada y que vive junto a su padre anciano, mudo y que hubo de esconderse en la posguerra española. Su visión del mundo contrasta con la del exitoso amigo Francisco Marsal, hijo de vencedores y representante de la izquierda española integrada en el poder, que ha prosperado en la alta gastronomía madrileña. Este personaje marca una brecha con las antiguas amistades del pueblo:

Francisco sonrío al decir la palabra embargo. Está por encima: lo que no le afecta lo toma a chirigota, y a él la verdad no le afecta nada de lo que nos pueda importar a nosotros. [...] viene al bar a tomar apuntes, notas de color local con las que añadirle verismo a sus libros, pinceladas costumbristas, frases hechas, gestos, color, ambientes. Estudia nuestras comidas y bebidas, que fueron las suyas; nuestras costumbres, nuestras tradiciones:

hace etnología con nosotros [...]. Para Francisco la cita vespertina en el bar Castañer es anécdota, mientras que para nosotros el bar, todo esto, es parte indispensable de nuestra vida, lo ha sido. Para él, un paisaje exótico, somos sus tristes trópicos antropológicos, personajes de estampa costumbrista [...] (57-59).

Es interesante ver que la ruptura ideológica se produce no sólo en función del poder adquisitivo del personaje, sino también según su capacidad de representar una realidad con “verismo”, atributo del que goza Francisco según Esteban. Con todo, las consideraciones sobre el poder del dinero son omnipresentes, como en la novela anterior, ya que permite comprar estatus social:

Si para algo sirve el dinero es para comprarles inocencia a tus descendientes. No está mal. No es poca cosa. Te saca del reino animal y te mete en el reino moral. Te humaniza. Gracias a él, al dinero, se habían difuminado en la desmemoria de los Marsal las batidas de maquis en la montaña, en el pantano [...] (70).

Como vemos, el estilo empleado en ambos textos es semejante, mediante la enumeración de sustantivos o de verbos en infinitivo: “Dinero, argent, Money, flus, Geld. Eso necesitaba y eso devolveríamos y eso repartiríamos y, en los ratos libres, seríamos felices [...]. Alquilar, comprar, vender, hipotecar, traspasar, construir, decorar, poner en circulación, almacenar, avalar, suscribir, firmar” (118-119). En este otro párrafo, que se abre también con una enumeración, conocemos la visión de Esteban sobre la sociología de la izquierda democrática en España:

Viajar, foliar, tomar drogas, ver cine, oír música, discutir de esto y aquello con unos y con otros, formaba parte de eso que Marx llama la acumulación primitiva de capital. Para su padre [de Francisco] fueron las batidas nocturnas, los paseos por los acantilados de Misent y por las barras de los clubs con las autoridades. Habían cambiado los métodos, pero el mecanismo seguía funcionando. Hasta el escupitajo en la foto del padre falangista formaba parte de su ciclo de formación. Se trataba de poner los cimientos sobre los que levantar esa empresa de empresas que ha sido

Francisco Marsal. Seguramente, más fácil cuando tu acumulación no es precisamente acumulación primitiva, sino un incremento de segunda generación [...] tener un capitalito previo en la recámara te da esa perspectiva de continuidad, sinergias multiplicadoras [...] (194-196).

Pero muchas veces, los narradores-personajes en Chirbes son de poco fiar como él mismo expresa:

He sometido las coordenadas de mi educación sentimental al juego de espejos de narradores poco fiables, para alertarme a mí mismo –y al lector– acerca de la necesidad de saber moverse entre la seducción de los lenguajes; he fomentado la desconfianza de eso que parece flotar por encima de todas las cosas y que conocemos como cultura: ‘*La buena letra es el disfraz de las mentiras*’, dice Ana⁷; y Carlos Císcar, el personaje de *Los disparos del cazador*, es un narrador estrepitosamente poco fiable [...], pero que, desde su falacia, acaba desnudando los valores de la nueva clase, del mismo modo que lo hará –al final de este viaje literario– Rubén Bertomeu, el protagonista de *Crematorio* (2010: 33).

Efectivamente, el recurso a un narrador poco fiable va a permitir a Chirbes difundir un discurso implícito con dos consecuencias: a nivel histórico o público, suscitar la desconfianza hacia los discursos hegemónicos de la memoria como estrategia para poner en escena los conflictos políticos, económicos y culturales; a nivel de personajes, insistir en la falta de interacción mediante el uso del monólogo interior y destacar las trampas de los relatos sobre determinada realidad histórica desde distintas subjetividades.

De lo leído, identificamos recursos propios de la autorreferencialidad a una distancia prudencial de la propia biografía del autor, aunque a veces resulten turbadoras las coincidencias entre ficción y realidad, como en la muerte prematura del personaje Matías y del propio autor⁸.

7. Ana es la protagonista de *La buena letra* (2002).

8. Por ejemplo: “No puede decirse que la vida no ha sido generosa con Matías, aunque no le haya concedido un ciclo demasiado largo. Morir a los sesenta y pocos años. Haber vivido sesenta y tantos años. Tampoco está tan mal teniendo en cuenta que la Europa del siglo xx ha conocido dos guerras continentales y otras cuantas de ámbito nacional [...]” (2007: 170).

Recordemos que es autorreferencial todo relato que se refiere a sí mismo, cuando explícitamente el propio texto es el objeto de discurso, o cuando juega con “el funcionamiento connotativo de la metatextualidad” (Champeau 1994: 8). Otros ejemplos nos remiten a la relación de ciertos personajes con el “acto literario”, de manera explícita a través del escritor Frederico Brouard (2007: 313, 316, 344-345) o del crítico Juan Mullor, el marido de Silvia, que mediante una 3ª persona en un estilo indirecto libre declara que:

A lo mejor hubo un tiempo en el que uno podía engañarse pensando que un escritor podía ser el alfarero del mundo. Que sus palabras participaban del valor performativo que tiene el verbo de Dios, que, con sólo nombrar la luz, enciende el sol, la luna, las estrellas. Hoy ya sabemos que no hay nada de eso (349).

Mediante la construcción de estos *alter ego*, las ideas de Chirbes quedan “incorporadas” a sus personajes. Estas sátiras hiperbólicas, de tono social, histórico y político, también se acompañan de momentos de lirismo por parte del narrador: por ejemplo, resuenan ecos naturalistas en las últimas líneas del parlamento de Esteban, con una referencia indirecta directa a la novela *Cañas y barro* de Blasco Ibáñez publicada en 1902 (2013: 423), o en el epílogo de *Crematorio*, “Estampa invernal de Misent” (2007: 414-415), reforzando pues el cariz marcadamente impresionista y ajena a una representación puramente objetivable.

Estas dos novelas contienen otros *leitmotifs* comunes y complementarios: la división social entre un arriba y un abajo (2007: 57), la vida como “representación” (2007: 279), o incluso la disyuntiva orden-desorden y que tiene su metáfora en la propia creación literaria. Se expresa el arquitecto Rubén sobre este particular: “[...] evitar el desorden, corregir el orden. [...] Eso es lo que te separa del animal [...]. A mi manera, Silvia, yo también ayudo a construir el orden, soy constructor, arquitecto, organizo el espacio” (2007: 209). También el carpintero embargado Esteban comprueba que:

[...] la lucha de clases se difuminó, se disolvió, la democracia ha sido un disolvente social [...] no se percibe arriba y abajo, todo está embarullado,

confuso, y, sin embargo, reina un misterioso orden, eso es la democracia. Pero, de repente, desde hace un par de años, parece que se palpa la reconstrucción de un orden más explícito, menos insidioso. Es visible el nuevo orden, arriba y abajo bien claros [...] (2013: 246).

Otros motivos recurrentes son los cuerpos en declive (“piel mortecina que ha iniciado su degradación” (2007: 15), “me quedo rodeado de todos esos materiales que son cadáveres como yo, inútiles en su abandono, e inician su proceso de degradación” (2013: 309); la vida como “despilfarro” (2007: 17) o “La vida, derroche” (2013: 30 y 389), el pavor a la rata y a los “perros rabiosos” (2007: 67 y 92), una transmisión y una herencia frustradas⁹, el dinero que sirve para ocultar crímenes y que es fundamentalmente corruptible (“El dinero tiene, entre otras virtudes, una calidad detergente” (2013: 80), el hombre como “un saco podrido que no conviene abrir” (2007: 334) o como “malcosido saco de porquería” (2013: 134, 160), o por último una relación cainita entre hermanos –Rubén y Matías, Esteban y Germán en cada una de estas novelas– como alegoría de la nación.

Crónica familiar en primera persona: las Españas de Sergio del Molino y Manuel Vilas

Si Chirbes se apoya discretamente en el discurrir monológico de voces ficticias dispuestas en mosaico con una tendencia a la autorreferencialidad creciente, pasamos en este punto a una etapa superior en la incorporación del autor a la voz del narrador en primera persona, con los ejemplos de Sergio del Molino y Manuel Vilas. Ambos escriben crónicas familiares desde la novela autobiográfica como modo de aprensión de la realidad desde el yo. Es notable en este tipo de novela la fuerte interrelación entre la historia individual e histórica, de manera que lo político

9. En *Crematorio*, Silvia no sigue los pasos de su padre Rubén quien dice: “A quién se lo doy todo, a quién se lo regalo. Silvia, la destinataria natural, rechazó el regalo. No lo quiso, No lo ha querido nunca” (2007: 181). Tampoco funcionará la transmisión del oficio en *En la orilla*: Esteban no conseguirá evitar la ineluctable quiebra de la carpintería familiar.

desciende a lo doméstico, apostando por la particularidad y los márgenes, pero dando cuenta a la vez de una realidad peninsular más amplia.

Sergio del Molino (1979) se dio a conocer gracias a *La España vacía* (2016) y ha prolongado su reflexión en *Contra la España vacía* (2021), dos ensayos en los que interroga los mitos que circulan sobre el objeto España y que ha tenido una gran repercusión política en la península pero que descartamos en este trabajo por su género de no-ficción¹⁰.

Tomaremos como análisis central la novela autobiográfica *Lo que a nadie le importa* (2014) que abarca una historia del país más amplia, donde el autor-narrador cuenta la vida de su abuelo, José Molina, nacido en 1915 en Bubierca, “villorrio cerca de Calatayud” (25), soldado recluta en el bando nacional, superviviente de la batalla del Ebro y dependiente de *El Corte Inglés* de Callao. Puede considerarse una novela de aprendizaje en tanto que intenta reconstruir una memoria callada por el abuelo, por lo tanto, abordada desde la reconstrucción de la memoria por parte de los nietos de quienes vivieron la guerra civil. Consciente de ello, el autor-narrador en primera persona, colma silencios y huecos, reconstruye o reinventa una transmisión interrumpida mientras evoca su propia vida, su pasado y su presente. Este ejercicio de “post-memoria”, según la terminología de Marianne Hirsh, también se refleja en los cuerpos de los personajes: tanto en el del narrador autodiegético en metamorfosis (de adolescente a adulto), como en el del abuelo que envejece:

Mi cuerpo de licántropo, recién despertado, se embobaba ante el cuerpo inverosímil de mi abuelo. Ese cuerpo diabético de ochenta y dos años que seguía respirando contra la voluntad de su dueño. Mi cuerpo aprendía en el de mi abuelo nuevas formas de rebelión contra mí. Métodos de tortura o de resistencia pasiva. Mi cuerpo ya se había convertido en mi enemigo y me obligaba, con sus ojos, los ojos de mi cuerpo, a contemplar la devastación, el futuro (223).

10. Comienza su andadura literaria con la publicación de una novela autobiográfica, *La hora violeta* (2013), que obtuvo los premios Ojo Crítico y Tigre Juan, en la que narra la muerte prematura de su hijo, siendo la última novela en publicarse *La piel* (2020), de tono igualmente autobiográfico.

El modo discursivo de Sergio del Molino opera una superposición de representaciones y referencias culturales para contar la historia familiar, que siempre supone cierta impugnación de la historia hegemónica en la medida en que ha quedado aquella relegada al anonimato. Se trata en realidad de proponer un discurso narrativo que no ha existido, donde el narrador reconstruye un espacio, en este caso el Madrid de sus abuelos:

Hundido en el fondo de las cuevas de Embajadores, donde el Manzanares levanta su vuelo de orín, [aquel Madrid] quedó a desmano de toda crónica. [...].

El Madrid del día de la boda de José y Carmen era más Madrid, por abundante y condensado, que el Madrid de Perico Chicote, pero tenía un problema gramatical. El Madrid del día de la boda de mis abuelos se había conjugado hasta entonces en subjuntivo y condicional, que son los modos y tiempos de la incertidumbre y del miedo. A partir de la boda, se conjugó sólo en presente de indicativo, que es el tiempo de lo que a nadie le importa. El Madrid de Celia Gámez y Ava Gardner venía conjugado en pretérito perfecto simple, que es el tiempo de las crónicas y de la historia. Venía ya empaquetado y escrito para la posteridad, sin necesidad de conversiones sintácticas. Yo tengo que convertir el presente de indicativo de mis abuelos en pretérito perfecto simple, y en la operación estoy obligado a inventármelo todo, porque el presente de indicativo no deja rastros. No recreo una época, sino que la creo desde la nada. Estas supuestas memorias familiares son lo más fabuloso y ficticio que he escrito nunca. La realidad que las ampara sólo existió mientras fue enunciada y se murió al mismo tiempo que nacía. Estas páginas son ficciones sin registros fósiles (119-120).

Llama la atención la visibilización del andamiaje del escritor que interviene como reflexión en el hilo diegético. Tampoco pasará desapercibida la relación ambigua y polisémica del narrador con la ficción para “explorar la realidad”, aunque evite la calificación de “realista”. En una entrevista, Sergio del Molino declaraba:

La ficción es un obstáculo. La ficción crea fronteras para explorar la voz del narrador, a veces propone algo hueco. Crea unas convenciones que

impiden explorar las emociones. Necesito explorar la realidad, sin ser realista, explorar las vivencias reales, la intimidad y el yo. Estas memorias familiares imaginadas son ficticias, aunque todo es real (s. p.)¹¹.

Otra función del discurso narrativo busca deconstruir los estereotipos históricos y políticos que persisten respecto a la representación de vencedores y vencidos, con su tenue y promiscua frontera, como en este ejemplo en el que el “vencedor” es su abuelo y la “vencida” su abuela, pero con una inversión metafórica y un claro efecto cómico:

Mi abuela no había vivido una guerra, sino unas largas vacaciones en la playa cuando a la playa sólo iban las niñas morenas de los cuadros de Sorolla. Mientras reposaba el arroz arrullada por el rac-rac de las cigarras, a mi abuelo le devoraban las hormigas de las trincheras. Siempre me ha parecido hermoso este contraste de fábula clásica. El vencedor arrogante y fascista, el malo, se inflaba de miedo, pesadillas y silencio postraumático entre el barro y las bombas. Mientras, la derrotada, la víctima, la que llevaba la razón del pueblo, la representante del bando oprimido y desahuciado contenía el eructo de la digestión de una paella y se refrescada con limonada dulce mirando el mar (116).

Significativa es también la imagen que ciertos intelectuales han proyectado sobre España, alimentando una dialéctica estereotipada entre el campo y la ciudad, que será desarrollada en *La España vacía*. En este fragmento, el narrador trae a colación la crónica de unos periodistas de la capital que recorren la provincia de Zaragoza y que hablan del abandono de pueblos como Buberca:

“Silencio inquietante”, decían los cronistas cursis del *Heraldo de Madrid* en 1920. Esos señoritos de la *belle époque* tan remilgados, casi franceses, ante la miseria húmeda de un pueblo español. [...]. No me explico que a un mozo de Calanda como Buñuel le horrorice Las Hurdes. O que un

11. La transcripción de la entrevista radiofónica a Sergio del Molino es mía: “Sergio del Molino narra la vida de su abuelo como paradigma del silencio y la resignación de la posguerra en su novela *Lo que a nadie le importa*”, programa Biblioteca Pública, RNE, RTVE, 06/10/2014, s. p.

hombre de campo como Sender componga un libro tan complaciente y lejano como *Réquiem por un campesino español*. Los hijos del pueblo, cuando vuelven a él, lo contemplan como si vinieran de Manhattan, con la soberbia exótica de un Conrad en el Congo. Vuelven al pueblo que les parió y se asquean de sí mismos, de la placenta que quedó tirada en la era, y se sienten poseídos por “penas inexplicables” y “silencios inquietantes”. Esa crónica de 1920 es arquetípica de una mirada falaz y versallesca sobre el campo español. Mirada de señoritos de Ateneo y Círculo de Bellas Artes que confunden las molduras del art déco con una forma de paisaje y se asombran de que al final de la calle de Alcalá no florezcan jardines como el Bois de Boulogne ni caigan otoños como los de Central Park, sino que se extienda una estepa amarilla, horizontal y de casas bajas hundidas. Culpan a España de ser España y no ser Francia (177-178).

País *negado* por la intelectualidad, que no quiere “aceptar el país como es, y sobre todo su paisaje: nunca miramos el secarral español con la admiración y el respeto que se merece” (s. p.). Convencido de que “los paisajes condicionan la forma de ser y la personalidad de quienes los habitan, contrariamente al paisaje como reflejo del alma novela decimonónica” (*ibid.*), desarrolla su tesis Sergio del Molino en los siguientes términos:

Creo que viene desde la llegada de los Borbones a España: hay un empeño de la intelectualidad española por hacer de España otra cosa que no es España, de negarla y convertirla por ejemplo en Francia. Ahora también lo último que quiere ser un novelista español es un novelista de Brooklyn. La Gran Vía es el ejemplo perfecto. Cuando quieren modernizar Madrid a principios del siglo xx, no se les ocurre otra cosa que hacer Nueva York, una fachada neoyorquina que tapa el Madrid histórico. Pasamos la vida negando España y fingiendo una cosa que no es. Yo también rechazaba España (*ibid.*).

Efectivamente, el escritor y el narrador coinciden en exteriorizar su *mea culpa* por haber contribuido a vehicular el estereotipo de una mirada foránea sobre el país y subyugada ante el pintoresquismo. Se trata de

acercarse en lo posible a una verdad para reflejar los diferentes espacios y memorias con mayor fidelidad a lo real:

Mientras escribo esto me doy cuenta de que yo también hice como Buñuel y Sender y todos los escritores españoles que, antes de escribir lo que realmente querían escribir, se metieron a cronistas e intentaron retratar su país con ingenuidad y efectos especiales (178).

Es decir, el narrador de *Lo que a nadie la importa* expone su quehacer literario y su progresiva elección de cierto canon estético, con sus filias y fobias. Igualmente observamos el motivo del orden del discurso frente al desorden de la realidad: “Por qué era tan difícil de contar? ¿Por qué la vida se narraba tan mal, con tanto desorden? [...]” (236). Este sesgo meta-ficcional no es simple coquetería sino que cumple una función primordial para explorar mejor la personalidad hosca de su abuelo, propósito principal de la novela:

Quería escribir como Orwell sin darme cuenta de que era a Miguel Delibes a quien debía imitar. Cuando Delibes escribía sobre el campo, se hacía campo él mismo. No había observación ni complacencia, sino identidad y comunión. Había silencio de liador de cigarros, sobreentendidos meteorológicos y guiños de cazador. Delibes escribía como callaba mi abuelo. Eran ellos, mi abuelo y Delibes, quienes tenían razón. Yo, como siempre, me equivocaba. Del todo. Al paisaje hay que volver para hacerse barro con él, con la boina calada y la azada lista (179-180).

En otros pasajes, el narrador homodiegético ofrece un imaginario sobre un Madrid pueblerino, de costumbrismo goyesco y resignación secular. En el siguiente fragmento, lo hace invocando una memoria familiar reinventada a partir de la descripción de una fotografía realizada por el abuelo con motivo de una excursión a la Ciudad Universitaria en la década de los 50:

Casi todos los meses de junio, un gran rebaño de ovejas cruza Madrid para recordar que la ciudad era un paso obligado de la cañada real. Con ese mismo espíritu tomaban los madrileños sin estudios la Ciudad

Universitaria. [...] Moncloa era un merendero de majos y majas, una romería de pueblo, una gigantesca tortilla de patatas. [...]. Mis abuelos iban a pacer, allí, rumiantes como eran, resignados y pacíficos animales domésticos. [...].

España se me presenta como un gran rebaño de rumiantes. Animales domesticados a fuerza de guerras y fusilamientos de Goya, locos en Quintas de Sordos insonorizadas, gritando gritos que ni ellos mismos escuchan. Llenan sus casas de pinturas negras y de pesadillas mal dormidas, pero viajan mansos cada mañana en la línea tres del metro camino de la planta segunda del Corte Inglés de Preciados. Y mansos rumian la historia de su país, la que no les tiene en cuenta, la que les borra de las fotos de la triunfal y heroica Ciudad Universitaria (241-242).

Con la prosopopeya “Cómo hizo España entera para aguantar la vida en España” (244), se pone el acento en una potencialidad frustrada, resumida en la perífrasis “país que nunca fue” (253) y que anuncia el subtítulo de *La España vacía*, ensayo publicado dos años después. Por último, traemos a colación los vínculos que mantiene el escritor con la cuestión de la memoria histórica:

Mi relación con el debate con la memoria histórica es problemática: intenta imponer un discurso para unos fines políticos, pero intelectualmente no se puede aceptar sin más. Hay muchas trampas dentro del debate que a mí como novelista me apetece explorar. Tanto de la memoria “oficial” del franquismo como de la que se ha ido construyendo en los últimos años, chirrían muchas cosas. [...] Me interesa más la historia particular en vez de centrarme en debates absolutos de la memoria histórica que den por zanjada la historia de un país. [...] Ojalá que la mirada a España que yo hago en este libro aporte algo a los demás y a la construcción del país (2014, s. p.).

Para explorar esas “trampas” del debate político (nótese el mismo término que empleaba Chirbes), el punto de vista del narrador ha de situarse en la complejidad de la intrahistoria familiar, sin adhesiones partidistas explícitas.

Es Manuel Vilas (1962), escritor de poesía, de relatos, de novela y también de novela autobiográfica. Nos interesa en particular el retrato de familia y de país que realiza en *Ordesa* (2018), “crónica íntima de la España de las últimas décadas” según la contraportada. Esta novela, principalmente volcada hacia la memoria ascendente de los padres para hablar de su herencia, se complementa con *Alegría* (2019), centrada en el presente del escritor y en la relación con los hijos. Antes de publicar estos textos resueltamente autobiográficos, cuyo elemento más abiertamente ficcional reside en los nombres de los personajes¹², Manuel Vilas recurre en otras novelas a un humor mucho más paródico, posmoderno e hiperrealista, pero siempre con España como un paisaje donde se condensan conflictos políticos y sociales (Simón Partal, 2019)¹³. Es significativa la postura ante la historia del país en *España*, novela cuyo título suscita expectativas sobre un espacio determinado, pero donde el autor cuestiona radicalmente dicho espacio y por ende la identidad, propia y ajena, a través de la parodia y la ciencia ficción. Léase el risible epígrafe: “*Me gusta la gente, Juan Carlos II*”, o la disposición del autor que figura en la contraportada del volumen:

España es una novela que habla de un país crepuscular. Creo que la Historia es un género de ficción muy bien documentada. Creo que la Historia es la ficción suprema. Heródoto –con la ayuda inestimable de Tucídides– fundó el gran dogma de la Historia. Conforme cumpla años, me acerco a una verdad inapelable: nada existe, ni siquiera el espacio histórico y geográfico en donde tu vida aconteció. Por eso rompo el tiempo histórico en *España*. Y también mi identidad (2012).

Podemos identificar en esta narrativa rasgos de “hiperrealismo” definido en los términos en que lo hacía el escritor chileno Antonio Skármeta al hablar de la literatura del *post-boom* latinoamericano, como

-
12. Así, hay un juego de correspondencias entre los miembros de la familia y los grandes compositores de la música barroca, clásica o dodecafónica: Juan Sebastián (Bach) es su padre; Wagner, su madre; Bra (Brahms) y Valdi (Vivaldi), sus hijos; Monteverdi y Händel, sus tíos; Mo (Mozart), su novia, y por fin Arnold Schönberg, encarna los estados depresivos del narrador.
 13. Citemos *España* (2008), *Aire nuestro* (2009), *Los inmortales* (2012) y *El luminoso regalo* (2013).

modo de expresar lo real con medios irreales (1983: 131-147). Dichos medios proceden del inmenso arsenal de que disponen los autores influidos por la cultura de masas, entre los que podemos incluir a Vilas, y que el escritor y crítico malagueño Juan Francisco Ferré acuñó como “narradores mutantes” (2007: 9).

Sin embargo, nos centramos en la novela *Ordesa* por tener una referencialidad exterior más afirmada, es decir potencialmente más “realista”, y que se lee como una crónica de la intrahistoria familiar insertada en un marco sociológico y nacional bien definido. El título contiene un homenaje al amor del padre y es a la vez un lugar ajeno al centro político y social, de modo que el referente realista y la subjetividad van de la mano y se confunden (el padre *es* Ordesa):

Los dos amábamos las montañas: esos pueblos perdidos del Pirineo oscense de una España atrasada e inhóspita, en donde la perdición de esos pueblos serenaba nuestra propia perdición. [...] Puede que el único espacio humano sea una iglesia románica o el piso familiar: son lo mismo.

Todo se concentró en un nombre, que es un topónimo: *Ordesa*, porque mi padre le tenía auténtica devoción al valle pirenaico de Ordesa y porque en Ordesa hay una célebre y hermosa montaña que se llama Monte Perdido. Más que morir, mi padre lo que hizo fue perderse, largarse. Se convirtió en un Monte Perdido (88-89).

El espacio permite trasladar cierta *verdad* autoficcional y activar los discursos de la memoria y de la identidad. No duda Vilas en insertar en esta novela fotografías del álbum familiar¹⁴ alcanzando así un « ‘surco-dage’ réaliste par insertion ou mimesis d’archives, puisant dans un type de référentialité extérieur au monde fictionnel » (Rebreyend 2014: 210). El texto y la imagen son materiales legítimos para rematar un relato familiar defectuoso. Como antes hemos visto en Chirbes y Sergio del Molino, tenemos la preocupación por el orden expositivo en este fragmento dedicado al retrato de la madre:

14. Son abundantes los ejemplos de clichés en *Ordesa* (p. 16, 117, 120, 228, 331, 348).

Narrar el espacio y la memoria: imaginarios políticos en la España contemporánea

En mi familia nunca se narró con precisión lo que estaba ocurriendo. De ahí viene la dificultad para verbalizar las cosas que me pasan. Mi madre tenía multitud de dolencias que se sobreponían las unas a las otras y colisionaban entre sí en las narraciones. No había forma de ordenar lo que le ocurría. Yo he acabado descifrando lo que le pasaba: quería introducir en sus narraciones el desasosiego personal y quería además encontrar un sentido a los hechos narrados; interpretaba, y al final todo le conducía al silencio; olvidaba detalles que contaba pasados varios días, detalles que creía que no le beneficiaban.

Manipulaba los hechos. Tenía miedo de los hechos. Tenía miedo de que la realidad de lo ocurrido fuese contra sus intereses. Pero tampoco acertaba a saber cuáles eran sus intereses, más allá del instinto (22).

De nuevo destaca en el narrador una actitud autorreferencial en la que es más importante el proceso de escritura, en gestación, que el resultado del retrato, creando la sensación de una escritura que se psicoanaliza. Es igualmente importante el sentido de la “verdad literaria”, tema al que se llega por vericuetos inesperados, pero que tiene como punto de anclaje el lenguaje:

El dinero es el lenguaje de Dios.

El dinero es la poesía de la Historia.

El dinero es el sentido del humor de los dioses.

La verdad es lo más interesante de la literatura. Decir todo cuanto nos ha pasado mientras hemos estado vivos. No contar la vida, sino la verdad. La verdad es un punto de vista que brilla por sí solo. La mayoría de la gente vive y muere sin haber presenciado la verdad. Lo cómico de la condición humana es que no necesita la verdad. Es un adorno la verdad, un adorno moral.

Se puede vivir sin la verdad, pues la verdad es una de las formas más prestigiosas de la vanidad (76-77).

Como podemos notar, impera en el estilo de Manuel Vilas un realismo de corte impresionista donde abundan las asociaciones metonímicas y la metáfora al modo de las “greguerías” de Ramón Gómez de la Serna. Dominan también las elucubraciones sobre el sentido de la

Historia que influyen directamente en la idiosincrasia de esa voz narrativa, mediante alusiones a España, a sus instituciones, pero también a las clases medias y bajas, prodigiosas de esfuerzo y dignidad, frente a una élite perezosa y cuestionable.

Me puse a escribir, solo escribiendo podía dar salida a tantos mensajes oscuros que venían de los cuerpos humanos, de las calles, de las ciudades, de la política, de los medios de comunicación, de lo que somos. [...].

Había en el año 2015 una tristeza que caminaba por todo el planeta y entraba en las sociedades humanas como si fuera un virus. [...]

La Historia es también un cuerpo con remordimientos. Tengo cincuenta y dos años y soy la historia de mí mismo (10-11).

En el relato con forma de diálogo que mantiene el narrador Vilas con sus familiares muertos, leemos por ejemplo sobre la representación del país en la televisión en la década de los años 70, *Un, dos, tres... responde otra vez*¹⁵: “Creo que exhibían una España subdesarrollada. Bueno, tu hijo ya estaba en otro orden de la historia de España. Menos mal que ya todo ahora es un fantasma. Se murieron los presentadores, se fueron muriendo casi todos. [...]. Porque la única manera de vencer la vulgaridad en España es a través de la muerte” (132), una muerte, pues, barroca e igualitaria. Sobre la España de décadas anteriores, imagina la de su abuela: “[...] viviste en una España tan pobre que no daba ni para mantener la memoria caliente. Era un país atrasado, pero por qué lo era tanto, ningún historiador lo sabe. [...] el enigma español, lo llaman” (192-193) en referencia irónica al llamado “milagro económico español” y al desarrollismo de los años 60 que fue sencillamente obra de la clase media, apartada del devenir histórico, de la que procede su familia (“Los prodigios que emergen de la clase media-baja española de los años 60” –176–):

La monarquía española y antes el franquismo vigilaron la vida de mis padres y ellos respondieron con frugal indiferencia, con la indiferencia que procede de la naturaleza: la naturaleza frente a la Historia.

15. Creado por Narciso Ibáñez Serrador en 1972, este concurso fue emitido por Televisión Española durante diez temporadas.

No les dio nada a mis padres, España. Ni la franquista ni la monárquica.

Nada.

Al menos, durante el franquismo fueron jóvenes, al menos eso. No me gusta lo que España les hizo a mis padres. La derecha española, siempre allí impertérrita.

Más eterna que la catedral de Burgos, la derecha española (235).

Si por una parte, “España es un país de contrastes, es imprevisible [...] todo peligra en España” (236), la Historia parece detenerse: “El año de 1980 es idéntico al año 2015” (238), y sigue produciéndose la acumulación de riquezas entre los políticos españoles gracias a la corrupción impune (244-245). Vilas postula que no existe un orden sociológico o político (“[L]a mayoría de los hombres no tienen destino” –139– lo que contradice la creencia en el destino de la nación al modo de E. Renan), pero que sí hay un pasado familiar y nacional que es necesario recordar. El narrador Vilas ejerce una memoria común a la de Rafael Chirbes, que a su vez toma inspiración de la lectura de Juan Marsé: “[...] la memoria no es jamás un refugio, ni una guarida en la que agazaparse, ni complacencia de una legitimidad, sino una forma de intemperie” (Chirbes 2002: 102). En palabras de Vilas: “Es un error pensar que los muertos son algo triste o desalentador o depresivo; no, los muertos son la intemperie del pasado que llega al presente desde un aullido enamorado” (Vilas, 2018: 125). La muerte, junto a la naturaleza, son refugios a la marginalidad histórica y a la injusticia. Con una estética muy barroca, afirma el narrador que “[...] solo persiste la igualdad en la putrefacción de la carne” (207). El antagonismo entre historia y naturaleza se supera con una fantasía de evasión que impulsa la “desafección por las leyes de la realidad social” (293):

Jamás había pasado un Viernes Santo viajando en un coche. Siento como una liberación. Es como si hubiera desertado de la historia de España. Mientras toda España está rezando, yo viajo con mi coche, de Zaragoza a Madrid. Y acelero. Y no hay nadie en la carretera.

Siempre he tenido una fantasía que acabaré consumando alguna vez: echarme a la carretera una Nochebuena a las nueve de la noche, justo cuando la televisión retransmite el discurso del rey. Y conducir por las

autovías y las carreteras nacionales españolas hasta las doce o la una. Esas tres horas de espléndido silencio, de devolución del territorio español a la naturaleza (340).

Esta tesis ilumina también el epílogo de *Ordessa*, compuesto por once poemas y titulado “Epílogo: la familia y la Historia” (359 y ss.) y que cierra esta novela de 157 capítulos relativamente breves. Semejante giro a lo poético, completa una prosa con tendencia a la frase corta y a la versificación progresiva. El primer poema se titula “El Crematorio” (361) y refiriéndose a uno de los empleados que habla del padre difunto, escribe con ecos chirbesianos: “dijo difunto pero pensaba en fiambre o en saco de mierda” (362). De nuevo, destacan la dignidad de los progenitores –“Vivió [su padre] como si no existiese España, la Historia y el Mundo” (365)– y una “Historia de España” de pobreza persistente: “No tener nada mata la sangre aquí, / en España, y no te quitas el olor a pobre nunca, / y acaban convirtiendo tu pobreza / en culpabilidad, todo un arte moral” (367).

Conclusiones

Desde el punto de vista de los criterios temáticos, identificamos en estos autores la intención de dar a conocer un periodo histórico desde un punto de vista descentrado, alternativo y *marginal* en sentido propio, haciendo patente el proceso de construcción de un paisaje, los modos de expresión de cierta clase social, el cuerpo como espacio donde se libran batallas pero también la relación de los individuos con el espacio geográfico, afectiva, desencantada y singular. Son ficciones en torno a acontecimientos concretos: novelar la crisis económica a través de memorias plurales (Chirbes), novelar la vida de figuras tutelares que atraviesan episodios de la guerra civil, la posguerra y la España democrática (del Molino, Vilas). Los tres autores (re)construyen los discursos sobre conflictos nacionales con una mirada diacrónica desde la memoria o la posmemoria, dando forma a los imaginarios sociales y políticos.

En cuanto a las opciones estilísticas, destaca la estrategia de una narrativa de erosión a través de una polifonía de voces en Chirbes, en la que se pone de relieve la subjetividad del individuo y que hemos llamado

“realismo dialéctico” y que recuerda al “realismo excéntrico” que Adorno atribuía a Balzac, necesariamente fragmentario pues, a la inversa del realismo definido como una sola imagen de la “totalidad” social en Lukács (Tain, 2021: 91-108; Bouffard, 2021: 83-84¹⁶). Por otra parte, parece hoy difícilmente sostenible excluir del realismo una literatura memorial en primera persona que bebe tanto de la crónica literaria (del Molino) como del lirismo en clave de autoficción (M. Vilas). Así pues, los diversos referentes de la realidad adoptan una representación mayoritariamente fragmentada y polifónica, para crear precisamente la ilusión de totalidad.

Así, contra lo que pudiera interpretarse como una paradoja, no es incompatible la autorreferencia y el compromiso del escritor por mostrar una realidad compleja (Fauquet, 2014). En esta misma dirección, sostiene Geneviève Champeau que: “Las recientes novelas de investigación acentúan un giro radical respecto a las poéticas realistas [...] haciendo hincapié en el hecho de que no se trata tanto de investigar los mismos hechos como de cuestionar los discursos sobre la realidad” (Champeau 2011: 17). Independientemente de las estrategias empleadas –mosaico dialógico, autobiográfico, nivel metaficcional que evidencia la escritura como artefacto–, estos autores comparten la necesidad de integrar la escritura en el campo político del que se infiere cierta idea de politización y de transgresión. Efectivamente, la literatura es el campo idóneo para contradecir el discurso historiográfico oficial, ya que permite expresar “el profundo descreimiento de la ficción con respecto a las narrativas de la historia que han convertido [por ejemplo] a la transición democrática en el más importante mito político y cultural del postfranquismo” (Ardavín 2004: 84-85).

En esta época caracterizada por tendencias posmodernas, en las que no hay necesariamente un mecanismo narrativo coherente sino más bien una pluralidad de visiones sobre un espacio político de tono impresionista, e incluso expresionista y surrealista¹⁷, podemos preguntarnos hasta

16. Son precisamente estos dos arquetipos los que combatía Lukács por su consideración de no “realistas”: la literatura de “reportaje” ya que crea una falsa ilusión de objetividad y pierde su carácter historicista o de “proceso de lo real”, tanto como su contrario, la literatura de Joyce, en particular su *Ulises*, por exceso de psicologización, fragmentación y desorden característicos del flujo de conciencia.

17. Para pensar la novela latinoamericana contemporánea, se puede tomar como ejemplo la novelística del argentino César Aira considerada como ejemplo de

dónde puede moldearse el *realismo* sin dejar de serlo. Y sin embargo, persiste a la vez la voluntad en los autores españoles, de recurrir a formas relativamente clásicas de la novela realista. Especial mención merecen los *Episodios de una guerra interminable*, proyecto narrativo inacabado de Almudena Grandes (1960-2021), cuyo título resuena con los *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós, y que se compone de seis novelas con la temática común de la guerra civil y posguerra. Conviene también prestar atención al proyecto en curso de la editorial independiente Lengua de Trapo para constituir una colección de “episodios nacionales” contemporáneos con episodios emblemáticos como la Barcelona olímpica, los atentados de Madrid del 11-M (2004) o los indignados de la Puerta del Sol (2011)¹⁸. Estos ejemplos nos convencen de la persistencia de lo viejo en lo nuevo. La fecundidad del realismo reside en su proteiforme capacidad de repolitización.

Bibliografía

- Ardavín Trabanco, Carlos, “Novela y desencanto en la España postfranquista”, in María Jesús Mayans Natal (ed.), *San Antonio de Béxar y el Hispanismo*, s. 1., Asociación de Licenciados y Doctores Españoles en Estados Unidos, 2004, p. 83-92.
- Auerbach, Erich, *Mimésis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968.
- Avalle Arce, Juan Bautista de, *Las novelas y sus narradores*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- Barthes, Roland, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968.
- Berthelie, Vincent, Anaïs Goudmand, Mathilde Roussigné y Laélia Véron (eds.), *Approches matérialistes du réalisme en littérature*, Paris, PUV, 2021.
- Bouffard, Alix, “Lukács et le réalisme”, in Vincent Berthelie, Anaïs Goudmand, Mathilde Roussigné y Laélia Véron (eds.), *Approches matérialistes du réalisme en littérature*, Paris, PUV, 2021, p. 71-89.

“realismo alucinatorio” por Sandra Contreras (2002). En la misma perspectiva, véase Martín Kohan, “Otra novela política de César Aira” (2021).

18. Para ver la lista de los títulos publicados de estos autores nacidos muchos de ellos en la España democrática (Sabina Urraca, Rocío Lanchares Bardají, Natalia Carrero, Vicente Monroy, Elizabeth Duval), consultar: <https://lenguadetrapo.com/coleccion/episodios-nacionales/>. Se pueden leer aquí dos ejemplos de noticias de prensa que recogían este acontecimiento editorial en curso: Ana Marcos, “Los Episodios Nacionales de la democracia”, *El País*, 15/03/2021: <https://elpais.com/cultura/2021-03-14/los-episodios-nacionales-de-la-democracia.html>; Juan Losa, “Los ‘Episodios nacionales’ que Galdós no pudo escribir”, *Público*, 16/03/2021: <https://www.publico.es/culturas/episodios-nacionales-galdos-no-pudo-escribir.html>.

Narrar el espacio y la memoria: imaginarios políticos en la España contemporánea

- Buckley, Ramón, *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*, Madrid, Siglo XXI, 1996.
- Champeau, Geneviève, “Avant-Propos”, in Geneviève Champeau (ed.), *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1994, p. 8-10.
- _____, “Carta de navegar por nuevos derroteros”, in Geneviève Champeau, Jean-François Carcelen, Georges Tyras, Fernando Valls (eds.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Pressas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 9-19.
- Champfleury, “Sur M. Courbet. Lettre à madame Sand”, *Le Réalisme*, Paris, Michel Lévy frères, 1857.
- Chirbes, Rafael, *El novelista perplejo*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- _____, *Crematorio*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- _____, *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelona, Anagrama, 2010.
- _____, *En la orilla*, Barcelona, Anagrama, 2013.
- _____, “Carlos Blanco Aguinaga (1926-2013), el sabio que me enseñó a leer”, *El País*, 13/09/2013.
- Contreras, Sandra, *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.
- Fauquet, Isabelle, “Autoréférence et engagement dans le roman espagnol contemporain”, *Bulletin hispanique*, vol. 116, no 2, 2014, p. 185-197.
- Ferré, Juan Francisco, “La literatura del post. Instrucciones para leer la narrativa española de última generación” in Ortega Julio et Ferré Juan Francisco (eds.), *Mutantes. Narrativa española de última generación*, Córdoba, Berenice, 2007, p. 7-21.
- Jakobson, Roman, “Sobre el realismo en el arte”, in Emil Volek (ed.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín. I. Polémica, historia y teoría literaria*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1992 [1921], p. 157-167.
- Kohan, Martín, “Otra novela política de César Aira”, *Amerika*, 21, 2021, DOI : [10.4000/amerika.13273](https://doi.org/10.4000/amerika.13273).
- Kohut, Karl, “El nuevo realismo: temas y conceptos”, *América: Cahiers du CRICCAL*, no. 24, 2000, p. 9-21, “Les nouveaux réalismes”, DOI : [10.3406/ameri.2000.1444](https://doi.org/10.3406/ameri.2000.1444)
- Larroque, Jimena, *De lo político en la novela. Una lectura crítica de En la orilla de Rafael Chirbes*, Binges, Orbis Tertius, 2020.
- _____, “Las coordenadas de la perdición: espacio y tiempo en *En la orilla* de Chirbes”, in Javier Lluch-Prats (ed.), *El universo de Rafael Chirbes*, Anagrama, 2021, p. 306-320.
- Lázaro Carreter, Fernando, “El realismo como concepto crítico literario”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 238-240, 1969, p. 128-151.
- _____, *Estudios de Poética*, Madrid, Taurus, 1976, p. 121-142.
- López Bernasocchi, Augusta, y José Manuel López de Abiada, *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Madrid, Editorial Verbum, 2011.
- Losa, Juan, “Los ‘Episodios nacionales’ que Galdós no pudo escribir”, *Público*, 16/03/2021: <https://www.publico.es/culturas/episodios-nacionales-galdos-no-pudo-escribir.html> [Último acceso: 15/05/2022].
- Marcos, Ana, “Los Episodios Nacionales de la democracia”, *El País*, 15/03/2021: <https://elpais.com/cultura/2021-03-14/los-episodios-nacionales-de-la-democracia.html> [Último acceso: 15/05/2022].
- Matías, Gustavo, “Solchaga anima a los empresarios a moderar los costes laborales en torno al 4% indicado al Gobierno”, *El País*, 5 de febrero de

- 1988, s. p., Disponible en línea: https://elpais.com/diario/1988/02/05/economia/571014007_850215.html [Último acceso: 15/05/2022].
- Molino del, Sergio, *Lo que a nadie le importa*, Barcelona, Literatura Random House, 2014.
- _____, “Sergio del Molino narra la vida de su abuelo como paradigma del silencio y la resignación de la posguerra en su novela *Lo que a nadie le importa*”, programa Biblioteca Pública, RNE, RTVE, 06/10/2014: <https://www.rtve.es/play/audios/biblioteca-publica/biblioteca-publica-sergio-del-molino-narra-vida-su-abuelo-como-paradigma-del-silencio-resignacion-posguerra-su-novela-nadie-importa/2793164/> [Último acceso: 15/05/2022].
- Orsini-Saillet, Catherine, *Rafael Chirbes romancier. L'écriture fragmentaire de la mémoire*, Tesis de habilitación, Université Jean Monnet-Saint-Étienne, 2007.
- _____, “De la novela coral a las voces obreras: la polifonía en la narrativa chirbesiana”, in Javier Lluch-Prats (ed.), *El universo de Rafael Chirbes*, Anagrama, 2021, p. 353-367.
- Rebreyend, Anne-Laure, “Autoréférence et ‘réalisme intentionnel’ dans *La Velocidad de la luz* de Javier Cercas et *El vano ayer* d’Isaac Rosa”, *Bulletin hispanique*, vol. 116, no. 2, 2014, p. 198-216.
- Riffaterre, Michel, “L’illusion référentielle”, in Roland Barthes et al. (eds), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, “Points”, 1982, p. 93.
- Simón Partal, Alejandro, “El conflicto de España en la obra literaria de Manuel Vilas”, in Xavier Escudero (coord.), *L’Espagne vide, HispanismeS, Revue de la Société des Hispanistes Français*, n° 11, 2019.
- Skármeta, Antonio, “Al fin y al cabo es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano”, in Raúl Silva Caceres (ed.), *Del cuerpo a las palabras. La narrativa de Antonio Skármeta*, Madrid, Lar, 1983, p. 131-147.
- Tain, Jean, “Le réalisme ‘excentrique’ de Balzac selon Adorno”, in Vincent Berthelier, Anaïs Goudmand, Mathilde Rossigné, Laélia Véron (eds), *Approches matérialistes du réalisme en littérature*, Paris, PUV, 2021, p. 91-108.
- Vilas, Manuel, *España*, Madrid, Santillana, 2012.
- _____, *Ordesa*, Barcelona, Alfaguara, 2018.
- _____, *Alegría*, Barcelona, Planeta, 2019.
- Villanueva, Darío, “El realismo intencional”, *Semiosis*, enero-junio 1990, n° 24, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Universidad Veracruzana, p. 177-199.
- _____, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004 [1ª edición Madrid, Espasa Calpe, 1992. Edición digital marzo, 2014].
- Wellek, René, *Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press, 1978.

L'écriture mélancolique de Juan Benet

Sandrine Lascaux

Université du Havre

Resumen · El artículo estudia la ficcionalización de la historia en la obra de Juan Benet y establece un vínculo entre el impacto del acontecimiento de la guerra civil española y lo que se conoce en los grandes relatos de región de *Volverás a Región a Saúl ante Samuel*, como escritura melancólica. Se estudian sucesivamente cuatro aspectos. El primero es la temática de la guerra civil como obsesión que indica un duelo que no se puede superar y que explica la sumisión en la melancolía. El segundo aspecto que se aborda es la presencia de una angustia ontológica relacionada con la pérdida de un estado paradisiaco anterior al lenguaje que señala un espacio ficcional sumido en la nada y el final de la metafísica. El tercero corresponde a un análisis de las modalidades estilísticas de una escritura del traumatismo que se enfrenta a lo inefable y que no se consigue superar. Finalmente, el artículo examina las relaciones que se establecen entre ficción, realidad y melancolía, así como la soledad anhelada por el escritor.

Résumé · L'étude réfléchit sur la fictionnalisation de l'histoire dans l'œuvre de Juan Benet et établit le lien entre le retentissement considérable de l'événement de la Guerre civile espagnole et ce qui a été identifié dans les grands récits régionaux de *Volverás a Región a Saúl ante Samuel* comme une écriture mélancolique. Quatre aspects sont envisagés successivement : premièrement, la thématique de la guerre civile en tant qu'elle est un point de fixation qui indique un deuil impossible à résoudre et explique la plongée dans la mélancolie ; deuxièmement la présence d'une angoisse ontologique liée à la perte d'un état paradisiaque antérieur au langage qui vient signaler l'enfoncement de l'espace fictionnel dans le néant et la fin de la métaphysique ; puis l'examen des modalités stylistiques d'une écriture

du traumatisme qui bute sur l'ineffable et (se) ressasse. Enfin, il s'agira de s'interroger sur les relations entre fiction, réalité et mélancolie ainsi que sur la nature de l'enfermement désiré par l'écrivain.

« Je cherche la région cruciale de l'âme où le mal absolu s'oppose à la fraternité ».
André Malraux, *Le Miroir des limbes*

Introduction

La littérature du xx^e siècle est hantée par une puissance destructrice qui est la marque d'un siècle de guerres. Les guerres du xx^e siècle ouvrent en effet sur un absolu du mal dont les écrivains vont s'emparer. Ainsi, Dominique Rabaté (2005), alors qu'il se réfère à la Première Guerre mondiale, souligne dans l'introduction de l'ouvrage collectif, *Deuils et littérature* :

Le xx^e siècle naît véritablement [...] aux lendemains de la Première Guerre mondiale avec son cortège de fantômes. Modernité spectrale des soldats tombés sans sépulture, de la mort en masse [...] et d'un traumatisme historique qui semble ruiner même l'idée d'expérience transmissible pour le philosophe Walter Benjamin. L'orphelin romantique ou romanesque à la Dickens se transforme en survivant d'un âge de la destruction et de l'anéantissement. (9)

Dans sa préface à l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade, *L'Espèce humaine et autres écrits des camps*, Henri Scepti (2021) souligne cette fois que la Seconde Guerre mondiale avec l'Holocauste « a brisé d'un seul coup et durablement les proportions de l'humain » (9). *The time is out of joint*, selon l'expression de Shakespeare dans *Hamlet* (Acte 1, scène 5)¹ :

1. Hamlet prononce cette phrase après avoir parlé avec le fantôme de son père, et découvre qu'il avait été assassiné par son oncle. Il s'adresse à Horatio : « Jure de ne rien raconter de ce que tu viens d'entendre. Ma mission, dit-il, est de réparer (remettre droit) ce monde désarticulé ».

Malraux a pu parler à ce propos de « Mal éternel » [dans *Le miroir des limbes*, I et *Antimémoires V*] ou de « Mal absolu » reprenant une notion, et le fil d'une réflexion venue de Kant et de ceux qui se sont employés à cerner philosophiquement la racine de cette tendance de la volonté libre à la négation radicale, à la destruction d'autrui par la dégradation, l'asservissement ou le crime. (Scepi 2021 : 10)

Paul Ricœur dans *Temps et récit 3, Le temps raconté* (1985) a signalé les modalités de la fictionnalisation de l'histoire par rapport à des événements fondateurs pour une communauté :

Ces événements, qu'on dit en anglais *epochmaking*, tirent leur signification spécifique de leur pouvoir de fonder ou de renforcer la conscience d'identité de la communauté considérée, son identité narrative, ainsi que celle de ses membres. Ces événements engendrent des sentiments d'une intensité éthique considérable, soit dans le registre de la commémoration fervente, soit dans celui de l'exécration, de l'indignation, de la déploration, de la compassion, voire de l'appel au pardon. (339)

Dans ce sens, la Guerre civile espagnole, puisque c'est d'elle dont il sera question ici, fut bien un de ces événements particulièrement marquants. Le conflit « a fait couler tant de sang et tant d'encre depuis son début jusqu'à nos jours qu'il est aujourd'hui encore fort difficile d'en cerner tous les contours » (Bertrand de Muñoz 2007 : 33). La bibliographie de la tragédie ne se limite pas, en effet, aux textes historiques, politiques, sociologiques ou aux mémoires et genres non fictifs. La production romanesque connaît différentes étapes qu'il faut rappeler ici, en reprenant les travaux des chercheurs et notamment ceux de Maryse Bertrand de Muñoz, afin de mieux situer l'œuvre de Juan Benet sur laquelle nous concentrons cette étude.

Dans son panorama de la littérature de la Guerre civile, Maryse Bertrand de Muñoz explique en effet comment, en Espagne, les auteurs et les narrateurs qui envisageaient le conflit de 1936 furent touchés par la censure. Une fois la dictature terminée, les écrivains vont ainsi se dégager du poids qui avait pesé sur la littérature pendant quarante ans. Certains romans dénigrent les nationalistes et insistent sur l'inhumanité

des adeptes de Franco : *Los Napoleones* de Francisco González Ledesma, *Cuando estallaron los volcanes* de Jesús Izcaray ou *Los días rojinegros* de Joan LLarch. D'autres témoignent des crimes et des erreurs du fascisme (Fernando González et José Antonio Vidal Sales avec *Memorias de un fascista español* et *Los cachorros del fascismo*). Certains romans comme *En el día de hoy* de Jesús Torbado en 1976 ou *El desfile de la victoria* de Fernando Díaz Plaja vont partir du principe que les Républicains ont gagné la guerre pour décrire l'Espagne sous leur gouvernement, une Espagne marquée par les dissensions politiques et les tensions sociales. Ce sont des romans d'une grande noirceur ; seuls les auteurs qui n'ont pas connu la guerre pourront considérer qu'elle appartient au passé, devançant ainsi la *desmemoria* qui accompagnera l'arrivée des socialistes au gouvernement.

Maryse Bertrand de Muñoz souligne par ailleurs l'importance de textes de la Transition tirés d'expériences personnelles (par exemple Arturo Barea et *La forja de un rebelde* en 1951). Entre 1976 et 1982, les écrivains s'inspirent de faits qu'ils ont vécus, ce qui conduit à un brouillage générique entre roman, autobiographie, mémoire et journal. Ainsi, un texte comme *Autobiografía de Federico Sánchez* de Jorge Semprun, en 1977, témoigne de la tendance à l'effacement des frontières entre le souvenir et la fiction qui se développera dans les années 1990. Outre le caractère autobiographique de certaines œuvres, on observe une fréquente mythification de l'histoire, des romans où la Guerre civile est nécessaire mais destinée à raconter des conflits éternels et fratricides, à montrer une condition humaine tragique et dégradée. Deux auteurs vont en particulier choisir cette voie, Antonio Muñoz Molina avec par exemple *Beatus ille* et Juan Benet qui, dès 1967, présente les prémises d'une mythologisation de la Guerre civile dans *Volverás a Región*, thème qui sera développé entre 1970 et 1980, dans *Que fue la guerra civil* et dans les trois tomes d'*Herrumbrosas lanzas*. Pour Benet, il n'est plus seulement question de la guerre d'Espagne mais du désastre que toute guerre cause. La guerre permet de réfléchir sur l'être humain.

Même si la Transition n'a jamais signifié le silence de la mémoire historique et a voulu mettre en avant l'impossibilité de la répétition de l'événement (*la irrepitibilidad*), les socialistes après la mort de Franco ont voulu s'engager dans l'oubli de la guerre. On a commencé à parler des *memoricidas*, phénomène d'amnésie volontaire violemment dénoncé

par Alberto Reig Tapia, par exemple. En supposant le dépassement de l'identité nationale et le cheminement vers une identité universelle, le pacte d'oubli qui accompagne l'entrée dans la postmodernité a mené les peuples à la nostalgie. À partir de 1996, cette volonté d'oubli a laissé la place à une volonté de remémoration destinée à approfondir la connaissance de l'événement pour qu'il ne se répète pas. La recherche du passé, de soi, de l'essence de l'Espagne se reflète de plus en plus dans le roman mais la question des soubassements de la Guerre civile reste néanmoins toujours irrésolue.

Dans l'œuvre de Juan Benet, le mal se décline à l'infini. *Región* sera ainsi pendant plus de trente ans cet espace romanesque autotélique dominé par la Guerre civile espagnole qui fit connaître l'écrivain. Ruine, désastre, déchirements intrafamiliaux, vengeance, haine, solitude, échec, silence, violence, angoisse, viol, inceste, maladie, alcoolisme, tristesse, douleur, peur, crainte, terreur, nostalgie, souffrance, mort, etc. On pourrait élargir la constellation des passions négatives qui fondent l'essence du cosmos fictionnel de *Región*. Dans ce qui suivra, nous aimerions montrer que l'impressionnante puissance de destruction qui laboure les textes de Juan Benet est l'expression d'un syndrome mélancolique qui émane de l'impossibilité d'en finir avec la guerre, de mener « un travail de deuil » qu'il soit d'ordre privé ou collectif, qu'il soit fictionnel ou qu'il concerne l'auteur lui-même.

S'il est en réalité impossible de poser clairement la notion de mélancolie, les textes laissent transparaître une vérité. Benet fera ce qu'il admire tant chez Faulkner : créer un monde, l'étaler sur une table devant nos yeux étonnés. La réelle invention consiste « à faire entrer le lecteur dans un monde parallèle, dans une substance cosmique qui est celle de la "chair morte de la pénombre", l'affirmation d'un espace absolu (*Región*) comme une excroissance de l'éternité, une difformité de la matière » (Lascaux 2018 : 72) qui est littéralement une substance mélancolique. La longue fréquentation des récits de *Región* (nous mettrons ici de côté les récits brefs et les nouvelles) et notamment du récit poème *Saúl ante Samuel* qui vient clore le cycle, nous conduit à aborder quatre points qui permettront de cerner la mélancolie bénétienne.

Premièrement, la fixation sur une même thématique qui est celle du conflit civil, sa répétition au fil de l'Histoire avec sa cohorte de pertes

qu'elles soient intimes ou collectives. Deuxièmement, la présence d'une angoisse ontologique liée à la perte d'un paradis perdu qui préside à l'enfoncement du monde fictionnel dans le néant et signe la fin de la métaphysique. Troisièmement, le ressassement de l'écriture qui semble-rail concerner l'« acte » de deuil dans le sens où le « trou » définitif dont le deuil est le fait semble agir comme moteur d'une écriture qui bute sur l'ineffable. Le quatrième point concernera enfin le sujet en tant qu'il serait lui-même perdu et chercherait à se ressaisir dans et par l'écriture ; il s'agira de réfléchir sur l'enfermement de l'écrivain mélancolique.

Deuil et mélancolie

La notion de mélancolie est instable et ancienne (Klibansky, Panofsky, Saxl 1989), plusieurs entrées sont possibles pour tenter de la définir. Dans l'exposition de 2005 au Grand Palais, *Mélancolie : génie et folie en Occident*, Jean Clair aborde la question de façon historique en huit temps (prologue de la mélancolie antique avec le problème XXX d'Aristote ; le bain du Diable et le Moyen Âge ; les enfants de Saturne et la Renaissance ; anatomie de la mélancolie à l'âge classique ; les lumières et leurs ombres au XVIII^e siècle ; le romantisme et la mort de Dieu ; la naturalisation de la mélancolie et enfin l'ange de l'Histoire et mélancolie et temps modernes)². L'œuvre de Benet comme celle de Faulkner, comme les dernières œuvres de Simon, Pinget ou Beckett, s'inscrit historiquement dans une mélancolie moderne en ce qu'elle signale explicitement la fin de la foi dans le progrès, la fin des utopies politiques et le désenchantement. Les citations allant dans ce sens émaillent des textes où l'homme est écartelé entre la chute et le progrès.

L'exposition de Jean Clair montre par ailleurs « que la mélancolie est à la fois une question clinique et une problématique de civilisation » qui dépend de différents champs : la médecine, la psychiatrie, la psychanalyse, la spiritualité, la philosophie, la métaphysique, l'anthropologie. Dans chacun de ces domaines, les définitions évoluent. Au XX^e siècle, la psychanalyse a largement contribué à l'étude de la mélancolie avec Freud.

2. Catalogue de l'exposition présentée aux Galeries nationales du Grand Palais, à Paris, du 13 octobre 2005 au 16 janvier 2006. Jean Clair (dir.), Gallimard, RMN, SMB, Paris, 2005.

Jacqueline Amat-Mehler dans « Mélancolie : folie, génie ou tristesse ? Les vicissitudes de l'identification et de la formation du moi » souligne que si le terme « occupait une place de première importance dans la philosophie, les arts et la médecine de l'Antiquité, il ne dispose pas de rubrique propre dans le vocabulaire de la psychanalyse de Laplanche et Pontalis et se trouve inclus dans une rubrique qui a trait au deuil en tant que résultat particulier du deuil pathologique dont Freud parle dans son essai fondamental de 1915 » [*Trauer und Melancholie*] (Amati-Mehler 2004 : 1113).

Dans *Deuil et mélancolie* (1917), Freud définit le deuil comme « la réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction mise à sa place, la patrie, la liberté, un idéal, etc. » (2014 : 13). Le sujet endeuillé perd son intérêt pour le monde extérieur. Le travail du deuil est accompli lorsque le sujet parvient à libérer sa *libido* de l'objet perdu après avoir passé des étapes. À ce niveau, un deuil qui n'est pas accompli et ne trouve pas de résolution est envisagé sous l'angle pathologique comme une déviance mélancolique. La non-acceptation de la perte peut conduire, dans les cas graves, à des incorporations cannibalesques consistant à retourner les pulsions libidinales de l'objet qui a été perdu vers soi. Le processus de deuil consiste à pouvoir réinvestir un substitut, un autre objet ou un autre être, pour ne pas rester fixé sur ce qui est perdu. Jean Allouch, dans *Érotique du deuil au temps de la mort sèche*, s'est insurgé contre le caractère substituable de l'objet de deuil, lui avançant la thèse opposée, l'objet de deuil est insubstituable. Le deuil ne consiste pas à changer d'objet mais à modifier le rapport à l'objet. Il y a ainsi dans le deuil une perte sèche qui doit être considérée. Le mort n'est ni récupérable ni remplaçable ; en plus de sa perte pour autrui, il laisse un trou dans le sujet, définitif, dont le deuil est le fait d'en prendre acte (Allouch 2011 : 9)³.

Le mal, la guerre, la perte

Les romans de Benet vont se fixer sur la Guerre civile en tant qu'elle conduit à la ruine matérielle et morale, à cette irréparable perte de tout dont découle l'état mélancolique. *Región* est un espace clos qui rappelle le

3. Selon Allouch, « À mort sèche, perte sèche. Seule désormais une telle perte sèche, seul un tel acte, parvient à laisser le mort, la morte, à sa mort, à la mort » (2011 : 9).

Yoknapatawpha de Faulkner. Selon la lecture vitaliste bergsonienne suggérée par les textes, le mal qui prolifère sur les niveaux cosmique, humain et divin du système de *Región* s'articule à un égoïsme biologique où chaque élément de la nature hérite de l'élan vital et fonde son développement selon lui-même et les virtualités de l'élan créateur (Polin 1952). L'égoïsme comme inclination naturelle ouvre sur une lutte généralisée. Cette lutte biologique est un cadre qui permet de traiter la question de l'Histoire et du traumatisme qu'a représenté la Guerre civile pour la nation espagnole et les individus. Ce qui distancie la vision bénétienne de celle de Bergson est qu'il n'y a pas de possibilité de rédemption.

Les grands récits régionales s'enchaînent et témoignent d'une déchirure éternelle. *Volverás a Región* pose les bases de l'univers de fiction, l'espace est habité de spectres, de revenants, qui sont des manifestations d'une inquiétante étrangeté, d'un retour du refoulé. Dans *Una meditación*, le narrateur échoue à reconstituer l'histoire de deux familles dont les destins mêlés basculent quand éclate la Guerre civile. À l'âge d'or de l'enfance succède la ruine physique et psychologique d'individus tenaillés par la souffrance, la haine et l'obsession de la vengeance. La longue méditation, qui révèle l'impuissance de l'énonciation, se clôt sur un temps et un espace apocalyptique sans espoir de salut : la déchirure se prolongera indéfiniment après la victoire des nationalistes. Il s'agit ainsi d'articuler la grande histoire, en puisant dans toutes les références historiques depuis l'Antiquité, aux histoires personnelles des personnages. Dans *Herrumbrosas lanzas*, l'utilisation d'une troisième personne fait émerger une puissance de l'impersonnel qui met à distance le spectacle du conflit civil pour opérer une déconstruction carnavalesque de la guerre. *Herrumbrosas lanzas*, chronique de la Guerre civile espagnole creuse le sillon des drames familiaux, des trahisons, tandis que *Saúl ante Samuel* approfondit sous la forme d'une fresque biblique, un conflit fratricide et incestueux pendant la Guerre civile. La Guerre civile comme matrice est une machine à perdre, à produire incessamment du deuil. Aucun dépassement ne sera jamais envisagé mais plutôt un perpétuel enfoncement dans une mécanique tragique qui repose sur le ressentiment et la vengeance sans aucune possibilité de réconciliation. En se focalisant sur une zone archétypale (une région, une poche), l'écrivain parvient à isoler le conflit pour le densifier, le disséquer et le replacer dans une chaîne

tragique universelle. Il ne s'agit pas seulement de traiter de la Guerre civile espagnole en tant qu'événement historique mais plus largement du principe de guerre en tant qu'il est l'expression d'une vision darwinienne de l'évolution. L'universalisation de la guerre serait finalement un état naturel qui permettrait de relier des individus pris dans des agencements idéologiques, politiques, sociaux et familiaux : toute justification à la Guerre civile est niée, celle-ci répond d'une pulsion primitive d'autodévoation qui est au cœur du tragique.

Ainsi, l'un des principaux enjeux des textes est de donner à voir le pourrissement d'un espace où le « travail de deuil » ne se fait pas. C'est cette incapacité à dépasser une machinerie séculaire de haine, à remettre en question un état de guerre normalisé qui fait glisser le système dans la mélancolie. Personne ne souhaite en finir avec le conflit ; la seule chose qui anime les protagonistes est au contraire de le continuer. Dans ce sens, le style et la littérature se révéleront, selon les propres mots de Benet, les seuls à pouvoir poursuivre une guerre dont on ne veut ni ne peut se détacher en tant qu'elle constitue une souffrance intransmissible et un destin. Ainsi, en même temps que s'opère la totale déconstruction d'un événement historique élevé au mythe, Benet produit les conditions d'une infinie représentation mentale et d'une constante formulation de l'événement, il fait ainsi en sorte que la guerre ne puisse jamais le quitter. Fossilisé et définitivement « incorporé », il ne peut être question de dépasser cet événement car de sa logique autodestructrice dépend la seule vie encore possible, qu'il s'agisse de penser l'identité des individus ou la consistance de la nation (Bennet 1994 : 125).

Le paradis perdu

L'homme bénétien est mélancolique d'abord parce qu'il est coupable d'être au monde : « *La culpa es lo que da sentido pero no es de nadie [...] el mal es el único que no es culpable* » (Benet 1994 : 375). À l'ordre de Dieu, à tous les élans créateurs s'oppose un ordre de l'extinction (107). L'homme vient du néant où il retourne, toute matière s'oriente vers un point d'immobilité de portée ontologique. Ainsi, *Región* scénographie la tension entre la vie d'un univers – matière qui retourne au néant et les vies qui le traversent pour poser la question du destin.

L'espace de *Región* est en effet une expression monadique, une substance inétendue, imperméable à toute action d'un dehors ; il concrétise l'unité première qui est le principe des êtres matériels et immatériels. Le monde des vivants et des morts est dans la continuité l'un de l'autre, comme les ténèbres et la lumière se rejoignent dans un non-voir, comme le chaos a succédé à l'« antichaos » évoqué par Benet dans son texte *En ciernes* pour désigner un état antérieur au langage. Dans les récits, le noir de l'espace se confond ainsi avec le néant métaphysique, ce qui surgit dans une lumière pour éclairer le noir éclatant, s'évanouit immédiatement. Tout témoigne d'un au-delà de la pensée, plus bas que toute idée de matière ou de chose, au-delà même de tout ce qui paraît être : c'est une béance d'où monte ce cri qui ne cesse de traverser les récits, depuis *Volverás a Región* jusqu'à *Saúl ante Samuel*.

L'écriture est mélancolique car elle formule la coupure de l'homme et de la nature, interrogeant le fini, l'infini, l'origine, la mort et la nostalgie d'un lieu définitivement perdu... le *Heimweh* (Hofert 1688) où le langage et le mensonge n'existaient pas, où le temps ne passait pas, où seul comptait l'instant. Car, si les textes montrent le temps et ses ravages et mettent l'accent sur l'impossible futur, la décadence et la ruine, le sujet y est surtout coupé de sa plénitude intra utérine pour apparaître dans sa déliaison et en pleine chute. La mélancolie concerne la perte d'un état extatique irrécupérable qui dépasse le langage. Comme l'explique Lacan, ce n'est pas un objet qui est nécessairement perdu mais plutôt une chose qui renvoie à un espace-temps pré-archaïque, et qui donc n'a jamais été possédé, il y a là en quelque sorte l'impossibilité d'accepter la perte de quelque chose qu'on n'a jamais eue.

Saúl ante Samuel, le ressassement

L'œuvre mélancolique de Benet (se) ressasse. Dans *Être et temps*, Heidegger décompose la notion de ressassement en *Wiederholen* (répéter) et *wieder-holen* : aller chercher le nouveau. L'écriture elle-même doit être considérée comme le sas par lequel passent et repassent les idées et les souvenirs mêlés. Dans ce sens, le ressassement pourrait laisser penser que l'on avance vers l'expression la plus juste alors que l'écriture est menacée d'ankylose. Il ne s'agit plus de finir mais de ne pas finir, de ne pas enclorre

l'objet. Rien ne serait pire que cette fin mais ne pas finir est également insoutenable. Mélancolique, à la fois tourné vers le passé et tendu vers son but qui est de se maintenir, le ressassement est comme coincé entre deux angoisses de perte mais soutenu par un double et contradictoire effort pour les conjurer (Bailly 2008 : 11-18).

Finir ce serait faire le deuil de la douleur, du ressentiment et du désir de revanche qui sont les seules choses qui restent aux différents personnages et narrateurs. Si dans les récits précédents, notamment *Una meditación*, le langage nourrit encore une mémoire créatrice, dans *Saúl ante Samuel*, le ressac consiste à empêcher l'accès à ce qui se dit. Une étape supplémentaire est franchie par rapport aux œuvres antérieures. Les dialogues sont exclus, les techniques de contrepoint, l'usage habituel de la ponctuation, notamment des parenthèses et des points-virgules est délaissé. On entre plus radicalement dans la rumination et dans l'approfondissement d'une tonalité pathétique. Le langage parce qu'il se tourne complètement vers la négation semble comme rendu à sa stérilité ; il se défait lui-même dans son propre ressassement en un *regresum ad uterum* où la jouissance est anéantissement. Si dans *Herrumbrosaslanzas*, l'emploi systématique de la négation forme une syntaxe de guerre (*intestinum parabellum*), dans *Saúl ante Samuel*, la négation va ainsi transformer le flux de la phrase en un ressac de l'être et du non-être, du dit et du nié, un impossible qui rappelle le style beckettien : ce qui est et se dit s'enfuit aussitôt que nommé vers son propre non-être.

Saúl ante Samuel raconte un fratricide. Le texte distribue les rôles entre deux Caïn, Saül et Samuel et deux visionnaires, la grand-mère et le cousin Simon. Les niveaux se coordonnent avec la même intensité : celui de la lutte et de la discorde entre les deux frères, le légitime et le bâtard, celui du conflit entre le passé et le futur, celui du pouvoir politique et du pouvoir religieux. Rien ne repose néanmoins sur le manichéisme mais sur la dilution des valeurs morales. L'impression finale est que le fratricide familial et général, filtré par la conscience du personnage central, affirme la nécessité de l'engagement face à l'interminable angoisse de l'abstinence, face précisément à la posture mélancolique. Le lecteur contemple à distance le spectacle de l'inaction de Simon qui ressasse et regarde sans rien faire les deux frères se déchirer dans un désir d'anéantissement mutuel. Simon incarne l'impossible de la mélancolie, il est

celui qui regarde, qui réfléchit, qui comprend sans jamais combattre, qui attend. Cloîtré au troisième étage, il monologue dans toute la partie centrale du récit et attend le retour de Samuel, lequel n'aura jamais lieu. On trouve là un des traits du désespoir, de l'humeur mélancolique qui consiste à « ne pouvoir ni être ni ne pas être, ni continuer de vivre ni cesser d'exister » (Romano 2005 : 165).

Le désespoir, l'humeur mélancolique par excellence, c'est exactement cela : ne pouvoir ni être ni ne pas être, ni continuer de vivre ni cesser d'exister. Le désespoir lié à la situation dépressive initiale dans le déclenchement de la mélancolie souligne Tallenbach « n'est justement pas l'absence d'espoir ». Ce qui doit primer dans l'analyse du désespoir (*Verzweiflung*), ce sont les phénomènes de doute (*Zweifel*) et de l'oscillation entre deux contraires : « L'aspect spécifique du désespoir mélancolique est donc le fait d'être retenu dans cette alternance – alternance entre des possibles également impossibles [...] Le désespoir ne peut qu'osciller entre ces possibilités toutes deux irréalisables qui sont autant d'impossibilités, autant d'impasses de l'existence. Ni mort ni vivant, mais mort de son vivant, le désespéré ne peut pas prendre sur lui sa mort, l'assumer dans l'acte terminal du suicide » (Romano 2005 : 168-169).

Ainsi, depuis vingt, trente ou quarante ans (comme l'indique le texte), Simon attend le retour de ce plus jeune frère ; sa scène mentale est tout entière tournée vers cet absent qui est sa raison d'être. Son monologue s'inscrit dans un théâtre de l'irreprésentable. Simon se présente sur les planches et adresse au public la même récitation éternelle :

De nuevo a escena, sobre las tablas de siempre, ante el mismo y devoto público de todos los días, que conoce de memoria todos mismos parlamentos. Incapaz de cambiar una coma o de introducir la más ligera variante, me digo si en esta constante repetición no habré encontrado la salida hacia una perennidad que rehúye toda alteración; y la muerte, bien enseñada, no hará sino insistir en ese centenar de frases que constituye mi repertorio pues ¿de dónde va a sacar fuerzas para dar con una nueva fórmula? De esa suerte no sé ya si estoy en parte alguna, qué lugar ocupó, cuáles serán mis límites, los de hoy, los de mañana. Nunca entendí cabalmente el ayer y me ofende cuanto echa un cierto tufo a futuro. Prefiero seguir cavilando en torno a lo que pasó; porque no sé lo que pasó

y – es más – me niego a saberlo. Si lo llegara a saber tendría que callarme y ¿entonces? Me niego a ello cada vez más resueltamente y esa será la única resolución que he tomado en mi vida y donde acaso reside toda mi dignidad. ¿Dignidad? ¿Cuándo sólo hay que dar cuentas ante uno mismo? Precisamente, por eso mismo; no habiendo otro tribunal que se interese en el caso y decidido a no violar el silencio que me he impuesto, día a día y hora tras hora me veo en la obligación de dar cuenta de los actos que no cometo y de justificar mi silencio con las mismas palabras de siempre, que de manera insistente y recurrente a mí mismo me dirijo no en el intento de apelación a un veredicto que jamás recaerá sobre mí sino con el propósito de constituir en mi yo esa corte suprema que sólo debe pronunciar una única sentencia, en virtud de la cual seré exilado a esa tierra donde lo peor [...] (249-250).

Peut-on dire de cette voix qui s'élève en son effondrement, qui constitue l'énonciation et se déploie en une quasi non-énonciation – en tant qu'elle n'a ni position, ni lieu, qu'elle ne s'appartient plus, qu'elle n'est plus même de celui qui parle et qui se parle – qu'elle existe ? Est-ce qu'il y a véritablement un sujet qui dit « je » ? (« *De esa suerte no sé si ya estoy en parte alguna, qué lugar ocupo* »). La « perte de tout », « la mise hors fonction de l'ego » et finalement le « vacillement de soi » comme dépersonnalisation et mort intérieure témoignent de la mélancolie (Binswanger 1987 : 127, 124, cité par Romano 164). Ce que l'on sent ici, c'est bien que l'attente et la fixation sur l'objet de la perte vont par le trop-plein (nous sommes aux antipodes d'une mise à distance ou du « choc dépathétisé » évoqué par Dominique Rabaté à propos du langage épuré de *L'Étranger* de Camus), jusqu'à rendre impossible la survenue des sentiments véritables comme la tristesse et la souffrance :

Le pathétique du désespoir réside justement dans cette apathie douloureuse qui soustrait l'homme à son *pathos*. Dans le désespoir, dans l'abîme de la mélancolie, non seulement la tristesse, mais la souffrance elle-même, dans une certaine mesure nous sont ôtées. Nous souffrons de ne pas pouvoir souffrir, de ne même plus pouvoir éprouver de tristesse. Coupés de notre souffrance, nous souffrons d'une souffrance qui n'est même plus la nôtre, mais qui, impersonnelle, nous circonvient et nous enveloppe,

nous ramène en deçà de tout « soi-même ». Le désespoir écrit Kierkegaard consiste à perdre entièrement son moi. Je ne souffre plus mais ça souffre – cela souffre en moi (Rabaté, 1991 : 162).

Nous voyons que, dans *Saúl ante Samuel*, l'expression mélancolique est à son point culminant. La rumination se développe et creuse la langue minée par la négation, forgeant une écriture élevée au chant, une musique vitaliste du désespoir. Le mouvement vers l'autre, appel au secours secoué de bouffées phatiques finit par se nier et par se faire retour. On pourrait penser qu'il s'agit de se libérer de sa douleur, de rencontrer l'autre dans une tentative désespérée. La déclamation poétique exprime la douleur jusqu'au point de non-douleur et de vide. Nous, lecteurs, nous accrochons à chaque mot comme à la pierre qui empêche de sombrer dans les ténèbres. Sublime expérience poétique qui fait résonner les propos de Nathalie Sarraute dans *L'Usage de la parole* :

[...] quand le fracas des mots heurtés les uns contre les autres couvre leur sens... Quand frottés les uns contre les autres, ils se couvrent de gerbes étincelantes [...] quand se posant en nous un à un, ils s'implantent, s'imbibent lentement de notre plus obscure substance (1996 : 980-981).

Le ressassement mélancolique est la garantie d'une parole inextinguible qui n'est plus véritablement celle d'un sujet et qui, de nulle part, n'est plus véritablement adressée. Le fait de définir comme un principe quasiment religieux et inamovible le public anonyme, une présence en puissance comme déifiée, donne au lecteur unique une dimension dramatique particulièrement remarquable mais fragile. L'œuvre se dresse comme un bloc délibérément illisible qui redouble l'incapacité mélancolique du personnage du récit à trouver l'autre comme interlocuteur. La principale menace serait en effet que les mots ne l'atteignent pas, ce qui nous projetterait, comme Robinson sur son île, dans un monde sans autrui. Ce dont il est finalement question n'est pas d'un partage ou d'une catharsis. Il ne s'agit pas de communier dans la douleur mais plutôt de sentir que l'on est seul avec une douleur qui ne nous appartient même plus et que chaque personne est seule avec un autre qui partage la même condition que lui. C'est dans ce sens que le texte bénétien

pose finalement la question de la survie dans un monde dévasté par des guerres qui ont tué les âmes et qui se révèle être un monde du traumatisme, un monde sans autrui. En proie à la dépression mélancolique, Simon plonge finalement dans une organisation délirante du monde qui vient se substituer à la présence de l'autre. L'absence d'autrui annonce l'écroulement des catégories du possible, selon les propos de Gilles Deleuze dans *Logique du sens* :

Que se passe-t-il quand autrui fait défaut dans la structure du monde ? Seule règne la brutale opposition du soleil et de la terre, d'une lumière insoutenable et d'un abîme obscur : « la loi sommaire du tout ou rien ». Le su et le non-su, le perçu et le non-perçu s'affrontent absolument, dans un combat sans nuances ; « ma vision de l'île est réduite à elle-même, ce que je n'en vois pas est un inconnu absolu partout où je ne suis pas actuellement règne une nuit insondable ». Monde cru et noir, sans potentialités ni virtualité : c'est la catégorie du possible qui s'est écroulée (1969 : 355-356).

L'écrivain mélancolique

Benet a construit sa figure d'écrivain en s'opposant aux autres, en ne cessant de diviser et de se positionner « contre » afin de marquer son refus d'adhérer à un ensemble de valeurs bourgeoises ou postmodernes. C'est ainsi qu'il rejette des pans entiers de la littérature européenne et s'affiche comme un nihiliste dans le sens où sa disposition d'esprit se caractérise par le pessimisme et le désenchantement moral. L'écrivain va non seulement mettre sous nos yeux un monde qui est le Néant même mais aussi déployer une puissance de démolition pour détruire ce qui l'entoure, s'isoler et construire sa légende à grand renfort de provocations (Lascaux 44-46). La mélancolie n'est pas normalement destinée à être exposée, mise en dehors ou adressée. Celle de Benet semble apparaître sous la forme du sarcasme et de l'agressivité dans les entrevues, les articles, la correspondance. De cette agressivité émane une joie intense qui est le masque de la tristesse et du désespoir. Sans doute s'inscrit-il dans les propos enivrés de Nietzsche dans *Le Gai savoir* (1882-1887, § 125)

qui, en signant la mort de Dieu, a glorifié la victoire du néant sur les dernières illusions et l'idéalisme :

N'errons-nous pas comme à travers un néant infini ? Le vide ne nous poursuit-il pas de son haleine ? Ne fait-il pas plus froid ? Ne voyez-vous pas sans cesse venir la nuit, plus de nuit ? Ne faut-il pas allumer les lanternes avant midi ? N'entendons-nous rien encore du bruit des fossoyeurs qui enterrent Dieu ? Ne sentons-nous rien encore de la décomposition divine ? — les dieux, eux aussi, se décomposent ! Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et c'est nous qui l'avons tué ! (2000 : 176-177).

La gloire (*gloria*) et la victoire (*victoria*) sont des termes qui reviennent sans cesse et qui sont associés à la Guerre civile mais aussi à la joie, à l'extase dans l'anéantissement produit par la répétition de l'histoire, la succession séculaire des guerres régulières et intestines. Cette jouissance dans la destructivité est bien l'envers d'un désespoir qui est celui du survivant. L'auteur a vécu la guerre au plus près : son père fut assassiné ; il en a donc souffert dans sa sphère privée. Sa mère lui cachera cette mort pendant trois ans et il n'en parlera quasiment jamais. L'écriture bénétienne, et ceci sans que Benet ne l'assume franchement dans ses écrits, semble devoir être rapprochée d'éléments autobiographiques car elle trouve son carburant dans un retour de regard sur soi. Les propos de Cécile Yapaudjian-Labat sur la place de la mélancolie entre la fiction et la réalité me semblent, à ce titre, tout à fait justes :

Ainsi, la mélancolie quelle qu'elle soit, prend donc place entre fiction et vérité, elle informe, dans le fictionnel, la vérité suivante : le retour ou regard sur soi n'assure pas l'identification à soi, la « structure spéculaire [écrit Derrida dans "Mnémosyne"] met en évidence une dislocation tropologique qui interdit la totalisation anamnésique de soi ». Placée au centre de cette relation entre fiction et autobiographie, la mélancolie devient le seul point de rencontre ou de passage possible entre l'écriture et la vie, puisqu'elle apparaît d'une certaine manière comme le lieu d'un savoir, mais aussi comme le trope de tous les tropes : le lieu premier qui indique la perte en se substituant à elle. Elle atteste d'un côté la distance entre l'écriture et la vie, – l'impossible accès, par l'écriture, à l'être dans

sa totalité – mais elle les relie, d'un autre côté, en s'installant dans cet intervalle vacant. C'est pourquoi la fiction autobiographique est aussi celle d'une voix d'outre-tombe. Elle dit sans relâche le deuil de soi comme vivant ; c'est une écriture tombale, mais gravant une épitaphe sans tombeau, une épitaphe disponible (2010 : 658).

L'écrivain traverse la guerre et la dictature en mettant en scène ce qui peut encore l'être, une forme de vie moribonde. Écrire est un lourd engagement, mais écrire en refusant de prendre en compte le public est encore plus radical. Lorsqu'on l'accuse d'être un auteur illisible, Benet explique qu'il n'écrit que pour lui-même (Lascaux 2019). L'hermétisme de l'œuvre découle de la position surplombante d'un auteur qui, comme il l'explique longuement dans une lettre à Carmen Martín Gaité, veut s'entendre plus qu'il ne veut être entendu. Ce n'est pas un hasard s'il s'identifie à Schubert qui, à la fin de sa vie, choisit de s'isoler et de ne plus prendre en compte le public alors que sa musique (*Winterreise*) exprime la résignation. Plus Benet avancera en âge et plus cette position se radicalisera. En disant qu'il n'écrit pour personne d'autre que lui, il remet en question la capacité d'un autre à recevoir son discours. Quelqu'un pourra-t-il m'entendre ? Quelqu'un d'autre que moi ? La réponse est non. Benet insiste sur le fait que l'interlocution n'est plus une condition nécessaire à son art. Cependant, en cherchant à être au plus près de son propre désir, il s'agit encore de supposer qu'il est toujours possible de s'adresser au lecteur, mais cette fois comme à un être unique et particulier. Si Benet affirme pouvoir se passer du lecteur, c'est en réalité pour s'orienter vers la limite d'une négation qui ne peut se réaliser complètement et qui va ainsi, paradoxalement, le ramener au plus près de lui-même, en une forme de coïncidence angoissée. En d'autres termes, postuler que l'autre pourrait disparaître dans l'écart qui se creuserait entre le texte et le lecteur, et par la supériorité autoritaire du rapport de soi à soi mis en place par l'auteur, revient aussi à garantir que celui qui lira le texte est exceptionnel et singulier. Il s'agit donc aussi, de programmer obliquement une figure lectoriale qui serait finalement un double de l'écrivain comme autre que lui-même.

Dans mon article, « Juan Benet, pour qui écrivez-vous ? », je me demandais finalement pourquoi Benet avait autant de difficultés à

accepter que l'on puisse simplement le lire, allant jusqu'à prôner une écriture sans lecteur, un théâtre sans public. Il me semble que la mélancolie comme conséquence d'un deuil impossible, qu'il soit d'ordre privé (le deuil du père en particulier) ou collectif (une nation « caïnisée », la possibilité d'une collectivité), fournit une réponse possible. La mélancolie est une part intime, une parole de deuil dont on ne sait pas bien quoi faire. La garder pour soi est trop douloureux mais l'adresser à un autre qui ne pourra pas l'entendre, puisque l'expérience du deuil est intransmissible, le sera encore davantage. Il pourrait peut-être nous en déposer. Dans la tentative d'aller vers l'autre, c'est le deuil lui-même qui se dresse. Dans un mouvement qui va vers l'autre que l'on nie et qui revient vers soi émerge une pure mélancolie, un enfermement qui acquiert une dimension éthique et sacrée. Il s'agit néanmoins, par l'écriture qui ne s'adresse à personne en général mais à quelqu'un en particulier, de chercher à lier et à relier (*ligare, religare*), à faire espace pour la communauté, car finalement la guerre fut une expérience commune.

Conclusion

Benet finira par quitter *Región*. Après l'écriture de *Saúl ante Samuel*, il va clore définitivement le cycle et s'engager vers d'autres chemins. Il publiera *El caballero de Sajonia* en 1991 alors qu'il a soixante-cinq ans. Le cycle s'est terminé par un chant de la résignation, le départ de *Región* signifiera-t-il pour autant la sortie d'une écriture endeuillée ? Qu'en est-il de ce dernier roman qui a pour protagoniste Luther ? Benet, la figure sulfureuse qui transforme la littérature espagnole de la seconde moitié du xx^e siècle et se dresse contre toutes les institutions n'est sans doute pas loin du cavalier seul qui s'élève contre l'Église catholique. Antoine Compagnon dans son dernier ouvrage, *La vie derrière soi. Fin de la littérature*, souligne que la littérature moderne s'est pensée comme « un chant du cygne démesuré » (2021 : 149). L'auteur nous invite pour un dernier voyage dans les tréfonds de la conscience d'un homme de foi à une intense méditation sur la grâce, le mal, la prédestination, loin de *Región* et assurément vers une mélancolie encore plus profonde qui fera sans aucun doute l'objet d'une prochaine étude.

Bibliographie

- Allouch, Jean, *Érotique du deuil au temps de la mort sèche*, Paris, Epel, 2011.
- Amati-Mehler, Jacqueline, « Mélancolie : folie, génie ou tristesse ? Les vicissitudes de l'identification et de la formation du moi », *Revue française de psychanalyse*, vol. 68, n° 4, 2004, p. 1113-1131. DOI : [10.3917/rfp.684.1113](https://doi.org/10.3917/rfp.684.1113)
- Bailly, Jean Christophe, « Reprise, répétition, réécriture », in Engélibert, Jean-Paul et Tran-Gervat, Yen-Maï (dir.), *La littérature dépliée, Reprise répétition, réécriture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 11-18.
- Benet, Juan, *En ciernes*, Madrid, Taurus, 1976.
- _____, *Saúl ante Samuel*, Madrid, Cátedra, 1994.
- _____, *Cartografía personal*, Madrid, ediciones Cuatro, 1997.
- _____, *Herrumbrosas lanzas*, Madrid, Alfaguara, 1998.
- Benoit, Éric, Braud, Michel, Moussaron, Jean-Pierre, Poulin, Isabelle et Rabaté, Dominique (dir.), *Écritures du ressassement*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, « Modernités » ; 15, 2001. DOI : [10.4000/books.pub.5348](https://doi.org/10.4000/books.pub.5348)
- Bertrand de Muñoz, Maryse, « La guerre civile espagnole et la production romanesque des quinze dernières années face à celle de La Transition à la démocratie », in Corrado, Danielle et Alary, Viviane (dir.), *La Guerre d'Espagne en héritage : entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2007, p. 31-46.
- Clair, Jean (dir.), Catalogue de l'exposition présentée aux Galeries nationales du Grand Palais, à Paris, du 13 octobre 2005 au 16 janvier 2006, Paris, Gallimard, RMN, SMB, 2005.
- Compagnon, Antoine, *La Vie derrière soi. Fin de la littérature*, Paris, Équateurs, 2021.
- Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de minuit, 1969.
- Freud, Sigmund, *Deuil et mélancolie*, traduction de Aline Weill, Paris, Payot, 2014.
- Glaudes, Pierre et Rabaté, Dominique (dir.), *Deuil et littérature*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, « Modernités » ; 21, 2005.
- Hofer, Jean, *Dissertatio medica de nostalgia, oder Heimwehe*, Bâle, Bertschius, 1688.
- Klibansky, Raymond, Panofsky, Erwin et Saxl, Fritz (dir.), *Saturne et la mélancolie : études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, traduit de l'anglais et d'autres langues par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Evraud, Paris, Gallimard, 1985.
- Lascaux, Sandrine, *Le Chagrin et le néant. La puissance du négatif dans l'œuvre de Juan Benet*, Binges, Orbis Tertius, 2018.
- _____, « Juan Benet, pour qui écrivez-vous ? », in Davaille, Florence et Olmos, Miguel (dir.), *Le Créateur et son critique : débats épistolaires et diffusion, Polygraphiques*, 1, 2019 <http://publis-shs.univ-rouen.fr/eriac/index.php?id=422>.
- Martin Gaité, Carmen, *La búsqueda del interlocutor*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Nietzsche, Friedrich, *Le Gai Savoir (1882-1887)*, trad. Patrick Wotling, Paris, Flammarion, 2000.
- Polin, Raymond, *Henri Bergson et le mal*, Paris, Albin Michel, « Les Études bergsoniennes », 1952.
- Rabaté, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, Corti, 1991.
- Ricoeur, Paul, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Le Seuil, 1985.
- Romano, Claude, *Le Chant de la vie. Phénoménologie de Faulkner*, Gallimard, Paris, 2005.

Sandrine Lascaux

- Sarraute, Nathalie, *Œuvres complètes*, éd. par Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.
- Scepi, Henri, « Préface », *L'espèce humaine et autres récits des camps*, Dominique Moncond'huy (dir.), Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, NRF, 2021.
- Yapaudjian-Labat, Cécile, *Écriture, deuil et mélancolie. Les derniers textes de Samuel Beckett, Robert Pinget et Claude Simon*, Paris, Classique Garnier, 2010.

Contar lo incontable: una política de la literatura en los cuentos de Pedro Lemebel

Luciano Martínez

Swarthmore College

El contraste entre ficción y realidad se ha invertido. La realidad misma es incierta y la novela dice la verdad (no toda la verdad). La verdad está en la ficción, o más bien, en la lectura de la ficción.

Ricardo Piglia¹

Résumé · L'article analyse *Incontables*, livre de contes que Pedro Lemebel publia en 1986 à travers des triptyques illustrés et une impression à trois cents exemplaires qui circula clandestinement. Seix Barral a réédité le volume à titre posthume en 2018. Ces récits, écrits dans le contexte de la dictature pinochetiste, nous confrontent à une série de questions théoriques autour du pair « littérature et politique ». L'article met en dialogue les idées de Jacques Rancière, Carlos Rincón et Ricardo Piglia puisque, malgré leurs matrices théoriques dissemblables, des préoccupations analogues se font jour sur la façon de dimensionner les acquis politiques de la littérature, de comprendre son rôle sociopolitique et son rapport au réel. À partir de la proposition de Judith Lyon-Caen, l'article considère à la fois les « actions de publication » et les « actions d'écriture » pour mesurer la portée politique d'*Incontables*, en examinant comment ces contes construisent des formes de coexistence avec l'histoire et, pour paraphraser Jacques Rancière, comment ces contes articulent le perceptible, le mesurable et le pensable.

1. “La linterna de Anna Karenina”, *El último lector* (86).

Resumen · El artículo analiza *Incontables*, libro de cuentos que Pedro Lemebel publicó en 1986 a través de trípticos ilustrados y en una impresión de trescientos ejemplares que circuló de manera clandestina. Seix Barral reeditó el volumen póstumamente en 2018. Estos textos, escritos en el contexto de la dictadura pinochetista, nos enfrentan con una serie de cuestiones teóricas en torno al par “literatura y política”. El artículo pone en diálogo las ideas de Jacques Rancière, Carlos Rincón y Ricardo Piglia puesto que, a pesar de sus disímiles matrices teóricas, se detectan preocupaciones análogas sobre cómo dimensionar los alcances políticos de la literatura, cómo entender su función sociopolítica y cómo la literatura se relaciona con lo real. A partir de la propuesta de Judith Lyon-Caen, el artículo considera tanto las “acciones de publicación” como las “acciones de escritura” para evaluar los alcances políticos de *Incontables*, examinando de qué manera estos cuentos construyen formas de coexistencia con la historia y, parafraseando a Jacques Rancière, de qué manera articulan lo perceptible, lo decible y lo pensable.

Un triángulo crucial: Rancière, Rincón y Piglia

Las pulsiones del capitalismo neoliberal transnacional, la gran recesión de 2008, el declive medioambiental y la reorientación de sistemas políticos hacia ideologías de extrema derecha han sido el caldo de cultivo propicio para numerosos conflictos sociales, políticos y económicos. Las Humanidades no han quedado exentas ni de la lógica mercantilista neoliberal ni tampoco de la racionalidad tecno-científica y poshumanista, y ahora se juegan su supervivencia en un contexto de creciente marginalización institucional.² Como advierte Boaventura de Sousa Santos, “estamos entrando en una fase de crisis paradigmática y, por lo tanto, de transición entre paradigmas epistemológicos, sociales, políticos y culturales” (Santos 2012: 423). En este contexto, la pregunta sobre el valor social y el sentido político de la literatura adquiere inusitada relevancia. Según Azucena González Blanco, la búsqueda de “nuevas gramáticas históricas

2. Ver “De la idea de universidad a la universidad de ideas”, el capítulo octavo del libro de Boaventura de Sousa Santos. Sobre la crisis de las Humanidades, y del latinoamericanismo en particular, ver Beverley (2019), Moreiras (2020) y Poblete (2021).

y políticas” ha hecho que la crítica literaria vuelva a plantearse “qué lugar ocupa la literatura en el mundo”:

La literatura se expone así a su politicidad desde perspectivas renovadas que van de las comunidades de sentido a su relación con la biopolítica, la relectura de las utopías, de la[s] nuevas gramáticas narrativas o la potencialidad disidente de las instituciones, entre otras. Estamos ante el giro político de los estudios literarios. (González Blanco 2019: 1)

En efecto, hay un regreso a los estudios literarios no ya entendidos bajo los parámetros anquilosados de la filología clásica, sino desde un enfoque multidisciplinar que se pregunta sobre los procesos de entrelazamiento de lo real y lo simbólico; es decir, cómo se anudan literatura y política, como explica Waldegaray en su introducción al primer volumen de la colección Saxifrages, donde destaca el giro ético que la crítica literaria ha tomado en estas últimas décadas (Waldegaray 2020: 15).

La pregunta sobre la politicidad de la literatura no es una pregunta novedosa: está en la base misma de los comienzos de la teoría literaria y el intento de los formalistas rusos por demarcar las relaciones entre literatura y lenguaje, y circunscribir la literariedad como objeto de estudio. Lo que sigue es historia conocida: a partir de aquí se inicia un vaivén teórico entre dos polos que se debaten entre el uso intransitivo (la literatura como un discurso no pragmático y sin fin inmediato, parafraseando a Terry Eagleton) y el uso comunicativo, transitivo y social del texto literario. Para Jacques Rancière, se trata de la disyuntiva entre autonomía significativa del lenguaje literario –hiperenfocada sobre su propia materialidad– versus instrumentalización de la literatura –*id est*, un uso político del texto literario (Rancière 2011: 18). Para explicar su conocida expresión “política de la literatura” y no quedar subsumido en esta vieja diatriba, el filósofo francés deja de lado definiciones transhistóricas y sostiene que “la literatura es indisolublemente una ciencia de la sociedad y la creación de una mitología nueva” que instauro “un nuevo régimen de identificación del arte de escribir” al articular un sistema de relaciones entre prácticas discursivas, formas de visibilidad de dichas prácticas y modos de inteligibilidad específicos (*Ibid.*: 39, 20). Por ende, la politicidad

de la literatura no reside en lo externo, en la servidumbre de la representación mimética; es decir, el texto literario restringido al procesamiento simbólico de un referente extratextual que supone el traslado a un código lingüístico de un conjunto de hechos empíricos a través de una serie de procedimientos estéticos. Por el contrario, para Rancière, la política de la literatura consiste en instaurar un desacuerdo, una conflictividad dentro de la palabra instituida por la escena política democrática, y lo hace a partir de otra fuerza de significación y de acción del lenguaje que no reproduce los hechos de la realidad, sino que crea otro *sensorium*, “otra manera de ligar un poder de afección sensible y un poder de significación” (*Ibid.*: 30-31). La obra literaria disloca y rearticula una mirada *otra* sobre los eventos históricos e interviene así en el reparto de lo sensible. La literatura hace política desde lo literario instaurando otras formas de visibilidad y otros modos de decir que, de esta manera, desdoblan lo real. Desde el punto de vista de su recepción, la relación entre literatura y política invita a pensar en “la capacidad inmanente que tienen los enunciados para transmitir afecciones que modifican las circunstancias de vida de los sujetos” (González Montero 2009: 84). Para resumir, se trata entonces de analizar la política de la literatura como un “modo de intervención en el recorte de los objetos que forman un mundo común, de los sujetos que lo pueblan, y de los poderes que estos tienen de verlo, de nombrarlo y de actuar sobre él” (Rancière 2011: 20-21).

Sin negar la productividad crítica del pensamiento de Rancière, sería miope –y quizá eurocentrista– quedarse acotado a sus ideas y forzarlas en una especie de “lecho de Procusto” al contexto sudamericano, por usar una expresión cara a Waldegaray en su crítica sobre la estandarización de los territorios epistémicos que se vuelven cerriles y obtusos (Waldegaray 2020: 13). Por tanto, pienso en dos nombres claves para ahondar en estas cuestiones: el crítico colombiano Carlos Rincón y el escritor argentino Ricardo Piglia, cuyas ideas desarrolladas en los años sesenta y setenta prefiguran constelaciones teóricas europeas y norteamericanas que, acaso, ya estaban operando en el imaginario crítico latinoamericano.

Con “El cambio actual de la noción de literatura en Latinoamérica” (1978)³, y desde una perspectiva marxista materialista combinada con la

3. Todas las citas se refieren a la versión publicada en la revista *Eco* en febrero de 1978.

estética de la recepción alemana, Rincón se convierte en una figura clave de la teoría literaria en el ámbito latinoamericano cuando explicó cómo la presión del proceso social en el continente, a partir de la Revolución Cubana, produjo una fractura de los marcos epistémicos que sostenían una “ideología literaria hegemónica” basada en una “esencia substancialista de la literatura” que se transformó en “matriz determinante del funcionamiento de las formas de recepción de la literatura” (Rincón 1978: 390). Siguiendo de cerca el trabajo fundacional de Roberto Fernández Retamar, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana: y otras aproximaciones* (1975), Rincón propone abandonar esta noción periclitada de la literatura porque “el texto literario no es exclusivamente aquel cuyo objeto resulta constituido sólo en y a través del lenguaje” (*Ibid.*: 390). Para el crítico colombiano, la literatura “no es una producción de ficciones sino de efectos específicos” (*Ibid.*: 390).⁴ Se trata de conceptualizar lo literario como una parte específica de la práctica social de la escritura y la lectura, que va más allá de lo meramente estético y lingüístico, para ser concebida como “forma de autocomprensión y de comunicación enraizada materialmente en instancias ideológicas [...] y a la vez fuerza configuradora de la historia” (*Ibid.*: 402). Rincón afirma que el enunciado ficticio no puede ser visto como lo específicamente literario y que “la ficción no puede determinarse como lo no real”, y concluye:

La morosa discusión sobre su autonomía o heteronomía, o su carácter imaginario, resulta herencia de la metafísica, pues realidad y ficción no

El texto fue incluido en el libro *El cambio actual de la noción de literatura: y otros estudios de teoría y crítica latinoamericana* del autor que el Instituto Colombiano de Cultura publicó ese mismo año.

4. Ver Pablo Valdivia (2021) para un estudio sobre la trayectoria crítica de Rincón, primero identificado con una crítica marxista y décadas después con los estudios culturales, pero donde es posible identificar la misma preocupación por la lectura y la legibilidad. Al respecto, Valdivia explica: “La lectura merece ser salvada por varias razones: no solo es manifestación de múltiples relaciones diacrónicas y sincrónicas; además se presta como modelo para una reflexión crítica de nuestra realidad multimedial y multicultural. El ejercicio de leer(nos) recobra así una dimensión política que va más allá del mensaje y de la respuesta. Salvar la lectura es salvar la crítica y la diferencia porque la lectura, al menos en el sentido en que la trabaja Rincón, siempre es manifestación de una situación concreta que incluye el cruce de muy diversos códigos e historias” (Valdivia 2021: 38).

están en una relación de polaridad ontológica, sino que la ficción organiza la realidad vivida para hacérsola comunicable. (*Ibíd.*: 404)

Resuena el axioma de Rancière de “la literatura hace política en tanto literatura” (Rancière 2011: 15) cuando Rincón observa que ciertos textos latinoamericanos exhiben una estrategia político-estética a nivel de la escritura que se aleja de la praxis literaria tradicional; textos como *Biografía de un cimarrón* (1966), del escritor cubano Miguel Barnet, ponen en evidencia la anulación de separaciones tajantes “entre el campo de la ficción y el de la no ficción, entre la realidad producida y la realidad relatada, concomitantes con la transformación de la noción de la literatura” (Rincón 1978: 409). El relato de la vida de Esteban Montejo, el “protagonista” de la novela de Barnet, vuelve obsoletos los límites entre “lo sentido, lo vivido y lo pensado” porque, según Rincón, “la realidad narrada es intensificada hasta un punto que deja de ser realidad registrada y toma el carácter de una poética realidad producida” (*Ibíd.*: 410). Su posterior lectura del montaje de recortes de periódico que aparece en *Libro de Manuel* (1973), de Julio Cortázar, le sirve a Rincón para ilustrar la disolución del ideograma de la obra de arte autónoma y delimitar *avant la lettre* la noción de metaliteratura: “La novela es practicada entonces en esos dos libros como un arte que se comprende a sí mismo en términos de fabricación, y cuya construcción –y con ella el trabajo– no es escamoteada ni ocultada (*Ibíd.*: 410-411).

La crítica literaria debe enfocarse, entonces, en el abordaje de la literatura como “una forma estética de praxis social” en su “cambiante proceso de producción y recepción”, y alejarse así de teorías idealistas apegadas al ideograma de la autonomía del arte y del mito del autor-demiurgo soberano (Rincón 1978: 389). Sin embargo, a pesar del impulso decisivo que significó la Revolución Cubana para reevaluar la politicidad de la literatura, Rincón observa que la configuración del campo intelectual latinoamericano de los setenta está sesgada por las dictaduras de la doctrina de seguridad nacional cuyo correlato académico será el divorcio entre “lo literario” y “lo social”.

Conjurando cualquier quimera de origen, en este derrotero genealógico por distintas perspectivas teóricas sobre el binomio política y literatura, Ricardo Piglia es una referencia insoslayable y, en una torsión

filológica y archivera, considero productivo releer el único número de la revista *Literatura y sociedad*, dirigida por Piglia y Sergio Camarda, y publicado a fines de 1965. Este debut (y despedida) se abre con un extenso artículo editorial de título homónimo firmado por Piglia, quien luego de repasar la historia política y cultural argentina, elabora una sugerente teoría de la literatura que, al igual que Rancière y Rincón, rechaza todo anhelo de autonomía artística y concibe lo literario como “un modo de significar (y no de reflejar), de iluminar la realidad a través de una praxis específica, que tiene estructuras propias, que no tolera intervención exterior” (Piglia 1965: 9). En *Los diarios de Emilio Renzi*, entrada del 6 de diciembre de 1965, el joven Piglia explica el proceso de escritura de ese editorial y cuáles eran sus directrices: primero, criticar los estereotipos de la izquierda cuya “inutilidad define un modo de ver el mundo”, y segundo, reprobar la noción de literatura comprometida promovida por Sartre por considerar que arrastra una postura individualista. Lo que importa, nos dice el joven escritor en ciernes, “es pensar a la literatura como una práctica social y ver qué función tiene en la sociedad” (Piglia 2015: 154).⁵ El diario hace explícita la influencia que tuvo la teoría simbolista de Ernst Cassirer en el desarrollo de su pensamiento crítico y en la elaboración del editorial cuando allí escribe:

...con la literatura descubrimos la realidad, la literatura es –ella también– una realidad. Una realidad irreductible que solicita un análisis inmanente, comprensivo que atienda, especialmente, a la coherencia de su

5. Marcelo Urralburu señala que “en las entradas de sus diarios en los años 60 indica claramente su visión materialista de la literatura, entendida, ya lo hemos visto, como una práctica social que desempeña una función concreta. Esta lectura es la que nos permitirá interpretar correctamente sus ideas sobre la novela, por él concebida como un espacio de representación simbólica de los escenarios materiales de la batalla cultural” (Urralburu 2020: 69). Por su parte, María Galiano Jiménez hace un análisis exhaustivo de la evolución de la teoría poética de Piglia y advierte que “Piglia encuentra la estructura de su poética en torno a la relación simbiótica de política y literatura en la noción de vanguardia [...] Piglia está interesado en aquella vanguardia literaria comprometida con lo social, con aquella que incluye las difíciles relaciones entre literatura y sociedad” (Galiano Jiménez 2021: 29). También analiza cómo surge la noción de “ficción paranoica” de Piglia, donde se invierten las relaciones entre lo real y la narración. La autora explica con agudeza que “es la ficción la que ahora narra las verdades que el Estado calla. Es la literatura la que permite reconstruir la experiencia y acercarnos a la realidad, esa es su gran capacidad persuasiva” (36).

estructuración interna: que revele las mediaciones específicas entre esas estructuras y la concepción del mundo del autor, entre estilo e ideología sin confundir los planos sin mezclar los niveles. (*Ibid.*: 10)⁶

En suma, este acotado diálogo entre Rancière, Rincón y Piglia, a pesar de sus disímiles matrices teóricas, permite detectar preocupaciones análogas sobre cómo dimensionar los alcances políticos de la literatura, cómo entender su función sociopolítica y cómo se relaciona con lo real, donde lo estético no está subordinado a lo político, y este no es exterior a la literatura. Ahora bien, ¿qué ocurre con estas ideas sobre la significación política de la literatura en contextos de violencia estatal y vulneración de los derechos humanos como lo fueron los diecisiete años de la dictadura pinochetista (1973-1990)? ¿Cómo escribir bajo la censura de una dictadura? ¿Qué ocurre cuando se “hace visible lo que era invisible” y “aquellos que no eran oídos sino como animales ruidosos” se vuelven intolerables y son nuevamente silenciados a través de la tortura y la desaparición (Rancière 2011: 16)? La opción más a mano sería asignar significación política a estas prácticas de escritura literaria en contextos represivos basándose exclusivamente en el procesamiento temático que hacen de la contingencia política, lo cual borraría con el codo todo lo antedicho. Pienso que es aquí donde el análisis del singular libro de cuentos *Incontables*, que Pedro Lemebel publicó en 1986, puede volver operativas las ideas antes esbozadas para comprender los modos de intervención política que el texto efectúa, funcionando como punto de resistencia clandestino que se cuela en los intersticios “de los espacios y los tiempos, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido” (Rancière 2011: 17).

Escribir es arriesgarse: la publicación de *Incontables*

Pedro Lemebel (1952-2015) se ha convertido en la figura de mayor gravitación dentro de la literatura y cultura chilena contemporáneas

6. Con un registro menos militante que el del editorial, en su diario, Piglia escribe: “Si, como dice Cassirer, la realidad solamente puede ser experimentada por medio de las formas simbólicas, que son siempre variables, y de los innumerables juegos de lenguaje en medio de los cuales actuamos, la cultura es la suma de las normas de conducta aprendidas e integradas (como una segunda naturaleza), que son fundamentalmente heredadas” (Piglia 2015: 154).

como lo ponen de manifiesto los documentales sobre su vida, las biografías, las adaptaciones teatrales y cinematográficas de su única novela, las múltiples ediciones de sus libros de crónica, las adquisiciones de los registros fotográficos de sus performances por museos en Latinoamérica y Europa, y el desarrollo de un archivo físico y digital que registra las performances del colectivo de arte homosexual Yeguas del Apocalipsis, que Lemebel formó junto a Francisco Casas entre 1987 y 1993 para explorar la relación entre cuerpo y violencia política.⁷ Este estatus canónico dentro de la esfera cultural se complementa con su iconicidad en el ámbito popular, así durante las protestas de octubre de 2019 miles de jóvenes chilenos marcharon con banderas donde aparecía la cara del escritor, y su rostro se multiplica en murales, obras de arte y grafitis en distintas ciudades de Chile (Blanco 2022).

Lemebel desarrolló una poética artística cuyo eje fue siempre, incluso desde sus comienzos, la lucha artística a favor de la representación de la diversidad social chilena y una interpretación histórica contrahegemónica que le permitió construir una memoria alternativa que desmintió el mito económico neoliberal chileno, registró las deudas de la nación con sus muertos insepultos, denunció la pobreza y la exclusión social, y las distintas formas de violencia ejercidas en contra de los homosexuales, las mujeres, las travestis, los pobres y las personas indígenas. Como señala la escritora Pía Barros, en Lemebel todo fue político y “cada segundo que respiró fue un creador político y comprometido como pocos” (Barros 2019: 15).

Los siete cuentos reunidos en *Incontables*, publicados de manera clandestina, pueden servir para ejemplificar en qué consiste la politicidad de la literatura y reflexionar sobre la ficción política desde múltiples perspectivas. En este sentido, me gustaría extrapolar el lúcido enfoque que la historiadora Judith Lyon-Caen utiliza para abordar la literatura francesa del siglo diecinueve cuando señala que “los escritos literarios” –es decir, caracterizados a partir de su textualidad, de sus aspectos formales o de su inserción en la historia literaria– deben ser abordados como:

7. Ver los trabajos reunidos en los libros editados por Blanco (2020) y Martínez (2022) que investigan la producción artística de Lemebel desde nuevos enfoques.

...objetos para la historia, es decir, como hechos –de escritura– que no documentan sobre fenómenos exteriores a ellos (la vida política y social de una época, pongamos por caso), sino que forman efectivamente parte de esta historia como «literarios» (producidos, concebidos, recibidos como tales, calificados o en ocasiones descalificados como tales en ciertas coyunturas, y que han llegado hasta nosotros, a veces, como producciones de literatura). (Lyon-Caen 2015: 70, nota 9).

Esta perspectiva, que clarifica y expande las ideas de Rancière, permite leer estos cuentos como “*acciones de escritura y de publicación* que construyen una «política de la literatura», o una política en la literatura” (*Ibíd.*: 70, énfasis propio) para enfrentarnos a una serie de cuestiones críticas que se anudan en torno al binomio simbiótico literatura y política. La producción literaria, su materialidad y sus formas, y la forma de publicación engloban una concepción multifacética –y acaso más sutil– de las relaciones entre literatura y política porque no se restringen ni a la temporalidad política que el texto busca representar, ni tampoco a la intención autorial. Así pues, me interesa explorar la política de la literatura que esgrimen estos cuentos evitando caer exclusivamente en lo político como la exterioridad de la literatura, como su referente extratextual. Muy por el contrario, es necesario plantear de qué manera estos cuentos construyen formas de coexistencia con la historia, y parafraseando a Rancière, de qué manera estos cuentos articulan lo perceptible, lo decible y lo pensable.

Abordar estos cuentos como acciones de escritura y de publicación es consustancial con la poética artística de Lemebel teniendo en cuenta no sólo sus acciones de arte personales y colectivas, sino también sus intervenciones en la esfera pública durante la postdictadura y las estrategias que utilizó para visibilizar sus crónicas periodísticas.⁸ Sobre la experien-

8. Pienso en el programa radial *Cancionero: Crónicas de Pedro Lemebel* que, entre 1996 y 2002, Lemebel dirige en Radio Tierra, propuesta radial feminista y popular de la Corporación de Desarrollo de la Mujer La Morada. El escritor “hará lecturas dramatizadas de sus crónicas combinadas con música popular y entrevistas a mujeres de la izquierda, el feminismo y la cultura, convirtiendo al programa en un espacio de memoria y defensa de los derechos humanos” (Martínez 2022: 107). Sobre la importancia de este programa para la construcción de un público femenino y popular, ver Llanos (2022).

cia de las Yeguas del Apocalipsis, Lemebel siempre explicó que en esos años no sabía que estaban haciendo performances; es más, al comienzo no conocían siquiera los códigos corporales del arte conceptual. Dada la ausencia de un discurso público en defensa de la homosexualidad, el objetivo era articular “la pulsión, el deseo, un devenir distorsionador que trataba de poner en escena el cuerpo como demanda política” (Lemebel 2018: 15). Concebir el arte como una forma de intervención política, que produce ciertos efectos como señalaba Rincón, se remonta a la experiencia previa que Lemebel tuvo como integrante del Coordinador Cultural, agrupación clandestina que surge en 1983 en el marco de las primeras jornadas de Protesta Nacional cuando se acrecienta la oposición a la dictadura y su política de ajustes económicos. Las coordinadoras culturales eran agrupaciones que aglutinaron a distintos actores sociales que organizaban intervenciones artísticas callejeras como forma de denuncia, resistencia y “disputa a la censura y el control sobre el espacio público” del régimen pinochetista (Varas y Manzi 2019: 66).⁹

En este contexto de represión, pero también de resistencia colectiva, se produce en 1986 la publicación de *Incontables*. Es un año paradigmático dentro de la dictadura pinochetista; me restrinjo a puntualizar tres hechos claves vinculados con la biografía de Lemebel y su obra. El 20 de mayo, Ronald William Wood Gwiazdon (1967-1986) es asesinado por una patrulla militar que le dispara un tiro en la cabeza. Lemebel había sido profesor de arte del joven en un colegio de Maipú como recuerda en la crónica-homenaje “Ronald Wood (A ese bello lirio despeinado)” incluida en *De perlas y cicatrices*. A principios de julio, el fotógrafo Rodrigo Andrés Rojas de Negri (1967-1986) y la estudiante Carmen Gloria Quintana (1967-) son capturados por una patrulla militar del Ejército de Chile. Son golpeados, rociados con combustible y quemados vivos. El joven murió a causa de las quemaduras infligidas, pero Quintana

9. En *Háblame de amores*, en la sección “La política del relámpago”, Lemebel reúne tres crónicas donde analiza la experiencia del Coordinador Cultural como una forma de resistencia y práctica de arte colectivo que se distinguía por el carácter heterogéneo y transversal de sus artistas. También narra algunas de estas acciones fugaces de ocupación cultural de espacios públicos y rememora: “Uff, qué días, qué tiempos de emergencia arriesgándonos por manifestarnos. [...] No fuimos tantos, quizás menos de cien, los que concurrimos ese mediodía a la movilización relámpago de arte político, con el culo a dos manos y un suspiro lacre electrizado por la emoción” (Lemebel 2013: 129).

sobrevivió a las heridas luego de intensos tratamientos médicos en Chile y Canadá. Conocido como “el caso de los Quemados” es uno de los crímenes de lesa humanidad más aterradores perpetrado durante la dictadura.¹⁰ Tercero, en septiembre, Pinochet sufre un atentado en el sector del Cajón del Maipo perpetrado por miembros del Frente Patriótico Manuel Rodríguez. Lemebel reelabora este suceso en su única novela *Tengo miedo torero* (2001).¹¹ El dictador resulta ileso, al igual que su nieto Rodrigo García Pinochet, pero fallecieron cinco de sus escoltas de seguridad. El correlato del fallido atentado es la intensificación de la represión y la violación de los derechos humanos. Así lo resume el escritor: “Y corría 1986 a puro fuego de protesta, a puro saldo de muertes impunes y atropellos militares que amenazaban no parar, que pronosticaban nuevos apaleos y torturas, y víctimas desangradas en las calles tensas de la repre” (Lemebel 2019c: 100).¹² En síntesis, escribir y publicar en el Chile de 1986 era, literalmente, arriesgarse; jugarse la vida.

Desde 1977, Pía Barros dirige talleres literarios y, en 1985, crea Ediciones Ergo Sum para publicar los textos desarrollados por los participantes del taller (Cardone 2013: 139).¹³ El sello editorial de Barros publica *Incontables*, la primera obra narrativa de Lemebel, quien todavía utiliza el apellido paterno y, por eso, aparece con el nombre Pedro Mardones.¹⁴ A finales de los setenta, el joven Mardones trabaja como profesor de artes plásticas en dos liceos (escuelas secundarias) de comunas periféricas de Santiago de Chile cuando conoce a Barros –estudiante de literatura y

10. En 1997, Lemebel publica “Carmen Gloria Quintana (Una página quemada en la feria del libro)” e incluida al año siguiente en el libro *De perlas y cicatrices*.

11. “El atentado a Pinochet nos hizo creer que el tirano no era invulnerable”, dirá el escritor (Lemebel 2020: 17).

12. Desde el retorno de la democracia en 1990, Chile creó cuatro comisiones diferentes para investigar el legado represivo del régimen pinochetista, reconocer a las víctimas y otorgarles una reparación. Si se suman los casos de detenidos desaparecidos, ejecutados, torturados y presos políticos reconocidos por estas comisiones el número de víctimas supera las 40.000 personas, de las cuales 3.065 fueron asesinadas o desaparecidas desde 1973 hasta 1990. Mas las organizaciones de familiares detenidos desaparecidos han criticado la gran cantidad de denuncias rechazadas por la última comisión en el 2011 (Délano 2011: s/p).

13. Pía Barros dirigirá tres talleres literarios a partir de 1977: Soffia, Kafka y Ergo Sum. Sobre la importancia del aporte de Barros para la cultura chilena, ver Cardone (2013), Griffin (2015) y Opazo (2022), entre otros.

14. Este ensayo sigue la reedición póstuma de Seix Barral y, por ende, el texto aparece listado en la bibliografía bajo el apellido Lemebel.

escritora en ciernes— que buscaba gente para “armar un grupo de trabajo en la fragilidad del momento” (Barros 2019: 11). Lemebel se une al Taller Soffia (clandestino e ilegal) y, de esta forma, accede a una comunidad literaria, un grupo de amigos con quienes compartirá lecturas diversas: Fray Luis de León, *Rayuela* de Cortázar, García Márquez, Charles Bukowski y Eduardo Mallea, entre otros (*Ibid.*: 11-12).¹⁵ Escribe poesía, pero paulatinamente, la socialización de la lectura y la escritura provista por el taller lo van “contagiando” y comienza a escribir microcuentos y cuentos. La propuesta democrática, antidiscriminatoria, feminista e igualitaria —que Barros promovía en sus talleres— será fundamental para Lemebel, quien encuentra afecto, aceptación e inclusión además de coincidencias políticas y artísticas. Lemebel será alumno de Barros por 11 años, hasta 1989.

Incontables se imprime en formato experimental: un sobre hace de cubierta y adentro se encuentran siete trípticos en papel kraft con ilustraciones de Luis Albornoz, Rufino, Hernán Venegas, Patricio Andrade, Mena, Guillo Bastías y Jaime Bristilo. Fue diseñado por Venegas, quien junto a Barros y Lemebel, armaron, cortaron y doblaron los trípticos. Tuvo una tirada de 300 ejemplares y Lemebel vendió copias de su libro en las afueras de las librerías Mujer y El Cerro (de la Fuente 2013: 9).¹⁶ Circula casi de manera clandestina y aparece por primera vez bajo el formato libro en 2018 cuando es reeditado póstumamente por Seix Barral.¹⁷

La impresión artesanal llevada adelante por una mujer, y su distribución informal y callejera revelan una práctica cultural alternativa y

15. Resha Cardone data los inicios del Taller Soffia al año 1977 y explica cómo se convierte en la plataforma para desarrollar estrategias de auto-publicación y distribución alternativa, incluida la lectura-performance en la vía pública. En un contexto marcado por la censura y la persecución, no eran tiempos para escribir novelas; las narrativas breves permitían también la publicación y el trabajo colaborativo y solidario entre escritores y diseñadores gráficos (Cardone 2013: 141).

16. A instancias de Barros, el libro se presenta a fines de noviembre en la Sexta Feria Nacional del Libro de Santiago. Lemebel leerá algunos de sus cuentos acompañado por el músico Luis Mauricio Redolés Bustos. Ver Opazo (2022) para un análisis pormenorizado de este evento.

17. El libro reúne los siete cuentos publicados en 1986, pero se incluyen tres cuentos más de esa misma época (“Melania”, “El Wilson” y “Gaspar”) y tres microcuentos (“Jack”, “Calendario” y “El tuerto”). Lemebel, en una carta fechada el 4 de julio de 2013, cuenta que está trabajando en la publicación del libro y dice que “por mucho tiempo los escondí como hijos tontos, pero la gente me pregunta y sé que andan dando vueltas” (Lemebel 2019b: 8). Todas las citas de *Incontables* en este ensayo pertenecen a la segunda edición de 2019.

contrahegemónica, una estrategia de resistencia a la censura pinochetista. La politicidad de la literatura emerge aquí en la socialización de la lectura y de la escritura creativa provista por los talleres literarios y también en la materialidad misma de *Incontables*, un esfuerzo artesanal y colectivo en el que participa el escritor, los ilustradores y una editora aguerrida.

Como decía Piglia en 1965, “escribir es un riesgo [...] su resultado se nos escapa, hay que estar atentos” (11), y Lemebel lo sabe bien: en 1983 pierde su trabajo docente por ser homosexual: “Por ahí algo se supo, alguien escuchó, y sin mediar explicación tuve que abandonar las clases en esa comuna” (Lemebel 2010: 123).¹⁸ ¿Qué es lo que se supo? Presumiblemente la publicación, en 1982, de su cuento “Porque el tiempo está cerca” ganador del Quinto Concurso Laboral de Cuento y Poesía organizado por la Caja de Compensación Javiera Carrera, que se publica en una antología homónima ese año. El cuento relata la vida de un joven que se prostituye luego de ser abandonado por la madre y rechazado por el padre.¹⁹ La labor docente de Lemebel dura sólo cuatro años (1979-1983); desempleado, comienza a matutear durante sus viajes a Buenos Aires. Traer matute significaba contrabandear mercaderías (colonias, cuero, cachemira, lana merino y pañuelos) que revende en la capital trasandina. Como dice Carmen Berenguer, “era una forma de sobrevivencia económica en momentos de crisis [...] y de esta forma las fronteras paliaban las faltas” (Berenguer 2022: 56).²⁰

Todos los textos son implícitamente políticos; no hay textos éticamente neutros. Sin embargo, extrapolando las ideas de Richard H. King, la identidad social del autor es un acto político en sí mismo, una intervención en el campo cultural (King 1988: 190). Pedro Mardones es un

18. Alejandro de la Fuente señala que fue despedido por la publicación del cuento “Porque el tiempo está cerca” (6).

19. La biografía del autor, incluida en la antología, tiene la foto de su padre –quien tenía el mismo nombre– en lugar de la del escritor. Asimismo, el resumen biográfico mezcla datos de padre e hijo: “Nació el 21 de noviembre en 1924. Es casado con Elena Lemebel y tiene dos hijos, Jorge, de 31 y Pedro de 26 años de edad respectivamente. Trabaja como profesor de Artes Plásticas” (“Porque el tiempo está cerca”: s/f).

20. En varias crónicas, Lemebel rememora sus viajes de juventud a Buenos Aires durante la década del ochenta: “yo era un mochilero buscavidas que cruzaba la cordillera para respirar un poco la recién resucitada democracia en el vecino país” (Lemebel 2013: 91).

joven homosexual, mestizo o quiltro²¹, de clase baja, trabajador informal que vive en la periferia urbana de Santiago y que no oculta su feminidad, sus rasgos colizas de loca proleta. La literatura hace política en tanto literatura, decía Rancière. En efecto, la emergencia de *Incontables* como producto artesanal y clandestino, alejado de los circuitos hegemónicos de la industria cultural, es una impugnación no sólo a la dictadura –con la amenaza latente de ser detenido y desaparecido–, sino también al campo literario chileno de los ochenta que, de manera casi excluyente, está conformado por escritores blancos, heteronormativos, masculinos y burgueses. En el caso de Lemebel, entonces, optar por la escritura y apropiarse del lenguaje literario es un acto inherentemente político. Esta voluntad de expresarse, de visibilizar una escritura soterrada recuerda la noción foucaultiana de polivalencia táctica de los discursos que establece “un juego complejo e inestable donde el discurso puede, a la vez, ser instrumento y efecto de poder, pero también obstáculo, tope, punto de resistencia y de partida para una estrategia opuesta” (Foucault 2002b: 123). Emerge lo que Foucault denomina “discurso de réplica” o rechazo (*Ibíd.*: 124). Réplica en tanto surge, en el caso de *Incontables*, como reacción estratégica ante la violencia de un Estado represor y patriarcal que acumula torturas, desapariciones y asesinatos.

Esta toma de la palabra de Lemebel se articula primero en el plano de la representación simbólica con su cuento premiado y la escritura de *Incontables*, que se cuelan subrepticamente en la restringida y asediada esfera pública, pero también en el plano de la visibilidad social con la presentación del libro y las acciones de arte colectivo callejeras que desembocarán luego en la lectura pública de su manifiesto *Hablo por mi diferencia*, en septiembre de 1986, y el inicio de las Yeguas del Apocalipsis al año siguiente. Actos de resistencia que van jalonando la creación de un artista y un intelectual público que desde los márgenes increpará a los centros de legitimación literaria y cultural. En su conjunto, es la formación de un enjambre de actos de resistencia focalizados en el terrorismo de Estado que “introducen en una sociedad líneas divisorias que se desplazan

21. Como explica Clelia Moure, “la expresión “quiltra” o “quiltro” muy común en el habla chilena, se emplea habitualmente como sinónimo de “mestizo/a” y se aplica a los perros sin raza definida” (Moure 2013: 226).

rompiendo unidades y suscitando reagrupamientos, abriendo surcos en el interior de los propios individuos” (*Ibid.*: 117). Individuos que anhelan un futuro democrático. En lo que concierne a lo literario, abordado como una acción de publicación, *Incontables* pone en evidencia la capacidad transformadora de la literatura sobre lo real; el texto se convierte en objeto político e histórico que no se conforma con representar la contingencia política, sino que produce ciertos efectos en la realidad a partir de su publicación. Ahora bien, esto no significa que *Incontables* no es más que un efecto reactivo a ciertas coordenadas sociohistóricas porque esto conllevaría caer en una concepción instrumentalizadora de la literatura cuya génesis estaría centrada en lo puramente extratextual. No son sólo las acciones de publicación las que construyen una política de la literatura y, por eso, se vuelve imperioso leer la acción de escritura misma, leer los textos “en su dimensión de escritos” (Lyon-Caen 2015: 70), en su formalidad o textualidad, para desarrollar una dinámica interpretativa que explique “cuál es la lógica que le asigna a cierta práctica de la escritura (la literatura) una significación política” (Rancière 2011: 23).

Interpelaciones narrativas

...otra herida que contar en este país de largos sudores fríos...

Pedro Lemebel, “El Wilson”, *Incontables* (77)

Analizar los siete cuentos que conforman *Incontables*, en el marco de este ensayo, produciría una lectura superficial y acotada ya que resulta dificultoso dar cuenta de la complejidad estructural, la diversidad temática y los múltiples abordajes que permiten estos textos. Construyo, en consecuencia, un corpus formado por tres cuentos: “Bramadero”, “Monseñor” y “El camión de la guardia” porque elaboran una constelación de sentidos con exploraciones simbólicas similares.

¿Cómo asignar significación política a estos textos entendidos aquí como acciones de escritura? Una primera respuesta estaría en la elección de la narrativa breve, del género “cuento”. La amenaza de persecución estaba omnipresente; no era tiempo para estar escribiendo novelas. Según Pía Barros, el predominio excluyente de la narrativa breve

en sus talleres se entiende porque “había todo un concepto de que era un tiempo de cosas breves” (Galarce 1997: 225). Como se percata Reza Cardone, la concisión del cuento tenía también un costado práctico: permitía los aspectos colaborativos de los talleres literarios donde todos los participantes del taller tenían que escribir y criticar lo escrito en el ámbito mismo del taller. A su vez, era mucho más asequible imprimir una antología de cuentos breves que una novela (Cardone 2013: 141). El cuento, por ello, es el género más acorde para los tiempos que corrían y su elección respondía también a cuestiones pedagógicas y económicas (*Ibíd.*: 141).²²

Los tres cuentos seleccionados presentan un rasgo común: el pacto referencial es vago e impreciso. La contextualización histórica es difusa puesto que nunca se habla de la dictadura pinochetista *per se*, y la ausencia de fechas históricas hace que los cuentos se abran a la indeterminación temporal. El mínimo anclaje en el contexto cultural chileno emerge a partir de mínimos rasgos morfosintácticos y lexicales: en “Bramadero”: las palabras “güevones” y “carabineros” (31, 32); en “El camión de la guardia”: “huaso” (47) para designar a un campesino rústico, y la conjugación de los verbos *poder* en condicional como “podría” y *estar* como “está” en presente (47). El título del primer cuento puntualiza, acaso, el único referente geográfico preciso: Bramadero, un pueblo casi ignoto de 500 habitantes, ubicado en la Región del Maule en la provincia de Talca, al sur de la capital chilena.²³ El cuento “Monseñor”, por su parte, es atípico ya que su registro lingüístico es neutro y se evita cualquier identificación geográfica: la trama permite determinar que se trata de un espacio urbano, pero no hay un referente concreto para esa ciudad capital innominada. Para resumir, la escritura está interesada en la construcción de espacios

22. Sobre la importancia pedagógica del cuento para los talleres de Barros, Opazo destaca la importancia de la oralidad: “Las parroquianas –casi todas mujeres feministas– comienzan comentando algún cuento asignado con antelación (Cortázar y García Márquez se repiten), siguen con su rescritura desde la experiencia cotidiana y cierran con las lecturas en voz alta de sus esbozos. Por la carencia de *gadgets* que faciliten la reproducción económica de impresos, se obsesionan con las ventajas de la declamación y la escucha, al punto que rara vez se leen entre sí” (Opazo 2022: 390, nota 5).

23. Si bien en “El camión de la guardia” se menciona Basaure como el pueblo al que la protagonista quiere llegar, no he encontrado ningún dato que me permita verificar su existencia empírica.

y ambientes claramente diferenciados como rurales o urbanos, pero los tres textos deniegan la posibilidad de construir un referente unívoco tanto a nivel topográfico como temporal.

¿Cuál es la motivación autoral que permite explicar la creación de estos cuentos imprecisos y ambiguos? ¿Una estrategia de autocensura para desorientar al represor y, de esa forma, intentar eludir la censura y la represión? Como explica Homi Bhabha, la literatura siempre se ha valido de estrategias textuales y de representación que permiten la construcción de espacios liminales (“*in-between spaces*”) a través de los cuales los sentidos instaurados por la autoridad cultural y política pueden ser negociados (Bhabha 2000: 4). Escribir en dictadura requiere de estrategias retóricas particulares que eludan los controles de la censura, pero Lemebel rehúye el uso de la alegoría y la ironía, marcas distintivas de las literaturas del Cono Sur durante sus últimas dictaduras. Interrogarnos sobre la motivación o intención del autor es inconducente; es más productivo, en cambio, pensar en la direccionalidad de la escritura en tanto “un texto va a alguna zona semiótica, constituye y se inscribe en un campo de significación” (Jitrik 1993: 23). *Incontables* se aleja de la ficción histórica: las tramas de los cuentos no persiguen la reconstrucción de hechos históricos. La historia está a medio hacerse y Lemebel taquigrafía lo real desde su contingencia misma. Por un lado, estos textos –entendidos como ficciones políticas (Waldegaray 2020)– procesan discursivamente experiencias de violencia estatal que no pueden ser narradas desde las claves provistas por un realismo ingenuo que simula ofrecer una descripción, en apariencia mimética, de un referente extratextual. En contraste, alejados de la servidumbre de la representación y valiéndose de la indeterminación del lenguaje, los cuentos construyen su propia temporalidad; será la lectura la que establezca índices referenciales.

¿Qué se narra? “Bramadero” relata la historia del joven Prometeo, quien desde hace años vive enajenado en una cueva cruzando los cerros. Cuando era niño, los carabineros se presentan en el pueblo buscando a su padre guerrillero y comienzan a prender fuego las casas. Su madre lo alienta a que se escape: “Alguien que se salve porque barrerán con todo, bota estos papeles donde nadie los encuentre, porque un certificado de nacimiento con ese apellido es una sentencia” (33). La desaparición del niño será doble: física e identitaria. El cuento comienza *in*

media res relatando la llegada de los carabineros a la cueva de Prometeo para pedirle que mire una foto de un hombre buscado y les diga si ha visto a ese hombre por los alrededores. “Por intuición premeditada” (31), Prometeo sabe que debe callarse y ponerse a jugar con las estrellas metálicas y los flecos de la charretera del teniente. Tomándolo como un demente, los carabineros se retiran. El joven deja de babear y reconstruye en su mente la foto del hombre perseguido, que no es otro que su padre.

La diégesis narrativa está totalmente truncada, plagada de anacronías y elipsis temporales que hacen difícil precisar cuál es el presente de la narración. Una relectura detenida revela que el día anterior padre e hijo se reencontraron, y Prometeo le promete a su padre que al día siguiente será más tonto que nunca y fingirá no reconocerlo. El joven le reza una plegaria a un santo de yeso “deslucido y manco de impotencia” que, al igual que él mismo, “por lo sucio ni identificación se le podía atribuir” (33). No hay milagro posible: el padre se da a la fuga, pero es baleado y su cadáver será arrastrado en cruz por los caballos de los carabineros. Como intuyendo lo que acaba de ocurrir, de un manotazo, Prometeo tira al santo de la repisa y sale al camino siguiendo el rastro que han dejado los oficiales a su paso. A groso modo, he reorganizado las secuencias narrativas de una historia que se organiza bajo la lógica de la dispersión rechazando cualquier ordenamiento cronológico-lineal. El cuento rehúye el uso de una voz única y opta por un registro polifónico disonante que agrupa narradores homodiegéticos y heterodiegéticos, y donde se combinan libremente el estilo directo, indirecto e indirecto libre. La escritura adquiere una complejidad inusitada para narrar la violencia de la dictadura a través de la memoria desordenada de un joven enajenado que no entiende qué es la guerrilla, que no logra reconstruir su propia biografía y busca amparo en lo religioso. En su mente se confunden y entremezclan recuerdos traumáticos de su infancia como la muerte de su madre en el incendio del pueblo y su escape.

Pueden detectarse alusiones intertextuales con el Prometeo de la tradición post-renacentista (Milton, Goethe, Shelley) que deviene un rebelde por antonomasia para oponerse a la tiranía institucional personificada por Zeus, quien a su vez metonímicamente representa al rey y la iglesia. Al igual que el titán de la mitología griega, Prometeo logra engañar al teniente, el “señor de la ley y el orden” (31), pero el Prometeo

lemebeliano está encadenado a su locura, a una vida signada por el trauma, el desamparo y la orfandad producto de una identidad obliterada por el terrorismo de Estado.

La semiosis del cuento se regula a partir de tres isotopías semánticas bien definidas: la animalidad, la religiosidad y lo militar. Los carabineros describen a Prometeo como un animal al que le meten la foto en el “hocico” (31) para que la vea bien. El sentido subyacente de la animalidad es la enajenación y no la fiereza porque Prometeo no puede dar “bramidos”, no puede expresar su dolor. Si la isotopía militar opera a partir de su valor denotativo, la religiosa centrada en las descripciones de la estatua del santo trabaja desde la connotación: la suciedad provocada por el tizne de las velas impide que su identidad pueda ser reconstruida. El santo ha quedado “manco de impotencia” porque “nada puede contra el mundo” (32). La religión no puede proveer sosiego y, por eso al final del cuento, Prometeo asume su propia indefensión tirando al santo de la repisa y saliendo de la cueva para buscar a su padre. La divinidad no escucha su plegaria silenciosa y, paradójicamente, Prometeo “no escuchó la lija de las piedras en la espalda del hombre arrastrado en cruz por el polvo” (35).

En los dos cuentos siguientes el nivel de la historia adquiere preeminencia y la experimentación narrativa aparece decantada. Se dejan de lado los procedimientos más evidentes: la multiplicación de voces narrativas, los entrecruzamientos espacio-temporales y la fragmentación del discurso. “Monseñor” es el cuento más explícito en relación a un referente político extratextual: al comienzo, un narrador heterodiegético focaliza en la mente de un obispo senil que sueña que está teniendo sexo con una mujer mientras se multiplican las protestas y los incendios en la ciudad. Su fantasía sexual se ve interrumpida por el llamado del Capitán General de la República²⁴ que le exige que haga una alocución radial para apaciguar la revuelta incipiente. Pero su discurso no surte efecto porque la muchedumbre “muy pronto reconoció el acento clerical relacionándolo

24. Proveniente de un título colonial otorgado por el rey, el título de Capitán General de la República fue el máximo rango militar chileno y lo asumía quien era jefe de gobierno y simultáneamente jefe de las fuerzas militares. Pinochet se auto declaró Presidente de la República, Comandante en Jefe de las Fuerzas Armadas, Comandante en Jefe del Ejército y Capitán General de la República.

con la sotana morada junto al dictador” (56). Observando el caos reinante en la ciudad, el obispo le da refugio a una joven con el pretexto de protegerla de las detonaciones y los tiros, para luego terminar abusando de ella.²⁵ A la manera de un cuento clásico, el elemento estratégico es la revelación final: en realidad, el religioso –sumergido en un delirio senil– está abusando de la estatua de una santa cuyos ojos de vidrio “lo miran enternecidos por el humo” (57) mientras la iglesia arde en llamas porque el ejército no logra “controlar este problema” (56). La ficción política no opera a partir de la denuncia propagandística; el terrorismo de Estado se encarna en el discurso beatífico y paternal de la jerarquía eclesiástica, que legitimó a la dictadura chilena y fue cómplice de los crímenes acaecidos, lo que hoy permite hablar de una “dictadura cívico-eclesiástico-militar” (Uranga 2015).²⁶ El lector es el que debe asumir un posicionamiento ético ante los hechos narrados. Dada su indeterminación espacio-temporal, el cuento puede ser leído bajo otras claves históricas; acaso, bien podría hacer referencia a la dictadura argentina o la uruguaya, o alguna de las tantas dictaduras centroamericanas.

“El camión de la guardia” es el cuento más tradicional en términos de procedimientos narrativos: un narrador heterodiegético con focalización interna y una secuencia temporal lineal con rupturas analépticas que adquieren la forma de recuerdos. Se detecta la influencia de García Márquez –el de los primeros cuentos y de *La hojarasca* (1955)– en la construcción de la atmósfera pueblerina y sus imágenes de calor agobiante; acaso producto de la lectura que llevó adelante con Pía Barros cuando decodificaban “las imágenes que sonaban tan lindas y eran terribles de García Márquez” (Barros 2019: 12). Las acciones narrativas son mínimas: un día de intenso calor Mercedes Quilodrán –la

25. Al igual que otros cuentos de *Incontables*, como “Ella entró por la ventana del baño” y “Una noche buena para Santa”, la violencia estatal se anuda con otras formas de violencia simbólica y material: el machismo patriarcal y la violencia contra la mujer, la homofobia y la violencia neoliberal.

26. En *De perlas y cicatrices* (1998), Lemebel incluye la crónica “El cura de la tele (Olor a azufre en la sacristía)” sobre Raúl Hasbún, un religioso que, desde la televisión, proveía cobertura y legitimidad a la dictadura. Resuena la figura del obispo del cuento de los ochenta cuando Lemebel escribe: “Y entre bendiciones de sables y mariaguancas de clero que tejían sus manos huesudas, iba avalando la sucia bruma que tiznaba el cielo de un marchito país aplastado por las botas” (Lemebel 2010: 26).

protagonista— espera la llegada del camión de la guardia, fingiendo estar embarazada logra que los soldados accedan a llevarla en el camión hasta Basaure, el pueblo que se encuentra a cinco kilómetros. La protuberancia de su abdomen esconde dos granadas que hará explotar para vengar el asesinato de su hijo Francisco, un conscripto de veintitrés años que tiempo atrás había recibido diez balazos por estar “metido a revolucionario” (47). En este sentido, Cristián Opazo ofrece un dato contextual clave: el ejército ya le había arrebatado antes el hijo a esta madre soltera “por un decreto de ley que fuerza la conscripción de los adolescentes sin abo-lengo (Decreto de Ley 2306, agosto 2, 1978)” para luego ejecutarlo por insurrección (Opazo 2022: 398). La concisión y la economía del cuento son magistrales. Los vínculos entre conscripción y militancia en una organización guerrillera son dichos al pasar: “[la madre] buscó los explosivos desordenando la pieza, esos recuerdos que Francisco trajo del servicio militar” (47).

El texto admite ser leído como la ejecución de una venganza maternal: si el embarazo de Francisco como madre soltera fue vivido, con orgullo e independencia, como una “gesta materna” (46), “como una secreta prolongación de sí misma que le traería más vida” (45-46), resulta sintomático que su ataque suicida se base en el lenguaje maternal, en la escenificación de un nuevo embarazo donde el vientre dador de vida deviene portador de muerte. A diferencia de Prometeo que le rezaba a un santo impotente, la protagonista transforma la rabia y la impotencia que van “abultándola” (47), en una empresa de justicia personal, en una nueva gesta materna:

A esa hora nada parecía erecto, todo proyecto se derretía perdiéndose el entusiasmo y la memoria. Qué poderoso era el calor... Pero aún sobre esa manta de estío ella no iba a flaquear, no desertaría en su empresa de muerte. El odio se desborda una sola vez, si no [*sic.*], si no, después viene la resignación, se siente el sopor como una camisa de fuerza que nos hace sentarnos a esperar a que las cosas caigan por su propio peso. (46)

Ante la impunidad de la violencia estatal y la actitud cómplice de una justicia ilegítima, ¿es válida la venganza por mano propia? ¿Cuáles son las posibilidades de agenciamiento para una mujer en un contexto

antidemocrático? La figura de una madre que se sobrepone al dolor para demandar justicia y verdad en plena dictadura poco le debe a la ficción. En este sentido, resulta ineluctable recordar a Ana González de Recabarren (1925-2018), reconocida activista por los derechos humanos y una de las principales dirigentes de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD), cuyos dos hijos, su marido y su nuera fueron desaparecidos en 1976 por la Dirección Nacional de Inteligencia (DINA), la policía secreta de la dictadura.²⁷ Sin embargo, a través de la inmolación de la madre, la ficción pareciera recordar el caso de Sebastián Acevedo Becerra (1931-1983), un minero del carbón, cuyos hijos también fueron detenidos por la DINA. Luego de una búsqueda infructuosa para dar con el paradero de sus hijos, el 11 de noviembre de 1983, Acevedo se prendió fuego frente a la catedral de la ciudad de Concepción.²⁸

Las reflexiones de Rancière, Rincón y Piglia, que desarrollé al comienzo, ofrecen la posibilidad de extraer nuevos sentidos en horizontes de comprensión más amplios. “El camión de la guardia”, en mi lectura, cambia los límites de lo que es representable en dictadura, instaura un acto de resistencia transgrediendo lo que puede ser dicho desde la inmediatez de un presente aciago. No se trata aquí de documentar lo real, sino de intervenir en la realidad a través de una escritura que despliega un modo personal y político de habitar la historia. El epígrafe con los versos de Pablo Neruda –*Después el mar es duro /y llueve sangre* (45)– provoca una contaminación intertextual, activando un contacto dialógico que hace que el cuento rebase sus límites sémicos y se inserte en nuevas redes de sentido.²⁹ Los versos pertenecen al poema “El barco” del libro *Navegaciones y regresos* que Neruda publicó en 1959. El lexema “barco” admite ser leído como la personificación de la nación donde una clase social detenta un poder hegemónico y oprime a los más vulnerables. El

27. Lemebel la conoció desde niño porque ambos vivían en el Zanjón de la Aguada como lo recuerda en la crónica-homenaje “A su linda risa le falta un color” (*Serenata cafiola*).

28. El Informe Rettig cataloga la muerte de Sebastián Acevedo como víctima de la violencia política. En diciembre de 1991, las Yeguas del Apocalipsis realizan en esa misma ciudad una de sus performances más importantes en homenaje a Acevedo.

29. Cristián Opazo analiza este texto como rescritura de un cuento criollista chileno: “El padre” (1924), de Olegario Lazo Baeza (Opazo 2022: 397-399).

sujeto lírico es un “nosotros”, un sujeto colectivo que representa a los desposeídos y se pregunta por qué se los quiere excluir de este viaje; por qué se les niega comida y abrigo a pesar de que ellos también son pasajeros. Un encadenamiento metafórico que denuncia la desigualdad social, la falta de solidaridad, la discriminación y también la violencia y la persecución: “Por qué andan tan furiosos? / A quién andan buscando con revólver?” (Neruda 1986: 427). El poema de Neruda le otorga nuevos sentidos a este cuento, pero también a los otros cuentos que relatan otras persecuciones: los carabineros que rastrean al padre de Prometeo en “Bramadero” y las fuerzas represivas de la dictadura que asedian a los manifestantes en “Monseñor”.

Leyendo los tres textos bajo las coordenadas históricas de 1986, el sentido metafórico de los versos “Después el mar es duro / Y llueve sangre” adquiere significados menos ambiguos para enfrentarnos literalmente con diversas muertes: la madre y el padre de Prometeo asesinados por los carabineros; los manifestantes que mueren a manos de las brigadas antisubversivas; el asesinato del hijo de Mercedes Quilodrán y su posterior ataque suicida donde sacrifica su propia vida matando a los soldados. De esta forma, la maestría narrativa del joven Lemebel irrumpe e interrumpe la realidad para redefinir el mapa de lo posible y lo imposible, para delimitar lo tolerable y lo intolerable.

A modo de cierre

Lo político se hace visible de una manera velada y cifrada en estos tres cuentos: la conexión con la historia chilena demanda la cooperación interpretativa del lector. *Incontables* diseña un sistema de relaciones entre las prácticas permisibles y las censuradas, una forma de visibilidad particular y un modo de inteligibilidad donde lo sutil se cruza con lo tácito y lo que resulta implícito; la violencia de la dictadura se hace visible a medias. La politicidad reside en la configuración de los temas elegidos y su construcción narrativa. Ésta es la política de la literatura de los cuentos mardonescos analizados; éste es su calculado modo de intervención en un enclave histórico signado por el horror. La metáfora de Rancière sobre el escritor como arqueólogo o geólogo que “hace hablar a los testigos mudos de la historia común” (Rancière 2011: 32) se aplica al joven

Lemebel que exhuma aquello que la violencia de la historia ha descartado para producir un nuevo “reparto de lo sensible”, “otro sensorium, otra manera de ligar un poder de afección sensible y un poder de significación” (*Ibíd.*: 31).

La “política de la literatura” de *Incontables* también consiste en la articulación de una forma de visibilidad estratégica que engloba su forma de producción y circulación como objeto material, como texto clandestino. A nivel textual diseña y redefine una experiencia política (el régimen pinochetista) no tanto en un interés de testimoniar y documentar la realidad, sino para reelaborar creativamente esa experiencia de injusticia y autoritarismo. En este sentido, los cuentos producen un desdoblamiento de la realidad³⁰: entre lo que sucede y lo que podría suceder porque, en 1986, el país “es una caldera que late a punto de reventar” (53) como reflexiona el obispo en “Monseñor”. Estos cuentos interpelan a ese lector de 1986 para que vaya más allá de las determinaciones que lo constituyen porque la historia está en ciernes, y como decían Piglia y Rincón, la literatura es una práctica social que configura la historia y produce efectos específicos. Ese lector debe tomar conciencia sobre las atrocidades que lo circundan y, a partir de la potencia transformadora de la ficción, puede permitirse soñar con un pueblo que sale “a las calles y marcha silenciosamente” hacia al palacio de gobierno con “los puños golpeando el aire y las banderas de la revolución” en alto (56) porque, como señala Amador Fernández-Savater, “el saber que emancipa no es tanto el que describe adecuadamente la realidad, como el que redefine la experiencia común” (Fernández-Savater 2013: 131).

Leídos, desde nuestro presente anestesiado y neoliberal que se resiste a la rememoración, ese pasado cruento se actualiza de manera oblicua. No se trata aquí de la imagen detenida, cristalizada y anquilosada bajo el peso de la ficción histórica. Dimensionar los alcances políticos de *Incontables* no supone únicamente el análisis de una acción de escritura, sino también de su acción de publicación, cuando un joven escritor

30. En *La palabra muda*, Rancière advierte que la noción de literatura siempre opera en un desdoblamiento permanente porque “puede ser palabra huérfana de todo cuerpo capaz de conducirla o atestiguarla; puede ser, por el contrario, jeroglífico que lleva la idea de escritura en su propio cuerpo. Y la contradicción de la literatura bien podría ser la tensión entre estas dos escrituras” (Rancière 2009: 10).

homosexual sin autoridad social ni posibilidades de institucionalización literaria, ayudado por un grupo de amigos, arriesgándose se animó a contar lo incontable.

Bibliografía

- Berenguer, Carmen, “Te espero en el Empire, pero no puedo caminar, estoy inválida”, in Luciano Martínez (ed.), *Pedro Lemebel, belleza indómita*, Pittsburgh, ILLI, 2022, p. 47-61.
- Beverly, John, *The Failure of Latin America: Postcolonialism in Bad Times*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2019.
- Barros, Pía, “Incitación a la lectura de los cuentos de Pedro Mardones”, in Pedro Lemebel, *Incontables* [1986], Santiago de Chile, Seix Barral, 2019, p. 11-15.
- Bhabha, Homi K., “Introduction: Narrating the Nation”, in Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration* [1997], London, Routledge, 2000, p. 1-7.
- Blanco, Fernando A. (ed.), *La vida imitada. Narrativa, performance y visualidad en la obra de Pedro Lemebel*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2020.
- Blanco, Fernando A., “Lemebel en el 18/O. Todos somos estallido: utopía, temporalidad y revolución”, in Luciano Martínez (ed.), *Pedro Lemebel, belleza indómita*, Pittsburgh, ILLI, 2022, p. 175-197.
- Cardone, Resha, “Refashioning the Book in Pinochet’s Chile: The Feminist Literary Project Ergo Sum”, *Confluencia*, Vol. 29, N° 1, 2013, p. 137-53.
- de la Fuente, Alejandro, “Intervención y resistencia: Pedro Lemebel”, *Revista Rizoma*, Año 1, N° 1, 2013, p. 2-21.
- Déllano, Manuel, “Chile reconoce a más de 40.000 víctimas de la dictadura de Pinochet”, *El País*, 20 de agosto de 2011, <https://elpais.com/diario/2011/08/20/internacional/1313791208_850215.html>.
- Di Marco, José, “Política de la literatura, Jacques Rancière”, *El laberinto de arena*, Vol. 1, N° 1, 2013, p. 168-173.
- Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria* [1983], trad. de José Esteban Calderón, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Fernández-Savater, Amador, “Política literal y política literaria (Sobre ficciones políticas y 15-M)”, *Mediterráneo económico*, N° 23, 2013, p. 125-137.
- Foucault, Michel, *Arqueología del saber*, [*L’Archéologie du savoir*, 1969], trad. Aurelio Garzón del Camino, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002a.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad I: La voluntad del saber* [*Histoire de la sexualité I: la volonté de savoir*, 1976], trad. de Ulises Guinazú, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002b.
- Galarce, Carmen, “Pía Barros: la generación del desencanto y la pérdida de utopías”, Entrevista, *Confluencia*, Vol. 13, N° 1, 1997, p. 221-227.
- Galiano Jiménez, María, *La máquina de narrar o el poder de la ficción en la narrativa de Ricardo Piglia*, tesis doctoral, Universidad de Granada, 2021.
- González Blanco, Azucena, “Políticas de la literatura: los diálogos de Jacques Rancière”, in Azucena González Blanco (ed.), *Literatura y política: Nuevas perspectivas teóricas*, Berlín, De Gruyter, 2019, p. 1-12.

Contar lo incontable: una política de la literatura en los cuentos de Pedro Lemebel

- González Montero, Sebastián Alejandro, “Lenguaje y poder: entre consignas y acciones sobre acciones”, *Estudios Políticos*, N° 34, Medellín, enero-junio de 2009, p. 63-95.
- Griffin, Jane D., *The Labor of Literature: Democracy and Literary Culture in Modern Chile*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2015.
- Jitrik, Noé, “Rehabilitación de la parodia”, in Roberto Ferro (ed.), *La parodia en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Buenos Aires, 1993, p. 13-29.
- King, Richard H., “Politics and Literature: The Southern Case”, *The Virginia Quarterly Review*, Vol. 64, N° 2, 1988, p. 189-201.
- Lemebel, Pedro, *Serenata cafiola*, Santiago de Chile, Seix Barral, 2008.
- _____, *De perlas y cicatrices* [1998], Santiago de Chile, Seix Barral, 2010.
- _____, *Háblame de amores* [2012], Buenos Aires, Seix Barral, 2013.
- _____, *No tengo amigos, tengo amores: Extractos de entrevistas*, editado por Macarena García y Guido Arroyo, Santiago de Chile, Alquimia, 2018.
- _____, *Ella entró por la ventana del baño*, adaptación de Milan Boyarski e ilustraciones de Ricardo Molina, Santiago de Chile, LOM, 2019a.
- _____, *Incontables* [1986], Santiago de Chile, Seix Barral, 2019b.
- _____, *Zanjón de la Aguada* [2003], Santiago de Chile, Seix Barral, 2019c.
- _____, *Mi amiga Gladys* [2016], Santiago de Chile, Seix Barral, 2020.
- Llanos, Bernardita, “Pedro Lemebel y su *Cancionero*: programa radial para un público femenino popular”, in Luciano Martínez (ed.), *Pedro Lemebel, belleza indómita*, Pittsburgh, IILI, 2022, p. 155-173.
- Martínez, Luciano, “Pespuntes biográficos: Cronología de la vida y obra de Pedro Lemebel”, in Luciano Martínez (ed.), *Pedro Lemebel, belleza indómita*, Pittsburgh, IILI, 2022, p. 75-154.
- _____, (ed.), *Pedro Lemebel, belleza indómita*, Pittsburgh, IILI, 2022, p. 75-154.
- Neruda, Pablo, “El barco”, in Dámaso Santos y José María Valverde (eds.), *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Vol. 2, Barcelona, Anthropos, 1986, p. 427-428.
- Lyon-Caen, Judith. “Escribir el tiempo político: una ficción de 1848”, trad. de Jordi Canal, *Ayer*, N° 97, 2015, p. 65-82.
- Moreiras, Alberto, *Against Abstraction: Notes from an Ex-Latin Americanist*, Austin, University of Texas Press, 2020.
- Moure, Clelia Inés, *La voz de los cuerpos que callan. Las crónicas de Pedro Lemebel: Entre la literatura y la historia*, tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata, 2013.
- Opazo, Cristián, “Mardones (clandestino, incontable)”, in Luciano Martínez (ed.), *Pedro Lemebel, belleza indómita*, Pittsburgh, IILI, 2022, p. 387-406.
- Piglia, Ricardo, “Literatura y sociedad”, *Literatura y sociedad*, N° 1, octubre-diciembre 1965, p. 1-12.
- _____, “La linterna de Anna Karenina”, *El último lector* [libro electrónico], Barcelona, Anagrama, 2005, p. 79-94.
- _____, *Los diarios de Emilio Renzi: Años de formación* [libro electrónico], Barcelona, Anagrama, 2015.
- Poblete, Juan, “¿Puede hablar el latinoamericanista?”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXXVII, N° 277, octubre-diciembre 2021, p. 1337-1344.
- “Porque el tiempo está cerca”, Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile, s/f., <memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96704.html>.

- Robinson, William I., *Global Capitalism and the Crisis of Humanity*, New York, Cambridge University Press, 2014.
- Rancière, Jacques, *La palabra muda: Ensayo sobre las contradicciones de la literatura [La parole muette: essai sur les contradictions de la littérature, 1998]*, trad. por Cecilia González, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.
- , *Política de la literatura [Politique de la littérature, 2007]*, trad. de Marcelo G. Burrello, Lucía Vogelfang y J. L. Caputo, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2011.
- Rincón, Carlos, “El cambio actual de la noción de literatura en Latinoamérica”, *Eco*, N° 196, febrero de 1978, p. 384-421.
- Santos, Boaventura de Sousa, *De la mano de Alicia: lo social y lo político en la posmodernidad*, Bogotá, Uniandes / Facultad de Derecho de la Universidad de los Andes / Siglo del Hombre Editores, 2012.
- Uranga, Washington, “Dictadura cívico-eclesiástico-militar”, *Página/12*, 25 de marzo de 2015, <<https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-268916-2015-03-25.html>>.
- Urralburu, Marcelo, “Hacia una lectura (pos)marxista de la ficción en Ricardo Piglia”, *Confluencia*, Vol. 36, N° 1, 2020, p. 68-79.
- Valdivia, Pablo, “El cambio en la noción de lectura: Carlos Rincón y la práctica de la teoría literaria”, *Estudios de Literatura Colombiana*, N° 48, 2021, p. 23-40.
- Varas, Paulina E. y Javiera Manzi A, “Coordinadoras culturales: formaciones transversales en Chile durante la dictadura”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Vol. 14, N° 2, 2019, p. 55-74.
- Waldegaray, Marta, “Introduction”, in Marta Waldegaray (ed.), *Anfractuosités de la fiction: inscriptions du politique dans la littérature hispanophone contemporaine*, Reims, Éditions et presses universitaires de Reims, “Saxifrages” ; 1, 2020, p. 11-32.

Eva no duerme et Aparecida ou la survivance du glamour péroniste dans le champ culturel argentin de 2015

Laurence Mullaly

Université de Tours

Resumen · Considerada desde la perspectiva del hispanismo francés, la amplitud de las obras y textos culturales que tratan del peronismo, y en particular de las pasiones y polémicas que sigue despertando la figura icónica de Eva Perón, constituye un hecho notable. Este trabajo se propone revisar la prevalencia del mito de *Evita* en dos producciones socioculturales recientes que coincidieron con la campaña electoral para la Presidencia de la Nación Argentina en 2015: *Eva no duerme* de Pablo Agüero y *Aparecida* de Marta Dillon, ya que ilustran el entrelazamiento de los campos de la política y la ficción.

Résumé · Considérée depuis l’hispanisme français, l’ampleur des travaux et des textes culturels qui traitent du péronisme, et en particulier des passions et des polémiques que continuent de susciter la figure iconique d’Eva Perón, constitue un fait remarquable. Ce travail propose de revisiter la prégnance du mythe *Evita* dans deux productions socio-culturelles récentes qui coïncidèrent avec la campagne électorale pour la présidence de la nation argentine en 2015 : *Eva no duerme* de Pablo Agüero et *Aparecida* de Marta Dillon car elles illustrent le tissage entre les champs du politique et de la fiction.

Fictions du politique

Omniprésente dans le champ politique national et international depuis son ascension au pouvoir en qualité de Première Dame, aux côtés de son époux, le général Perón en 1946 et bien après sa mort, le 26 juillet 1952, Eva Perón, qui fut rebaptisée Evita par la foule, se construit comme une icône de l'*empowerment* tant pour les classes populaires que pour les femmes, inaugurant, dès 1946, un nouveau style politique¹ fondé à la fois sur son autonomie et sur son engagement auprès des personnes les plus démunies : « *Antes de ser la primera dama de los argentinos, prefiero ser Evita para todos los que me necesiten*² ». Jusqu'à aujourd'hui, comme en témoigne la commémoration du 102^e anniversaire de sa naissance, le 7 mai 2021, la « madone des pauvres » est l'objet de célébration³.

Considérée depuis l'hispanisme français, l'ampleur des travaux et des textes culturels qui traitent du péronisme, et en particulier des passions et des polémiques que continuent de susciter dans la société argentine, la figure iconique d'Eva Perón, constitue un fait remarquable. Les perspectives transdisciplinaires invitent à revisiter sa prégnance et à explorer la complexité historique, politique et culturelle que recouvre le mythe Evita. Parmi les productions socio-culturelles récentes, et coïncidant avec la campagne électorale pour la présidence de la nation argentine en 2015, la mise en circulation dans l'espace public du film *Eva no duerme*⁴ de

1. Voir l'appel à communication des IV^e Journées *Cinéma genre et politique*, Université Toulouse Jean Jaurès / ARCALT 17 et 18 mars 2016. <https://america.hypotheses.org/files/2015/12/Appel-%C3%A0-communication-Si-Evita-viviera.pdf>
2. Citation extraite de Bianchi Susana, « Las mujeres en el peronismo (Argentina, 1945-1955) » in Georges Duby, Michelle Perrot (coord.) *Historia de las mujeres en Occidente*, Vol. 5, El siglo XX, 1993, p. 697-708.
3. Par voie de tweet, l'actuel président péroniste, Alberto Fernández indiquait ainsi : « *Hoy recordamos el nacimiento de la mujer que todo lo hizo por amor a su pueblo. Sintió su dolor y dedicó su vida a una patria más justa. Siempre recordamos su mayor enseñanza: 'Donde hay una necesidad hay un derecho'. Con esa convicción gobernamos. #EvitaEterna* », du parti justicialiste et même de certains opposants. Quant au maire de Buenos Aires, Horacio Rodríguez Larreta, du parti justicialiste, il précisait : « *#EllasHicieron Evita impulsó y logró la aprobación de la ley del sufragio femenino en Argentina y es, sin dudas, una referente de la lucha por los derechos de las mujeres. En el 102° aniversario de su nacimiento, recordamos su legado* » https://www.swissinfo.ch/spa/argentina-evita_el-peronismo-conmemora-102-a%C3%B1os-del-nacimiento-de-evita/46599892.
4. <https://cineuropa.org/fr/film/296285/>

Pablo Agüero et du livre *Aparecida* de Marta Dillon, illustre, selon nous, le tissage entre les champs du politique et de la fiction.

Notre hypothèse est que ces deux représentations mobilisent de façon singulière l'exemplarité historique et politique de la figure symbolique la plus populaire du péronisme, Evita (1919-1952), en ravivant mais aussi en réorientant certains paradoxes idéologiques que le péronisme porta dès sa genèse. En ce sens, *Eva no duerme* et *Aparecida* s'inscrivent dans le champ de bataille (Jelin, 2002) de la mémoire argentine du péronisme, dont elles enrichissent les représentations en se centrant sur le corps d'une femme disparue qui continue de hanter les survivants. Dans la lignée des travaux croisant la sociocritique, les études culturelles et les études féministes, qui considèrent les films et les livres comme des pratiques discursives et comme des artefacts culturels traversés par des tensions, il s'agira ici d'examiner la façon dont ces deux représentations les visibilisent et cherchent à en réarticuler la complexité dans une dynamique émancipatoire.

Eva no duerme : le cadavre de la nation⁵

No deja de insuflar a los huecos la pompa
de lo vano, como un bretel
de polvo: coup n'âme*

* coup poudre, coup l'air, coup n'âme : conjuros
de zumbificación del vudú haitiano.

El cadáver de la nación, 1. Zombi, Néstor Perlongher, 1989

Genèse d'un film

Eva no duerme (*Eva ne dort pas*, 2015), le quatrième long métrage du cinéaste originaire de Mendoza Pablo Agüero, né en 1977, connut une longue gestation. Son scénario, écrit en collaboration avec l'historien Marcelo Larraquy et le cinéaste Santiago Amigorena, est le fruit de quatre

5. J'emprunte ici le titre du poème de Néstor Perlongher en quatre parties, extrait du recueil *Húle*, Ediciones Último Reino, 1989.

ans de recherche et d'une co-production entre la France et l'Argentine. Eva Perón décéda d'un cancer le 26 juillet 1952, mais sa dépouille disparut après ses funérailles et demeura introuvable pendant dix-sept ans. En 1976, le général Jorge Videla la fit enterrer en pleine nuit, sous six mètres de béton, au cimetière de la Recoleta à Buenos Aires, ce qui marqua la fin d'un périple d'un quart de siècle au cours duquel son cadavre fut séquestré, embaumé et déplacé dans différents lieux tenus secrets en Argentine et en Italie, où le rôle du Vatican reste une affaire non classée. Le synopsis du film dit ceci :

1952, Eva Perón vient de mourir à 33 ans. Elle est la figure politique la plus aimée et la plus haïe d'Argentine. On charge un spécialiste de l'embaumer. Des années d'effort, une parfaite réussite. Mais les coups d'État se succèdent et certains dictateurs veulent détruire jusqu'au souvenir d'Evita dans la mémoire populaire. Son corps devient l'enjeu des forces qui s'affrontent pendant 25 ans. Durant ce quart de siècle, Evita aura eu plus de pouvoir que n'importe quelle autre personnalité de son vivant⁶.

Basé sur des faits réels, le film de fiction se compose d'un triptyque en huis-clos situé en 1952, 1956 et 1969 et met en présence trois figures historiques nommées l'embaumeur (Pedro Ara Sarria), le transporteur (le lieutenant-colonel Moori Koëinig) et le dictateur (le général Aramburu), respectivement interprétés par l'Espagnol Imanol Arias, le Français Denis Lavant et l'Argentin Daniel Fanego, Evita étant incarnée par la jeune actrice argentine Sabrina Machi. Quant à la participation de l'acteur mexicain Gaël García Bernal, qui incarne l'amiral Emilio Eduardo Massera, elle constitue un épilogue dramatique annonciateur des disparitions de personnes systématisées par la Junte civico-militaire entre 1976 et 1983. Eva Perón apparaît ainsi comme la première disparue dont la présence spectrale hante les représentants du pouvoir patriarcal national.

6. Lire l'entretien avec le réalisateur Pablo Agüero réalisé par Alexis Yannopoulos, *Atelier Cinéma, genre et politique* « Des grandes figures aux petites histoires », Université Toulouse Le Mirail, Toulouse, 17 mars 2016. https://www.canalu.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/atelier_sur_le_film_eva_ne_dort_pas_en_presence_du_realisateur_pablo_aguero_alexis_yannopoulos.21063

Dispositif filmique

Pablo Agüero choisit un dispositif filmique inattendu pour bousculer les attentes spectatoriennes en se concentrant sur la haine et la fascination de certains de ses principaux opposants obsédés par l'éradication de toute trace du péronisme qu'elle avait si puissamment incarné et servi. « Rien ne les perturbe autant qu'un corps de femme. Une femme jeune, belle, morte mais immune au temps, et dangereusement politisée » (Lépine 2016). Tournant le dos à une reconstitution historique péroniste, le réalisateur privilégie la relation intime entre « Evita » et ses adversaires politiques (l'oligarchie, l'Église et les militaires) que celle-ci interpella à de nombreuses reprises et menaça publiquement de son vivant. Les effets produits sur les foules par ses harangues sont également rappelés par de très brefs extraits d'archives. L'écrivain et journaliste politique Rodolfo Walsh, qui s'était entretenu en 1961 avec le lieutenant-colonel Carlos Moori-Koenig, l'un des responsables du rapt du cadavre au siège de la CGT après le coup d'État de 1955, et de sa séquestration, publia en 1966 « Esa mujer », un conte-enquête-policier sur la fascination que le corps d'Evita exerça, au point d'être considéré comme le corps de la nation :

Algún día (pienso en momentos de ira) iré a buscarla. Ella no significa nada para mí, y sin embargo iré tras el misterio de su muerte, detrás de sus restos que se pudren lentamente en algún remoto cementerio. Si la encuentro, frescas altas olas de cólera, miedo y frustrado amor se alzarán, poderosas vengativas olas, y por un momento ya no me sentiré solo, ya no me sentiré como una arrastrada, amarga, olvidada sombra. El coronel sabe dónde está⁷.

La relation *post-mortem* qui nourrit l'imaginaire politique argentin est l'archive culturelle la plus significative parmi celles qui irriguent le film de Pablo Agüero, l'écrivain et le cinéaste misant d'une part tous deux sur la capacité des publics, et d'autre part sur l'art de l'ellipse et de l'allusion.

Le budget réduit du film ne permet qu'un tournage de vingt jours, minutieusement préparé. Le travail sur la lumière et le son, ainsi que le

7. <https://www.fadu.uba.ar/post/412-171-esa-mujer-rodolfo-walsh>

jeu des acteurs qui acceptèrent de se soumettre à une mise en scène intimiste, caractérisent l'approche minimaliste de Pablo Agüero. Les moyens limités déterminèrent certains choix et le conduisirent à privilégier le hors champ et la condensation et à miser sur la capacité des spectateurs, quel que soit leur niveau d'information historique, à se plonger dans une expérience originale. Les choix esthétiques furent ainsi dictés par un questionnement éthique épuré au fur et à mesure de la production du film. Plutôt que de prétendre représenter une vérité historique, Agüero adopta un point de vue subjectif et livra une interprétation du mythe péroniste avec l'ambition de mettre au jour les lectures contradictoires et les manipulations politiques dont la figure d'Eva Perón fait encore l'objet aujourd'hui, que ce soit pour l'encenser ou pour la condamner. Il essaya de mettre à distance sa propre fascination par un montage qui s'exhibe comme une manipulation de plus. Les images et les sons fictifs contrastent et dialoguent avec des images et des sons provenant d'archives, ce qui crée des contrepoints dont on perçoit la densité euphémistique sans pouvoir expliciter toutes les références convoquées. L'épaisseur historique et politique est présente entre les lignes, mais c'est l'expérience sensorielle qui prime sur l'explicitation.

La prouesse technique que représente les très longs plans-séquence – jusqu'à quinze minutes – extrêmement structurés dans le travail de mise en scène participe de cette quête formelle d'une représentation débordant les attentes, les cadres, les catégories et les genres. Les acteurs masculins, tous très connus, furent encouragés à sortir de la zone de confort que leur apportait leur *persona* pour produire une expérience limite. L'acteur argentin Daniel Fanego, publiquement connu pour son militantisme péroniste, fut ainsi chargé d'interpréter le général Aramburu, un des pires ennemis du péronisme.

Les sons acousmatiques, la théâtralité des dispositifs duels, le lyrisme de la photographie, dont les clairs obscurs et les forts contrastes transgressent une tradition réaliste à laquelle est souvent cantonnée la fiction sociale, sont autant d'éléments qui donnent une forme nouvelle à la relation irrationnelle qu'entretient chacun avec celle qui fut surnommée la sainte païenne.

Troubler la perception

Agüero composa un point de vue trouble convoquant différents moments de l'Histoire et fondé sur la détestation exprimée par chacun des hommes qui se retrouvent seul à seul avec la dépouille, l'embaumeur, le dictateur, le transporteur et, dans une moindre mesure, l'amiral. L'effet de répétition, exacerbé dans sa dimension cauchemardesque par la saturation sensorielle, nous maintient dans un entre-temps et un entre-lieu étranger où se dissolvent les repères temporels et spatiaux. Les forts contrastes, en particulier lors du dernier plan-séquence nocturne, tourné dans un noir et blanc qui dépasse la technique expressionniste car les bords du cadre semblent se diluer comme dans un mirage, aiguissent les sens autant qu'ils les affolent. Grâce au travail de la bande-son, composée comme une partition pour créer des boucles de tension, on ne discerne plus les figures, les voix et les bruits. Les trois temps historiques évoqués, ainsi que l'analogie discursive, soulignent en fait un double continuum : d'une part la transhistoricité de la violence politique et d'autre part la puissance de *Eva Perón. Esa mujer*⁸, « cette femme-là ».

Il y a peu d'actions représentées et pourtant, en creux, la présence de l'innommable, de l'irreprésentable, le peuple, est constante et intense, notamment à travers les furieuses irruptions que constituent les extraits des discours d'Eva Perón. Le cinéaste déclara d'ailleurs que sa voix rauque et puissante lui rappela, quoi que dans une version plus tragique et plus sociale, celle de Janis Joplin, artiste rebelle, morte prématurément à vingt-sept ans en 1970, mais qui laissa une profonde empreinte et compta beaucoup pour sa propre génération. La voix d'Eva Perón crève en effet le cadre diégétique à plusieurs reprises, créant un dialogue entre discours et corps au-delà du temps et au-delà des images, ce qui a pour effet de rétablir un lien que le pouvoir conservateur puis usurpateur avait tenté, sans y parvenir, de couper.

L'ouverture et la clôture du film mettent ainsi en scène l'obsession de ceux qui tentèrent de la réduire au silence après sa mort. Cela se traduit par un discours en voix off dont le hiératisme cruel n'a d'égal que la crainte et le désir refoulé, qui s'énoncent à l'orée du film de façon programmatique. « *Ese cuerpo de mujer hermoso como la muerta ... nos arrastra*

8. Nous reprenons ici le titre de l'ouvrage de María Seoane et Víctor Santa María, publié en 2019, l'année de la commémoration du centenaire de sa naissance.

basta la locura, basta el delirio », dit Massera/García Bernal qui conclut, comme un aveu d'échec : « *Esa yegua provocó el caos. Por esa bembra, las bestias invadieron nuestra hermosa capital. Obreros rústicos. Indios de la Patagonia. Paisanos desdentados. Parranderos, parranderas [...] Hasta estaban invitadas la putas. Y la voz de esa yegua es una plaga* ».

Lorsqu'après plusieurs années de recherche, Pablo Agüero entama l'écriture du scénario de *Eva no duerme*, c'était pour comprendre la fascination qu'exerce toujours cette figure sur toute la société argentine, mais aussi le malaise que sa propre génération entretient vis-à-vis du péronisme. Selon lui, l'impérieuse nécessité de justice sociale sans laquelle il ne peut y avoir de paix demeure central pour comprendre son influence *post-mortem*. Son film est un objet esthétique singulier dont la fonction est de produire un effet de décalage chez les destinataires. Sans chercher à l'opposer, on peut le voir comme le revers de la comédie musicale *Evita* (1996) d'Alan Parker, qui serait, selon Monique Carcaud-Macaire⁹, une version ré-étouffée du mythe qu'est devenue Eva Perón, filmée dans la tradition des grandes fresques et portée par Madonna, dont le statut « est d'emblée mythifié par l'épaisseur culturelle de son œuvre médiatique » (Laverdière 2021) et Antonio Banderas, tous deux mobilisant le glamour, au sens qu'on attribue le plus communément à ce terme : « *sex-appeal* sophistiqué, caractéristique de certaines stars hollywoodiennes » (Larousse). Presque vingt ans plus tard, la démarche du cinéaste argentin était tout autre. Si le schéma de production et l'ambition esthétique de son film ne lui assurèrent pas une distribution aussi large que celle du film de Parker, *Eva no duerme* fut néanmoins sélectionné et primé dans plusieurs festivals de cinéma internationaux et Pablo Agüero avait pleinement conscience de cette imbrication du genre, de la politique et du glamour :

Es una de las historias reales más increíbles y más cinematográficas que había oído jamás. Una de las grandes mujeres políticas del siglo xx muere a la misma edad que Cristo, es embalsamada con una técnica inédita que

9. Monique Carcaud-Macaire, « *Evita*, entre communication, marketing et mythographie », *IV^e Journées Cinéma genre et politique*, Université Toulouse Le Mirail, Toulouse, vendredi 18 mars 2016. La fiction de Parker relève selon elle de la construction d'une mythographie qui serait une réponse politique du cinéaste nord-américain à un discours politique ambiant, certaines problématisations intra-fictionnelles pouvant faire écho à un débat alors d'actualité dans les années 90.

la transforma en una ‘bella durmiente’, pero desaparece durante un cuarto de siglo, provoca muerte y locura, cae en manos del Vaticano, es recibida con honores, como un presidente en ejercicio... ¿Cómo no soñar con filmarla? Luego, a medida que investigaba y escribía, fui tomando conciencia de la inmensa responsabilidad política que estaba asumiendo¹⁰.

Avec *Eva no duerme*, le cinéaste a imaginé et donné forme à un nouveau genre cinématographique, le « nécropic » qui ne cherche pas à raconter la vie mais à proposer une mise en scène de l’empreinte toujours agissante sur les autres. En ce sens, pour Antoine de Baecque, le nécropic de Pablo Agüero est l’histoire d’un cadavre : « En même temps, ce cadavre est un formidable révélateur d’histoire, à la fois de petites histoires et de la grande Histoire. et un révélateur On comprend beaucoup de l’histoire de l’Argentine à travers le cadavre de Eva Perón »¹¹. En sculptant dans la matière audiovisuelle pour donner une forme alternative à celle qui considérerait son corps comme « un vecteur d’échange d’énergie entre elle et le peuple » (Dion 1998 : 61), le cinéaste ouvrait de nouveau la boîte de Pandore. En effet, le film met en scène le glamour politique érigé par une pionnière du genre en dévoilant le capital symbolique engrangé tout au long de sa brève existence mais toujours vivace bien après sa mort, comme en témoignent non seulement les nombreuses variations romanesques et filmiques produites depuis, mais aussi la réappropriation politique dont elle fit l’objet.

Au cours des années 1960 et 1970, la figure d’Evita fut réactivée et reconfigurée, notamment lors de la parution clandestine de la revue *Evita Montonera*, tirée à des dizaines de milliers d’exemplaires entre décembre 1974 et août 1979 : « *Evita volvió porque el pueblo así lo quiso, y porque luchó para lograrlo. [...] Si Evita viviera sería Montonera* »¹², repris sur les banderoles des jeunes militants. Au sein des deux principaux groupes de guérilla actifs, *Montoneros* et *Ejército Revolucionario del Pueblo-Partido Revolucionario del Pueblo*, l’icône populaire n’a jamais cessé de briller,

10. Chusa L. Monjas, <https://www.academiadecine.com/2015/09/21/pablo-aguero-es-una-de-las-historias-reales-mas-increibles-y-mas-cinematograficas-que-habia-oido-jamas/>

11. « Evita ne veut pas mourir », Chronique du film de Pablo Agüero par Antoine de Baecque, *L’Histoire* n° 422, avril 2016.

12. *Evita Montonera*, N° 1, décembre de 1974, p. 27.

même si l'expérience de la lutte armée contre la dictature civico-militaire chrétienne conduisit certaines de ses militantes à se rebeller contre la logique d'un ordre perçu comme naturel dont les effets concrets participaient de la création et de la pérennisation de hiérarchies et de déterminismes sociaux. D'autres dénoncèrent le paradoxe d'une opposition entre classes sociales qui avait pris le dessus sur la lutte pour les acquis des droits des femmes au sein du PPE.

Il y a chez celle qui devint d'abord actrice en gravissant au prix fort chaque échelon de l'industrie du spectacle national, calquée sur le *star system* hollywoodien, né dans les années 1930 et dont le but était de faire rêver le peuple, une conscience aigüe de la représentation. Je partage l'analyse de Michel Dion qui voit dans le personnage d'Evita – celui que se construisit Eva Duarte Perón – une dimension étonnamment moderne dans « sa volonté de transformer la politique en spectacle et d'en être une star », au sens où, c'est « parce qu'elle a fait de la politique un « spectacle moderne » qu'elle n'est pas devenue une politicienne et que son culte ne s'est pas effondré avec le péronisme » (Dion, 1998 : 55). La Première Dame d'Argentine inventa une nouvelle façon d'être en représentation tout en agissant politiquement. Ainsi, les portraits que publia la journaliste reporter et photographe Gisèle Freud en 1947¹³ firent scandale, nourrissant à la fois la détestation et l'exaltation autour de son corps devenu iconique. Elle déploya ainsi une figure double, Eva/Evita, assumant pleinement de mettre son corps et l'expression exaltée de ses amours au cœur de son dispositif discursif, le développant dans *La razón de mi vida* après l'avoir intégrée dans chacune de ses interventions publiques : celui qu'elle déclarait vouer au peuple, se considérant comme un trait d'union privilégié entre les *descamisados* et Perón, qui en était lui-même le *leader* paternaliste, en même temps qu'il officiait en tant que président de la République ; celui qu'elle vouait à son époux et au *leader* du peuple qui s'incarnait en une même personne.

13. Les portraits intitulés « Que le monde sache ce que je possède, Evita Perón, Buenos Aires » et « Evita Perón fait sa toilette, Buenos Aires » (1950), donation de l'artiste au Centre Georges Pompidou en 1992, sont visibles sur le site du musée : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c4ryeMz>

Nous concluons cette première partie en signalant la responsabilité politique¹⁴ assumée par le réalisateur dans le contexte de la campagne pour les élections présidentielles de novembre 2015. *Eva no duerme* est en effet porteur d'un sous-texte conflictuel opposant deux modèles politiques – l'ultralibéralisme et le justicialisme –, le second étant guidé, selon Agüero, par une exigence sociale aussi actuelle qu'universelle : « *Espero que la proyección de la película en este festival [Mar de Plata] sea el disparador de una discusión nacional en Argentina, porque la cinta tiene bombas que pienso que tienen que explotar* » (Terrile, 2015 web).

Aparecida : le corps de la dispute

Sous-textes

Dans un texte iconoclaste publié la même année, Marta Dillon fit aussi usage de son droit à la fiction pour célébrer la réapparition du corps de sa propre mère, Marta Taboada, qu'il est permis de considérer celle-ci comme une de ces innombrables « Evita Montonera » qui payèrent de leur vie leur lutte pour transformer le monde dans les années 1970. *Aparecida* revisite à sa manière *La razón de [la] vida* de sa mère, enseignante, avocate et militante née en 1942. Contrairement au livre-testament d'Eva Perón, publié un an avant sa mort, en 1951, Marta Taboada ne put témoigner de son expérience parce qu'elle fut assassinée au nom du Processus de Réorganisation Nationale le 3 février 1977. Héritière d'un paradoxe qu'elle et d'autres incarnèrent à la fin des années 1960 et dans les années 1970, elle questionna la doctrine péroniste et les fondements androcentrés du patriarcalisme, tout en assurant le relais de l'élan révolutionnaire dont la figure d'Evita était l'icône. Marta Taboada appartenait au FR 17, issu du Mouvement Révolutionnaire 17 octobre (MR 17), un groupe politico-militaire ayant pris part à la lutte armée en Argentine entre 1969 et 1975 et qui, après sa dissolution en 1977, se réorganisa à la suite de la fusion entre le Front Révolutionnaire Péroniste

14. « *No soy de orientación particularmente peronista, pero al haber vivido en la pobreza durante mi infancia, conozco lo que es la humillación, por lo que admiro sus ideas de vanguardia que implicaban darle 'lujo' a los pobres, construir buenos hospitales, dejarles buenos edificios para que puedan vivir.* » (Terrile, 2015)

(FRP) et une branche militaire appelée ELN (*Ejército Libertador del Norte*) (Pérez 2013). Séquestrée puis assassinée le 3 février 1977, elle fut enterrée dans une fosse commune du cimetière de San Martín avec d'autres disparus. Ses restes furent exhumés une première fois en 1984, à une époque où l'identification par ADN n'était pas encore possible et ce n'est qu'en 2010 que l'EAAF (*Equipo Argentino de Antropología Forense*) put enfin les identifier, mettant fin, pour sa fille Marta Dillon et ses proches, à vingt ans d'une enquête intermittente. Celle-ci fut un membre actif de l'association H.I.J.O.S (*Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*) créée en 1995, fidèle à son précepte « *Nacimos en su lucha, viven en la nuestra* », qui affirme la continuité d'un engagement sans fin où s'entremêlent irréductiblement les dimensions intime et politique d'un peuple marqué par la violence et la lutte pour les droits humains.

Aparecida commence avec un appel, attendu pendant très longtemps, et se conclut après la cérémonie funéraire du 27 août 2011 à laquelle fut conviée par voie de presse¹⁵ une multitude représentant, dans la description qui en est faite, la résistance du peuple contre la tyrannie passée et actuelle. Voici un extrait du faire-part :

Esta es una invitación y una convocatoria a decir presente por todos y todas los desaparecidos, para que se sepa que eran nuestras madres o padres, vecinos o vecinas, maestras o maestros, profesionales, obreros y obreras, estudiantes, parte de una sociedad que fue desangrada pero no se dejó vencer y camina desde entonces el largo camino de su recuperación. Espero de corazón que puedan acompañarnos. (Dillon 2011)

C'est donc aussi une manifestation de la survivance et de la possible réactualisation de l'utopie révolutionnaire des générations précédentes. La figure d'Evita n'apparaît que furtivement dans le récit de Marta Dillon, mais sa présence imprègne une partie du récit et se manifeste d'une manière originale qui invite à relire et relier le passé, le présent et le futur. Evita n'est pas mobilisée ici comme une icône, une statue figée pour l'éternité ou un stéréotype culturel mais au contraire comme un vecteur de désir et de désir d'agir. Tout en revendiquant un

15. <https://lavaca.org/notas/traigan-flores-la-despedida-a-marta-taboada/>

héritage maternel et générationnel inscrit dans une histoire marquée par le péronisme, le texte de Marta Dillon convoque la figure d'Eva Perón pour démontrer le potentiel disruptif de son empreinte dans l'imaginaire social. Dès lors, une généalogie serait-elle traçable qui relierait le proto-féminisme d'Eva Perón au militantisme féministe incarné par Marta Taboada, à son tour réactualisé par l'engagement de sa fille dans le champ socio-culturel de l'Argentine des années 2000 ?

On peut percevoir dans l'écriture de Marta Dillon un écho des négociations opérées de son vivant par la « *santa de los descaminados* » avec la nomophatique, terme proposé par la philosophe Michèle Le Doeuff et qui désigne ce « code déterminant ainsi qui a le droit de parler, à qui, où, sur quels sujets, pour dire quoi et sur quel ton » (Le Doeuff 1998 :116) et qui a pour effet d'organiser l'exclusion de la pratique discursive. *Aparecida* est un texte inclassable et remarquable dans un espace médiatique officiellement saturé par la politique mémorielle kirchnériste (Mullaly 2016). Mon hypothèse est que les déplacements opérés par les discours et les actions d'Eva Perón, dont la légitimité fut systématiquement dévaluée ou minorée par la structuration inégale des savoirs, imposée par les dominants du champ social masculiniste et incorporée par l'ensemble du corps de la nation, contiennent en germe la possibilité d'une contre-archivage en cours de constitution en Argentine et qui se matérialise dans *Aparecida*.

Vénus Pandore

Dès le paratexte, la création d'une scénographie singulière de la parole se signale par des déplacements génériques qui traduisent les modifications du corps maternel, celles relevant de son expérience vécue – maternité, sexualité, fatigue, torture –, et celles imprimées à son cadavre après son assassinat : son corps fut démembré et ses restes furent déplacés et en partie réduits en cendre.

La dédicace de Marta Dillon évoque la filiation familiale et nationale brisée par la dictature et que, contre toute attente, trente-trois ans après la disparition du corps de sa mère, les scientifiques engagées aux côtés des Mères et des Grands-mères de la Place de Mai permirent finalement de rétablir, grâce au progrès accomplis récemment. Elle s'adresse ainsi à ses

propres frères, aux petits-enfants et aux arrière-petits-enfants de Marta Taboada, ainsi qu'à une communauté ouverte et dont la constitution semble sans fin : « *A quienes vengan llegando a inscribirse en esta genealogía, a tomar su palabra* ».

Sur la page suivante, on trouve en épigraphe cette citation d'Hélène Cixous : « *Quiero ver con mis ojos la desaparición. Lo intolerable es que la muerte no tenga lugar, que me sea sustraída. Que no pueda vivirla, tomarla en mis brazos, gozar sobre su boca del último respiro* ». Or, la référence précise de cette citation, non référencée dans *Aparecida*, est « La venue à l'écriture », un texte de 1976 publié en 1986, dans lequel la philosophe affirme que la passion pour sa mère, ce « visage primitif », est à l'origine de son embrasement littéraire et de sa pulsion infinie d'écrire. Autofiction, autobiographie, poésie, c'est ainsi un lien de sororité que trace Marta Dillon au seuil de son propre récit où l'on retrouve cette sensation d'interférences et d'impulsions multiples : « C'est bien l'aveu de la fonction vitale de la fiction qui se dit, vitale parce qu'elle seule pourra dire la mort et la perte, vitale parce qu'elle seule pourra indiquer la pluralité irréductible de la vie et des identités » (Decout 2013 : 124).

La couverture d'*Aparecida*¹⁶ nous entraîne vers une autre dimension. Le montage de deux photos en recto et verso de couverture créé une continuité chromatique douce, entre gris sable et bleu foncé, l'azur occupant les deux tiers de la surface où se dédouble une même figure féminine blonde s'avancant sensuellement vers les flots au recto et, au verso, se retournant pour nous offrir un grand sourire. Le glamour de cette femme, Marta Taboada, tient à la nostalgie « copacabanésque » – non pas sur le plan référentiel mais comme marqueur d'un imaginaire collectif situé – qui imprègne l'architecture globale d'un paysage où la ville moderne, à peine perceptible côté recto, se signale davantage par la pointe de plusieurs immeubles côté verso.

Les traces de rayure, le grain et les couleurs légèrement passées de la photographie signalent l'historicité de cette archive familiale qui suscite une empathie immédiate. Sous le soleil, la sensualité renvoie à la liberté de mouvement que confirme l'expression du visage de cette Vénus souriant à la vie et qui devient l'allégorie d'un air du temps, celui de toute

16. <https://www.revistaanfibibia.com/me-queria-mi-mama/>

une génération éprise de justice et de liberté. Au seuil du livre, cette image est une source de contemplation, dont la richesse sémantique remet en circulation une mémoire transgénérationnelle à la fois intime et politique. La mise en scène créée par cette couverture d'un seul tenant invente une nouvelle temporalité pluridimensionnelle, débordant les cadres de la mémoire pour mieux en traduire la réalité : la sensualité comme déclencheur de mémoire et de récit. Mettre en avant le corps de sa mère témoigne de la volonté de Marta Dillon de célébrer en l'exhumant la force de vie d'un vaste ensemble de corps disparus.

À corps et accords : les os semences

L'expérience située de la disparition violente d'un être aimé et l'effet transhistorique de ce traumatisme sont relayés par la dimension universelle de la douleur de la perte. Le corps est au cœur du dispositif textuel de ce qui se révélera être un voyage intérieur rendu possible parce que la disparue est apparue : « *La encontraron. [...] Abí empecé a enterrar a mi madre y a sus sueños rojos. A la fugaz estrella de su vida y a la omnipresente estela de su ausencia* » (Dillon 2015, 32) L'écriture se distingue par une stratégie de décalage par rapport à un horizon d'attente : la dénonciation n'est pas explicite et, comme dans le cas de *Eva no duerme*, repose sur une épaisseur socio-historique dont l'ignorance partielle n'interdit pas l'accès au cœur du récit. La politisation des affects, marque de fabrique de Marta Dillon, s'énonce ici à travers le signe du glamour qui exprime aussi la filiation entre la mère et la fille.

En tant que journaliste activiste, Marta Dillon est une figure emblématique du quotidien *Página 12*¹⁷, sa marque de fabrique, aux dires d'une collègue, étant un glamour singulier qui s'exprime dans ses chroniques où, « *se metía con todas las causas con una prosa hipnótica, insurgente y, por sobre todas las cosas, se trataba de lo que se trataba, sexy* » (Moreno 2015 web) Pour elle, tout part du corps et ramène au corps ; en espagnol « *dar con alguien* » signifie « *dar con un cuerpo* ». Son récit est l'évocation multiforme de cette langue maternelle qui s'est inscrite en elle et dont elle

17. Directrice du supplément *Las 12*, elle créa en 2008 le supplément *Soy* pour aborder des problématiques féministes et de genre ouvertes à la diversité LGTBIQ+ au sein de *Página 12*.

revendique l'héritage, jusque dans ses failles et contradictions : « *Y abora sucede que el hallazgo de esos restos mortales suelta a Marta de su pasado de testigo en su propio etos de narradora* » (Moreno 2015 web)

Le caractère hybride du texte se manifeste par l'absence de destruction préalable et l'affirmation « à partir de la coexistence d'éléments disparates mais compatibles, [de] la force créatrice de la réunion : loin de porter le regret d'un ordre antérieur, il proclame le composite et exalte l'ouverture de l'ordre nouvellement institué¹⁸ ». Fragmentaire, labile et insaisissable par les catégories génériques traditionnelles, *Aparecida* relève de la chronique, de l'(auto)biographie, du journal intime, du roman familial, de l'enquête scientifique, du récit de vie, du témoignage et de la poésie qui sont autant de fils brisés réunis par l'écheveau d'une subjectivité revendiquée. Cette volonté de contrevenir aux normes discursives et de (se) mettre à distance des genres habituellement attachés à l'écriture de la mémoire, a pour but de (r)éveiller notre perception par d'autres modes d'interpellation. Dillon rend ainsi perceptible le potentiel émancipateur de l'affect, déconsidéré et passé sous silence par des normes instituées, fondatrices d'un ordre social et d'un régime de savoir genré asymétrique.

De même, en bousculant les temporalités, elle montre que les écarts et les bifurcations de sa propre vie sont directement liés aux ruptures sociales occasionnées par les chaos de l'histoire. À la différence des récits réclamant la reconnaissance des militants des mouvements révolutionnaires des années 1960 et 1970 à partir d'une exemplarité qui trouve sa source dans la figure mythifiée d'Evita, Dillon se centre surtout sur son propre cheminement *avec* la mort : celle de ses deux sœurs étouffées à la naissance par le cordon ombilical, celle de sa mère puis de son père, et la sienne, dont elle prit conscience lorsqu'elle fut diagnostiquée porteuse du VIH (*Vivir con virus, relatos de la vida cotidiana*, 2004).

18. « Les enjeux d'un concept », *Le texte hybride*, Dominique Budor et Walter Geerts (dir.), Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 7-25.

Le rire des inappropriables : « en-corps » !

Cette allusion à l'essai de Cixous, *Le rire de la Méduse*, qui invite à faire entendre son corps, semble opportune pour évoquer l'humour et de l'autodérision qui imprègnent son texte et expriment une autre dimension du travail de réparation intime entamé bien longtemps avant l'écriture d'un récit qui est lui-même le résultat de plusieurs décennies d'apprentissage et de (ré)conciliation. *Aparecida* rend compte de sa capacité d'écoute et de résilience sans passer outre l'incompréhension et la souffrance dans le processus de mise en forme du vécu de sa mère. La mémoire de Marta Taboada est le fruit d'une réécriture qui puise également aux souvenirs d'autres – plus ou moins proches affectivement et idéologiquement. La métabolisation d'un « nous » retrouvé est également médiatisée par l'implication de Marta Dillon au sein de différents groupes militants parmi lesquels H.I.J.O.S et, plus récemment, *Ni una menos*. Ce sont des trajectoires marquées par des rencontres et les liens tissés dans la durée avec des personnes qui eurent et ont en commun de s'insurger contre la résignation, et dont l'insoumission peut prendre des formes multiples et changer dans le temps. Le fil conducteur de cet étrange écheveau textuel demeure le corps et la dimension transhistorique du récit confirme la survivance d'une vitalité irréductible qui déborde la thanato-politique et ses coupes brutales dans les généalogies humaines.

L'humour noir de Marta Dillon resignifie, sans omettre les marques transgénérationnelles des cruautés endurées et des effets de la perte, le jaillissement amoureux incarné par celle qui fut « *mamá, abuela, bisabuela, hermana, amiga, amante, compañera* » (Dillon 2015 : 197). Rattrapée par l'histoire, l'annonce de son mariage avec Albertina Carri coïncida avec la mort brutale de Néstor Kirchner, le 27 octobre 2010, le président qui venait de faire promulguer la *Ley de Matrimonio Igualitario* le 21 juillet 2010. La célébration du mariage de Dillon et Carri fut reportée et voici comment la notice nécrologique rapporta les faits :

El texto no iba a publicarse en la fecha fijada, ese día el diario dio cuenta de la muerte del ex presidente que había alentado la ley que nos permitía casarnos, el mismo que había bajado de los sitios de honor las imágenes de los asesinos alguna vez impunes, el amante marido de quien era la

presidenta en ejercicio. Mientras mis hermanos iban llegando cada uno desde su lugar en el mundo para la celebración, yo hacía la crónica del dolor colectivo que tomaba la Plaza de Mayo, la plaza pública, para poner su lamento más acá del cielo. Mágicamente estaba en sintonía con lo que me rodeaba, observaba las expresiones del duelo manteniendo la distancia de quien ha estado ahí y ha trabajado sobre eso; la sensación de derrota, la falsa rebelión que ampara al dolor en la injusticia, por qué muere este, por qué siempre los buenos. El desamparo. (Dillon, 20015 : 96)

Dillon orchestre à un rythme échevelé cette concomitance des temps historique, politique, intime qui ne cessent jamais de dire, de clamer, de se souvenir, de se confier et de célébrer les corps arrachés à la vie, ceux qui ont fait irruption contre l'ordre – comme Furio, son fils conçu en toute dissidence hétéropatriarcale avec deux partenaires, ceux dont les restes réapparaissent grâce à l'engagement de l'EAAF et court-circuitent ainsi l'entreprise de mort et d'amnésie, ceux qui au présent se souviennent parce que la mémoire ne s'éteint pas sur demande, ceux qui par des rites profanes rétablissent des liens ancestraux porteurs de promesses.

L'acte de mariage fut finalement inscrit sur le registre d'état civil le 28 octobre et, précise-t-elle : « *Pudimos elegir nuestros atuendos oscuros, mitad bailarinas de cancán, mitad dominatrices de corpiños de goma negros* » (Dillon, 2015 : 96), une cérémonie intime au cours de laquelle Albertina Carri prononce ses mots, empruntés à John Berger¹⁹ :

Las amantes se aman *con* el mundo (igual que *con* todo su corazón o *con* sus caricias). El mundo es la *forma* de su pasión, y todos los sucesos que experimentan o imaginan constituyen la iconografía de su pasión. Por eso la pasión está dispuesta a arriesgar la vida. Se diría que la vida es tan solo la forma de la pasión. (Dillon 2015 : 97. Nous soulignons)

Quelques mois plus tard, le 27 août 2011, les derniers rites purent enfin être rendus à Marta Taboada, dans une ambiance émotionnellement survoltée :

19. John Berger, *El sentido de la vista*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.

Había hecho bien en llegar para la boda, como le había dicho nuestra amiga Liliana a mi esposa cuando nos preparábamos para la fiesta, debe haber bailado en su cajita de cartón, la pierna quebrada, la mandíbula loca, el brazo que resta y el coxal que no existe, *abí está mi hija enamorada y su compañera, permítanme una pieza de ese vals que no comprendo.* (Dillon 2016: 193. Nous soulignons)

La voix de la mère s'invite ainsi dans la phrase de la fille qui la fait parler comme un témoin, la matérialité de sa mort et de sa réapparition bousculant une fois encore les codes nécrologiques. De l'annonce des funérailles à sa célébration, à laquelle prirent part des centaines de personnes, tout concorde pour créer du présent par-delà la double séparation temporelle : celle de la chronologie et celle de la disparition. C'est aussi tout une tradition baroque hispano-américaine qui imprègne cette fête de la morte qu'évoque en ces termes Alejandra Dandan :

Una carretilla vestida con la bandera argentina. El cajón. La urna con los restos de huesos de Marta Taboada. Unos barquitos de papel de su bisnieto que nadan sobre la pequeña urna de colores entre una estampita de una María Auxiliadora del '77. La hoz a pocos centímetros de la estrella guevarista. El pelo de la Evita guerrillera²⁰.

Dillon opère ce partage littéralement « choquant » car issu de chocs et de conflits physiques, politiques, émotionnels, idéologiques et ce faisant, elle remet en circulation les symboles des luttes passées porteuses de valeur toujours d'actualité. La préparation de l'urne fait ainsi l'objet de plusieurs pages qui matérialisent la continuité et la réarticulation des

20. Alejandra Dandan, "Una victoria para Marta", *Página 12*, 28/08/2011: "Los funerales adquirieron la lógica de las manifestaciones políticas. Comenzaron en pleno centro de Moreno, ante la municipalidad. Un espacio ocupado con los resultados de una reconstrucción reciente de las vidas de los desaparecidos políticos locales. Con fotos que estuvieron enterradas durante la dictadura. Imágenes de las asambleas obreras de Graña. Paneles de los desaparecidos de Moreno zona norte. Paneles que nombran ahora a quienes hasta hace poco permanecían sin identidad, en un lugar donde el trabajo de la Secretaría de Derechos Humanos local y de los sobrevivientes logró entender que no fueron 38 personas como se creía sino más de 100. Matrimonios. Embarazadas. Desaparecidos de Paso del Rey. De Moreno sur y La Reja. De Trujui y Cuartel V. Imágenes del Mundial 1978. Los centros clandestinos. Los Trabajadores de Educación y Cultura entre los que estaba el escritor Domingo Osvaldo Balbi o Marta Taboada, docente y abogada."

lutton sociales lancées par Evita. Cette fantaisie burlesque et morbide trouva également sa place dans un des épisodes de la série *23 pares, la sangre habla*, où s'opère une recomposition des restes de la mère disparue trente-trois ans plus tôt. Ces restes, une fois identifiés les fragments éparpillés, matérialisent un retour du refoulé intime et national et un nouveau partage de l'histoire et du sensible (Rancière, 2000) rendu possible par les mobilisations présentes. Renouant avec l'association corps de la mère et patrie, nation et corps féminin, que celui d'Evita chargea d'une symbolique péroniste unique, Dillon mobilise la mémoire des corps autrement : « *Memoria material como mater madre pero también como materia en permanente proceso de transformación, como generadora de sentidos a partir de esos restos sobre los que giran las formas del afecto* » (Boero 2018: 108)

En 2015, c'est désormais à partir d'un travail de terrain inscrit dans la durée que des regroupements populaires citoyens s'organisent, dans la rue, dans les médias militants et sur les réseaux, affirmant une unité hétérogène pour revendiquer la reconnaissance de la diversité et des droits humains inclusifs, sans se ranger aux consignes de tutelle syndicale ou de partis. Autrement dit, la voix qui porte ces revendications n'est plus celle d'une guide charismatique mais celle d'un chœur pluriel, un parlement des corps (Preciado 2017), une assemblée coconstruite, horizontalement, avec les « *descamisados* » d'aujourd'hui : femmes battues, violées, prostituées, dominées, transsexuelles, lesbiennes et homosexuels, personnes racialisées ou ethnicisées, malades du sida, minorités sexuelles, orphelines et orphelins de parents disparus... Parmi les formes que prit la re-matérialisation des corps féminins subalternes dans l'espace public, il y a *¡Basta de femicidios ! Ni una menos* (3 juin 2015), une mobilisation massive contre les violences faites aux femmes à laquelle Marta Dillon prit part et qui revendiquait une égalité effective pour les femmes : « *Nos importan las muertas de las mujeres, pero sobre todo nos importan sus vidas, sus trayectorias, sus historias, sus voces. Importan vivas, libres y autónomas* » (Dillon, *Página 12*, 01/06/2015).

Pour ne pas conclure : puissance des apparues

« *Huesos que no pueden ni deben museificarse, como si esos huesos fueran semillas* » (Torre 2018:17).

L'engagement critique de Marta Dillon et de Pablo Agüero se traduit par une recherche formelle déstabilisatrice et riche de tracés narratifs inédits. *Eva no duerme* met en scène l'obsession de ceux qui organisèrent le bannissement d'Eva Perón de la sphère publique, en faisant disparaître son corps, un crime répété à une échelle génocidaire vingt ans après pour imprimer dans le corps individuel et social la marque de l'Ordre.

Le film d'Agüero donne une place à la jeunesse péroniste et à son regard sur la mère disparue que fut pour elle Evita. À la fin du film, le personnage de la jeune Esther, qui fut bouleversée par sa rencontre avec la dépouille d'Evita en 1952 lorsqu'elle était enfant, réapparaît dix-huit ans plus tard, lorsqu'elle participe à la séquestration du général Aramburu, le 29 mai 1970. Voici un extrait du scénario :

ESTHER (susurra) : Me quedé pensando... Si alguien la enterró, alguien sabe dónde está.

Esther se acerca aún más a Aramburu. Lo escruta. Él se retuerce para no hacer frente a su rostro. Cierra fuerte los ojos. Llorá.

ESTHER (susurra) : ¿Qué le pasa? ¡No llore, Pedro! ¡Es un hombre! ¿Por qué no nos dice quién enterró a Evita y nos dejamos de joder?

ARAMBURU (grita) : ¡Porque no lo sé, mierda!

Aramburu reprime sus sollozos. Pero se muere de vergüenza. Cada caricia de Esther lo humilla, su proximidad física lo perturba, su mirada insistente le es insoportable.

ESTHER : ¿Sabe cómo me metí en todo esto? Por una voz. La voz de una mujer que hacía llorar a la gente. Yo no sabía realmente quién era esa mujer, ni siquiera entendía lo que decía, pero su voz me hacía llorar a mí también. Una voz muy desgarrada, como si nos hablara desde más allá de la muerte.

Esther muestra a Aramburu un casete que lleva en un bolsillo. El no abre los ojos. Tiritá, desamparado, desnudo, mojado.

ESTHER: Cuando tengo miedo de morir la escucho. Ella me consuela. ¿Quiere escucharla?²¹

La dimension performative des discours d'Evita, ainsi que la présence symbolique de son fantôme disparu signalent dans la fiction une réception postérieure dont les réorientations et les réalisations, imprévisibles dans son contexte socio-historique et socio-discursif initial, se donnent à voir dans la vénération dont elle fait encore l'objet²². Le processus d'appropriation ou de transposition opéré par Marta Dillon dans *Aparecida* l'illustre. Les corps et les discours des personnes séquestrées, maltraitées, assassinées et effacées historiquement, y ressurgissent et mettent en danger ceux-là mêmes, responsables et institutions, qui cherchèrent à les éradiquer. Les restes d'Eva Perón et ceux de Marta Taboada sont remis sur la scène publique qui en expose la dimension horrifique : la terreur esthétique est là pour dire la terreur politique. Le culte rendu à l'une et à l'autre matérialise la vénération qui les entoura de leur vivant et tout au long des décennies durant lesquelles elles furent portées disparues. L'émotion qui nourrit l'imaginaire social apparaît dans les deux cas comme un moteur capable de mobiliser de nouveau la puissance d'agir des croyantes et des croyants et d'interrompre le continuum de violence. Dans le cas de Marta Taboada, la joie qui entoure ces funérailles à la fois baroques, gothiques, kitsch et glamour, déborde le caractère fétichiste évoqué par Urban et démontre le potentiel émancipateur de la nation, ou plutôt du peuple, et plus particulièrement de ses autres impropres et inappropriés (Femenías 2007) qui refusent de rester à la place qui leur a été assignée.

En 1969, Elena Poniatowska publiait *Hasta no verte Jesús mío*, qui donnait à entendre la voix d'une femme embarquée corps et âme dans une

21. Le scénario écrit en collaboration avec l'historien Marcelo Larraquy et le cinéaste Santiago Amigorena gagna le Grand Prix Sopadin 2012 du meilleur scénariste. Il fut lu par Jeanne Moreau devant le public du festival Premiers Plans d'Angers en janvier 2013 puis enregistré par France Culture grâce à sa participation et celle de Denis Lavant en 2014. Des extraits en furent publiés, en espagnol et en français, dans la revue *Cinémas d'Amérique Latine* en 2016.
22. "La veneración cultural, que le confiere a Eva Perón el estatus de un ícono o de una estrella, se basa en un anbelo específicamente feticista, en el que se expresa el deseo o la esperanza de que aquel que la desee podría transformarse, por su deseo, en alguien deseado: como la posesión del objeto deseado o como el toque de la persona culturalmente venerada le promete al consumidor, al creyente o al fanático de dotarlo con el valor o con la fuerza que se le imputa al objeto deseado." (Urban, 2020, 86)

autre Révolution. À son propos, Nieves Martínez de Olcoz se demandait : « *¿Puede el lenguaje ser espejo del cuerpo del silencio ¿Puede la palabra de uno ser cuerpo político de todos?* », et concluait, au terme de son étude : « *De este viaje del saber extrae una tecnología de la representación capaz de convocar a los cuerpos ausentes de la cultura* » (Martínez de Olcoz 1998 : 9, 17) Le tissage discursif élaboré par Marta Dillon dans *Aparecida* prolonge ce dialogue en faisant acte de résistance face aux silences de l'Histoire et en particulier à l'exclusion pérennisée par l'arbitraire politique des voix dissidentes de la nation.

Sortir d'une logique de domination et créer les conditions d'intervention dans le champ politique et social passe par le corps. Marta Dillon invite ses lecteurs, comme ses frères, à prendre part et à célébrer la reconstruction du portrait de Marta Taboada réalisé par les survivants des années d'espoir et d'échec : « *Esa ninfa rubia para siempre, joven y audaz como la Evita Montonera que engalanaba su ataúd. Dijimos tantas veces presente con el puño cerrado y al cielo, con los dedos en V de la victoria, que de verdad lo desafiamos* » (Dillon 2015 : 202). Elle procède formellement au renouvellement de l'agentivité des femmes qui fait basculer la terre dans le camp des bourreaux, des complices et des amnésiques. Le gothique est ici politique, selon Claudia Torre, et la promesse d'alliances monstrueusement glamour est susceptible de produire d'autres chocs des temporalités qui contrediront la nécropolitique du pouvoir.

Bibliographie

- Agüero, Pablo, « Extractos del guión: *Eva no duerme* », *Cinemas d'Amérique latine*, vol. 24, 2016, DOI : <https://doi.org/10.4000/cinelatino.2668>
- Berger, John, *El sentido de la vista*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.
- Bianchi, Susana, « Las mujeres en el peronismo (Argentina, 1945-1955) » in Duby, Georges, Perrot, Michelle (coord.), *Historia de las mujeres en Occidente*, Vol. 5, El siglo XX, Fr. Thébaud (dir.), 1993, p. 697-708.
- Boero, María Soledad, « Memoria material. Apuntes sobre *Aparecida* de Marta Dillon », in Boero, María Soledad, Vaggione Alicia (comp.), *Gestos vitales. Recorridos críticos sobre escrituras del presente*, Universidad Nacional de Córdoba, 2018, p. 95-112.
- Budor, Dominique et Geerts, Walter (dir.), *Le Texte hybride*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- Cixous, Hélène, *Le rire de la Méduse* et autres ironies, Paris, éditions Galilée, 2010.
- Dandan Alejandra, « Una victoria para Marta », *Página 12*, 28/08/2011 <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-175525-2011-08-28.html>

- Decout, Maxime, « Hélène Cixous », *Itinéraires*, vol. 1, 2013. DOI : [10.4000/itineraires.848](https://doi.org/10.4000/itineraires.848)
- Dillon, Marta, *Aparecida*, Buenos Aires, Sudamericana, 2015.
- Dion, Michel, « Evita de tous les rêves », *Raison présente*, n° 125, « De la vie domestique », 1998, p. 51-66.
- Duzdevich, Aldo, Raffoul, Norberto, Beltramini, Rodolfo, *La lealtad. Los montoneros que se quedaron con Perón*, Buenos Aires, Sudamericana, 2015.
- Laverdière, Gabriel, « Mythification historique et prolifération identitaire dans le biopic Evita », *Itinéraires*, 2018. DOI : [10.4000/itineraires.4070](https://doi.org/10.4000/itineraires.4070)
- Le Doeuff, Michèle, *Le Sexe du savoir*, Paris, Alto Aubier, 1998.
- Martínez de Olcoz, Nieves, « Silencios que matan: el cuerpo político en *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska », *Letras Femeninas*, vol. 24, n° 1/2, 1998, p. 9-21.
- Monjas, Chusa L., « En busca de la concha de oro », *Academia. Revista del Cine Español*, n° 215, Festival de San Sebastián, 2015.
- Moreno, María, « Aparecida », *Página 12*, 10/07/2015, <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-276742-2015-07-10.html>
- Mullaly, Laurence, « Expansión de la militancia argentina de los 60-70 en el siglo XXI : las hacedoras de memoria », in C. González Scavino et A. Sarria Buil (dir.), *Militancias radicales. Narrar los sesenta y los setenta desde el siglo XXI*, Postmetropolis-Prohistoria ediciones, Madrid-Buenos Aires, 2016, p. 295-316.
- Neiburg, Federico, *Los Intelectuales y la invención del Peronismo. Estudio de antropología social y cultural*, Buenos Aires, Alianza, 1998.
- Olguin, María José, « Lenguaje, peronismo y organización política de las mujeres. El Partido Peronista Femenino », X Jornadas de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2013.
- Pérez, Ernesto Daniel, *MR 17-FR 17 Historia de una organización político militar*, Tesis en Historia, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2013. http://repositorio.filo.uba.ar/jspui/bitstream/filodigital/4897/1/uba_ffyl_t_2013_889495.pdf
- Retamozo, Martín, « Populismo en América latina: Desde la teoría hacia el análisis político. Discurso, sujeto e inclusión en el caso argentino », *Colombia Internacional*, n° 82 2014, p. 221-258.
- Terrile, Sofía, « El cadáver de Eva Perón, centra una película en el Festival de Mar del Plata », Agencia Efe, Mar de Plata, 04/11/2015. <https://www.efe.com/efe/america/cultura/el-cadaver-de-eva-peron-centra-una-pelicula-en-festival-mar-del-plata/20000009-2755149>
- Tizziani, Ania, « Du péronisme au populisme : la conquête conceptuelle du “gros animal” populaire », *Revue Tiers Monde*, vol. 189, n° 1, 2007, p. 175-193. DOI:10.3917/rtm.189.0175.
- Torre, Claudia Inés, « Huesos que aparecen. Una lectura de *Aparecida* de Marta Dillon », *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 7, n° 13, 2018, p. 13-20.
- Urban, Urs, « “El cadáver de la nación”. Imágenes de la vida de una difunta en el filme *Eva no duerme*, de Pablo Agüero », in Christian Wehr, Mónica Satarain (dir.), *Escenarios postnacionales en el Nuevo Cine Latinoamericano*, Munich, Akademische Verlagsgemeinschaft, 2020, p. 73-90.

El suicidio de Balmaceda: ficciones históricas

Constanza Ternicier Espinosa

Universidad Autónoma de Barcelona
contiternicier@gmail.com

Resumen · Este artículo se propone analizar dos apropiaciones literarias en torno a la figura de José Manuel Balmaceda, ex presidente de Chile (1886-1891), con la finalidad de rastrear representaciones suicidas inscritas en el mapa afectivo de la literatura latinoamericana. Así es cómo se considera una efeméride fundacional, para el caso chileno, el suicidio de Balmaceda en 1891. Para ello, se tendrán en cuenta dos libros que intentan construir por medio de estrategias muy disímiles los últimos días del ex mandatario y las implicancias de su muerte: *El viaducto* (1994) de Darío Osés, quien a través de un juego de paralelismos narra el fracaso de este proyecto político liberal y el de Salvador Allende; y *Balmaceda. Diálogos de amor y muerte* (2008), donde Isidora Aguirre va reconstruyendo el ocaso de la figura de Balmaceda a través del perfil biográfico que van creando sus más cercanos. Ambas obras cumplen un rol para nada ancilar en la reconstrucción de la memoria.

Palabras clave: representaciones suicidas, hitos fundacionales, apropiación literaria, memoria, giro afectivo

Résumé · Cet article se propose d'analyser deux appropriations littéraires autour de la figure de José Manuel Balmaceda, ancien président du Chili (1886-1891), afin de retracer des représentations suicidaires inscrites sur la carte affective de la littérature latino-américaine. C'est ainsi que le suicide de Balmaceda en 1891 est considéré, par les Chiliens, comme un événement fondateur. Pour ce faire, cet article étudie deux romans qui tentent de construire au moyen de stratégies très différentes les derniers jours de l'ancien mandataire et les implications de

sa mort : *Le Viaduc* (1994) de Dario Oses, auteur qui à travers un jeu de parallélisme raconte l'échec de ce projet politique libéral et celui de Salvador Allende ; et *Balmaceda. Dialogues d'amour et de mort* (2008) où Isidora Aguirre reconstruit le crépuscule de la figure de Balmaceda à travers le profil biographique que ses plus proches créent. Ces ouvrages jouent un rôle important dans la reconstruction de la mémoire.

Mots-clés : représentations suicidaires, jalons de fondation, appropriation littéraire, mémoire, tournant affectif

Introducción: memorias suicidas

En el marco de una investigación sobre representaciones suicidas en la literatura latinoamericana, que tiene como finalidad analizar de qué manera ciertos hitos literarios e históricos configuran un mapa de suicidios en el continente, se considera como efeméride antecedente y fundacional, para el caso de Chile, el suicidio del ex presidente José Manuel Balmaceda en 1891. Para efectos de completar las ficciones históricas en torno a Balmaceda, se tendrán en cuenta dos libros que intentan construir por medio de estrategias diferentes los truculentos últimos días de quien ha sido uno de los gobernadores más disputados en la historia en Chile en cuanto a la medida de su legado: *El viaducto* (1994) de Darío Oses, quien suma a la reflexión en torno al proyecto político liberal la reflexión sobre los últimos días de la Unidad Popular y establece un juego de dobles entre Balmaceda y Salvador Allende, en tanto dos figuras suicidas potentes de nuestra historia reciente; y *Diálogos de amor y muerte* (2008), donde Isidora Aguirre reconstruye la caída de Balmaceda desde su impronta como dramaturga y los desoculta por medio del testimonio de todos aquellos que lo habrían rodeado, como si se tratase de una obra de teatro documental en el que el amor y la política resultan dos caras de la misma moneda.

Si hubiese que situar un momento fundacional en torno al suicidio y la historia chilena, la muerte de Balmaceda en 1891 juega un rol relevante. En Argentina, por ejemplo, se podría tener en cuenta la carta suicida del político radical Leandro N. Alem en 1896, solo cinco años después de la muerte del héroe chileno. Nos referimos a un periodo

en el que se están forjando los ideales republicanos que luego comenzarán a ceder hacia variadas expresiones de una modernidad siempre en conflicto, modernidades a medias, resentidas por aquellos impulsos, ideaciones y pulsiones suicidas expresadas tan bien en la narrativa. No obstante, a teóricos como Fernando Moreno (2000) le parece que las narrativas en torno a la Guerra Civil –o también llamada la Revolución o Contrarrevolución de 1891– estuvieron estéticamente malogradas, en tanto intentaban proponer interpretaciones y juicios parciales sobre los acontecimientos, para lo cual se sirvieron del pretexto de la ficción. Una ficción que ponía en escena el significado de una revolución como el de una fraternidad festiva que no puede ser eterna.

Durante el siglo XIX recaían tres perspectivas diferentes de justicia sobre la conducta suicida en Chile: 1. la canónica, que negaba la santa sepultura incluso a quienes cometían intentos no consumados sin demostrar arrepentimiento; 2. la legal, pues según la Ley de las Siete Partidas, los suicidas eran confiscados de sus bienes y sus familias perdían la herencia (por otra parte, el código penal de 1874 establecía que quien con conocimiento de causa prestara auxilio a otro para que se suicidase sufriría la pena de presidio menor en sus grados medio a máximo si se llegaba a efectuar la muerte); 3. la médica, que condenaba la conducta suicida como un acto maniaco. La poca delimitación entre estos dispositivos biopolíticos llevó a que incluso a principios del siglo XX algunos jueces no letrados castigaran los cuerpos muertos o los condenaran a ejercicios espirituales en un supuesto *más allá*. Con el paso de un siglo al otro, el predominio del criterio médico por sobre el religioso se apuntó como el tránsito de una sociedad cristiana a una de cuño secular. Tal fue el modo de sacar al suicidio del debate filosófico-moral para situarlo en el científico-médico. Y ello también se entronca con lo jurídico, pues cada muerte por suicidio genera la apertura de un proceso judicial con el fin de dilucidar una posible participación de terceros. Los resultados de la autopsia médico legal son fundamentales en este sentido:

Una de las consecuencias del ingreso del médico al tribunal fue la colonización teórico-conceptual de ese espacio. Hecho circular su lenguaje, será apropiado por funcionarios policiales y judiciales, no solo como una batería conceptual que sirvió para nombrar una conducta, sino que como

una realidad que cobró sentido en la palabra. (Fabregat 2018: 306; las cursivas son mías)

Es destacable la forma en que la palabra delimita la significancia y las consecuencias del acto suicida. Es por eso que podemos encontrar en la literatura sus más profundas raigambres. Es en el acto de nombrar que este fenómeno transita desde una experiencia individual a una de índole colectiva. Allí es donde el trabajo de Oses y Aguirre cobra toda relevancia. Y esto es particularmente cierto en el marco de un personaje aún inscrito en el paradigma del siglo XIX, pues avanzado el siglo XX la conducta suicida es progresivamente atribuida a un signo de auto exclusión individual, como si no fuera parte de un engranaje social que supone responsabilidades compartidas¹.

El viaducto entre dos suicidas, los dobles de Darío Oses

Desde una línea claramente existencialista, no podemos dejar de pensar en *El viaducto* (1994) de Darío Oses como una novela con claras reminiscencias a *La vida breve* (1950) de Juan Carlos Onetti². Oses nos

1. Como señala el académico Mario Fabregat (2018), la muerte en el siglo XX se ha convertido en algo pornográfico, que podemos apreciar, por ejemplo, en la tecnocracia de los cementerios y el maquillaje de los muertos. A fines del siglo XIX aún se le naturalizaba e incluso podía ser exhibida con cierto valor antropológico o artístico. Sin embargo, con el cambio de folio, su visibilidad pasa a ser indecente. Al mismo tiempo, ella entra en el terreno de lo privado y no ya de lo público —se distancia de aquella colectivización de la muerte que se daba, como ilustra una tradición chilena, en los velorios de los angelitos. En ese sentido, el suicidio es entendido como un fenómeno propiamente moderno, tanto por los métodos utilizados (farmacología, caer desde grandes edificios, arrojar a las líneas del metro en movimiento), como por la importancia de la expectativa dentro de una sociedad crecientemente individualista.
2. *La vida breve* (1950) nos cuenta la historia de un escritor venido a menos, José María Brausen, al que se le ha encargado escribir un guión de cine para la firma de publicidad Macleod. Aburrido de su apática vida y de la enfermedad que aqueja a su mujer, Gertrudis, a quien ya no ama, termina volcado en su mundo ficcional donde acaba desdoblándose en una suerte de alter ego: el médico Díaz-Grey. Así se va produciendo un cruce y mezcla entre lo real y lo ficcional, sugiriendo un límite muy precario y que a ratos se torna indiscernible. La novela instala un conflicto encarnado en esa ciudad intersticial que es Santa María, donde vive el protagonista, al permanecer en la tensión: entre realidad y ficción, entre lo pre-moderno y lo moderno, entre el pasado militante de los personajes y un futuro incierto, entre el discurso médico de la letra y el juego de la escritura.

cuenta la historia de Maximiliano, Maucho, un hombre tocado por la frustración de la dictadura en Chile, el fracaso de un proyecto político y de su carrera profesional y sus aspiraciones literarias, pero que logra vivir una vida paralela a través de su trabajo como guionista en una teleserie sobre la figura de Balmaceda: *En medio de la muerte*. A él y su grupo de amigos los anima el mismo propósito: “Queremos mirarnos en el espejo de la guerra que perdió en 1891 el presidente José Manuel Balmaceda” (Oses 1994: 28). Se traspaesa esa sensación de derrota y ello, de algún modo, deviene en una manera de “llamar a gritos a la muerte” (31). Más aun, hay un paralelo entre el presente de la novela, ubicado en el ocaso del gobierno de Allende –cuyo suicidio es para muchos dudoso³– y esta mirada hacia el pasado:

Hay demasiadas simetrías peligrosas entre entonces y ahora. Por eso tenemos que terminar esta teleserie: para conjurar la tragedia, para no reiterar una vieja derrota, para que no terminemos otra vez con saqueos, con persecuciones, ni con un presidente asediado, al que no le quedó otro camino que el suicidio. (43)

El trabajo que tendrá que realizar Maucho no deja de tener una relevancia política dadas las circunstancias que los rodean. Hay plena conciencia en el equipo de que se trata de una teleserie de batalla o un melodrama comprometido donde, sin embargo, se necesitan guionistas y no ideólogos. Toda esta discusión metaliteraria será el mecanismo para generar una intertextualidad de los hechos entre Balmaceda y Allende. Y es por ello que se habla de “una historia que tiene la textura de un sueño”

-
3. Para Benítez (2005), en tanto, la decisión de Allende constituye un noble acto de voluntad y se niega a la tesis tan difundida de que el ex presidente hubiera sido asesinado por sus enemigos, los perpetradores del Golpe de Estado aquel fatídico septiembre de 1973: “cuando el izquierdista le niega al Presidente la opción de que se hubiera quitado la vida, le niega simultáneamente su libertad de elección, lo reduce a la condición de víctima pasiva de un destino preparado casi enteramente por sus enemigos. Es decir, en vez de considerar la muerte por propia decisión como la conducta más noble y más alta, se la desvaloriza, poniéndola por debajo de la de una simple víctima” (6). La reticencia al suicidio bebe bastante de una moral cristiana que está incluso anclada en sectores de la izquierda, y cuyos parámetros escapan al pensamiento racionalista de Allende. Vive así una victoria pírrica, una “victoria en la derrota”, que es propia de los héroes trágicos al no subyugarse a su enemigo y mantener con ello un honor intachable.

(Oses 1994: 142) o se debaten acerca de la construcción de caracteres de ficción: “Hay que meter un demonio adentro de cada personaje” (159), o se refieren a la “difícil decisión de tener que matar personajes” (161). Se mezcla la realidad con la ficción en este juego metatextual. Por ejemplo, se muere el actor que encarna a Rubén Darío, gran amigo de uno de los hijos de Balmaceda: Pedro Balmaceda, ficcionalizado por Leonardo Sanhueza en *El hijo del presidente* (2014). O bien, en sentido inverso (desde la representación a la realidad), se trata de hacer desaparecer a un personaje cuyo actor sería un agente derechista.

Hay un proceso de interferencia o traspaso entre el creador y sus personajes creados, pues el límite que los separa comienza poco a poco a bascular:

Maucho siente el cansancio de escribir, es un leve malestar en los ojos, en la cabeza recargada, un dolor en los hombros. Tiene la sensación de cargar con las vidas, las ansiedades, los fracasos de tantos personajes. Trata de liberarse transitoriamente de esa maraña de destinos entrecruzados, de los relatos que crecen y se abultan, de los argumentos sin fin, y sale a caminar por el estudio, ese edificio de pasadizos y subterráneos que también parecen tener ramificaciones infinitas. Respira hondo, para recuperar la certeza de su propia vida que flota entre tantas ficciones, que se pierde por esos pasillos a la orilla de los cuales descansan fragmentos de decorados. (Oses 1994: 203)

Se puede observar una apropiación por parte de Maucho de la figura de Balmaceda, y en la medida en que ese gesto persiste se va transfigurando él mismo identitariamente. Es por eso que el encuentro con Allende, ya al final del libro, produce una condensación histórica que será fundamental en la propuesta literaria de Oses, cuyo momento clave ocurre cuando Allende visita el estudio donde están rodando para, entonces, abrazarse con Maucho. El protagonista siente entonces una especie de mimetización y transferencia.

De este modo, el viaducto no es únicamente un proyecto moderno de construcción civil sino también el emblema de la unión entre estos dos momentos clave de la historia, entre dos presidentes que ven fracasar su modelo político junto con su muerte. Es la obra material de dos

gobiernos fallidos: “Dicen que como Allende no ha hecho ninguna obra pública importante, tuvo que resucitar a Balmaceda para que cortara la cinta de un puente que se levantó como hace cien años” (Osés 1994: 255). Como el mismo autor declara en una entrevista para *El Mercurio*: “*El viaducto* rescata elementos de la novela histórica para ilustrar la fragilidad de los límites entre lo real e imaginario, revelando, paralelamente cuánto de espejismo puedan tener las apuestas de la Historia a la hora de enfrentarse el hombre con la necesidad íntima de la dicha” (1997: s/p). En este sentido, se expone aquí también el carácter ficcional de los discursos oficiales mencionados al inicio de esta ponencia –el legal, el médico y el canónico– y la fuerza de la literatura para dar cuenta de las tensiones sociales. Moreno sintetiza del siguiente modo este elemento alegórico que da título a la novela: “es aquella construcción que permite franquear los límites naturales, es puente, paso y pasaje, es lo que permite unir dos territorios por encima de un vacío o de una ausencia” (2000: s/p). Es dicho vaivén especular lo que deja en evidencia el carácter ficcional de la historia.

El libro expone un paradigma dentro del cual parece una tarea imposible superar el conflicto entre los intereses personales y los sociales, como si se tratara de dos elementos indisociables. Desde un marcado nihilismo, Maucho confiesa que nunca se la jugó lo suficiente por la política pero, pese a ello, no pierde la esperanza de llegar a construir un mundo mejor. Uno de sus colegas lo increpa: “Hay que postergarlo todo: la intimidad, los mezquinos intereses de nuestra vida personal, la felicidad imperfecta y transitoria de hoy en día, en beneficio de una dicha colectiva, estable, eterna, que te aseguran llegará en el futuro, aunque a lo mejor tú nunca la alcances a ver” (Osés 1994: 236). En el libro de Aguirre, en cambio, la ley de valores que portan los personajes apunta a un esfuerzo por colectivizar los discursos personales, al poner en la voz de los otros la figura de un personaje histórico. Su estrategia narrativa opera como co-relato de un discurso donde lo personal también es político.

Los giros afectivos de los *Diálogos* de Aguirre

El híbrido libro de Isidora Aguirre sitúa la acción en el siglo XIX, pero perfectamente podría leerse a modo de relectura instalada en pleno siglo XXI. En la contratapa es definida como una novela caleidoscópica. La

acción está concentrada en un solo día, la madrugada del 19 de septiembre de 1891, pero con el testimonio de varios personajes. Hay una unidad en cuanto al cronotopo; no obstante, la novela es coral. A diferencia de la visión pragmática que ofrece Osés al servicio del contrapunto histórico con Allende, acá Balmaceda se nos presenta como un personaje literario romantizado:

Con su melena crecida y su aire romántico, su estampa era más de un poeta que de un político. Nunca le faltaban palabras afectuosas para los amigos de su hijo y confieso que ejercía sobre nosotros una extraña fascinación. Rubén Darío, joven poeta nicaragüense asiduo a las tertulias, le decía a Pedrito: “Cuando entra aquí su padre, experimenté algo como la presencia de un misterio de la naturaleza. Tiene un aspecto imponente y trágico. Pocas personas me han causado tanta impresión”. (Aguirre 2008: 8)

Se narrará su suicidio a través de técnicas que ponen en abismo las posibilidades de contar: se juega con el relato dentro del relato. La historia parte *in extrema res* y, aunque tiene una intención coral, su narrador montajista será un joven Felipe que está consternado por el suicidio del presidente. La novela se inicia con una masacre en la hacienda de Lo Cañas, de propiedad de Walker Martínez, rival de Balmaceda. Sus víctimas fueron un grupo de jóvenes que intentaban volar un puente sobre el Maipo para cortar el paso de las tropas leales al mandatario.

El libro puede leerse como una pieza teatral y, en efecto, está vinculado con la obra *Diálogos de fin de siglo* (1988) de la misma Aguirre, cuyo montaje no la dejó satisfecha y por ello decidió convertirla en novela. Felipe y Amanda son personajes ficticios puestos como en un drama de Shakespeare. Son dos enamorados pertenecientes a bandos contrarios que incluso mencionan la guerra que los divide como un drama entre capuletos y montescos.

Aguirre pone sobre la palestra cuestiones de clase que no están tan presentes en la novela de Osés. Así lo hará en voz del personaje de la abuela Eulalia, quien se refiere al saqueo contra Balmaceda como un hecho que obedece a un deseo personal de venganzas y rivalidades sociales. Y considera que el vandalismo, que más bien parecía venganza, tuvo poca relación con la supuesta dictadura de Balmaceda y que quienes

animaron esos levantamientos fueron “la plebe” estimulados por las clases altas: “Lo extraño de ‘una guerra entre ricos’, como la llama la plebe, es que junto con sentir rencor, se respetan entre ellos por complicidad de clase. ¡No saben qué favores pueden precisar de los vencidos!” (Aguirre 2008: 65). Junto con ello, pone el tema del afecto como un movilizador central del conflicto. Así se evidencia, por ejemplo, en las disputas conyugales entre Vicente y Rosario:

Era lógico que, una vez resuelta la lucha política que nos mantuvo bastante obnubilados, la relación conyugal, y sobre todo lo afectivo, retomara el primer lugar. Seguramente en muchas familias hubo miembros que debieron reconsiderar sus actitudes o ver modo de superar las divisiones, lo que ha de ocurrir en toda guerra civil [...] Y ahora me decía, quizá estoy pecando con Rosario y con mi hijo de ese mismo autoritarismo que tanto le reprochamos a Balmaceda. (91)

Se suma a lo anterior una discusión en torno a la violencia como un juego de fuerzas intrínsecamente masculino. “¡Odio con toda mi alma la violencia y la crueldad de los hombres!” (99), dice Rosario, quien, además, reclamará un gobierno que pueda tener en cuenta lo afectivo: “¿Qué tal si gobiernan también con los sentimientos? Y en los oradores no sólo hay sentimientos, hay pasión... ¡pero jamás hablan de lo que realmente importa!” (97).

El “giro afectivo” busca dismantelar las jerarquías epistemológicas que organizan la dicotomía entre las emociones y la razón, muy ligada al cuestionable binarismo de lo femenino y lo masculino, con el fin de revertir aquella clásica desvalorización de los afectos como si se tratase de meros estados psicológicos. Tal giro no solo permite acusar los puntos ciegos de la racionalidad moderna y así trazar una de sus tantas líneas de fuga, sino que también permite reconocer aspectos de la relación entre lo social y lo subjetivo que previo a esto solían ser ignorados o tratados como irrelevantes. Asimismo, el afecto nos permite salirnos de la epistemología que impone una distancia entre el sujeto y los objetos del mundo que lo rodea. En palabras de Massumi, “el afecto no es, entonces, solamente un aspecto del mundo, es el mundo todo, entendido este como universo de potencialidad afectiva” (citado en Moraña 2018: 351).

La novela incorpora hacia el final un elemento trágico que enfrenta a Don Alberto con su hijo Felipe producto de sus diferencias políticas. El hijo es disparado por el padre y tiene un epílogo *post mortem* que le da sentido al título, cuyo eje son los diálogos de amor y de muerte. Aunque el padre le reproche al hijo el haberse involucrado con la Sociedad de la Igualdad y el socialismo utópico, el hijo le aclara que haber estado cerca de Lo Cañas cuando ocurrió la masacre le dio una perspectiva sobre las cosas: “Mejor dicho su valor. El valor de la vida. De la muerte y del amor. Sobre todo del amor. Del privilegio de darlo y de recibir afecto –me miraba desconcertado–. Y aquí estoy, ¡con un gran deseo de acercarme a ti!” (139).

Conclusiones: estrategias para novelar la fatalidad histórica

Las novelas presentadas exponen un tipo de suicidio que podemos llamar por oprobio o vergüenza pública. Y es que, según analiza Andrés González Cobo (2015), frente a situaciones límites, también pueden ocurrir actos suicidas: “forma parte de un espeso árbol genealógico llamado oprobio, que tiene en las fuerzas del orden su cultivo suicida” (362). Ambos libros, el de Oses y el de Aguirre, se basan en una apropiación histórica de un personaje tan relevante como Balmaceda y el hilo que las une son precisamente los modos en que se procesa el fracaso político y sentimental leído a la luz de la violenta decisión de quitarse la vida. Un acto que puede ser leído también, al decir de Foucault (1978), como una usurpación al Estado que, en el caso de Balmaceda, se resistía a someterse a los mandatos de quienes se hacían con su poder. Si el Estado administra la vida, el suicidio es una re afirmación personal de re apropiarse de dicho derecho⁴.

4. Foucault explica el suicidio de antaño como una forma de crimen en la medida que el derecho de dar muerte recae exclusivamente en el soberano, ya sea que ejerciera el poder temporal o espiritual. No obstante, con los procesos de individuación del siglo XIX, el suicidio pasa a engrosar una de las primeras conductas que entraron en el campo del análisis sociológico; hace aparecer, en las fronteras y los intersticios del poder que se ejerce sobre la vida, el derecho individual y privado de morir. Esa obstinación en morir, tan extraña y sin embargo tan constante en sus manifestaciones, fue una de las primeras perplejidades de una sociedad en la cual el poder político acababa de proponerse como tarea la administración de la vida: aquello que Foucault llamó biopolítica. Se produce, de hecho, una estatización de lo biológico. Si el derecho de la vida y de la muerte era uno de los atributos fundamentales de la teoría clásica de la soberanía, en ese punto de inflexión

En ambos casos, no les basta con representar al personaje sino que necesitan un contrapunto: en el libro de Aguirre son los testimonios de todos los otros (el coro teatral) que rodean la circunstancia histórica; mientras que en Osés el contrapunto no es a nivel de los personajes, sino a nivel de la referencialidad histórica: los tiempos difíciles de la Unidad Popular como antesala del fracaso político socialista. Sin estos elementos dialógicos no es posible aludir a un hecho histórico tan rotundo como el suicidio de un presidente.

Los dos libros podrían ser considerados obras folletinescas. Si bien esto puede ser evidente en la propuesta casi teatral de Aguirre, no lo es tanto en Osés. Aun así, el crítico Eduardo Barraza (2017) cree que la novela responde a este género y desde allí plantea su discurso. Se trata de una serie fundacional en la cual el azar y el motivo del amor impedido actúan como una estructura modélica para un gran sector de la narrativa chilena (Barraza 2017). En esta fase inaugural, el círculo del deseo amoroso está ligado a un marco socio-político en donde “el amor y el patriotismo” eran tributarios de un rango sacrificial implicado en los proyectos nacionales (Sommer, 2004). La novela tomaría, según Amar Sánchez (1997), el tópico de los perdedores (de quienes no se dan por vencidos ni quieren sobrevivir entre los vencedores).

En síntesis, los dos textos aquí analizados son escritos metaliterarios. Por una parte, *El viaducto* sitúa la imagen del guionista como quien tiene la posibilidad de re-escribir una figura histórica y de modo casi mágico ir anticipándose, en un juego de dobles, a otro personaje

se produce un cambio de paradigma: el poder de hacer morir y dejar vivir se invierte, de forma inversa, en el poder de hacer vivir y dejar morir: “[E]l poder es cada vez menos el derecho de hacer morir y cada vez más el derecho de intervenir para hacer vivir, sobre la manera de vivir y sobre el cómo de la vida, a partir del momento, entonces, en que el poder interviene sobre todo en ese nivel para realzar la vida, controlar sus accidentes, sus riesgos, sus deficiencias, entonces *la muerte, como final de la vida, es evidentemente el término, el límite, el extremo del poder*” (2000: 224; las cursivas son mías). He ahí lo subversivo de quitarse la vida, pues ese es el límite de la manipulación de lo vital. Si la muerte es “el extremo del poder”, el suicida radicalizaría esta fórmula al rebelarse ante los dispositivos de control en cuanto se resiste a que le den muerte bajo cualquier forma de exclusión y, adelantándose a ello, produce una muerte autoinfligida. En el contexto de la Guerra Civil protagonizada por Balmaceda, nos hallábamos en un punto de quiebre de estos dos paradigmas. Quien asalta el poder da muerte política y también física, deja morir y hace morir a sus enemigos. Es por ello que el suicidio del héroe trágico deviene una forma de subversión, un modo de negarse a asumir lo impuesto.

histórico contemporáneo que es Salvador Allende: dos héroes –o antihéroes– unidos por la escritura y el suicidio. Por otra parte, *Balmaceda...* de Aguirre pone en escena al ex presidente chileno en una suerte de obra de teatro donde son los otros quienes van reconstruyendo su figura. Los dos libros tienen una vocación histórica que permite catalogarlas, en cierta medida, como novelas de no ficción. La dramaturgia de Aguirre, influida por el teatro documental de Brecht, se sitúa, en efecto, en el inquietante borde entre el testimonio “real” y el texto ficcional.

Podemos leer un claro vínculo entre la revolución y una retórica amorosa. En *Oses* este vínculo es establecido por sujetos masculinos que tienen como objeto del deseo a la mujer: “La revolución en cambio me seduce, lo mismo que una mujer. Me atrae porque es frágil y generosa, porque siempre está a punto de perderse y perdernos. Aun así, no tengo más remedio que enamorarme de ella porque, ¿qué sería de nosotros sin este proyecto de cambiar el mundo?” (230), dice uno de los personajes. Habría que preguntarse si Aguirre logra subvertir este orden o, al menos, cuestionarlo. Beatriz Aguirre (2007) no observa una subversión real y más bien es crítica con la dicotomía de género propuesta en los *Diálogos*:

la enunciación del incidente sin dar una mirada a la reacción de la mujer ante el castigo recibido por esa sociedad pues se asigna la exposición de los acontecimientos políticos a los personajes masculinos bajo la luz de la situación pública de la que toman parte directa en uno o en otro bando, mientras que los personajes femeninos –Rosario, Amanda, Corina y Rosa– exponen lo político desde la perspectiva personal en tanto y en cuanto ello afecta sus vidas individuales en la esfera privada. (36)

No obstante, que el cuerpo femenino y la sexualidad atribuida a este, en tanto objeto sexual o mercancía del cambio social, no solo tiene la capacidad de crear vida sino también de ejercer cambios que permitan superar y subvertir las condiciones sociales que oprimen a la humanidad. He ahí su esfuerzo visionario que pone en escena el giro afectivo, aplicado a una trama histórica tan compleja como los suicidios fundacionales subrayados. La muerte, según señala Norbert Elías (2009), acaba siendo un problema para los vivos, y es desde ahí que debe ser digerida la historia. Porque, en definitiva, nadie puede narrar su propia muerte. Ni

tampoco su suicidio. Es por eso que Blanchot (1992) destaca que, si todos ignoramos nuestra muerte, matarse pasa a ser la intimidad vacía de esa ignorancia. Tal como dice Rosario, uno de los personajes del libro de Isidora Aguirre: “¿Preguntarle a los muertos? Si es que pudieran hablar... ¿No crees?” (101).

Referencias bibliográficas

- Aguirre, Beatriz E., “La mujer y la historia chilenas en la dramaturgia de Isidora Aguirre”, *Lingüística y Literatura*, vol. 52, 2007, p. 21-38.
- Aguirre, Isidora, *Balmaceda. Díálogos de amor y muerte*, Santiago de Chile, Uqbar, 2008.
- Amar Sánchez, Ana María, “Canon y traición: Literatura vs cultura de masas”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, no 45, 1997, p. 43-53. DOI: 10.2307/4530890
- Andrés González Cobo, Ramón, *Semper dolens. Historia del suicidio de Occidente*, Barcelona, Acantilado, 2015.
- Barraza, Eduardo, “La tradición del folletín y de la novela popular en Chile (canon y corpus en la narrativa chilena siglos XIX y XX)”, *Revista Chilena de Literatura*, vol. 96, 2017p. 115-140. DOI: [10.4067/S0718-22952017000200115](https://doi.org/10.4067/S0718-22952017000200115).
- Benítez, Hermes, “Mito y realidad de la muerte del Presidente”. *Polis: Revista Latinoamericana*, no. 11, 2015, p. 1-10. <<http://journals.openedition.org/polis/5810>> [17/02/2022].
- Blanchot, Maurice, “La muerte posible”, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992 [1955].
- Elías, Norbert, *La soledad de los moribundos*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2009 [1982].
- Fabregat, Mario, “El suicidio: exégesis judicial, reconstrucción estadística y caracterización. Provincia de Santiago, 1900-1920”, *Revista Historia y Justicia*, no 4, 2015, p. 66-102.
- _____, “Justicia institucional y medicina mental frente al suicidio: Chile, 1832-1920”, *Revista de Humanidades*, vol. 37, 2018, p. 291-315.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*, Madrid, Siglo XXI, 1978.
- _____, *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Guerrero, Pedro Pablo, “Darío Osés: ‘Me encanta el folletín’”, *Revista de Libros, El Mercurio*, 18/07/1995.
- Moraña, Mabel, “El afecto en la caja de herramientas”, *Filosofía y crítica en América Latina. De Mariátegui a Sloterdijk*, Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2018.
- Moreno, Fernando, “Chile 1891-1991: de la historia a la novela en torno a *El viaducto* de Darío Osés”, in Joset, Jacques y Raxhon, Philippe (dir.), *1898-1998, fines de siglo, historia y literatura hispanoamericana*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2000, p. 147-162. DOI: [10.4000/books.pulg.6427](https://doi.org/10.4000/books.pulg.6427)
- Osés, Darío, *El viaducto*, Santiago de Chile, Planeta / Biblioteca del Sur, 1994.

Constanza Terricier Espinosa

_____, “*El viaducto de Darío Oses*. Planeta Biblioteca del Sur”, en *Dimensiones. El Mercurio*. 17 de septiembre de 1997. En línea <<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-174197.html>> [17/03/2022].
Sommer, Doris, *Novelas fundacionales de Hispanoamérica*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

Estado de escritura y momento de visión: el universo de Eduardo Lalo

Marta Waldegaray

Université de Reims Champagne-Ardenne
CIRLEP (EA 4299)

« Il est vrai à la fois que le monde est ce que nous voyons
et que, pourtant, il nous faut apprendre à le voir »
(Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 18).

Resumen · Lo sombrío en la creación de Eduardo Lalo ilustra material y simbólicamente las marcas objetivas y subjetivas de violencias sistémicas (colonización, neocolonización, capitalismo contemporáneo, globalización). Lo sombrío es la forma de una insistencia desde la cual su escritura de la memoria colonial piensa la Literatura y, más ampliamente, la expresión artística. El no querer ver o no dejar ver son en su literatura operaciones de borrado programático, soportes sensibles de una experimentación formal manifiesta. Este artículo estudia la escritura de Lalo tensada entre lo textual, lo iconográfico, la ciudad y el cuerpo errante en tres de sus textos: *La inutilidad* (2004), *Los países invisibles* (2008) y *Simone* (2012).

Résumé · Le côté sombre de la création chez Eduardo Lalo illustre matériel et symboliquement les marques objectives et subjectives de violences systémiques (colonisation, néocolonisation, capitalisme contemporain, globalisation). Le caractère sombre de son univers littéraire est la forme d'une insistance à partir de laquelle son écriture de la mémoire coloniale pense la Littérature et, plus largement, l'expression artistique. Ne pas vouloir voir ou ne pas laisser voir sont dans sa littérature des opérations d'effacement programmatique, des supports sensibles d'une expérimentation formelle incontestable. Cet article étudie l'écriture de Lalo

tendue entre le textuel, l'icongraphique, la ville et le corps errant dans trois de ses textes: *L'Inutilité* (2004), *Les Pays invisibles* (2008) et *Simone* (2012).

Desolación, sombras, ruinas, oscuridad, intemperie, sensorialidad amenazada... el espectro de lo luminoso da cuenta en la escritura de Eduardo Lalo de la disolución de la experiencia de la ciudad en la circulación urbana, de la experiencia del sujeto esto errante por espacios globalizados y punitivos, vagabundeos cifrados en la articulación que en la escritura de Eduardo Lalo se tensa entre lo textual, lo iconográfico, la ciudad y el cuerpo ambulante. Lo sombrío en la creación de Lalo ilustra material y simbólicamente las marcas objetivas y subjetivas de violencias sistémicas: la colonización, la neocolonización, el capitalismo contemporáneo bajo la globalización. Lo sombrío y sus declinaciones subjetivas: el abatimiento, lo lúgubre, lo quedado (Avilés 2012: 882) son la forma de una insistencia desde la cual su escritura de la memoria piensa la Literatura y, más ampliamente, la expresión artística. Lo que queda y quien opta por quedarse es en Lalo un lugar de pensamiento, una forma de habitar el mundo, un dispositivo de resistencia estética. Quien se queda acepta la permanencia porque abandona con indiferencia la renuncia. “La inutilidad de la lucidez” dice la cita extraída de *Yo, Otro Crónica del cambio* de Imre Kertész que oficia como epígrafe de *La inutilidad* (2004). El comienzo de *Simone* (2012) entra de lleno en este:

Escribir. ¿Me queda otra opción en este mundo en que tanto estará siempre lejos de mí? Pero aún así sigo vivo y soy incontenible y no importa que esté condenado a las esquinas, a las gavetas, a la inexistencia. Pensar desde la nada, desde este *nada pasa*, desde aquí. Y lo digo con la euforia del que ha perdido la esperanza y sigue y pervive. Escribir sin salidas, desde cualquier sitio, en esta ciudad opaca por ejemplo [...] Escribir desde un fianl que no dejará de ser, que acaso no haya sido otra cosa que final. [...] He sabido aguantar sin derrumbarme. Poco más he sabido hacer. Para esto sirve escribir o leer y a eso he dedicado caso toda la vida. A veces, he conocido algo parecido a la gracia. (19. Destacado en el original)

Las elecciones de escritura de Eduardo Lalo permiten interrogar las implicancias poéticas e ideológicas de una estética en *blanco y negro*. En el marco de esta configuración, la profanación de la experiencia no es daño físico, sino vulnerabilidad, negación, no querer ver o no dejar ver como operaciones de borrado programático, soportes sensibles de una experimentación formal teorizada en las expresiones artísticas plásticas y fictivas del autor. En efecto, el recorrido intelectual de Eduardo Lalo abarca diversas formas escriturales: la narración, el ensayo, el dibujo, la fotografía, las clases universitarias. Los primeros textos de Lalo, que pasaron casi totalmente desapercibidos en sus primeras publicaciones, han sido reunidos posteriormente en *La isla silente* (2002) que recoge textos como *Ciudades e islas* (1995), *Libro de textos* (1992) y *En el Burger King de la Calle San Francisco* (1986). Estos textos de los años 80 y los de principios del nuevo milenio, entre ellos la novela *La inutilidad*, el misceláneo libro *Los países invisibles*, la novela *Simone* (2012) ganadora del prestigioso premio Rómulo Gallegos ese mismo año, los poemas reunidos en el volumen *Necrópolis* (2014) ilustrado por el propio autor dan cuenta de un sostenido proyecto creativo en el cual se destaca la ciudad como tópico y como tropo del discurso¹. Eduardo Lalo piensa la ciudad en términos discursivos e icónicos y se distancia así de la experiencia literaria que lo precede. En *Simone* San Juan de Puerto Rico se subjetiviza en la enunciación tanto como en la mirada que la representa y la compone con una visión crítica que compromete la posición del sujeto:

¿Cuántos años en esta ciudad viendo cómo las historias de otros sirven para hilvanar la mía? (57)

Escribir fragmentos, escribir notas en una libreta al vuelo de los días, es lo que más se acerca a una escritura que sabe que no miente. Luego, cuando se reelabora, se crean los subterfugios y establecen las maneras de no decir o de no decir del todo. (58)

Tantos años en las mismas calles. Se me ocurre que es aquí que he pensado las grandes preguntas de la vida, en tardes que parecían siempre veraniegas, intragables de calor y aburrimiento [...] Estas preguntas surgen

1. Para una presentación de la obra completa de Lalo, remito el prólogo de *Simone* a cargo de Elsa Noya.

siempre en sitios improbables. [...] Estas preguntas me han hecho sentir esta ciudad como ninguna otra en el mundo, como acaso debe ser, para acceder al conocimiento y al asco. (61)

Desde antes de los treinta años supe que mi deseo era poner la vida en un libro. Sufría para escribir el sufrimiento, así la vida tenía un norte [...]” (86)

En el marco de las poéticas del movimiento presentes en la literatura latinoamericana contemporánea (Sancholuz 2017), Eduardo Lalo (nacido en Cuba en 1960, residente en Puerto Rico desde sus dos años y ciudadano estadounidense según su pasaporte) teoriza en el conjunto de su obra la noción de invisibilidad, de espacio invisible (paradigmáticamente: la isla de Puerto Rico) como un “hiperlugar” geopolítico (Lussault 2017) en el cual la mundialización es bastante más que una dinámica de internacionalización y de reorganización de las sociedades que construye nuevos marcos de vida. Según la visión de Michel Lussault, los esquemas conceptuales e interpretativos del mundo tal y como fueron erigidos en los siglos XIX y XX han mutado y resultan ser en el presente parámetros inadaptados para la precariedad de la vida actual en un mundo sometido al imperio de la crisis. El mundo contemporáneo ofrece una nueva organización espacial de las realidades sociales porque produce nuevos imaginarios y difunde nuevas imágenes. Expresa una mundialidad en la cual las diversas dimensiones de la experiencia contemporánea convergen y se entrecrocán. Esta mundialidad que sería nuestra “condición contemporánea” en los ya célebres términos de Giorgio Agamben (2008) es esa singular relación con la temporalidad en la cual el individuo adhiere a ella a la vez que toma distancia. Conlleva un vínculo de inadecuación con el presente, de consentimiento y de impugnación. Es una desconexión, una desincronía, una cesura o punto de fractura (revelable en el gesto de estar a la moda) que no significa vivir nostálgicamente en otro tiempo, sino asumir ser inactual (“Aquellos que coinciden demasiado plenamente con la época, que encajan en cada punto perfectamente con ella, no son contemporáneos porque, justamente por ello, no logran verla, no pueden tener fija la mirada sobre ella.” Agamben, 2008: 19).

Este desacomodo subjetivo se imprime en los textos de Lalo como marca ideológica en tanto signo de un tiempo expulsivo e irritante. Si ser contemporáneo se caracteriza por percibir la oscuridad y no las luces

de su tiempo (“Pero ¿qué ve quien ve en su tiempo la sonrisa demente de su siglo?” 21) y si contemporáneo es aquel “que está en condiciones de escribir humedeciendo la pluma en la tiniebla del presente” (21), esta lucidez de la mirada vulnerable resulta sumamente pertinente para comprender la inspección abatida de los narradores de Lalo. Si a su vez el pensamiento teórico acerca de la mundialidad destaca, contrastivamente, el minucioso registro de lo rutinario y de lo cotidiano, puede observarse que en la narrativa de Lalo frecuentemente el escenario privilegiado de la experiencia reposa en lo nimio, en lo ordinario, no en la singularidad de lo inusual, no en la particularidad de lo excepcional.

Lo invisible es en el pensamiento teórico-literario de Lalo la categoría empírica desde la cual el escritor crea una subjetividad de orden espacial y en movimiento; concibe sujetos (personajes) en continuo vagabundeo, lo cual no significa una negación a habitar un territorio (« Por fin esta tierra es mía », concluye el narrador de *La inutilidad* en el cierre del texto – 182). Porque si lo visible es una exigencia que acompaña el desarrollo del pensamiento, los modos de existencia y sus relaciones, o las modalidades de trabajo, la imagen en tanto expresión de lo que es visible, descalifica lo invisible, lo vuelve inútil. Lo invisible sería en el esquema de pensamiento de Lalo una reacción defensiva a este imperativo contemporáneo. La necesidad de preservar el fuero interior como último fundamento del individuo, o como cimiento en última instancia de su libertad contra la tiranía de la transparencia, de lo visible, de lo evidente, de lo irrefutable. Esta libertad interior se forja en el universo literario y, más concretamente, en el mundo de los libros, una dimensión en la cual los personajes de Lalo encuentran desahogo (Amar Sánchez 2013: 209).

Este desplazamiento ambulatorio de los personajes en la literatura de Lalo conlleva otro tipo de corrimiento: la de la resistencia a fijarse en una tradición celebratoria de lo caribeño (rasgo comparable a la postura literaria de otro contemporáneo: Horacio Castellanos Moya). Vaciado de conflictividad y henchido de la impotencia que genera la inercia, el proceso de subjetivación en los personajes de Lalo crea en el universo narrativo e iconográfico del autor una contra-escritura del imaginario exotista colonial, una poética de lo urbano desde la metonimia texto(imagen)-ciudad-cuerpo. Nuestra reflexión interroga las implicancias narrativas e ideológicas de la vulnerabilidad urbana en su obra y para

ello presta principal atención a textos como *La inutilidad*, *Simone* y *Los países invisibles*, textos en los cuales las acciones de deambular, leer, escribir, imbricadas, repercuten textualmente sobre diégesis narrativas poco densas; sobre instancias enunciativas en las cuales lo político se hace presente en los textos mediante una voz narrativa contra/anti-local (rasgo nuevamente comparable a la voz enunciativa de Castellanos Moya) que siempre teoriza desde la oposición ya planteada: “lo visible” *versus* “lo invisible”, las regiones y países invisibilizados por el discurso del Otro *versus* una zona de exilio (un afuera) que invita a ver. “Mi reino es el exilio”, anticipa el epígrafe de *Los países invisibles*, cita extraída nuevamente de un texto de Imre Kertész, *Diario de la galera*. Deambular-leer-escribir es una sinergia que influye sobre personajes privados del rol activo que caracteriza a los sujetos pertenecientes al dispositivo de visibilidad contemporánea. Privados de existencia social y psíquica, los personajes de Lalo toman distancia del mandato de la existencia adosada a la visibilidad para adoptar el planteamiento del mandato interior cartisiano según el cual la prueba de la existencia radica en el pensamiento. La literatura, en tanto espacio interior de lectura y de escritura (aunque ésta se les dé menos bien a los escritores de Lalo), es en tal sentido el espacio privilegiado de sus personajes.

Los narradores de Lalo transitan y piensan el mundo desde esta polarización irreductible y fatal que es tanto interzona geo-política de fuga (Duchesne 2009) como subjetiva y en la cual el esquema interpretativo de lo visible (*ser visible, ver, ser visto, no querer ver, oscuridad, afuera-dentro, luz-sombra*) da cabida y sentido a una reflexión que liga el arte con lo político, la escritura con la referencialidad, lo privado con lo público, el encierro carcelario con la libertad del trazo escrito, el pensamiento sobre el territorio con el requerimiento geopolítico, la conciencia estética con las imágenes del final de un mundo.

Lo invisible: densidad y austeridad

Los países invisibles (2008) es un ambicioso proyecto narrativo de fuerte densidad crítica que a partir de las exploraciones de un personaje escritor en el escenario del presente especula sobre la invisibilidad y la vulnerabilidad contemporáneas. El libro está compuesto por tres secciones que

se complementan: “El viaje”, “La carretera número 3” y “El experimento”. Las notas, las reflexiones y los análisis que el personaje va registrando no están presentados de manera cronológica, por lo cual crean un efecto textual de desordenada travesía de la escritura. La primera nota corresponde a la estadía del narrador en Londres y está fechada el 27 de julio de 2005. La última corresponde a su regreso a San Juan, con fecha 30 de julio. En el interín, leemos notas de viaje sobre Madrid, Venecia, San Juan. Este recorrido europeo lo invita a reflexionar sobre la homogeneización cultural en el mundo globalizado y sobre la “multitud” como sujeto colectivo invisible sometido a la hegemonía de lo mercantil, un sujeto global con pluralidad de identidades y capacidad de resistencia pero adaptado a los comportamientos globalizados que ha dejado atrás al proletariado industrial como sujeto de emancipación (Hardt y Negri 2002). Vaciadas de su singularidad, las ciudades de Londres, Madrid, Venecia, San Juan (y otras ciudades que se hacen presentes desde el recuerdo, como Buenos Aires) se vuelven copias de tarjetas postales, imitaciones en las cuales lo real simula la representación del objeto o de la experiencia vivida. Escritura en tránsito permanente entre las principales ciudades europeas, la errancia de la escritura desmonta paisajes y cartografías en beneficio de una escala menor: la geografía urbana, lo que en *dónde* de 2005 (que el autor prefiere escribir con *d* minúscula) dará lugar a la invención de modos indisciplinarios (Loty 2005), plásticos (dibujos, grabados, fotografías digitales, grabados, *collages*) y literarios de recorrer las metrópolis (Vélez 2009, Dávila 2014).

Al hacer hincapié en la experiencia urbana para exacerbar su inadecuación con respecto a las cartografías del Imperio, Lalo recupera la tradición de la crónica y, más particularmente, el gesto martiano del desterrado que vive política y culturalmente en un entredós: entre dos mundos, dos realidades, dos géneros (Waldegaray 2009). La crónica es así en su contra-escritura esa supervivencia genérica latinoamericana que, como arte errante y fácilmente trasladable (solo necesita papel y lápiz: “No he comprado nada en Madrid sino este cuaderno y un tintero y nada más me hace falta. La austeridad de la escritura.” *Los países invisibles* 142) reúne en la pluma del desarraigado los materiales vitales del presente y el ejercicio de la reflexión. En tanto instancia en construcción y negociación con lo otro (otras culturas, otras tradiciones, otros géneros),

la forma híbrida es el correlato formal del pensamiento de la identidad en sus textos. La protagonista de *Simone*, Li, nacida en China, llega a la Isla a los seis años y desde entonces se siente invisible:

En la escuela y en la calle siempre fue “la china”. Durante años casi nadie fuera del restaurante la llamó por su nombre. Nadie se interesaba ni podía entender su historia. Por su distancia, tamaño y complejidad, China era una abstracción infranqueable. (96)

–A mí casi nadie me lee –dije. –A mí casi nadie me ve –contestó Li– o si me ven, ven a una china. Pocos pueden darse cuenta de algo más. (97)

Li es la expresión del desarraigo de los chinos de Puerto Rico. Sexualmente, la cifra de un misterio, el de la identidad sexual: (“[...] como en tantas cosas, Li me condujo por territorios inexplorados.” 105). Li y el escritor-narrador se lanzan a hacer el amor como “tullidos” evitando la zona vedada. Tanto en materia sexual como en materia literaria, es ella quien marca las reglas del juego y los ritmos. (“Si me había aventurado a ella era porque Li era un misterio.” 107).

La segunda sección de *Los países invisibles*, titulada “Carretera número 3”, se detiene en otra expresión, más local esta vez, de la invisibilidad. Si en la época moderna el viaje, el caminar, el periplo eran condición de posibilidad de la experiencia, de la literatura de viajes, del relato épico, en nuestra contemporaneidad el desplazamiento pretende constatar el carácter reificado de una imagen. Busca confirmar de alguna manera la objetividad del ser exterior (inexorablemente concomitante al proceso de reducción del ser –del yo– interior). Las primeras páginas de *Los países invisibles* dan el tono de esta densidad de pensamiento que la negatividad federa:

El mundo ya no es el mismo porque ya no es diferente. (11)

El viaje comienza a ser imposible. Lo visible –que es lo que ha sido globalizado– crea un suburbio de dimensiones planetarias. (11)

O, tristemente, ya no quede nada, sino la copia ruin del original arruinado. (11)

Y más adelante:

Hoy nuestros periplos nos ponen en contacto las más de las veces con seres sin existencia, con *invisibles*, con la manifestación *in situ* de la imagen que se tenía en ese lugar desde el origen. (71)

Así, la carretera es “un no-lugar movable” (78) que nos acerca a estos simulacros, y en el caso de esta carretera 3, una de las principales carreteras de Puerto Rico, a la exposición de un espacio saqueado por la acelerada industrialización que vivió la isla desde la operación de modernización económica (el *bootstrap*) del gobierno de Luis Muñoz Marín (1949-1965), primer gobernador electo por los isleños. En el presente, centros comerciales, *walk-ups* y complejos de viviendas constituyen el espejismo de una modernidad que neutraliza el acto de mirar (son “la experiencia cruda de la invisibilidad” 79) al mismo tiempo que insensibilizan los afectos y endormecen la conciencia.

Si bien todo el libro cita, comenta y glosa las lecturas del escritor-protagonista, es en la tercera parte, llamada “El experimento”, en donde el narrador-escritor de Lalo se refiere a una experiencia que es también en realidad tanto un reclamo como una prueba de resistencia. San Juan, Navidad: estrechez económica. El escritor protagonista se propone escribir sobre esta circunstancia de penuria y hacer de esta singular experiencia de fin de año un experimento (81) consistente en convertir la carencia en ejercicio de austeridad y de renuncia (pero no como una práctica cristiana de freno virtuoso, sino como *askēsis*, como método de adiestramiento contra las tentaciones del mercado); en resistencia a la tentación de comprar libros por un tiempo; en rebelión contra el mercado editorial. Imponerse la penitencia de leer y releer lo que ya tiene, o lo que le regalan: solo eso. Resistir a la tentación de comprar libros y así despojar la literatura de su valor de mercancía (“La situación presente, que me impide comprar, me hace percatarme de que en muchas ocasiones se compran títulos por impulsividad o por puro deseo, como cualquier otra mercadería”, 86). En síntesis, procura destapar el yermo panorama de la literatura puertorriqueña y liberar la creación artística del sistema de mercado.

El tópico de la industria editorial aparece también en *Simone* en el personaje del escritor Máximo Noreña, suerte de *alter ego* del protagonista (133). Noreña está convencido de que las editoriales y el gobierno

españoles aniquilarán la literatura. Surge del diálogo entablado en la tertulia literaria (131-138) que tiene lugar en casa de Carmen Lindo con la presencia del escritor español Juan Rafael García Pardo (172-179) y a la que asiste el profesorado amigo que la literatura debe ser un espacio de anticonformismo; que cierto mundillo universitario desmerece el trabajo literario por estar dominados por la ambición carrierista (“[...] hay analfabetismos funcionales del libro. La gran barrera a la difusión del libro está en las masas de privilegiados que fueron a la universidad y no aprendieron a leer un libro”, cita extraída de *Los demasiados libros*, 32).

Volviendo a *Los países invisibles* el impulso *en negativo* alcanza acaso el borde extremo: el de dejar de escribir (87). Esta tensión entre el mercado editorial y la práctica individual del ejercicio literario se afilia a la deliberada austeridad cálica (“la vida al mínimo” 99) con la que el escritor-protagonista practica su “vocación peripatética” (56) y el arte errante de la crónica (“Escritor de mochila y libreta, de pluma y tinta” 56). Se libera de toda ilusión de esperanza (79)². Este viaje a la deriva es un “estado de escritura” (117) y el autor “el nauta de un océano primordial” (117).

Intrínsecamente relacionado con el carácter inestable del nauta/caminante, el estudiante en tránsito de *La inutilidad* (instalado por pocos meses en París) crea en sus caminatas un paisaje íntimo de la ciudad que recorre diariamente. La vulnerabilidad es en la narrativa de Lalo una experiencia corporal de vagabundeo urbano inscripto en un mapa político desacomodado. Un relato nómada y una subjetividad desacomodada que resulta textualmente potenciada por el poder asociativo de la digresión (claramente estructurante en *Simone*) como procedimiento dominante en estos textos que dispara líneas de apertura y de convergencia entre el ensayo y la reflexión filosófica, política, cultural, histórica, literaria. Que abre por lo mismo líneas de fuga subjetivas en la medida en que lo digresivo instala la idea del desarraigo como programa, como forma de estar en el mundo.

2. Ana María Amar Sánchez analiza esta tendencia en *Los países invisibles* de Lalo y en *La novela Luminosa* de Levrero. Los conflictivos desplazamientos por las ciudades de Montevideo del protagonista de *La novela luminosa* y por San Juan en *Los países invisibles* son sinécdoques de la inutilidad de toda participación o entusiasmo por el actual estado de cosas (2012: 210).

Derivas, condición del pensamiento

Vivir, pero sin ningún entusiasmo. Lejos quedan los programas políticos decimonónicos. Desesperanza y cinismo (en su versión antigua) dan cuenta en las tres obras que nos ocupan de un sujeto contemporáneo urbano que, inmerso a pesar suyo en la intemperie del mundo globalizado, hace de la duda y del escepticismo los ejes existenciales que vertebran su lógica emancipadora y reparadora. Y es que la ciudad es el espacio en el cual el cinismo excela (Sloterdijk [1983] 2000). Como lo piensa Michel Onfray (1990), desde la perspectiva abierta por Michel Foucault en el último curso dado sobre el tema en el Collège de France en 1984: si el cinismo filosófico de Diógenes y el cinismo “vulgar” del liberalismo triunfante se oponen, el primero tiene la capacidad de reparar o invalidar lo que resulta dañado por el segundo (cf. *Los países invisibles* 98-102).

Continuando con la vocación peripatética puesta en escena en *Los países invisibles*, inmerso en el recorrido urbano sanjuanero, también el escritor-narrador de *Simone* escribe y sondea el desamparo del sujeto contemporáneo desde una mirada formateada por la literatura. A modo de “bitácora del paso del tiempo” (20), consigna en una libreta de apuntes su aburrimiento y su desesperanza (“Levantarme, ver y oír la ciudad.” 24; “Es tremendo lo que pasa sin que nada pase. Aquí estoy, sentado ante un café, leyendo un libro, escribiendo en un cuaderno.” 33). Describe su deriva: sus desplazamientos por la ciudad, sus recorridos literarios, los desvíos fragmentados de su escritura. Apunta en un cuaderno la inconsistencia de sus vivencias y la precariedad de su existir (“He estado siempre como lo describo aquí: rodeado de fragmentos, de pedazos de cosas con que poblar las horas. He aprendido a vivir entre el detrito, satisfecho de no estar satisfecho [...]” 38). La vulnerabilidad de su vida cotidiana será sorprendida un día por la recepción de sugerentes e inquietantes mensajes anónimos, enviados por mail o en pequeños papelitos, provenientes aparentemente de una pluma femenina (Simone/Li) amante de la literatura (“¿Es posible escribir cuando la identidad no es compartida por nadie, cuando la inmensa mayoría de la gente no puede ni siquiera concebirte?” 98). Estos pequeños textos (frases enigmáticas, citas literarias) lo acosan tanto como lo seducen (“eran, además de un intento de seducción, la prueba de una pasión literaria” 43). Esos mensajes lo

irán despegando progresivamente de su desánimo. Inicia así, junto a la anónima escritora, una tortuosa historia de amor de triste final.

El deambular sanjuanino del protagonista lo lleva por espacios referenciales ya conocidos (narrados, fotografiados) en la obra de Lalo (la Avenida Ponce de León, la Plaza de la Convalecencia, el Cine Paradise). La perspectiva de su mirada es la habitual en Lalo: no localista; la experiencia de los personajes centrales es tratada en las zonas grises de sus vidas; el fluir fragmentado (no exento de repeticiones) de una vida y la variedad de citas presentadas (copiadas) no siempre puestas en perspectiva obligan al lector a establecer conjeturas. La secuencia temporal se deshace en una sucesión de desaparejos instantes, en escenas dispersas. Estas vidas parceladas tienen su correlato formal en un relato de disposición fragmentada, organizado tipográficamente según pasajes narrativos breves, separados por espacios en blanco (lo cual reproduce la tipografía de *Los países invisibles*). Al irse ensamblando en nuestra lectura, estos fragmentos revelan progresivamente un desarrollo diegético bastante lineal según el cual los diversos personajes (Diego, Tomás y su esposa Julia, Li, Máximo Noreña, Carmen Lindo) van adquiriendo paulatina relevancia en el desarrollo de la historia. La intriga amorosa no deja sin embargo de generar cierto suspenso e interrogantes hasta el final.

Al erigir la vulnerable experiencia urbana en pensamiento geopolítico, Lalo hace de la errancia lúcida una estrategia metatextual: mirar el mundo, caminarlo, escribir un texto concede al paseo del escritor por la ciudad una operatividad interpretativa no exenta de un *cínico* discernimiento, filosofía en acción emparentable con la ética del pensador errante. Refiriéndose justamente a Ciorán, filósofo de la inseguridad y del desamparo, el narrador de *Los países invisibles* (acaso el propio Lalo también) valora en el filósofo y poeta rumano su necesidad de un pensamiento encarnado. Ante la pregunta de Ciorán y del propio narrador sobre cómo dar vida al pensamiento, sobre qué es ser filósofo, el narrador resume la respuesta de Ciorán de la siguiente manera:

[...] ciertamente no lo es el universitario que tritura conceptos, clasifica nociones y redacta sumas indigestas a fin de oscurecer las palabras del autor analizado. Tampoco lo es el técnico, por brillante o virtuoso que parezca cuando se rinde a las retóricas nebulosas y abtrusas. Filósofo es

aquel que en la sencillez y hasta en la indigencia, introduce el pensamiento en su vida y da vida a su pensamiento. Teje sólidos lazos entre su propia existencia y su reflexión, entre su teoría y su práctica. No hay sabiduría posible sin las implicaciones concretas de esa imbricación. (114)

Como puede verse, lejos de la ociosa caminata urbana del *flâneur* (caminante en trance que deambula por nada y para nada) estudiada por Walter Benjamin en la obra de Baudelaire, y que Benjamin convirtiera en dispositivo teórico-analítico, la caminata urbana es en la escritura de Lalo una imbricación del cuerpo con la mente que avanza perrunamente (*Los países...* 100) hacia lo inextricable, lo vulnerable, hacia “el poder de la debilidad” (115), hacia la capacidad de discernimiento que procuran los territorios conceptuales inexplorados. “¿No constituirá nuestra tarea la de *exorcizar* la condición que hace que, lo que está frente a ciertos ojos, se convierta en una estructura opaca que borra sus contornos [...]?” se pregunta el escritor de *Los países...* (14). Así entendida, la contra-escritura de Lalo es una “forma de trato con el saber” (115) que violentando cánicamente el mandato de visibilidad preconiza el malestar de la libertad. Si la demanda de visibilidad sería en nuestra sociedad de la rapidez temporal, del poco tiempo y del corto plazo, el equivalente de lo que la búsqueda de la eternidad significó en la sociedad decimonónica deseosa de un tiempo duradero (Aubert 2009), los narradores caminantes de Lalo vuelven a un pasado sensorial estructurado (según la experiencia moderna del siglo XIX) por la cercanía espacial, el paso lento de la caminata y el tiempo prolongado de la acción... contrariamente a la experiencia de nuestros días estructurada según los principios de dilatación del espacio y contracción del tiempo.

En síntesis, ¿no sería éste acaso también el propósito del programa indisciplinario de creación artística de Lalo? ¿En qué medida la creación de este dispositivo mayor que pone en escena la espacialización del imaginario, que interroga el aplanamiento de la experiencia, que cuestiona el empobrecimiento del espacio interior no sería en él concepción terapéutica de la escritura y disposición reparadora de la lectura (Gefen 2017)? Un programa literario que, en definitiva, le hace frente al mundo al tornar su mirada hacia la fragilidad de los individuos, hacia los

invisibilizados de la gran Historia, hacia las comunidades devastadas. La errancia de la mirada incómoda, la memoria partida y los tropiezos urbanos hablan de la condición migratoria en el mundo globalizado y crean una apertura intelectual que distancia la obra de Lalo de los imperativos de la tradición literaria caribeña. Esta errancia que, como se ha visto, es también discursiva (en la medida en que los cruces entre la toma de notas en los carnets de viajes y la reflexión ensayística intercalada forjan una escritura sinuosamente elíptica de alto contenido crítico) aborda la condición invisible de la identidad portorriqueña examinando los islotes de la globalización.

Bibliografía

- Aubert, Nicole, *Le Culte de l'urgence. La société malade du temps*, Paris, Flammarion, 2009.
- Avilés, Francisco Javier, "Estética del derrumbe: escritura y deambular urbano en la obra de Eduardo Lalo", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVIII, no 241, 2012, p. 873-892. DOI: [10.5195/reviberoamer.2012.6978](https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2012.6978)
- Agamben, Giorgio, "¿Qué es lo contemporáneo?", *Desnudez*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011, p. 17-29.
- Amar Sánchez, Ana María, "Un gran porvenir en el pasado. Narrativa y bicentenario: la celebración imposible", *América. Cahiers du CRICCAL* : "Les indépendances de l'Amérique latine : acteurs, représentations, écritures", no 42, 2012, p. 207-213, DOI: [10.4000/america.1167](https://doi.org/10.4000/america.1167)
- Dávila, Lourdes, "Verlo. Leerlo. Eduardo Lalo Frente a la escritura fotográfica latinoamericana", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXX, no 247, 2014, p. 653-675, DOI: [10.5195/reviberoamer.2014.7173](https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2014.7173)
- Duchesne Winter, Juan, Presentación "Puerto Rico Caribe", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV, no 229, 2009, p. 933-941, DOI: [10.5195/reviberoamer.2009.6619](https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2009.6619)
- Gefen, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Éditions Corti, 2017.
- Lalo, Eduardo, *La inutilidad*, San Juan, Ediciones Callejón, 2004.
- _____, *Los países invisibles*, Madrid, fórcola ediciones, [2008] 2016.
- _____, *Simone*, Buenos Aires, Corregidor, [2012] 2014.
- Lussault, Michel, *Hyper-lieux. Les nouvelles géographies de la mondialisation*, Le Seuil, « La couleur des idées », 2017.
- Negri, Toni y Hardt, Michael, "La multitud contra el Imperio", OSAL (Observatorio social de América latina), no 7, junio 2002, Buenos Aires, editorial CLACSO, p. 159-166.
- Noya, Elsa, prólogo a *Simone*, Buenos Aires, Corregidor, 2014, p. 11-16.
- Onfray, Michel, *Cynismes : portrait du philosophe chien*, Paris, Grasset, 1990.
- Sancholuz, Carolina, "La ciudad interpelada: percepciones de San Juan de Puerto Rico en Eduardo Lalo", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIII, no 261, 2017, p. 937-950. DOI: [10.5195/reviberoamer.2017.7558](https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2017.7558)

Estado de escritura y momento de visión: el universo de Eduardo Lalo

- Sloterdijk, Peter, *Critique de la raison cynique*, Paris, Christian Bourgeois, [1983] 2000.
- Vélez, Irma, “Eduardo Lalo: cruzando fronteras y transitando por los (no) lugares de la representación textual y fotográfica”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV, no 229, p. 1107-1125, DOI: [10.5195/reviberoamer.2009.6627](https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2009.6627)
- Waldegaray, Marta, “Padre suizo (*Versos libres*), de José Martí. Reescritura poética de un *fait divers* estadounidense”, in Marta Waldegaray (ed.), *Réécritures en Amérique latine. Les modèles décentrés*, Metz, Université Paul Verlaine-Metz, « Littératures des mondes contemporains », série « Amériques », 2007, p. 181-199.

Fictions de l'usine occupée dans les livres d'Élisabeth Filhol et Arno Bertina

Aurélie Adler

Université de Picardie Jules Verne
CERCLL, « Roman & Romanesque »

Résumé · Depuis le tournant du millénaire, nombre d'écrivains français se saisissent des mutations du travail aujourd'hui pour en faire le matériau premier de leurs fictions. Précarité de l'emploi, surmenage des employés, menaces de licenciement... Au-delà des thématiques qui disent la dévalorisation des différents corps de métier, les romanciers exploitent l'imaginaire charrié par la langue du management et de l'entreprise à l'ère de la globalisation afin de dynamiser la violence qui le sous-tend constamment. C'est cet engagement des écrivains sur le terrain de l'usine et de l'entreprise que nous voudrions interroger à partir de deux romans significatifs de ce croisement entre politique et littérature : *Bois II* d'Élisabeth Filhol et *Des châteaux qui brûlent* d'Arno Bertina, deux romans qui mettent en scène l'occupation d'une usine et la séquestration par les salariés d'un patron (*Bois II*) ou d'un secrétaire d'État (*Des châteaux...*).

Resumen · Desde el cambio de milenio, numerosos escritores franceses abordan los cambios actuales en el mundo del trabajo para convertirlo en el material principal de sus ficciones. Empleo precario, exceso de trabajo, amenazas de despido... Más allá de los temas que retoman la desvalorización de las diferentes profesiones, los novelistas explotan el imaginario cargado por el lenguaje managerial y empresarial en la era de la globalización con el fin de dinamitar la violencia que constantemente la tensiona. Es este compromiso de los escritores con el mundo de la fábrica y de la empresa que quisiéramos interrogar a partir de dos novelas

significativas de este cruce entre política y literatura: *Bois II* de Elisabeth Filhol y *Des châteaux qui brûlent* de Arno Bertina, dos novelas que ponen en escena la ocupación de una fábrica y el secuestro por los asalariados de un patrón (*Bois II*) o de un secretario de estado (*Des châteaux...*).

Introduction

Dans *Le Roman d'entreprise au xx^e siècle* (2016), Aurore Labadie retrace la généalogie des fictions françaises du travail en entreprise, montrant tout particulièrement comment les romanciers s'emparent de l'imaginaire néolibéral à partir des années 1980 pour en faire non seulement un thème mais aussi un faisceau de discours que les fictions reprennent, désorientent ou interrogent. Ses analyses rejoignent en partie celles de Sonya Florey (2013) qui s'est intéressée aux renouvellements des formes de l'engagement aujourd'hui en examinant la manière dont les écritures du monde du travail critiquent le courant néolibéral conçu comme « l'ensemble des discours, des pratiques, des dispositifs qui déterminent un nouveau mode de gouvernement des hommes selon le principe universel de la concurrence »¹. Parce qu'il impose une conception réductrice du comportement humain, reposant sur les notions de rationalité, d'utilité ou de maximisation des profits, le néolibéralisme et ses effets psycho-sociaux ont très tôt fait l'objet de critiques au sein des sciences économiques et sociales mais aussi plus largement au sein des productions culturelles (littérature, cinéma). En France, les motifs du mal-être au travail (pathologies, suicides) et de la restructuration de l'entreprise à coups de licenciements apparaissent régulièrement dans des fictions aux accents militants (*Rouge dans la brume* de Gérard Mordillat, *Putain d'usine* de Jean-Pierre Levaray), qui entendent dénoncer un système favorisant les actionnaires au détriment des salariés. Au-delà de ces romans à thèse, cet imaginaire néolibéral imprègne les romans de la crise des valeurs associées au monde du travail. *Bois II* (2014)² d'Élisabeth Filhol

1. Telle est la définition proposée par Pierre Dardot et Christian Laval dans leur essai *La nouvelle Raison du monde. Essai sur la société néolibérale*, citée par Sonya Florey (2013 : 38).
2. Nous renverrons désormais aux pages de l'édition suivante de *Bois II*, Paris, P.O.L.

et *Des châteaux qui brûlent* (2017)³ d'Arno Bertina relèvent de cette dernière catégorie. Ces romans ne figurent pas seulement un malaise d'ordre anthropologique, ils interrogent les représentations de la lutte contre le néolibéralisme perçu comme un système favorisant les plus riches au détriment des plus pauvres. Après avoir déterminé les caractéristiques de ces romans de l'entreprise, nous tenterons de voir en quoi *Bois II* et *Des châteaux qui brûlent* témoignent des renouvellements de l'engagement aujourd'hui, ce qui nous amènera à poser la question de la portée politique de ces récits.

Des romans de la lutte ouvrière

Bois II et *Des châteaux qui brûlent* retracent tous deux l'histoire d'une lutte des salariés d'une entreprise menacée de fermeture. Concentrée sur quelques jours, l'action implique dans les deux cas une occupation de l'usine suivie de la séquestration d'un homme de pouvoir. Dans le roman d'Élisabeth Filhol, les salariés de la Stecma, usine spécialisée dans l'aluminium, séquestrent le PDG Mangin responsable du dépôt de bilan. Dans le roman d'Arno Bertina, les salariés de La Générale Armoricaïne, un abattoir de poulets, séquestrent le secrétaire d'État, Pascal Montville, venu proposer un plan de reconversion aux employés. À chaque fois, le conflit est sanctionné par une résolution négative : le système néolibéral, bien qu'il soit largement mis en cause dans ces récits, n'est pas renversé. Si ces deux romans proposent l'un et l'autre un dénouement pessimiste, voire tragique, il ne faudrait pas pour autant réduire les différences de valeurs charriées par le motif de la lutte et de la séquestration d'un roman à l'autre.

Bois II : chronique d'un monde en déclin

Second roman d'Élisabeth Filhol, *Bois II* doit se lire dans la continuité de *La Centrale*, premier roman paru en 2010 aux éditions P.O.L. Remarqué par la presse, *La Centrale* narre la trajectoire précaire d'un

2014.

3. Nous renverrons désormais aux pages de l'édition suivante de *Des châteaux qui brûlent*, Paris, Gallimard, « Folio », 2017.

intérimaire dans le secteur du nucléaire. En confiant la narration au personnage principal, l'auteure met l'accent sur la difficulté des conditions de travail tout en tenant à distance un discours syndical qui ne semble plus inspirer l'adhésion, si bien que les valeurs idéologiques du roman demeurent ambiguës⁴. Cette ambiguïté traduit sans doute le positionnement d'Élisabeth Filhol elle-même. Si l'on a peu d'informations concernant cette écrivaine, on sait toutefois qu'elle exerce, à côté de son activité d'auteure, des fonctions financières telles que le contrôle de gestion, la trésorerie ou l'expertise auprès des comités d'entreprise de différents secteurs industriels. Autrement dit, Élisabeth Filhol partage en partie l'univers, voire la situation, des personnages qu'elle met en scène dans ses livres.

Paru en 2014, *Bois II* poursuit l'exploration du monde de l'entreprise contemporaine entamée dans *La Centrale*. Ce second roman fait largement écho à l'actualité, soit à la vague des séquestrations de patrons qui a cours en France à partir de 2009. Suivant le point de vue d'un personnage féminin, déléguée du personnel exerçant dans le secteur administratif d'une usine spécialisée dans l'aluminium, le récit retrace la séquestration d'un patron par les employés en grève qui ont occupé l'usine pour protester contre sa mise en liquidation après plusieurs rachats, fusions-acquisitions qui se sont tous soldés par des échecs. Le roman joue d'une double temporalité : il narre en l'espace d'une journée – le 17 juillet 2007 – la séquestration de Mangin (après trois semaines de mobilisation et d'occupation), les échanges tendus entre les délégués du personnel et le PDG, jusqu'à la fin des négociations et la délivrance du patron. À ce temps resserré de l'intrigue (minimale) s'entrelace le récit élargi au temps long de l'histoire d'un territoire dans lequel se trouve enchâssée l'histoire de l'usine. L'incipit livre ainsi un récit des origines du site industriel de Bois II depuis les « boues noires [...] de la mer ordovicienne » (7), à l'époque de la dérive des continents, jusqu'au présent, soit « 465 millions d'années plus tard » (9). Dans ces premières pages aux accents braudéliens, la narratrice s'absente, laissant place à la description

4. Cf. sur ce point l'article de Pascal Mougin, « Enjeux, portée et limites d'une littérature critique du monde du travail : l'exemple de *La Centrale* d'Élisabeth Filhol » in Aurélie Adler et Maryline Heck (dir.), *Écrire le travail au XXI^e siècle. Quelles implications politiques ?*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2016, p. 33-43.

impersonnelle d'un espace sur lequel le minéral, l'aquatique et le végétal semblent constamment se disputer l'avantage. Ce choix de la longue vue et ce détour par la période préhistorique mesurent d'emblée l'histoire de Bois II à l'échelle du temps long de la géologie et à l'échelle cosmique des cycles de la nature. Autrement dit, la narratrice implante d'emblée l'usine dans un passé et un territoire qui l'excèdent et dont elle dépend économiquement, ce qui ramène l'histoire de l'entreprise à des proportions quelque peu dérisoires au regard de la formation du monde. Par ailleurs, l'histoire de l'usine, qui se confond avec l'histoire de l'industrie au xx^e siècle, s'apparente à un processus de dégradation continue. De l'usine fondée et tenue pendant une quarantaine d'années par l'éminent Eugène Fortin, aux allures de pionnier⁵, on passe à son descendant, Antoine Fortin, figure dégradée du père, qui revend très vite l'usine à la société Péchiney. Ce groupe industriel spécialisé dans l'aluminium revend lui-même l'usine en l'espace de quelques années à Alcan, société canadienne également spécialisée dans l'aluminium, qui délocalise une partie de ses productions en Pologne. Dernière étape de ce démantèlement de la Stecma : la transformation de l'usine en « filiale de GM Group immatriculé au Luxembourg » (25) suivant la proposition de Mangin en décembre 2005, soit deux ans et demi avant qu'il ne dépose le bilan.

Le contraste entre l'ancrage géographique sur le temps long et les transferts d'une entité juridique à l'autre suivant un rythme accéléré met en valeur la brutalité d'un effacement dépersonnalisant mais aussi le désir qui anime la narratrice : résister à cet arrachement par une réinscription dans un territoire qui échappe aux bornes du local, du régional voire du national, imaginaires régulièrement convoqués par les discours partisans, particulièrement à l'extrême-droite de l'échiquier politique. Refusant tout ancrage susceptible d'attiser l'imaginaire xénophobe des frontières, la narratrice n'en sollicite pas moins l'imaginaire de la terre et des souterrains pour conférer une profondeur et une épaisseur contrastant avec les flux rapides des fusions-acquisitions. Ces rachats à

5. Le personnage est comparé à son oncle parti en pionnier sur le continent américain : « L'esprit pionnier, sûr finalement de sa toute-puissance, puisque aucun obstacle ne s'est présenté jusqu'alors qui n'ait été infranchissable, demain, à l'identique, rien ne lui résistera. [...] À l'image de l'oncle Fortin, parti tenter sa chance outre-Atlantique, comme probablement d'autres Fortin avant lui », *Bois II* (100).

répétition gomme les noms des fondateurs et balait la vie des salariés qui se sont pourtant investis dans l'usine comme le signalent, au cours des vingt-cinq chapitres, les portraits des collègues de la narratrice. Dans la lignée du roman *Daewoo* de François Bon, le récit d'Élisabeth Filhol lutte contre l'effacement d'une mémoire ouvrière en exhumant différentes strates du passé de l'usine et de son territoire. La narratrice rapporte ainsi la parole de certains collègues travaillant de longue date dans l'usine⁶, fait revenir à la surface du récit les souvenirs et les rêves des morts qui hantent encore les lieux. Elle dé-fossilise pour ainsi dire les sédiments d'histoire inscrits dans ce territoire, les amasse à la manière de ce « terril », emblème de Bois II, qui prend une valeur allégorique. Ces résidus d'histoire accumulés au fil du récit ralentissent l'action – une action perdue d'avance puisque Mangin annonce le dépôt de bilan de la Stecma et l'inévitable restructuration qui en découlera au chapitre XV – et font contrepoids à la violence déréalisante du langage financier de la gestion des ressources humaines.

Aux slogans et aux actes spectaculaires considérés avec circonspection⁷, la narratrice préfère la mise à nu des strates qui forment la chronique d'un monde ouvrier condamné à se recycler ou à muter pour ne pas disparaître complètement. Elle leste ainsi la narration de récits de vie individuels en leur donnant un sens collectif nié par la logique du rendement qui gouverne désormais les grands groupes industriels. Pédagogue, la narratrice répète, explique, déplie pour le narrataire le sens de certains mots, ceux qui se rapportent au travail de la mine comme ceux qui sonnent creux alors même qu'ils sont lourds de conséquence. Elle redéfinit ainsi ce qu'est une OPA (offre publique d'achat) : « Derrière les mots policés, une pratique de prédateur fondant en piqué – raid – ou attaquant sa proie par surprise » (83) ou passe par la comparaison – entre un enfant de 7 ans et le PDG Mangin – pour qualifier le mensonge éhonté qu'un repreneur adresse à ses futurs employés. Au-delà de cette dimension didactique, c'est une forme de maïeutique qui oriente l'écriture

6. « Pendant quatre mois, on a vu défiler des gens, se souvient Gaëlle. » (28) et « Je ne travaillais pas encore à la Stecma, c'est Brigitte qui raconte : ce jour-là, ils déjeunent ensemble [...] » (49).

7. Au chapitre XVIII (182-189), la phrase « Il ne sortira pas d'ici vivant » ne débouche sur aucun acte réel : elle a en revanche une fonction cathartique.

du récit. Pour la narratrice, il s'agit de délier « les langues » ouvrières de manière à

libérer ce qui n'est jamais sorti, des strates et des strates en millefeuille à refendre comme les repartons d'ardoise, chaque morceau scindé par le haut en deux, et comme ça, pour chaque plaque, de plus en plus fin, faire sortir un peu de tout ce qui s'est accumulé à force de ravalier, encaisser, pire que tout, y croire (187).

Des châteaux qui brûlent : roman choral de la lutte

Si Élisabeth Filhol use d'une narration « millefeuille » dépliant les histoires pour lutter contre l'oubli de tout un secteur industriel, Arno Bertina élabore pour sa part un roman choral, déléguant la narration à un grand nombre de personnages (les salariés de l'abattoir, le secrétaire d'État, sa conseillère, etc.) qui prennent la parole à tour de rôle au cours des 73 chapitres qui organisent l'histoire.

Roman en prise avec l'événement, *Des châteaux qui brûlent* fait régulièrement coïncider le temps de l'histoire et le temps du récit, interrogeant, à travers de multiples scènes dialoguées, les modalités de l'occupation de l'abattoir et la fonction de la séquestration du secrétaire d'État. L'incipit *in medias res* plonge le lecteur dans l'atmosphère tendue de l'usine occupée par les salariés attendant le secrétaire d'État venu leur rendre visite pour la troisième fois, sachant que les deux premières fois n'ont donné aucune garantie aux ouvriers. Si les salariés séquestrent Montville lors de cette troisième visite effectuée seul, sans les patrons ni le préfet, c'est parce qu'il n'a pas su faire évoluer leur dossier : l'abattoir va être liquidé sans qu'un plan de sauvetage des emplois n'ait été négocié. Face à l'enthousiasme de Montville qui voit dans cette liquidation une opportunité de reconversion éco-responsable, les salariés perdent patience et retiennent le secrétaire d'État, comptant ainsi tirer parti du rapport de force avec le gouvernement pour négocier un délai auprès du tribunal de commerce. De la critique du management en entreprise, les salariés passent à la décision de fonder une SCOP (société coopérative et participative) suivant le modèle des Fralib. Soutenue par Montville, cette décision témoigne d'un désir de réinventer l'entreprise sur un mode plus associatif et fraternel.

Soucieux de servir cette « utopie », qualifiée également de « révolution », au sein de l'abattoir, Montville tente de convaincre les ouvriers de continuer la lutte en improvisant une fête – à mi-chemin entre les bacchanales et le concert de *free jazz* – au sein de l'usine occupée de manière à défier les forces de l'ordre. Si les propositions de Montville divisent les salariés, elles sont en outre discréditées par l'image dégradée du secrétaire d'État telle qu'elle est diffusée par les médias à la demande du gouvernement désireux de « lâcher » un agent qui soutient les grévistes révoltés. Les tensions autour de l'identité trouble de Montville s'accroissent au sein de l'abattoir tant et si bien que le personnage du syndicaliste, Gérard Malescese, force Montville à le suivre, le ligote à la manière d'un poulet, avant de l'enfermer dans un réfrigérateur géant où il va trouver la mort puisque le récit s'interrompt sur une injonction qui résonne dans le vide : « Faut débrancher l'système ! » (451). Cette fin abrupte, qui joue de la polysémie du mot « système » (système de réfrigération ; système néolibéral), n'est pas seulement fatale pour Montville et la position qu'il incarne – un homme de pouvoir défendant des idées de gauche difficiles à communiquer et/ou à mettre en pratique sur le terrain –, elle l'est aussi pour les « châteaux [...] en Espagne » (446) construits par les ouvriers tout au long de cette semaine d'occupation. Cependant, ce qui intéresse Bertina, c'est sans doute moins cette fin tragique, fin dont la narration elliptique n'est pas sans faire l'effet d'une « clé » volontairement « maladroite »⁸ au narrataire, que tout ce qui a précédé : les formes improvisées du combat social et politique aujourd'hui.

Ces formes improvisées supposent à la fois une inscription dans le présent d'énonciation, un présent ouvert à la surprise, à l'interruption, et une déhiérarchisation des voix et des registres. Alors que le roman de Filhol fore les strates du passé et homogénéise les voix ouvrières en les soumettant au filtre de la voix narrative qui entend les représenter collectivement⁹, le roman de Bertina s'inscrit de plain-pied dans le présent,

8. Gérard Malescese inflige une « clé » jugée « maladroite » à Montville avant de l'enfermer dans le frigo (450).

9. L'emploi récurrent du pronom « On » en tête des chapitres II et III est significatif : « On est un collectif, ouvriers, administratifs, agents de maîtrise, on attend qu'il arrive » (26). Si la collectivité des salariés finit par se diviser au moment où Mangin annonce le dépôt de bilan, elle n'en demeure pas moins soudée dans les décisions finales comme le souligne le retour du pronom « on » dans le dernier chapitre de

restituant la spontanéité des prises de position des différents acteurs du drame au moment où il se joue¹⁰. Les marques de l'oralité, les exclamations et interrogations incessantes des personnages, les interruptions fréquentes au sein des dialogues confèrent un rythme particulier à la narration, progressant suivant des mouvements inattendus, des bifurcations surprenantes¹¹. Roman de l'égalité des voix, *Des châteaux qui brûlent* figure de surcroît une revendication de l'usage de la parole aussi démocratique que possible. Avant même d'être séquestré par les employés, Pascal Montville, le secrétaire d'État, perd toute l'autorité que lui confère de droit sa fonction : source de malentendus, sa parole est malmenée, discutée ou disqualifiée par les réparties des salariés¹². L'occupation contribue également à renouveler la distribution des voix au sein de l'abattoir : alors qu'il revient traditionnellement aux représentants du personnel ou aux salariés syndiqués de s'exprimer au nom de tous – comme c'est le cas dans le roman de Filhol –, le roman de Bertina met à mal la fonction des syndicalistes. Le personnage de Gérard Malescese, loin d'être défini par son statut de représentant de la CGT, se voit ramené à son statut de « salarié (unité d'équarrissage) » et constamment rappelé à l'ordre par les autres salariés dès qu'il tente de prendre l'ascendant :

– N'oublie pas que tu parles pour toi. Tu disais le syndicat, au début de ton discours, mais tu dois comprendre qu'il n'y a pas de syndicat ici,

Bois II.

10. Les titres des deux premiers chapitres sont significatifs de ces partis pris d'écriture : « Spontanément », « Qu'est-ce que je fous ici ? »
11. Au chapitre 32, lorsque Montville interrompt par exemple Omar qui détaille « les systèmes qu'on pourrait mettre en place pour rendre l'abattoir vertueux en termes de dépenses énergétiques » pour interpellier Cyril qui bat la mesure d'« April in Paris » : « – Pardon Omar... Cyril, le tempo est trop rapide... Cyril m'a regardé. Et puis il a compris, et il a éclaté de rire. – Euh, on vous dérange ? – En suivant le rythme de ses mouvements de tête, j'ai compris qu'il se chantait « April in Paris » mais sur un tempo bien trop rapide. Même Charlie Parker le joue plus lentement, ah ah ! » (213). Loin d'être une digression « gratuite » du point de vue de l'économie narrative, cette interruption du discours sérieux d'Omar va motiver la proposition ultérieure d'organiser un concert de jazz et plus largement une fête, climax de ce récit de la lutte.
12. « Et il nous explique que l'entreprise pour laquelle on se casse le cul est un acteur de la malbouffe, que c'est un rapport dégueulasse aux animaux – est-ce qu'il n'a pas dit « criminel » ? On venait de l'accueillir et il nous agressait comme pas possible ! » (17).

Gérard. On a décidé ça sans le syndicat, et tu sais bien aussi que la centrale nous aurait dit d'attendre. Tu es là en tant que salarié, t'es un collègue, pas un représentant. C'est d'après que ton nom que tu parles (78)

Valorisant la conception démocratique du roman¹³, Bertina donne à entendre une assemblée de voix interrogeant la possibilité de dialoguer à égalité pour déterminer le sort à réserver à l'entreprise, aux salariés, au secrétaire d'État. Si les voix du roman dialoguent sans cesse et communiquent entre elles explicitement ou souterrainement – pour le lecteur qui peut seul pénétrer toutes les consciences –, toutes n'auront finalement pas la même incidence : entre les voix à l'intérieur de l'usine et celles de l'extérieur (les voix médiatiques, les voix des représentants du pouvoir, des forces de l'ordre), des écarts apparaissent, rendant difficile la communication des ouvriers ou de Montville avec le gouvernement ou le reste de la société puisque leur prise de position est soumise à la caricature médiatique. Posant la question de la légitimité des corps intermédiaires – les médias sont disqualifiés et le personnage de Céline Aberkane, l'assistante de Montville, significativement évacué de l'abattoir par les grévistes –, le roman reconfigure les désirs de démocratie directe qui s'affirment parfois violemment dans la société française d'aujourd'hui¹⁴. S'il met en avant cette volonté de faire entrer d'autres voix dans le débat politique, le livre pointe aussi les limites de l'autoreprésentation. L'autogestion demeure à l'état d'utopie se heurtant à des conditions sociales et politiques qui empêchent sa mise en pratique. Montville a beau vouloir se fondre dans la collectivité ouvrière, changer jusqu'à son nom à la faveur de la fête¹⁵, il restera jusqu'au bout identifié à un

-
13. *Des châteaux qui brûlent* relève de cette démocratie interne au roman, dont Nelly Wolf a analysé les formes (mise en œuvre d'un contrat social égalitaire, d'une langue commune) dans des fictions du xix^e et xx^e siècles, in *Le roman de la démocratie*, P.U Vincennes, coll. « Culture et société », 2003.
 14. Le magazine *Télérama* intègre *Des châteaux qui brûlent* à sa liste des romans « annonciateurs » du mouvement des Gilets jaunes, voir l'article de Romain Jeanticou, « Gilets jaunes : 10 romans annonciateurs de la crise », *Télérama*, 13/12/2018.
 15. Au chapitre 66, Christiane Le Cléach rapporte la façon dont les salariés griment le ministre en salarié et le rebaptisent « Simon-Yann Petinengo » de manière à le camoufler aux yeux des forces de l'ordre (417-418).

homme incarnant le pouvoir, un pouvoir « vide »¹⁶ soumis aux intérêts économiques.

Bois II et *Des châteaux qui brûlent* mettent en scène une lutte qui ne peut aboutir au résultat escompté. Mais tandis que dans *Bois II*, le combat semble perdu d'avance, *Des châteaux qui brûlent* installe des contre-feux en marge de la narration principale, dans les digressions, qui multiplient des exemples de luttes solidaires, de révoltes et d'utopies sociales qui ont abouti à des résultats inespérés, justifiant l'espoir d'un monde plus égalitaire¹⁷.

Des fictions politiques ?

La caractérisation narrative et énonciative de *Bois II* et *Des châteaux qui brûlent* montre à quel point la question de la représentation du collectif traverse ces romans qui filent avec insistance la métaphore de la « guerre » économique entre les riches et les pauvres¹⁸. Si la dénonciation morale des inégalités sociales sous-tend l'écriture de *Bois II* et *Des châteaux qui brûlent*, on peut toutefois s'interroger sur leur portée politique. Si les spécialistes de la littérature contemporaine s'accordent à dire que les modes d'intervention des écrivains français dans la sphère sociale et politique sont de plus en plus manifestes aujourd'hui (ateliers d'écriture, résidences *in situ*, tribunes dans la presse, prises de position militantes), peut-on en déduire pour autant que leurs romans sont politiques ? Avant de répondre à une telle question, il convient bien sûr de proposer

16. La discussion autour du pouvoir et du vide que le mot recouvre constitue l'enjeu du chapitre 61 (395-400).

17. Outre l'exemple des Fralib, développé par Gérard Malescese au chapitre 28 (189-195), on peut citer l'exemple de familles d'Italiens solidaires de squatteurs à Turin en 1970 (224-225) ou encore l'histoire du psychiatre qui a fondé La Borde « fuguant avec tous les malades de la clinique » (431).

18. « On est en guerre » répète la narratrice de *Bois II*, avant de préciser : « si guerre économique il y a, alors seulement à fleurons mouchetés et dans la libre circulation des biens des personnes. Des vies détruites et le territoire ravagé pourtant » (186). Au chapitre 11 de *Des châteaux qui brûlent*, il est également question de la « zone pilonnée » par l'« obus camouflé en lettre de licenciement » : « il ventilerà les coûts en éparpillant la production à la surface de la terre, et ce que tout le monde verra c'est l'évidence d'une guerre, entre des retraités de Floride gavés de langoustes et à ma gauche les employés des abattoirs bretons, trompés de bout en bout par la légalité de ce carnage, par ces obus à tête de lettres, en accusé de réception » (89).

une définition de ce que pourrait être qualifié de « roman politique ». Si l'on suit les propositions de Nicolas Kovač, un roman politique serait un roman qui donne voix à une conscience critique s'employant à démystifier les pouvoirs et les idéologies dominantes (Kovač 2002). Cette conception qui s'applique aux fictions du totalitarisme n'est pas complètement étrangère à l'idée développée par Martha Nussbaum selon qui un roman politique serait un roman « subversi[f] », exprimant « un sens de la vie [...] incompatible avec la vision du monde incorporée dans les textes de l'économie politique » (Bouveresse 2008 : 150).

Qu'en est-il de cette démystification ou de cette subversion dans *Bois II* et *Des châteaux qui brûlent* ? Ces romans modèlent-ils les comportements de leurs lecteurs, leur dictant des manières de voir et d'agir qui s'opposerait à « la conception étroite de la rationalité économique [...] normative pour la vie publique et la vie privée » ? (*Ibid.* 151). Faute d'enquête précise menée auprès des lecteurs, nous ne pouvons statuer sur les effets suscités par ces ouvrages. On peut toutefois se demander si les auteurs de ces livres adoptent la « posture dominante chez les écrivains d'aujourd'hui » telle qu'elle est dénoncée par Jacques Bouveresse : « quand ils ne se rallient pas ouvertement au système, [cette posture] semble être beaucoup moins celle de l'opposition et de la lutte que celle de la résignation ou de l'indifférence plus ou moins cynique » (*Ibid.* 155). Pour répondre à cette question, il convient de faire un détour par Sartre et l'héritage de sa conception de l'engagement de l'écrivain aujourd'hui.

Ce qui reste de l'engagement sartrien

Relisant l'essai de Benoit Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Sonya Florey affirme que les conditions qui ont permis à Sartre d'élaborer sa théorie et sa pratique de l'engagement au lendemain de la Seconde Guerre mondiale ne sont plus réunies. Dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, Sartre « postule que l'écrivain participe pleinement au monde social et doit par conséquent intervenir, par ses œuvres, dans les débats de son temps » (Denis 2000 : 228). À la suite de Chloé Chaudet, on peut tracer la synthèse de cette conception sartrienne :

- La littérature engagée est une littérature dans laquelle l'écrivain même est « embarqué » (Pascal) ;
- La position de l'écrivain engagé est « critique par excellence » ;
- L'écrivain engagé se caractérise par son « sens passionné du présent » ; l'écriture est dictée par une situation extrême ;
- L'écrivain poursuit un but précis : la lutte pour une démocratie (une démocratie socialiste) ;
- L'œuvre écrite est une « condition essentielle de l'action », devant avoir un effet sur le lecteur et posséder des prolongements¹⁹.

Ce modèle d'engagement paraît aujourd'hui caduc en France ou du moins remodelé par les écrivains contemporains qui se montrent beaucoup plus réticents à l'idée d'une littérature de la *praxis*. Mis à mal par le Nouveau Roman comme par le structuralisme, le paradigme de la littérature engagée sartrienne semble désormais tenu à distance. Comme le rappelle Chloé Chaudet, la contestation de la figure sartrienne passe par deux figures intellectuelles majeures en France dans les années 1960. Barthes, d'abord, qui opère une distinction entre l'écrivain et l'écrivain : alors que l'écrivain croit naïvement à la transparence d'une langue qui communiquerait directement, l'écrivain exerce une « action immanente à son objet [...] : le langage » ([1960] 2002 : 1278). Michel Foucault, ensuite, qui entend restreindre « la fonction politique de l'intellectuel » à son domaine spécifique²⁰. Certes, l'intellectuel garde un rôle critique, mais sa critique est plus locale que globale.

Si l'engagement est toujours une question d'actualité, force est de constater que le modèle sartrien a été réaménagé. Sonya Florey défend ainsi l'idée d'un « engagement résiduel ». « Abandonnant l'accusation

19. Nous résumons les points évoqués plus en détail par Chloé Chaudet, *Écritures de l'engagement par temps de mondialisation* (2016 : 56-57).

20. « Le travail d'un intellectuel n'est pas de modeler la volonté politique des autres ; il est, par les analyses qu'il fait dans les domaines qui sont les siens, de réinterroger les évidences et les postulats, de secouer les habitudes, les manières de faire et de penser, de dissiper les familiarités admises, de reprendre la mesure des règles et des institutions et, à partir de cette re-problématisation (où il joue son métier spécifique d'intellectuel) de participer à la formation d'une volonté politique (où il a son rôle de citoyen à jouer). » Voir « Le souci de la vérité » in *Dits et écrits, 1954-1988*, t. IV 1980-1988 (1994 : 668-678).

directe autant que l'appel à la révolte », la littérature française contemporaine « renvoie au lecteur une image (du réel, de l'autre, de lui-même), porteuse d'une interrogation »; « elle "détourne" la logique de l'idéologie dominante afin de révéler sa violence » (2013 : 194).

Un engagement dans la langue : un questionnement
des discours et des représentations

Dans les fictions de l'entreprise, cette dimension politique tiendrait ainsi à la lutte contre l'invisibilisation, à l'instauration d'« un lieu commun » dans la langue qui n'est pas lisse, homogène, mais au contraire ouvert à la dissension, à l'interrogation, au débat critique. Autrement dit, la dimension politique de ces livres tient au choix d'une langue. Comme l'écrit Gilles Bonnet commentant la portée politique de *Daewoo* de François Bon, il ne s'agit pas pour les auteurs de se faire les porte-paroles des ouvriers, mais de « remettre des mots là où ils font défaut pour dire la fracture » sociale (2011 : 135).

Si le romancier cherche à faire entendre, en les amplifiant, les voix de la relégation sociale, il œuvre de surcroît à un dévoilement des faits masqués par la langue économique : là où « le récit néolibéral vante un humain libre s'accomplissant dans le marché mondialisé ; à l'inverse, les textes littéraires engagés révèlent son alter ego, aliéné physiquement et psychiquement », comme l'écrit encore Sonya Florey (15).

Bois II et *Des châteaux qui brûlent* inscrivent ces formes de l'engagement dans la langue, mais l'imaginaire du combat n'est pas réactivé de la même manière d'un roman à l'autre.

Entre résignation fataliste et réactivation de l'utopie

Bois II : une absence d'horizon

Dans *Bois II*, le motif de la séquestration est significatif du positionnement énonciatif de la narratrice. Car ce n'est pas seulement Mangin qui est séquestré. Le patron, au fond, s'en tire à bon compte. Ce sont les salariés et plus particulièrement la narratrice, qui compte parmi leurs représentants officiels, qui se voit séquestrée, enfermée tragiquement

dans une situation sans issue : entre le constat mélancolique d'un monde qui s'effondre et l'absence d'avenir sur le site pour le personnel mais aussi les générations qui suivent. L'imaginaire révolutionnaire de la lutte, engagé par le motif topique de l'occupation, se heurte à la désillusion individuelle et finalement à la résignation collective : « on cherche une autre fin » (261) conclut amèrement la narratrice derrière laquelle on peut identifier en partie l'auteure. La seule action possible est celle qui consiste à plaider en faveur de meilleures indemnités, autrement dit : aucun changement de l'ordre néolibéral dominant n'est envisageable²¹. La violence à l'encontre du PDG – envisagée momentanément – est écartée par les personnages de syndicalistes notamment, et par la narratrice elle-même. Le roman figure ainsi une résignation à l'ordre des choses après l'épisode cathartique de l'occupation et de la séquestration du patron comme en témoigne l'épilogue à valeur morale :

De nos jours le vocabulaire dominant est économique. La langue politique, quand tout était politique et que la langue prenait sur elle de tout changer, quand il suffisait d'énoncer, quarante ans plus tard, qu'est-ce qu'il en reste ? Qu'est-ce qui nous parle encore dans les déclarations de l'époque ? Là où force est de constater que les préoccupations, les obsessions qu'ils avaient et leur manière d'anticiper l'avenir ne sont pas si éloignées des nôtres, qu'en est-il à l'oreille, comment tout cela résonne et sonne juste, et porte encore en soi les germes du changement ? Qu'en est-il de la vitalité éternelle de cette langue ou de son vieillissement ? Et vieillie par quoi, et comment, et fossilisée si vite, pourquoi ?

Cette série d'interrogations se referme sur un constat désillusionné :

21. Seule la fuite à l'étranger – dans le cas des fils des ouvriers et salariés de l'entreprise, notamment – s'apparente à une issue, mais cette issue est elle-même ambivalente dans la mesure où le fils de la narratrice part au Canada trouver un emploi dans un secteur porteur, or le Canada est associé à des connotations ambivalentes, puisqu'il est l'emblème de la mondialisation des marchés – Alcan, la maison-mère qui a racheté l'entreprise dans l'indifférence à l'égard du personnel est canadienne. Cet enfermement dans la répétition du même désigne le piège tragique d'un modèle économique contre lequel aucune révolte ne semble possible.

Les mots de l'économie ont remplacé les mots de la politique, et ça s'empile, ça sédimente. On agit encore, on se bat, mais sans l'espoir des lendemains qui chantent et le vocabulaire qui va avec. Et même ça, se battre, lutter, même ça la plupart du temps ne sert plus à rien, en dehors des primes de licenciement, sachant que tout ce qui augmente la prime entérine du même coup les licenciements. (259)

La métaphore géologique, omniprésente dans le roman, colore les énoncés d'une tonalité tragique. Dans cet extrait, elle permet de décrire l'histoire d'une langue qui en recouvre une autre suivant les lois d'un phénomène naturel inévitable, contre lequel l'homme, à son échelle, ne peut rien. L'incapacité de la narratrice à nommer les responsables de la disparition de la langue politique au profit d'une langue économique témoigne d'une impuissance et d'une résignation partagées par les salariés : le processus géologique de la sédimentation naturalise un état de fait historique occultant les acteurs qui l'ont rendu possible. C'est sans doute parce que salariés comme patrons et actionnaires prennent finalement part à cette fossilisation de la « langue politique » qu'aucun responsable n'est directement nommé : à la fin du récit, les salariés se préoccupent plus de négocier les primes, confortant la logique de la restructuration, que de se battre contre le modèle économique qui favorise le *dumping* social.

Bois II relève bien d'un roman engagé dans la mesure où Filhol compare de manière éloquente l'entreprise traditionnelle, son savoir-faire artisanal et la polarisation claire des rapports de force entre employeur et salariés et l'entreprise post-industrielle, la rupture de la transmission générationnelle du savoir-faire et la confusion de la distribution hiérarchique des responsabilités. Pour autant, plus qu'un roman politique au sens où il ferait le procès d'un système économique aliénant, on a affaire à un roman moral qui désigne clairement à travers l'opposition entre les deux patrons Fortin, le fondateur, et Mangin, le repreneur cynique, deux façons d'administrer une entreprise : l'une dans le respect des salariés et du travail bien fait, l'autre dans la négligence. Autrement dit, c'est parce que leurs méthodes néolibérales sont immorales que les patrons d'aujourd'hui sont blâmés, mais ce ne sont pas les structures du pouvoir économique en tant que telles qui sont rejetées. Même si le capitalisme autoritaire de Fortin était critiquable du fait de son jusqu'au-boutisme,

il paraissait tout de même garantir des protections non négligeables aux travailleurs, comme l'indiquent les connotations ambivalentes de son nom renvoyant à l'abri et au blockhaus militaire. Au fond, en critiquant moralement les méthodes de gestion de l'entreprise, le roman en appelle davantage à une meilleure prise de conscience de la douleur des salariés licenciés qu'à un véritable démantèlement du système.

« Débrancher le système »

C'est précisément en faveur d'un tel démantèlement du système que semble plaider le roman d'Arno Bertina, *Des châteaux qui brûlent*.

D'emblée, le roman s'affiche comme une fiction engagée au sens où l'entend Sonya Florey. Si l'on considère les informations péritextuelles concernant l'écrivain Arno Bertina, on remarque que cet auteur s'est signalé à de nombreuses reprises pour ses engagements sociaux et politiques à gauche²². En outre, Arno Bertina a toujours reconnu l'importance de Sartre dans son parcours intellectuel, estimant que l'écrivain doit assumer sa responsabilité vis-à-vis de son époque (Jeusette 2018). Il semble de surcroît marqué par les propositions de Barthes attribuant à la littérature une valeur « interrogative ». Pour Barthes, « l'écrivain peut [...] engager profondément son œuvre dans le monde, dans les questions du monde, mais suspendre cet engagement précisément là où les doctrines, les groupes et les cultures lui soufflent une réponse » ([1961] 1964 : 160). Cette langue interrogative, qui refuse la sanction définitive, est au cœur du roman *Des châteaux qui brûlent* qui relance sans cesse l'interrogation sur les moyens et les fins de l'occupation et met en scène les divisions internes de la collectivité des salariés en lutte, s'interrogeant sur ce qu'il faudrait faire aujourd'hui pour changer l'ordre néolibéral qui domine la société. Cet engagement dans la forme se lit dans la

22. On lira entre autres sa notice biographique qu'il a lui-même rédigée in Adler, Aurélie (dir.), *Arno Bertina*, Paris, Classiques Garnier (275-278). Arno Bertina fait état de son investissement auprès de publics particulièrement vulnérables (milieu carcéral, prostituées) dans le cadre d'ateliers d'écriture. Il signale également son engagement politique à gauche (signatures de tribunes, défense de la cause des réfugiés, participation active à Nuit Debout, soutien des ouvriers de GM&S). Il est également co-auteur d'*Une année en France* (2007) avec François Bégaudeau et Oliver Rohe, sur le CPE, les banlieues et le référendum sur l'Europe.

façon dont le roman renverse la logique du discours du management en exposant ses effets sur les sujets qu'elle considère exclusivement dans la perspective d'une rentabilité maximale de l'entreprise. Le roman met au premier plan les corps et les souffrances morales et physiques induites par les conditions de travail et par le licenciement.

Mais plus qu'à un éveil des consciences, le roman travaille à l'invention de nouvelles possibilités de penser le rapport à la lutte contre l'hégémonie capitaliste. *Des châteaux qui brûlent* ne se contente pas de représenter différents personnages politiques (un secrétaire d'État, une conseillère, un préfet, des énarques de Matignon, des syndicalistes), il pose la question de la politique au sens où l'entend le philosophe Jacques Rancière – autre auteur important pour Bertina²³ – quand il y voit la scène d'un conflit pour redéfinir les places et les positions. Autrement dit, le roman de Bertina s'emploie à bousculer l'organisation de la politique au sens traditionnel, que Rancière qualifie de police dans la mesure où elle consiste à assigner les corps à des places, « selon leurs propriétés et leurs fonctions en les distribuant selon une hiérarchie ordonnée » (1995 : 51). À cet ordre de la police, Bertina préfère la politique qui présuppose l'égalité des sujets et « l'existence de sujets qui ne sont “rien”, qui sont en excès sur tout compte des parties de la population » (Ebguy 2014). Une autre scène d'énonciation s'ouvre alors, rompant avec le cadre ordonné des échanges et des positions, laissant la place à l'irruption d'un « nous », fondant un monde commun à l'écart de la scène publique accaparée par des orateurs politiques aux discours creux²⁴. Le dispositif choral et la déhiérarchisation des voix accorde une « part aux sans-part » dans l'espace fictionnel. Si le secrétaire d'État est désigné comme le narrateur de douze chapitres, la narration des autres chapitres est majoritairement attribuée aux salariés de l'abattoir affectés au conditionnement ou à l'unité d'équarrissage, autrement dit à des voix invisibles et inaudibles

23. Pour une lecture ranciérienne de l'œuvre d'Arno Bertina, nous renvoyons à Pasquier, Renaud, « Espaces communs. Hétérotopies romanesques : François Bégaudeau, Arno Bertina » (Majorano, 2007 : 182-212).

24. Les représentants du pouvoir officiel – énarques, préfet, président de la République ou ministres – sont systématiquement désignés comme des fantoches, marionnettes vides dans le livre de Bertina. Leur parole est désignée comme fausse et insultante par les salariés de l'usine ou par le personnage de Céline Aberkane, figure de transfuge venue des syndicats pour travailler aux côtés du secrétaire d'État.

dans les grands médias ou même dans les documentaires portant sur l'abattoir aujourd'hui qui dénoncent la maltraitance animale sans se préoccuper des employés considérés comme des individus indifférents à la chair qu'ils abattent²⁵.

D'autre part, *Des châteaux qui brûlent* accorde une place importante à l'hétérogène érigée au rang de poétique et de valeur éthique dans l'ensemble de l'œuvre de Bertina : l'écart entre les registres (du carnavalesque au tragique, du pathétique au satirique), les phénomènes et les significations que les personnages leur prêtent ; la fracture installée au cœur de la voix de chaque personnage ; les multiples digressions et ouvertures à d'autres scènes spatiales et temporelles font apparaître des configurations et des expériences inédites. Or c'est sans doute là, comme l'affirme Jacques-David Ebgy (2014), que réside le travail politique de la fiction : « faire une place à ce qui était impensable » : en l'occurrence, dans ce roman, ce qui était impensable, c'est qu'un secrétaire d'État puisse vouloir être instrumentalisé et même sacrifié par des salariés défendant leur usine ou encore que la joie et la fête puissent être considérées comme les seules façons crédibles de maintenir un rapport de forces avec la police et le gouvernement.

Alors que le roman de Filhol confère une tonalité mélancolique à l'occupation et à la séquestration, le roman de Bertina, en dépit de sa fin tragique, met en valeur une autre façon d'imaginer démocratiquement l'insurrection aujourd'hui : la réactualisation du mot « utopie »²⁶, les nombreux récits de communautés solidaires se déployant hors des cadres limitatifs des syndicats, l'inventivité joyeuse d'une collectivité bigarrée, l'appel aussi à une violence qui ne serait pas seulement cathartique mais révolutionnaire, voilà autant de possibles ouverts par le récit, de valeurs défendues par des personnages aux statuts sociaux et aux fonctions narratives différentes, que la chute brutale du roman n'invalide nullement.

25. Tel est l'objet du chapitre 30 : Gérard Malescese revient sur l'histoire d'un jeune journaliste qui s'était introduit dans l'usine sous couvert d'être un intérimaire alors qu'il filmait en réalité les poussins abattus mécaniquement pour dénoncer la maltraitance animale : « Dans ces cas-là c'est toujours la victime la plus faible qu'on va pleurer, et on s'demandera pas si faut choisir, vraiment, entre un poussin et un salarié de La Générale. » (201).

26. Voir les réflexions de Pascal Montville au chapitre 35 : « On reproche l'utopie aux gens de gauche, ils ne seraient pas dans le réel. Ce renversement donne le vertige. La gauche est née de la misère, de la colère. Elle est née dans la tête de gens qui n'avaient plus rien à perdre, qui se brûlaient chaque jour au contact du monde. » (233).

Conclusion

« Tu écris un livre c'est ça ? À quoi il va servir, ton livre ? Il nous servira à rien à nous. Il servira aux riches, s'ils le lisent, ils se diront, ah il faut faire autrement la prochaine fois, faire plus attention, quand ils verront ce qu'on a fait. À eux ça leur servira. Ce qui nous servirait, à nous, c'est tout le monde en grève » (Pattieu 2013 : 319). Ces propos amers, recueillis par l'écrivain Sylvain Pattieu dans sa chronique du combat mené par les ouvriers de l'usine de PSA-Aulnay face à une direction indifférente, posent avec acuité la question de la portée politique des livres sur le monde du travail aujourd'hui. Certes, ces livres n'ont pas d'effet immédiatement quantifiable. Au mieux, ils peuvent servir à conforter le néolibéralisme à visage humain qui fait de l'éthique en entreprise un levier déterminant pour conforter son assise. Au pire, ces romans proposent, comme le suggère Pascal Mougín au sujet du premier roman d'Élisabeth Filhol, « une fiction substitutive, susceptible de renforcer plutôt que de menacer directement ce qu'elle énonce [...] ? [...] le roman autorisant une efficace division du travail où les uns (lecteurs) déplorent les souffrances des autres (personnages, narrateur et personnes réelles auxquelles elles renvoient) et s'achètent ainsi une conscience à peu de frais et sans conséquence. » (Mougín 2016 : 39-40). Il paraît délicat de trancher ici sur ces effets de la fiction qui peut aussi bien être source de mobilisation politique pour les uns que de désillusion pour les autres. Les fictions que nous avons abordées relèvent de cette ambivalence tout en mettant l'accent l'une et l'autre sur l'ordre et le désordre : tandis que le roman de Filhol prend acte d'un maintien de l'ordre inéluctable, le roman de Bertina, lui, tente de soutenir l'idée de l'insurrection envers et contre sa fin même. Si ces deux voies entérinent les structures sociales, elles exploitent de manière résolument différente l'imaginaire insurrectionnel particulièrement vivace aujourd'hui (Huppe, Bertrand, Claisse 2020).

Bibliographie

- Adler, Aurélie (dir.), *Arno Bertina*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
Barthes, Roland, « Écrivains et écrivains » [1960], in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002.

Fictions de l'usine occupée dans les livres d'Élisabeth Filhol et Arno Bertina

- _____, « La littérature, aujourd'hui » [1961], in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- Bertina, Arno, *Des châteaux qui brûlent*, Paris, Gallimard, « Folio », 2017.
- Bonnet, Gilles, « François Bon : porter les mots dans la lumière publique », in Durand-Le-Guern, Isabelle (dir.), *Roman & politique. Que peut la littérature ?* Rennes, PUR, 2011, p. 133-144.
- Bouveresse, Jacques, *La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Paris, Agone, 2008.
- Chaudet, Chloé, *Écritures de l'engagement par temps de mondialisation*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- Dardot, Pierre et Christian Laval, *La nouvelle raison du monde. Essai sur la société néolibérale*, Paris, La Découverte, 2010.
- Denis, Benoit, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000.
- Ebguy, Jacques-David, « Reconfigurer le sensible : la fiction politique selon Jacques Rancière », 22/01/2014 <https://raison-publique.fr/1237/> (consulté le 15/07/2021).
- Filhol, Elisabeth, *Bois II*, Paris, P.O.L., 2014.
- Florey, Sonya, *L'Engagement littéraire à l'ère néolibérale*, Villeneuve d'Ascq, Presses du Septentrion, coll. « Perspectives », 2013.
- Foucault, Michel, « Le souci de la vérité » in *Dits et écrits, 1954-1988*, t. IV (1980-1988), Paris, Gallimard, 1994, p. 668-678.
- Huppe, Justine, Jean-Pierre Bertrand et Frédéric Claisse, « "On s'est radicalisés en librairie". De la littérature sur la radicalité à la radicalité en littérature », introduction à « Radicalités : contestations et expérimentations littéraires », dossier n° 20 de la revue *Fixxion*, 2020, en ligne : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fix20.01/1445> (consulté le 15/07/2021).
- Jeantou, Romain, « Gilets jaunes : 10 romans annonciateurs de la crise », *Télérama*, 13/12/2018.
- Jeusette, Julien, entretien avec Arno Bertina « La phrase comme agora », *La Licorne*, 2018, *Écrire la révolution*, TÊTE-À-TÊTE : <https://licorne.edel.univ-poitiers.fr/443/licorne/index.php?id=7236> (consulté le 15/07/2021).
- Kovač, Nicolaï, *Le Roman politique. Fictions du totalitarisme*, Paris, Michalon, 2002.
- Labadie, Aurèle, *Le Roman d'entreprise au tournant du xx^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2016.
- Mougin, Pascal, « Enjeux, portée et limites d'une littérature critique du monde du travail : l'exemple de *La Centrale* d'Élisabeth Filhol », in Adler, Aurélie et Heck, Maryline (dir.), *Écrire le travail au xx^e siècle. Quelles implications politiques ?*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2016, p. 33-43.
- Pasquier, Renaud, « Espaces communs. Hétérotopies romanesques : François Bégaudeau, Arno Bertina » in Majorano, Matteo (dir.), *Tendance-Présent. Variations critiques sur la littérature de l'extrême contemporain*, Bari, Edizioni B. A. Graphis, coll. « Marges critiques/Margini critici », n° 8, 2007, p. 182-212.
- Pattieu, Sylvain, *Avant de disparaître. Chronique de PSA-Aulnay*, Paris, éditions Plein jour, 2013.
- Rancière, Jacques, *La Méésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995.
- Wolf, Nelly, *Le Roman de la démocratie*, Saint-Denis, P.U Vincennes, coll. « Culture et société », 2003.

Présentation des auteurs

Aurélie Adler est maîtresse de conférences à l'université de Picardie Jules Verne, membre du CERCLL depuis 2013. Elle est actuellement directrice adjointe de l'axe de spécialité « Roman & Romanesque » et de la revue *Romanesques* pour laquelle elle coordonne également la rubrique *varia*. Elle travaille sur les proses narratives des années 1980 à nos jours. Après des études à l'ENS-LSH de Lyon, elle étudie la manière dont les récits de vie contemporains (Annie Ernaux, Pierre Michon, Pierre Bergounioux, François Bon) prennent en charge la représentation des « sans-voix » (figures parentales, figures marginales) et interrogent la place de l'écrivain. Ses travaux portent aujourd'hui sur la littérature française contemporaine, et plus particulièrement sur la poétique et les frontières des récits (écritures factuelles, écritures fictionnelles). Elle s'intéresse également aux relations entre littérature et éthique et aux formes de l'engagement en France depuis les années 1980.

Mercedes Alonso es Doctora en Literatura por la UBA. Es docente de la Licenciatura en Artes Audiovisuales de la Universidad Nacional de las Artes y en Diseño de Imagen y Sonido de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña también como profesora de Lengua y Literatura en el Nivel Medio y en la Escuela de Maestros de la Ciudad de Buenos Aires. Integra los equipos de investigación que dirigen el Dr. Mariano Veliz sobre cine latinoamericano contemporáneo y la Dra. Marcela Croce sobre literaturas comparadas en América Latina. Desde esos espacios, participa de reuniones académicas, publica en revistas especializadas y forma parte del comité de redacción de *En la otra isla. Revista de audiovisual latinoamericano*. Fuera del ámbito académico, escribe en *Revista Sonámbula*.

Sergio Coto-Rivel est professeur des universités en littérature et civilisation latino-américaines à Nantes Université. Docteur en études ibériques et ibéro-américaines de l'université Bordeaux Montaigne, il a réalisé également des études de master en littérature latino-américaine à l'université du Costa Rica et en *Filología hispánica* au Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) de Madrid, Espagne. Il a soutenu à l'université de Toulouse-II-Jean-Jaurès une habilitation à diriger des recherches intitulée : *Imaginer le monde : penser et écrire l'Amérique centrale aujourd'hui*. Il fait partie de RedISCA (Red Europea de Investigaciones

Les auteurs

sobre Centroamérica) et ses travaux se centrent principalement sur le roman centre-américain et les représentations du genre et de la violence.

Jimena Larroque es profesora titular en civilización española contemporánea en la Universidad de Orléans y miembro del equipo de investigación sobre *Estudios Políticos Contemporáneos* (CEPOC) perteneciente al laboratorio *Poderes, Letras y Normas* (POLEN-EA 4710).

Sandrine Lascaux est maîtresse de conférences HDR à l'université du Havre dans le département des langues romanes et germaniques. Membre du GRIC du Havre et de l'ERAC de Rouen, elle a consacré de nombreuses études à l'iconographie et à la littérature espagnole contemporaine. Elle a publié *Le Chagrin et le néant, la puissance du négatif dans l'œuvre de Juan Benet* aux éditions Orbis Tertius en 2018 et prépare pour 2022 un ouvrage sur Antonio Gamoneda, *Extrêmes, l'image poétique d'Antonio Gamoneda*.

Luciano Martínez es profesor y licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina), por su desempeño académico recibió el Premio de la Academia Argentina de Letras. Se doctora en la Universidad de Pittsburgh, en donde fue galardonado con una beca Andrew Mellon para escribir su tesis. Su libro, *Miguel Briante, genealogía de un olvido* (2001), fue ampliamente reseñado en España, Argentina y Estados Unidos. Ha publicado artículos sobre Jorge Luis Borges, Héctor Tizón, César Vallejo y literatura gay latinoamericana. Como editor ha publicado *Los estudios lésbico-gays y queer latinoamericanos* (*Revista Iberoamericana*, núm. 225, 2008) y *Pedro Lemebel, belleza indómita* (2022). Es profesor asociado en el Departamento de Español de Swarthmore College (Estados Unidos) e imparte cursos sobre literatura latinoamericana contemporánea y estudios culturales. Se especializa en estudios de género en Latinoamérica y teoría *queer*.

Laurence Mullaly est agrégée, professeure des universités à la faculté Lettres & Langues de l'université de Tours. Ses recherches portent notamment sur les questions relatives à la mémoire, au corps et aux identités abordées depuis la perspective des études cinématographiques, culturelles, féministes et de genre. Son travail inédit de HDR intitulé *Esthétique et politique dans le cinéma argentin : Albertina Cari et Lucía Puenzo, des histoires de familles*, est sous presse à la MSHA,

Les auteurs

collection PrimaLun@ 14, 2022, [en ligne] (<https://una-editions.fr/esthetique-politique-cinema-argentin>). Le numéro monographique de la revue d'analyse culturelle Kamchatka, n° 19, intitulé *Desposesión: Postporno feminista en América Latina y España*, Kamchatka, qu'elle a coordonné avec A. Florenchie, est paru en juin 2022 [en ligne] (<https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/issue/view/1418>). Ses publications portent sur la représentation des relations de pouvoir et des discours qui cherchent à déconstruire les hiérarchies et à poser de nouvelles modalités discursives à partir de positions situées. Pour plus d'informations : https://hal.archives-ouvertes.fr/search/index/q*/authIdHal/Laur

Constanza Ternicier Espinosa es doctora en teoría literaria y literatura comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona y en literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Obtuvo el premio a la excelencia en tesis doctoral en Humanidades de la PUC. Diplomada en edición y magister en creación literaria por la BSM-UPF. Es autora de *Hámaca* (2014, 2017), *La trayectoria de los aviones en el aire* (2016, 2019) y co-guionista de *Sapo* (ganadora competencia nacional SANFIC 2017). Fue elegida como una de las cien líderes jóvenes chilenas del 2018 por la Universidad Adolfo Ibáñez y la *Revista Sábado* de *El Mercurio*. Actualmente es editora en la *Revista Mitologías Hoy* de la UAB.

Marta Waldegaray es catedrática de la Universidad de Reims Champagne-Ardenne. Es miembro titular del equipo de investigaciones CIRLEP (*Centre Interdisciplinaire de Recherche sur les Langues Et la Pensée*) y de la red LiRiCo (*Literaturas del río de la Plata contemporáneas*). Es especialista en literatura latinoamericana que estudia desde una perspectiva transdisciplinaria en el cruce de los dominios literario, filosófico e histórico. Sus trabajos interrogan las relaciones entre la palabra literaria y el gesto político. Anima el seminario "Ficción política y temporalidad histórica" del CIRLEP y dirige la colección "Saxifrages" de la editorial Epure. Desde mayo 2020 es decana de la facultad de *Letras y ciencias humanas* de la universidad de Reims.

Comité de lecture du présent volume

Ana GALLEGO CUIÑAS, Universidad de Granada (España)

Verena DOLLE, Universität Giessen (Allemagne)

Emanuela JOSSA, Università della Calabria (Italie)

Jean-Michel WITTMANN, Université de Lorraine (Metz) (France)

