

L'hybride / Lo híbrido

CULTURES ET LITTÉRATURES HISPANO-AMÉRICAINES

Sous la direction de Milagros Ezquerro

les Ateliers du SAL

Avec la participation de :

Milagros Ezquerro

Julien Roger

Mónica Zapata

Michèle Soriano

Eduardo Ramos-Izquierdo

Clémentine Lucien

Olga Caro

Laurence Mullaly

Françoise Griboul

Dorita Nouhaud

Antoine Rodriguez

Clément Akassi

Odette Casamayor

Carla Fernandes

Gérald Larrieu

Julia Romero

Henri Billard

Olga Grau

INDIGO

L'hybride / Lo híbrido

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

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

© INDIGO & côté-femmes éditions
4, rue de la Petite-Pierre 75011 Paris
<http://www.indigo-cf.com>

Dépôt légal, 2^e trimestre 2005
ISBN 2-914378-81-5

L'hybride / Lo híbrido

CULTURES ET LITTÉRATURES
HISPANO-AMÉRICAINES

Sous la direction de Milagros Ezquerro

Sommaire

Avant-propos, Milagros Ezquerro	9
---------------------------------------	---

APPROCHES THÉORIQUES

Notules sur l'hybride, Milagros Ezquerro	11
Hybridité et genres littéraires: ébauche de typologie, Julien Roger ..	13
Pourrions-nous ne pas être hybrides?	
Des études de genre à la théorie <i>queer</i> , Mónica Zapata	23
Hybrides: genres et rapports de genre, Michèle Soriano	41
De lo híbrido y su presencia en la novela mexicana actual, Eduardo Ramos-Izquierdo	59
Hibridez y utopía, Clémentine Lucien	105
Le Naturalisme, un sous-genre hybride?, Olga Caro	117
L'adaptation cinématographique ou l'hybridité féconde, Laurence Mullaly	127

APPROCHES ANALYTIQUES

MEXIQUE, CUBA, PARAGUAY, ARGENTINE, PÉROU, CHILI

Réflexions autour de l'hybridité à propos du théâtre de José Agustín: <i>Abolición de la propiedad</i> (1969), Françoise Griboul	141
Issue de l'émigration, émergence d'une mémoire juive, des romans hybrides, dans la littérature mexicaine à la fin du XX ^{ème} siècle, Dorita Nouhaud	159

Hibridez discursiva y tratamiento político en <i>Palinuro en la escalera</i> de Fernando del Paso, Antoine Rodriguez	173
Le noir dans les marges des discours cubains sur l'hybridité, Clément Akassi	183
Nationalisme et insularité dans la littérature cubaine d'aujourd'hui, Odette Casamayor	193
<i>Fils de ce verbe</i> . Poésie et bilinguisme, Carla Fernandes	211
Araignée! Pourquoi pas libellule ou papillon?, Gérald Larrieu	223
Manuel Puig: <i>Boquitas pintadas</i> , modelo para armar, Julia Romero ...	234
Alfonso, Joaquín et Maricarmen, un feuilleton de «placard» dans le roman <i>No se lo digas a nadie</i> de Jaime Bayly, Henri Billard	247
El mito de la Quintrala en el imaginario cultural chileno, Olga Grau	257

Avant-propos

Hybride : du latin «ibrida» (sangs mêlés), altéré en «hybrida» par rapprochement avec le grec «hybris» (excès, violence, orgueil) et employé par Pline pour désigner le croisement de la truie et du sanglier.

Cette notion, couramment employée en biologie et en grammaire, a pris toute sorte de sens figurés : figures mythiques composites (sphinx, chimère, sirène), œuvre, langue, solution, culture, époque, genre hybrides. Sa relation explicite ou implicite avec la reproduction (sexes, genres) et aussi avec la reproduction sémiologique, donc avec l'écriture, les genres littéraires ou artistiques, les divers types de discours (dont le discours critique), l'intertextualité, la traduction, l'adaptation, et toute combinaison de plusieurs modes d'expression différents, fait de cette notion une voie d'approche particulièrement intéressante vers les champs culturels et la grande diversité des objets qui s'y rattachent.

Le présent ouvrage réunit d'une part des approches théoriques qui concernent les rapports de l'hybride avec les genres littéraires (Julien Roger, Eduardo Ramos-Izquierdo, Olga Caro) ; avec l'adaptation cinématographique (Laurence Mullaly) ; avec l'utopie politique (Clémentine Lucien) et avec les genres, les études de genre, les féminismes (Mónica Zapata, Michèle Soriano).

Il inclut d'autre part des approches analytiques appliquées à des romans mexicains (Dorita Nouhaud, Eduardo Ramos-Izquierdo), à des pièces théâtrales mexicaines (Françoise Griboul, Antoine Rodriguez), au discours anthropologique cubain (Clément Akassi), à la littérature cubaine contemporaine (Odette Casamayor), à la poésie paraguayenne hispano-guarani (Carla Fernandes), aux romans de Manuel Puig (Gérald Larrieu, Julia Romero), au roman péruvien contemporain (Henri Billard) et à un mythe culturel chilien (Olga Grau).

Les études que nous présentons ici sont des réflexions en cours d'élaboration, elles rendent compte d'un travail qui est à la fois individuel et collectif. La notion d'hybride, qui nous a paru

singulièrement efficiente dans les cultures latino-américaines qui sont notre domaine de recherche, a été discutée de façon récurrente, confrontée à des notions proches et plus largement utilisées comme «métissage» ou «transculturation», éprouvée dans des champs culturels qui ne semblent pas *a priori* concernés par ce processus. Nous avons progressivement constaté que les notions d'hybridation (processus) et d'hybridité (produit) permettent de mieux comprendre non seulement les sociétés et les phénomènes politiques, historiques et sociaux latino-américains, mais aussi l'évolution des cultures et des objets culturels –particulièrement les plus récents-, et de donner de la sorte une autre vision de ce que l'on appelle aujourd'hui «mondialisation» ou «globalisation».

Par ailleurs, les études de genre qui font l'objet d'un accord de coopération scientifique *Ecos* avec le Centro de Estudios de Género y Cultura en América latina de l'Université du Chili à Santiago, dirigé par Kemy Oyarzún, se sont avérées un domaine particulièrement propice au développement de la notion d'hybride qui y déploie toutes ses potentialités. On observe également le croisement fécond du genre en tant que construction de la différence psycho-sexuelle et du genre en tant que catégorie du discours littéraire : ce carrefour notionnel (sur lequel nous travaillons en réseau depuis plusieurs années) offre des perspectives de renouvellement des études sur la littérature contemporaine.

Voici donc ouverte, sous le signe de l'hybride,
la collection «**Les Ateliers du S A L**»

Notules sur l'hybride

Milagros Ezquerro
Université de Paris IV

Étymologie

Du latin «ibrida» (sangs mêlés), altéré en «hybrida» par rapprochement avec le grec «hybris» (excès, violence, orgueil). Employé par Pline pour désigner le croisement de la truie et du sanglier.

Les Hybristiques étaient des fêtes célébrées à Argos en souvenir du mâle courage montré par les Argiennes qui avaient repoussé les Lacédémoniens commandés par Cléomène. Durant ces fêtes les femmes s'habillaient en hommes et vice versa.

Biologie

L'hybride provient de deux sujets appartenant à des variétés ou des espèces différentes chez les végétaux ou les animaux (maïs ; mulet).

L'hybridation est plus réussie quand les deux sujets sont plus proches et qu'ils ont plus de caractères en commun : ils donnent alors des produits stables, plus vigoureux que les parents et féconds.

Grammaire

Mots hybrides : formés d'éléments de langues différentes (bicyclette, monocle, hypertexte : grec et latin).

Sens figurés

Tout ce qui est composé de deux éléments de nature différente, qui participe de deux ou plusieurs ensembles :

- figures mythiques : sphinx et sphinge / Chimère / faune / sirène, etc.
- œuvre, langue, solution, culture, époque, genre hybrides

Notions affines

- Métis, métissage : croisement de sujets de «races» différentes, en fait réduites à la couleur de la peau. L'emploi de métissage pour les cultures a une forte connotation raciale.
 - Bâtard : enfant né hors mariage
sujet animal issu de deux parents d'espèces différentes
objet qui n'est ni une chose ni une autre (porte bâtarde ; langue bâtarde ; style bâtard ; genre bâtard (mélodrame).
Connotations péjoratives.

Caractères intéressants de l'hybride

- Caractère composite qui entraîne la polysémie et la polyvalence. Tout hybride est donc un système complexe, ouvert et auto-générateur.
 - Objet qui est le fruit d'une opération visant à cumuler divers caractères favorables et qui doit donc être supérieur à chacun des éléments ou sujets dont il est issu.
 - Par là même, et l'étymologie en ce sens est très symbolique, cette opération suppose une certaine violence, une transgression de l'ordre ancien, un refus de rester dans la «mêmeté», dans le «pur» (sans mélange) : notion utile pour envisager toutes les expressions de la violence.
 - Relation explicite ou implicite avec la reproduction (sexes, genres) et aussi avec la reproduction sémiologique, donc avec l'écriture, les genres littéraires ou artistiques, les divers types de discours (dont le discours critique), l'intertextualité et l'interarts, la traduction, l'adaptation, etc.

Hybridité et genres littéraires : ébauche de typologie

Julien Roger

Université de Paris IV

Quiconque se penche sur le problème de l'hybridité en littérature en vient inévitablement à celui des genres littéraires : il nous paraît impossible de cerner l'hybridité sans prendre en compte le fonctionnement des différents genres sur lesquels elle travaille. Par ailleurs, le processus d'écriture tout comme le processus de lecture sont génériques : tout auteur conçoit sa tâche en fonction de sa propre culture littéraire, il écrit et inscrit son texte dans une tradition, fût-ce pour s'en démarquer ou la transgresser. De même, tout lecteur ou critique s'inscrit lui aussi dans les limites de la tradition générique : le genre suscite au minimum une attente, voire une grille herméneutique préalable à tout discours sur le texte.

D'une première interrogation sur la nature du genre littéraire découle invariablement la question suivante : quelle est la relation qui unit le texte aux genres ? La définition d'un genre littéraire renvoie directement à une aporie : toute réflexion sur le générique achoppe sur un dilemme manifeste car «apparemment, nous ne pouvons décider de ce qui appartient à un genre, sans savoir déjà ce qui est générique, et pourtant nous ne pouvons savoir ce qui est générique sans reconnaître que tel ou tel élément appartient à un genre»¹. Il y a apparemment là une impasse : il ne s'agit de rien d'autre que de la principale difficulté de toute herméneutique.

Comment, désormais, définir le lien qui unit un texte à son genre ? Cette opération est assez aisée pour les genres dits fixes ou normés comme le sonnet, l'épopée, le journal, le genre épistolaire – voire pour tous les textes qui relèvent d'une poétique *essentialiste*, selon la dichotomie de Genette dans *Fiction et diction*². Mais, pour les autres

genres, qui, eux, ne sont pas définis par des caractéristiques formelles, comme l'essai – et qui relèvent d'une poétique *conditionnaliste*³ – la tâche n'est pas aisée.

Pour contourner ces écueils, est apparue depuis quelques années la notion de mélange des genres, d'interpénétration des genres, ou encore d'hybridité générique. Une idée assez répandue consiste à prétendre que l'hybridité générique est une caractéristique de la littérature moderne ou post-moderne. En effet, pour prendre un exemple canonique argentin, il est devenu un lieu commun de considérer le *Facundo* (1845) comme un texte hybride, c'est-à-dire comme une fiction-roman soumise à la dimension historique et biographique – c'est peut-être en cela que le *Facundo* est ce texte pionnier d'une modernité où la conception classique des genres a été abandonnée. Mais, au risque de contredire les (très rares) nostalgiques de la pureté générique, il importe de souligner que l'hybridité a toujours co-existé face aux genres établis : c'est même un des principaux ressorts de l'ironie, dans la littérature classique. On pense par exemple à la *Batrachomyomachie* ou *Bataille des grenouilles et des rats* : «Les formules caractéristiques de la diction et de la thématique épique se trouvent appliquées à un sujet typiquement «bas» puisqu'il s'agit d'animaux, et dépourvus de tout prestige»⁴. Il y a donc toujours eu des hybrides, que ce soit dans la littérature classique, moderne ou post-moderne : disons simplement que la post-modernité a érigé l'absence de frontières génériques comme un de ses traits constitutifs.

Cette hybridité générique peut certes être examinée dans une perspective diachronique, historique⁵. L'objet de notre discours consiste au contraire à étudier l'hybridité comme un phénomène global, dans sa synchronie. La notion d'hybride générique peut ainsi être selon nous affinée : il ne s'agira pas ici de mettre une nouvelle étiquette sur les textes mais de dégager deux façons de lire ou d'interpréter l'hybride générique. Nous en distinguerons donc en littérature, et en particulier dans la littérature argentine, deux grands types, à partir d'une métaphore empruntée tout naturellement à la biologie, dont le concept est issu. D'où un essai de typologie de l'hybridité générique en deux grandes catégories : les hybrides stériles et les hybrides féconds.

Les hybrides stériles, ou combinatoires, sont ceux qui partent de la répartition classique entre les genres et qui, par la manière même dont ils transgressent les catégories génériques, ne font que les confirmer, sans les remettre en question. Un hybride appelé par nous

stérile est un hybride qui combine différents traits de plusieurs genres de manière clairement identifiable et opératoire.

Je prendrai pour illustrer mon propos *Las fuerzas extrañas*, de Leopoldo Lugones⁶. Ce recueil est composé de douze textes de fiction suivis d'un essai, «Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones», lui-même composé de douze textes, si l'on inclut le Proemio et l'Epílogo. Il s'agit donc là d'un recueil hybride, où la frontière entre fiction et essai est assez perméable : les fictions visent à illustrer les chapitres de l'essai, qui forme alors le substrat théorique des fictions. Ainsi, dans sa structure même, l'essai final reprend et synthétise dans une théorie générale les différentes hypothèses scientifiques qui servent de base aux fictions antérieures, la fiction étant ici une sorte de corollaire narratif de l'«Ensayo». Les fictions du recueil trouvent l'explication de leur dénouement dans la dernière leçon de l'essai : «Los que han preferido obrar como fuerza ciega, son víctimas de la fatalidad»⁷. Ainsi, l'«Ensayo» éclaire directement le dénouement et guide en partie l'interprétation des fictions.

Dans de nombreux récits, un scientifique fait des expériences sur une force étrange dont il pressent la nature et la portée mais dont il ignore les conséquences pratiques ; le passage à l'expérimentation, à la réalisation concrète du postulat scientifique a pour conséquence la mort ou la folie du savant ou de sa créature. Ces récits fondent leur développement sur l'explication minutieuse et détaillée d'un phénomène fantastique, en soumettant le texte aux mêmes règles qui régissent l'essai : arguments d'autorité (Bacon, Michelet, Darwin dans «Viola Acherontia», par exemple), axiomes, examen des différentes hypothèses, précision technique, illustration par l'exemple, et néologismes d'apparence scientifique (notamment dans les titres : c'est le cas de «La fuerza Omega», «La metamúsica», «Viola Acherontia» et «El Psychon»). La fiction est directement introduite par l'essai et se présente comme une illustration de celui-ci⁸. En outre, dans la diégèse même des récits, certains objets ou personnages mis en scène sont eux-mêmes des objets hybrides : dans la première version de «Viola Acherontia»⁹, par exemple, un savant fou réussit à imprimer l'image d'une tête de mort sur des violettes ; dans la seconde version, elles se mettent à gémir et à pleurer.

Par ailleurs, il y a une constante circulation textuelle, dans *Las fuerzas extrañas*, entre la fiction et l'essai : avant d'être mis en recueil, les textes de fictions ont été publiés dans la presse ; publié en 1906, le recueil a été réédité en 1926 avec plusieurs corrections de l'auteur. En comparant les trois différents états du texte, on constate très

nettement que Lugones a réécrit les fictions pour accroître leur dette envers l'essai, en ajoutant des passages significatifs sur les présupposés scientifiques qui sont la base des fictions¹⁰.

En outre, si les fictions de *Las fuerzas extrañas* s'inscrivent dans un cadre essayiste, l'«Ensayo» final est quant à lui présenté dans la fiction de son énonciation : il est inséré dans un récit assumé par un narrateur qui retranscrit des révélations qui lui ont été faites dans la Cordillère des Andes. Le narrateur se présente comme le récipiendaire et l'éditeur de ces révélations qu'il livre au lecteur. Le statut officiel de cet «Ensayo» est donc lui aussi tributaire de la fiction.

Dès lors, on peut qualifier *Las fuerzas extrañas* comme un incessant croisement entre la fiction et l'essai, dans la mesure où ce recueil ne produit pas autre chose qu'une simple association des genres dont il est issu. Autrement dit : Lugones, portant sans doute en lui le regret d'un ordre générique antérieur¹¹, présuppose les distinctions génériques, et par la manière dont il les transgresse, ne fait que les conforter – d'où la classification du recueil comme hybride stérile, simple et combinatoire.

En revanche, **les hybrides féconds** transgressent les genres non pas pour les conforter, mais surtout pour les remettre en question, jusqu'à rendre la notion de genre inopérante.

Je prendrai l'exemple d'un texte de César Aira, auteur qui prend un malin plaisir, dans presque chacun de ses livres, à rendre la notion de genre caduque. Si Lugones dans *Las fuerzas extrañas* se servait de la notion de genre pour mieux la renforcer, Aira fait de *El congreso de literatura*¹² un objet textuel certes hybride, mais qui rend la frontière intergénérique mouvante, voire superflue.

Le titre du livre renvoie d'emblée au sous-genre du «roman universitaire» (dans la même veine que *Un tout petit monde*, de David Lodge ou *La traducción*, de Pablo de Santis) et le lecteur s'attend à lire une satire, comme l'y invite l'illustration de couverture (*Le concert dans l'œuf*, de Jérôme Bosch).

Le narrateur parle en fait très peu du congrès en tant que tel. Le livre comporte deux parties. La première, «El hilo de Macuto» est une sorte d'historiette, voire de fable : le narrateur raconte comment il a réussi à trouver la solution pour découvrir un trésor enfoui depuis des siècles sous la mer, au Venezuela. Dans la seconde partie, «El congreso», le narrateur, une sorte de savant Cosinus nommé César, se rend à un congrès de littérature dans le but de cloner Carlos Fuentes. Il a pour ce faire mis au point une machine à cloner qu'il va

faire fonctionner de la manière suivante : il dresse une guêpe qui a pour mission de prélever une cellule, c'est-à-dire de l'ADN de Carlos Fuentes. Las! la guêpe se trompe, et ne prélève pas une cellule de Carlos Fuentes mais une cellule de la cravate en soie de Carlos Fuentes. En conséquence de quoi, la machine à cloner s'emballé et au lieu de cloner Carlos Fuentes, elle clone le vers à soie qui a produit sa cravate. Le récit se termine par une prolifération galopante de vers à soie géants dans toute la ville.

On peut ainsi reconnaître dans ce livre plusieurs genres : la satire du paratexte, la fable du début, l'autofiction parodique voire délirante (le narrateur porte le même prénom que l'auteur et raconte une histoire fictive), la science-fiction, voire l'écriture automatique des surréalistes¹³, ou tout simplement le rapport circonstancié de l'expérience entreprise par le narrateur¹⁴.

Là où *El congreso de literatura* devient fécond, c'est que le lecteur a beau essayer de repérer les différents genres dans l'œuvre (ou plutôt à l'œuvre), il lui devient difficile de distinguer nettement ce qui relève de tel ou tel élément. Autrement dit, le simple fait de caractériser ce récit en en faisant la liste des différents genres devient un frein à la réflexion sur l'œuvre, puisqu'il ne suppose aucun bénéfice pour la critique, si ce n'est celui de décrire le texte. *El congreso de literatura* est bien plus que la somme ou la combinaison de ses différents genres : il les dépasse pour en faire un objet textuel atypique, voire agénérique, qui ne peut être reçu par une conception classificatoire de la littérature.

On peut dès lors qualifier *El congreso de literatura* d'hybride fécond dans la mesure où il rend inopérant toute distinction clairement identifiable entre les genres, à la différence des hybrides stériles qui ne faisaient que la conforter. Essayer de repérer ce qui appartient à tel ou tel genre dans les hybrides féconds devient un obstacle pour la réflexion critique, alors que dans le cas de Lugones, c'est ce repérage qui permet la réflexion critique.

En effet, les hybrides dits stériles sont les prisonniers des genres dont ils sont le résultat, dans la mesure où l'on peut identifier les différents genres dont ils proviennent et surtout en tirer des conclusions quant à leur interprétation : la notion de genre devient d'une réelle utilité pour étudier ces textes. Les hybrides stériles transgressent les normes pour mieux les renforcer en tant que telles. Et si l'on devait résumer par une formule mathématique la définition des hybrides stériles, on pourrait écrire : $1+1=2$.

En revanche, les hybrides féconds qui transgressent et récusent le

répertoire des genres en le remettant réellement en question font que la notion de genre peut devenir contre-productrice pour leur interprétation. Ils tirent précisément leur caractère fécond du fait qu'ils imposent au lecteur une indétermination qui modifie notre rapport à la pratique de la littérature ; ils questionnent à la fois les pratiques d'écriture, mais surtout notre pratique de lecture¹⁵ et de critique dans toute sa subjectivité – on ne lit plus de la même manière après avoir lu un texte de Aira. Ils portent en eux-mêmes la force créatrice de la réunion, sans que la distinction entre les différents genres soit productrice de discours critique. C'est pourquoi leur formule mathématique pourrait se résumer à $1+1=3$ voire $1+1=11$. Le tout représente bien plus que la somme de ses parties. Une pratique littéraire me semble parfaitement correspondre à cette catégorie : l'écriture en collaboration, et en particulier l'œuvre en commun de Borges et de Bioy Casares¹⁶.

Une chose est sûre : la détermination du statut générique d'un texte n'est pas l'affaire de son producteur, mais celle du récepteur, qui peut fort bien récuser le statut revendiqué par l'auteur pour son texte (généralement par voie de paratexte)¹⁷. Paradoxalement, la distinction entre hybrides stériles et hybrides féconds témoigne de l'abandon d'une caractérisation du texte qui passerait obligatoirement par le genre : ce qui compte ici, c'est n'est pas tant le statut officiel du texte que son horizon de lecture.

Mais je me rends compte qu'en réfléchissant sur la notion d'hybridation générique, j'ai moi-même créé deux nouveaux genres ou deux nouveaux sous-genres : décidément, la prégnance de la notion de genre n'est pas un vain mot. Ou du moins la notion d'hybridité générique est assez puissante réveiller le démon de la taxinomie, ou la nostalgie de la pureté originelle. La distinction entre hybrides féconds et stériles est avant tout un effet d'énonciation de la subjectivité du critique. Aussi, cet essai de typologie n'est-il qu'une proposition de classification théorique, qui questionne également la notion de valeur en littérature – une œuvre dite stérile ou féconde cache peut-être un simple jugement de valeur.

On cherchera donc moins désormais à faire de la taxinomie : après tout, la critique a peu à faire des grands universaux. La distinction opérée ici montre surtout qu'après avoir décrit l'objet textuel fécond ou stérile, il y a un autre avenir, celui de l'interprétation. Sans prétendre bien sûr épuiser le sujet, cette typologie indique qu'il reste assez de pain (voire de savon) sur cette planche pour occuper encore bien des chercheurs.

Aussi, face à la normativité de la notion de genre, il ne reste aux écrivains et surtout aux lecteurs que nous sommes, qu'à tricher avec le genre, qu'à «tricher le genre», pour paraphraser Barthes : «Cette tricherie salutaire, cette esquive, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part : *littérature*»¹⁸.

NOTES

1. G. Müller (*Philos. Anzeiger*, III, p. 138) cité par Karl Viëtor, «L'histoire des genres littéraires», in Gérard Genette, Hans Robert Jauss, Jean-Marie Schaeffer, Robert Scholes, Wolf Dieter Stempel, Karl Viëtor, *Théorie des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986, p. 29. K. Viëtor ajoute que «ce n'est pas seulement un dilemme, c'est le dilemme de l'histoire des genres.» (*Ibid.*)
2. Paris, Seuil, 1991, p. 11-39.
3. *Ibidem*.
4. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 147.
5. Cf. W. Kryszewski, «Sur quelques généalogies et formes de l'hybridité dans la littérature du XX^e siècle», in *Le texte hybride*, coord. Dominique Budor et Walter Geerts, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 27-39.
6. *Las fuerzas extrañas* [1906], Madrid, Cátedra, 1996, Letras hispánicas n°413.
7. *Ibid.*, p. 280.
8. Ainsi, dans «El Psychon» : «Una ojeada preliminar sobre las mencionadas experiencias, servirá de introducción explicativa, necesaria para la mejor comprensión de lo que sigue.», p. 219.
9. «Acherontia Atropos», Buenos Aires, *Tribuna*, 31/1/1899, p. 2, in *Las Primeras Letras de Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1963, p. 95.
10. Cf. Julien Roger, *Leopoldo Lugones ou la prégnance de l'auteur : critique et poétique*, thèse de doctorat, dir. Michel Lafon, Université Grenoble III, 2002, p. 100-108.
11. L'hybridité textuelle apparaît dans ce cas précis comme fortement dépendante des conditions de son énonciation ou de l'intentionnalité auctoriale ; elle se met au service de l'idéologie d'un auteur qui voulait, selon une formule de Noé Jitrik, «être la littérature» (*Leopoldo Lugones, mito nacional*, Buenos Aires, Palestra, 1960, p. 9). Lugones montre ainsi avec beaucoup d'habileté qu'il est capable de maîtriser tous les genres littéraires, et de les mêler pour apparaître comme un auteur total.
12. *El congreso de literatura*, Barcelona, Tusquets, 1997.
13. «Y de las cimas de las montañas bajaban lentamente unos colosales gusanos azules... Advierto que decirlo así puede hacer pensar en la escritura automática, pero no hay otro remedio que decirlo. Parece la intromisión de otro argumento, por ejemplo de una vieja película barata de ciencia ficción.», *Ibid.*, p. 102-103.
14. Le récit est qualifié de «este informe», p. 46.

15. «L'hybridité est désormais cet effet d'hybridité que ressent le lecteur dans le jeu qui le lie au scripteur [...] : déplacement par lequel l'hybridité relève bien moins de la question des "genres" que de la question des "genres du discours."», Dominique Budor et Walter Geerts, «Les enjeux d'un concept», *op. cit.*, p. 15.
16. Fabiana Sabsay, *Hybridation, intertextualités et rénovation dans l'œuvre commune de Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares*, thèse de doctorat, dir. Saúl Yurkievich, Université Paris VIII, 2003.
17. Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 11.
18. Roland Barthes, «Leçon» [1978], in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, tome V, p. 433.

Pourrions-nous ne pas être hybrides?¹

Des études de genre à la théorie *queer*

Mónica Zapata

Université François Rabelais - Tours, C.I.R.E.M.I.A

Dans son compte rendu de deux ouvrages récemment parus en France sur les études de genre, Anne Garréta, citant Armelle Le Bras-Chopard, rapportait les propos du président d'une université française : «Il y a deux choses inutiles : les seins des hommes et la cervelle des femmes». «Formule remarquable à méditer», commentait Garréta, qui poursuivait : «Qui irait imaginer un monde idéal où les hommes n'auraient pas de seins et les femmes pas de cervelle, et – si l'on saisit bien la logique implicite de la formule – où les hommes seraient toute cervelle et les femmes tout sein?» L'auteur de cette utopie répondait simplement à une enquête lancée en l'an 2000 par la Direction de l'enseignement supérieur qui désirait s'informer sur les enseignements et la recherche sur le genre².

Et A. Garréta de résumer ainsi l'état actuel de la recherche sur le genre, en France :

[Les études sur le genre] ont beau se présenter comme des études articulées à une catégorie critique apparemment plus neutre que celle de sexe, de différence des sexes, et éviter de s'offrir comme études féministes, elles n'échappent ni aux foudres misogynes, ni aux tentatives de délégitimation et de marginalisation.³

Résultat : «la France est très en retard en ce qui concerne la mise en place de tels enseignements et celle d'une recherche institutionnelle, même si les publications individuelles sont nombreuses et de qualité»⁴.

La catégorie du genre «est tout sauf stable ; selon les moments et selon les champs, elle engage des questions, des perspectives et des stratégies de savoir – et de pouvoir – fort différentes» :

Dans son usage le plus timide ou routinier, le genre est un synonyme euphémique de sexe ou de femmes. Dans son usage thématique, il révèle une dimension et un espace sexués du réel, occultés par les discours à prétention universelle et objective. Dans son usage le plus radical (encore peu déployé dans les sciences humaines en France), il est un outil de dénaturalisation des rapports sociaux, d'historicisation des identités sexuées. Dans ses problématiques les plus postmodernes ou *queer*, il interroge la stabilité et la productivité des partitions et binarismes qui fondent les normativités.

Son incidence n'induit pas seulement un élargissement des champs de recherche (l'histoire découvrirait de nouveaux objets jusqu'alors invisibles ; l'appréhension des phénomènes sociaux comme le travail s'en trouverait enrichie ; les inégalités et discriminations anciennes, comme, par exemple, la minoration des femmes dans les institutions politiques, scolaires, rendues visibles, s'en trouveraient mieux diagnostiquées et donc mieux combattues), le concept dans son usage critique force à une évolution des points de vue sur l'objet étudié qu'il déconstruit et refigure.

Je reviendrai plus loin sur les dérives terminologiques, les enjeux des études de genre et leurs prolongements. Mais j'ai tenu à citer longuement l'article d'Anne Garréta non seulement parce qu'il propose un état des lieux clair et à mes yeux juste des études de genre, mais aussi parce qu'il paraît dans l'un des grands quotidiens français, ce qui pourrait signifier que les temps sont à la mise au point lucide et au changement. Si la rue commence l'Académie suivra peut-être...

Après cette entrée en matière quelque peu provocatrice – style de Garréta oblige! –, mon propos sera ici de parcourir très rapidement l'évolution des études de genre en m'attardant sur quelques-unes des notions mises en lumière par les théoriciennes et les théoriciens des États-Unis et d'Europe, pour finir par la présentation – très succincte aussi – des propositions de la *queer theory*.

*Sexe et genre : différenciation biologique, différenciation sociale, analyses de leurs rapports*⁷

Les études en biologie montrent que, malgré son «évidence» apparente, la bicatégorisation sexuelle – chez les humains comme dans d’autres espèces – ne manque pas de poser des problèmes, dès que l’on considère la complexité des mécanismes de la détermination du sexe et les nombreux états intersexuels. Dans nos sociétés occidentales modernes cependant, bien qu’il existe des phénomènes marginaux tendant à prouver que les frontières entre les sexes comme entre les genres ne sont pas aussi claires qu’on veut bien le croire, on assimile la différenciation fonctionnelle inhérente à la reproduction sexuée à une division ontologique où chaque sexe-genre est exclusif de l’autre.

Ainsi chez les humains, les catégories de sexe se trouvent surdéterminées : chaque sexe se voit attribuer des fonctions différentes dans le corps social, cette «grammaire du genre» s’exerçant notamment dans la division du travail et des moyens de production et dans l’organisation sociale du travail de procréation. La femelle devient alors une femme sociale – et le mâle un homme social – dont les comportements, attitudes physiques, vêtements doivent différer de ceux du genre opposé.

Or – Anne Garréta n’est pas la seule à le rappeler –, la question de la construction sociale de la différence entre les sexes – *gender* en anglais – est restée longtemps marginale dans les sciences sociales et dans le monde académique français, en particulier. Et ce malgré l’existence des travaux aussi importants que ceux de F. Engels, V. Woolf ou Simone de Beauvoir. C’est des États-Unis que nous sont parvenus, beaucoup plus récemment, les principaux apports théoriques aussi bien que terminologiques – dont *gender*, si décrié en France comme par la Real Academia Española et Lázaro Carreter⁸.

En effet, c’est avec la seconde vague féministe, après les mouvements internationaux de la fin des années 1960, et pour répondre à la question désormais brûlante de comment on devient une femme, qu’est apparu le genre en tant que catégorie d’analyse. Les féministes ayant compris qu’il fallait remettre en question, avant tout, la division bien établie entre la sphère publique et la sphère privée, en vinrent à contester toute utilisation, même positive, de la différenciation biologique des sexes. Dans leur optique, non seulement l’anatomie n’était pas un destin mais, en outre, toutes les différences considérées comme relevant du biologique sous-tendaient

des constructions sociales fortement ancrées dans l'histoire de l'humanité. En perpétuant la division du genre en hommes et femmes l'histoire a favorisé le cantonnement des femmes dans les tâches domestiques et leur exclusion du travail marchand, seul considéré comme étant «productif» par les sociétés libérales et industrialisées⁹.

Cependant, et les féministes noires n'ont pas manqué de le signaler, toutes les femmes ne sont pas victimes de l'exclusion au même degré. C'est, selon certains groupes militant en faveur des femmes noires, à l'aune de trois paramètres, et à leur point d'intersection, qu'il faudrait mesurer leur exclusion, à savoir : race, classe et genre. Dès lors, le genre, en tant que catégorie philosophique d'analyse, n'est plus suffisamment large pour que toutes les revendications des femmes puissent y prendre assise¹⁰.

Les écrits de Judith Butler, devenue depuis l'un des piliers des études de genre ainsi que de la *queer theory*, comme nous le verrons plus loin, tentent de répondre à ces objections. Le genre, selon Butler, «n'est pas toujours constitué de manière cohérente et consistante dans les divers contextes historiques, et [...] recoupe des modalités de race, de classe, d'ethnie, de sexualité, et des modalités identitaires locales»¹¹. Tout modèle épistémologique est culturellement déterminé : prétendre le contraire serait aller dans le sens des politiques impérialistes qui préconisent le «sujet global». La tâche du féminisme critique est de déjouer les stratégies suspectes qui, proposant un point de vue soi-disant extérieur, ne font que renforcer le modèle d'une identité féminine hypostasiée [*ontologized*] et marginalisent les populations locales.

En Europe, entre-temps, trois concepts se sont succédé dans les tentatives d'appréhender le «sexe» comme objet d'étude, à savoir : 1- «rapports sociaux de sexe», transposition des «rapports sociaux de production» du vocabulaire marxiste ; 2- «genre», qui s'est finalement imposé en tant que proposition philosophique originale au point que l'on utilise volontiers le terme anglais *gender* comme une manière de faire table rase de tous les mots chargés de connotations non pertinentes ; 3- «parité», nouveau venu du langage monétaire ou social, qui tend à signaler, surtout, que le débat pour l'égalité des sexes est loin d'être clos¹².

Cela dit, l'emploi généralisé de *gender* ne va pas sans poser de problème, au sein même des communautés anglophones qui luttent pour l'accès à l'égalité des sexes. En effet, «genre» (et *gender*) s'utilise de plus en plus souvent comme un euphémisme, – analogue à «ethnie» par rapport à «race» – qui tend à escamoter la réalité

biologique des femelles et des mâles et à faire oublier que, à la base des élaborations symboliques et des rapports sociaux qui en découlent, se trouve, malgré tout, le sexe. Face à la variabilité du genre, le sexe se voit de ce fait à nouveau promu à un statut de «réel immuable», alors même que les données de la biologie – et celles de la physiologie de la fécondité – dépendent elles aussi en large partie de leur environnement social¹³.

Dans les milieux académiques, et surtout dans le domaine des sciences humaines non strictement sociales (esthétiques et littéraires), les «études de genre» apparaissent – A. Garréta le signale à juste titre – comme étant plus «originales» (un nouveau tournant critique, après les «études culturelles»), moins partisans, plus «objectives» – et donc moins transgressives et «menaçantes» – que les études féministes, gays ou lesbiennes¹⁴. On poursuit alors les recherches sur les productions symboliques des femmes sans que mention soit faite de leur oppression pourtant bien réelle.

L'utilisation courante de «genre» (*gender*), enfin, au lieu de «sexe» (*sex*) ou «sexualité» (*sexuality*), dans les écrits théoriques et de vulgarisation, même féministes, entraîne une confusion des termes et de leur portée. Les ambiguïtés prolifèrent dans les langues qui ne possèdent qu'un terme pour traduire de l'anglais à la fois *gender* et *genre* (au sens grammatical et littéraire). À côté des puristes qui défendent les langues vernaculaires et s'insurgent contre «l'invasion de l'anglais», on voit apparaître en France, en Espagne et dans divers pays de l'Amérique latine – pour ne mentionner que les cas que je connais – des numéros spéciaux de magazines, des articles et des compte rendus d'ouvrages scientifiques dans la presse quotidienne où les termes «sexe» et «genre» sont souvent interchangeables. Le mot «genre» ainsi confondu avec «sexe» se voit dépourvu de sa portée philosophique initiale et les différences de genre sont par là naturalisées¹⁵.

La carte queer de la non-identité

Si pour certains la *queer theory* constitue une dérive de plus – mais la «plus postmoderne» – des études de genre¹⁶, il n'en reste pas moins que c'est grâce à cette vitrine originale et tapageuse que – en France du moins – bon nombre de travaux scientifiques sur le genre, cantonnés jusqu'à présent aux rayonnages des bibliothèques universitaires spécialisées apparaissent aux yeux du grand public. En effet, il suffit de parcourir les pages françaises sur Internet

consacrées au *queer* pour constater qu'une sorte d'«explosion» semble s'être produite, depuis à peine quelque cinq ans, dans les publications consacrées au sexe et au genre (les termes, encore une fois, paraissent parfois interchangeables pour les non-initiés). Comme quoi, c'est par le scandale que la lueur arrive! En tout cas, alors que l'institution universitaire met des dizaines d'années avant d'accepter la réalité d'un véritable objet d'étude, la *Gay Pride* et les spectacles de Madonna en compagnie d'une partenaire de sexe féminin, eux, réussissent à capter l'intérêt de l'auditoire...

Critique queer et Queer Nation

Un ouvrage, au titre tapageur lui aussi, permet à la critique littéraire française de mieux connaître la *queer theory* nord-américaine : *Queer critics. La littérature française déshabillée par ses homo-lecteurs*, de François Cusset¹⁷. Il faut dire que, malgré la publication en français de quelques-uns de ses essais et les invitations dont la philosophe a fait l'objet ces dernières années par les universités parisiennes, Judith Butler, sa pensée et ses recherches, restent encore connues des seuls lecteurs capables de les suivre en anglais, ce qui n'est pas toujours facile, d'ailleurs!¹⁸ Les Éditions et Publications de l'École Lacanienne (EPEL) ont fait paraître des travaux des théoriciens David Halperin, Leo Bersani, Eve Sedgwick, et l'on doit à l'initiative du groupe CREART (Centre de Recherche sur l'Art) la mise en ligne du texte de la conférence donnée par J. Butler en mai 2004, à l'Université de Paris X - Nanterre¹⁹. Mais les fondements théoriques de la *queer critic* constituent encore un domaine peu exploré, surtout par les hispanistes, en France.

Il ne me semble donc pas inutile de présenter ici, ne serait-ce que très succinctement, deux ou trois des notions fondamentales qui sous-tendent les élaborations de J. Butler autour du genre et du *queer*, telles qu'elle les expose dans *Gender Trouble* et dans *Bodies that matter : on the discursive limits of «sex»*²⁰. Je tâcherai pour cela d'éviter le recours aux synthèses proposées dans les publications déjà mentionnées afin de donner un aperçu non seulement de la pensée mais également du style de la théoricienne et du cheminement de sa pensée²¹.

Performance et performativité

J. Butler s'inspire de la théorie des actes de parole de J. L. Austin²² ainsi que de la lecture que fait Derrida de *Devant la loi*, de Kafka. Elle

tient compte également des réflexions d'Eve Sedgwick sur la performativité *queer*²³.

Selon la théorie d'Austin, l'énoncé «Je vous déclare...» que le juge prononce lors de la cérémonie du mariage appartient au type d'actes de parole qu'il appelle «performatifs» parce qu'ils réalisent ce qu'ils nomment. Or, on peut se demander d'où le performatif tire sa force. Autrement dit, de quelle autorité le juge se prévaut-il pour «réaliser» le lien du mariage? Ce qui est important, selon Butler, c'est que le pouvoir (tout acte performatif est une forme de discours autoritaire qui exerce un pouvoir contraignant²⁴) n'émane pas de la personne du juge mais le précède : c'est une «répétition d'actes qui est le pouvoir dans sa persistance et instabilité»²⁵. Aussi le juge ne fait-il que *citer* la loi qu'il applique : «c'est de l'invocation de conventions que l'acte de parole du juge dérive son pouvoir contraignant ; ce pouvoir contraignant ne se trouve ni dans le sujet du juge, ni dans sa volonté, mais dans le legs citationnel grâce auquel un «acte» actuel émerge dans le contexte d'une chaîne de conventions contraignantes²⁶.

Dans *Devant la loi*, de Kafka, tel que lu par Derrida et repris par Butler, «celui qui attend la loi, assis devant la porte de la loi, attribue une certaine force à la loi qu'il attend. L'attente de la révélation du sens par une autorité, c'est le moyen grâce auquel cette autorité s'attribue et s'instaure : l'attente fait naître son objet»²⁷. Butler se demande donc si nous ne vivons pas, face au genre, dans une expectative analogue : c'est notre expectative, qui fonctionne comme une «essence intérieure qui pourrait être dévoilée»²⁸, qui finit par produire le phénomène qu'elle attend. La performativité n'est pas un acte singulier, mais une répétition et un rituel «qui obtient ses effets à travers sa naturalisation dans le contexte d'un corps humain, entendu, en partie, comme une durée temporelle culturellement soutenue»²⁹. Ce que nous prenons pour une «essence interne du genre» est fabriqué par un ensemble d'actes : «c'est ce que nous attendons et que nous produisons à travers certains actes corporels, à la limite, l'effet hallucinatoire de gestes naturalisés»³⁰.

Mais il convient de ne pas oublier que les répétitions sont loin d'être des reproductions à l'identique : on ne répète jamais de la même manière, chaque performance est unique. Si l'on peut considérer que chaque performance individuelle actualise le pouvoir de la performativité – celle-ci constituant, en quelque sorte, le fonds légal qui autorise le geste subjectif – tout en le dissimulant, c'est bien parce qu'à chaque fois l'action rappelle les actions précédentes. C'est ce que Butler, avec Derrida, appelle «itération» ou «citation». À la

question de savoir si un performatif réussirait s'il ne reprenait pas un énoncé codé et itérable, Butler répond par la négative : « un performatif «marche» dans la mesure où il *tire sa force* des conventions constitutives qui l'ont mobilisé, *tout en les cachant*. Dans ce sens-là, aucun terme, aucun énoncé, ne peut fonctionner de façon performative sans l'historicité cumulative et dissimulatrice de la force»³¹.

Drag et mélancolie

Performativité et performance convoquent l'idée de théâtralité. L'acte de discours est à cheval entre le linguistique et le théâtral : il suppose à la fois un acte corporel, «présenté devant un public, sujet à interprétation» et un acte linguistique «provoquant une série d'effets grâce à sa relation présumée avec les conventions linguistiques»³². Cela amène une autre notion, centrale dans les mouvements et les études *queer*, à savoir celle de *drag*³³. La dimension théâtrale de l'acte de discours, en effet, prend toute son importance dans la performance *queer* : le *drag* est un exemple de performance dans lequel entrent en jeu à la fois la mostration théâtrale et l'exacerbation des caractères représentés. Dès lors, la *queer critic* portera une attention toute particulière au travestisme, le masque, la pose, en tant que thèmes ou motifs, mais aussi aux changements de la voix narrative, aux écrits en collaboration, comme autant de stratégies de dissimulation susceptibles d'être déjouées et de livrer des clés de lecture originales et non canoniques.

Le potentiel critique du *drag*, par ailleurs, amène Butler à des considérations sur le statut de vérité du sexe : qu'est-ce qui, dans le *drag*, se trouve réellement montré? Qu'est-ce qui, au contraire relève du leurre, cache plus qu'il ne montre et fait penser à un désaveu? C'est la figure iconographique de la «travestie mélancolique» (*melancholic drag queen*) qui suscite ces interrogations et donne lieu à une analyse de la mélancolie inspirée de la psychanalyse. Il y a à l'origine des états mélancoliques, selon Freud, une perte dont le sujet ne peut faire le deuil, la mère – le sein maternel – en tant que premier objet d'amour et base des identifications primaires constituant la figure emblématique de ce deuil non réalisé. Mais ce deuil impossible à faire est désavoué par le sujet mélancolique, qui oscille entre le désir de garder l'objet pour soi – fantasme de l'incorporation cannibalique – et celui de le détruire³⁴. Butler se demande alors si la performance *drag* ne serait pas une manière exemplaire de garder

l'objet perdu, de refuser sa perte en l'incorporant dans l'identification performée. Et, plus généralement, si lorsque nous «agissons» notre genre nous ne sommes pas en train de désavouer une perte dont nous sommes incapables de faire le deuil : «la performance du genre allégorise le fantasme incorporatif de la mélancolie où un objet est incorporé ou accepté de façon fantasmatique comme moyen de refuser de l'abandonner»³⁵.

Le *drag* ne s'oppose donc pas à l'hétérosexualité, au contraire, il en est l'allégorie. C'est une allégorie qui fonctionne par hyperbole, faisant ressortir la figure qui lui est opposée : la litote de la performativité hétérosexuelle. En exacerbant la mostration théâtrale du genre, le *drag* signale les normes dissimulées sous forme d'ordinaire hétérosexuel.

Nous le sommes tous, mais encore?

Le *drag* donc, dans cette optique, allégorise ou expose de manière exemplaire – mais il n'en est pas le seul exemple – les «pratiques psychiques et performatives ordinaires au moyen desquelles les genres hétérosexualisés se forment grâce à la renonciation de la *possibilité* de l'homosexualité»³⁶. L'exclusion du domaine des possibles des objets d'amour de même genre produit ainsi deux champs : celui des objets hétérosexuels, que l'on «peut» aimer, et celui des objets qu'il serait impossible d'aimer :

Le *drag* allégorise ainsi la *mélancolie hétérosexuelle*, mélancolie dans laquelle un genre masculin se forme à partir du refus de faire le deuil du masculin comme possibilité d'amour ; un genre féminin se forme (est incorporé, assumé) par le fantasme incorporatif où le féminin est exclu comme objet possible d'amour, une exclusion sans deuil mais «conservée» par l'amplification de l'identification féminine elle-même. En ce sens, le mélancolique lesbien le plus «vrai» est la femme strictement hétéro [*straight*], et le mélancolique gay mâle le plus «vrai» est l'homme strictement hétéro.³⁷

L'hétérosexuel mâle, toujours selon l'hypothèse de Butler, «*devient* (mime, cite, s'approprie, assume) l'homme qu'il n'a «jamais» aimé et dont il n'a jamais fait le deuil ; la femme hétérosexuelle *devient* la femme qu'elle n'a «jamais» aimée, dont elle n'a jamais fait le deuil»³⁸. L'absence de conventions autorisant l'aveu de la perte de l'objet

d'amour homosexuel produit une culture de «mélancolie hétérosexuelle».

Or, si l'on admet que tout genre est une performance de genre et que pour que le système masculin / féminin continue de fonctionner il faut que les lois de la performativité soient sans cesse rappelées et incarnées, on peut considérer tous les états intermédiaires ou «ratés» – transgenres, intersexes, masculinisé(e)s (*butch*) ou hyperféminisé(e)s (*fem*), *drag king*, *drag queen*... – comme des instances de performativité *queer*³⁹.

À la suite de Butler, les théoriciennes et théoriciens *queer* vont rappeler qu'à côté des femmes et des hommes, des hétéros et des homos, des gays et des lesbiennes, il existe une multitude de cas entre-deux, entre-trois, inclassables de fait, et surtout refusant les classements. S'appropriant l'insulte – *queer* – destinée à leur faire honte par l'assignation «hors-genre» (selon Butler l'appellation *queer* a fonctionné comme un véritable performatif⁴⁰), la théorie *queer* refuse les binarismes et préfère la «déterritorialisation» de la sexualité. À toutes les assignations identitaires fondées sur une reconnaissance de sexe/genre on préfère le «nomadisme», l'errance identitaire, la pluralité. Et l'on dénonce aussi bien le système de la «domination masculine» que les féminismes réducteurs qui, «développant une vision monogenrée des oppressions de genre» ont abouti à de nouvelles figures de l'exclusion⁴¹.

La critique de la re-naturalisation des genres dont font l'objet les féminismes des années 1970-80 revient, dans les études littéraires *queer*, sous la forme d'une contestation des *corpus* établis par les précédentes études gays et lesbiennes, devenus, dit-on, aussi canoniques que les «monuments» de l'historiographie littéraire traditionnelle. On s'objecte à la constitution d'une liste de «classiques» de la littérature homosexuelle : tout texte peut être lu avec la loupe *queer* qui cherchera tantôt le détail d'un motif apparemment ignoré, tantôt les marques homographétiques dans tel ou tel classique, tantôt les enjeux de la coécriture, tantôt encore les «oublis» que les lectures féministes ont pu commettre face à des auteur(e)s manifestement homosexuel(le)s. Sylvia Molloy, l'une des porte-parole de la critique *queer* en études hispaniques, propose de *queer*-er, non seulement la lecture des textes mais aussi les hispanismes : répondant à l'appel de Barthes à une dispersion des sens comme des sexes, les hispanistes *queer* se proposent d'accueillir le pluriel dans l'espoir «d'accentuer la diversité, mais plus pertinemment, de remettre en question la normalité, qu'elle soit culturelle ou sexuelle»⁴². Fini donc l'édifice

monolithique de l'Hispanisme international qui prétendait réunir, dans un seul «discours d'amour» les voix des cultures de la métropole et celles des anciennes colonies.

Conclure sans conclusion

«S'il y a bien une chose – écrit François Cusset – qu'abhorre la pensée *queer*, c'est *conclure*»⁴³. Mais il faut, à un moment ou à un autre, s'arrêter de parler – ou d'écrire – si l'on veut que le public puisse à son tour s'exprimer. J'arrêterai donc cet exposé en suivant les exemples de Sylvia Molloy et de F. Cusset lui-même qui signalent que la position *queer* – et la lecture *queer* des textes – est loin d'être «le seul mouvement destabilisateur possible»⁴⁴. Il s'agit d'un «discours de plus sur la sexualité»⁴⁵. Et d'une lecture de plus, assurément. Il n'en reste pas moins, à mon sens, qu'à l'heure où les études de genre sont en passe de franchir les portes de l'institution universitaire française, où les manuels d'historiographie littéraire hispanique accueillent non seulement l'œuvre de Sor Juana mais aussi celles d'Isabel Allende, Laura Esquivel et Ángeles Mastretta⁴⁶, il n'est jamais inutile de se prémunir contre toute éventuelle renaturalisation de la catégorie de sexe et de prêcher toujours pour la diversité. Non pas pour rassurer les ministères et les chefs de laboratoire «menacés» mais, plus efficacement peut-être, afin de contrer la remontée des conservatismes de tous ordres : les réductions budgétaires qui compromettent l'avenir de la recherche favorisant les recoupements et l'homogénéisation des enseignements, les politiques d'intégration qui, sous le couvert des lois républicaines, aboutissent à l'exclusion et encouragent la démagogie. Puisque la condamnation des hybrides est chose faite depuis longtemps, et par la Bible, si les méandres du *queer* permettent d'en rappeler encore aujourd'hui les effets néfastes, pourquoi, de temps en temps, ne pas les emprunter?

NOTES

1. Je paraphrase ici le titre d'un travail psychanalytique qui a souvent inspiré mes analyses littéraires : Barande, Robert, «Pourrions-nous ne pas être pervers?», in *La sexualité perverse*, Paris, Payot, 1972.
2. Garréta, Anne, «Le gang des potiches. Comment s'impose l'émergence du «genre», nouveau et fécond outil de recherche, tout en débusquant une persistante misogynie», *Libération. Cahier des livres*, 11 mars 2004, p. VIA. Garréta rend compte des ouvrages : Racine, Nicole et Trebitsch, Michel, (sous la direction de), *Intellectuelles. Du genre en histoire des intellectuels*, Complexe, 2004 ; Bard, Christine, Baudelot, Christian et Mossuz-Lavau, Janine (sous la direction de), *Quand les femmes s'en mêlent : genre et pouvoir*, La Martinière, 2004.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.* Il est intéressant de lire, à ce propos, l'argumentaire fourni par la sociologue Sylvette Denèfle, de l'Université de Tours, en vue de la création d'une Unité d'Enseignement libre transdisciplinaire portant sur le genre, dans le cadre des nouveaux programmes de Licence et Master : «Des résistances culturelles, sociales, politiques et académiques s'opposent aux formations transdisciplinaires d'une façon générale et à la reconnaissance de champs nouveaux de recherche. Si, de surcroît, ces formations peuvent induire des confusions entre des perspectives scientifiques et des orientations de changement social, les difficultés de leur mise en place sont très importantes.

C'est probablement le cas des études sur le genre qui, du point de vue français, n'ont pas légitimité à s'autonomiser alors que les questions qui en relèvent peuvent être traitées dans chaque discipline isolément. [...] Sous l'influence de chercheurs reconnus et de la prise de conscience du décalage entre le cas français et le reste de l'Europe, notamment en matière de formation, quelques rares universités françaises ont cependant amorcé quelques propositions de formation sur le genre. [...] A l'heure actuelle, il n'y a guère plus d'une vingtaine d'universités qui ont des formations sur le genre, en France, et moins de cinq qui ont une proposition pédagogique organisée dépassant l'enseignement isolé». Document adressé au Président de l'Université François Rabelais - Tours, avec copie aux enseignants susceptibles d'intervenir dans les nouveaux cursus. Tours, octobre 2003. Les propositions de l'équipe – dont je fais partie – ont depuis été acceptées par les différentes instances décisionnelles de l'Université et des enseignements sur le genre seront

mis en place, tant au niveau de la Licence que du Master, dès la rentrée 2004-2005.

5. Garréta, A., *op. cit.*, p. VII.
6. *Ibid.*
7. Je synthétise sous ce titre l'exposition, claire et pertinemment annotée, proposée par Nicole-Claude Mathieu. Cf. Hirata, H., Laborie, F., Senotier, D., (sous la coordination de), *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, P.U.F., 2000, «Sexe et genre», p. 191-200.
8. Cf. Lázaro Carreter, Fernando, «Con algún género de dudas», *El nuevo dardo de la palabra*, Madrid, Aguilar, 2003, p. 193-5. Paru initialement dans *El País*, 3 mars 2002.
9. Cf. Cornell, Drucilla, «Genèse et tribulations du concept de genre aux États-Unis» (traduit par Nicolas Véron), in Tazi, Nadia (sous la direction de), *Les mots du monde. Masculin-féminin*, Paris, La Découverte, 2004, p. 39-57.
10. Cf. Crenshaw, Kimberly Williams, «Mapping the Margins : Intersectionality, Identity Politics and Violence Against Women of Color», *Stanford Law Review*, vol. 43, juillet 1991. Position synthétisée par Drucilla Cornell, *op. cit.*, p. 42.
11. Butler, Judith, *Gender Trouble*, Routledge, New York, 1990. Cité par Drucilla Cornell, *op. cit.* p. 42-3.
12. Cf. Fraisse, Geneviève, «A côté du genre», in Tazi, Nadia, *op.cit.*, p. 59-84.
13. Cf. Hirata, H., Laborie, F., Senotier, D., *op. cit.*, p. 196.
14. On peut ici encore mentionner l'argumentaire de Sylvette Denèfle, qui a soigneusement exclu toute allusion au féminisme et aux productions esthétiques des femmes – même si le contenu de nos cours y touche de près – afin de faire accepter plus facilement l'inclusion d'études pluridisciplinaires sur le genre dans les nouveaux programmes à Tours.
15. Prenons seulement l'exemple du récent cahier du *Monde* dont le titre, hélas, prête lui aussi à confusion : «Au-delà des genres. La femme n'existe pas, et l'homme non plus d'ailleurs», *Le Monde* 2, n° 23, 20-21 juin 2004. Outre l'emploi du singulier «femme» qui sous-entend l'existence d'une «nature féminine» ou «masculine», l'emploi du mot «genres» dans le titre et dans le corps de l'article – signé Frédéric Joignot – est abusif et ambigu : les stéréotypes cohabitent avec les données de la biologie («les femmes répugnent à la violence. L'agressivité serait le fait des hommes. [...] Conférences et polémiques se sont succédé sur ce qui définirait les genres. Jeux de filles et jeux de garçons, pourquoi différent-ils? Pourquoi deux sexes? Jusqu'où les hormones nous influencent-elles?», p. 42), l'essentialisme préside aux explications des genres («L'esprit humain serait au-delà des genres, il existerait autant d'esprits que d'individus»,

- p. 43). On s'intéresse davantage au physique des personnalités connues du grand public (Amélie Mauresmo, Leonardo Di Caprio...) et à «la grande par l'image» (des manipulations faciles à faire sur ordinateur par tout amateur de photo numérique) qu'aux vrais problèmes qui préoccupent depuis des dizaines d'années féministes, scientifiques, philosophes. Une bibliographie cependant est fournie en marge de l'article, qui montre bien l'existence de débats au sein des institutions telles que le Collège International de Philosophie dont émane la revue *Rue Descartes*. Cf. Bibliographie ci-jointe.
16. Cf. Hirata, H., Laborie, F., Senotier, D., (sous la coordination de), *op. cit.*, p. 197-8.
 17. Paris, P.U.F., 2002.
 18. Voici les titres actuellement disponibles en français : Butler, Judith, *Antigone : La parenté entre vie et mort*, Paris, EPFL, 2003, 103p. Traduit par Guy Le Gaufey. Titre original : *Antigone's claim : kinship between life and death* et *La vie psychique du pouvoir*, Éditions Léo Scheer, 2002, 312 p. Trad. par Brice Matthieussent. Titre original, *The Psychic Life of Power. Theories in subjection*, Stanford University Press, Stanford, 1997. Quant au grand classique, *Gender trouble*, les éditions La Découverte annonçaient récemment sa prochaine publication.
 19. Traduit par Marie Ploux. Cf. [Http://www.univ-lille3.fr/set/dernieres_nouvelles.html](http://www.univ-lille3.fr/set/dernieres_nouvelles.html)
 20. New York & London : Routledge, 1993.
Cf. en particulier le chapitre 8 : «Critically queer», p. 223-42.
 21. La traduction des passages cités appartient à John Reighard. On trouvera dans la bibliographie ci-jointe des survols de certaines des notions que je présente à mon tour, mais la plupart du temps, sans que l'original soit cité.
 22. Cf. *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.
Titre original : *How to do Things with Words*, Oxford/London/New York, Oxford University Press, 1962.
 23. Cf. «Queer performativity», *GLQ*, vol. 1, n° 1, Spring 1993.
 24. «Les performatifs étant imbriqués dans un réseau d'autorisations et de punitions, le terme a tendance à englober les sentences juridiques, les baptêmes, les inaugurations, les déclarations de propriété, c'est-à-dire les énoncés qui réalisent («performent») une action tout en donnant un pouvoir contraignant à l'action réalisée («performée»). Si cette capacité du discours de produire ce qu'il nomme dépend de la question de la performativité, alors le performatif est un domaine dans lequel le pouvoir agit *en tant que discours*». *Bodies that matter*, p. 225.
 25. Ibid.

26. *Ibid.*
27. *Gender Trouble*, Préface à l'édition de 1999, p. XIV.
28. *Ibid.*
29. *Ibid.*, p. XV.
30. *Ibid.*
31. *Bodies that matter : on the discursive limits of «sex»*, p. 227.
32. *Gender Trouble*, p. XXV. Cf. aussi *Excitable Speech : A Politics of the Performative*, New York, Routledge, 1997.
33. En émettant, dans *Gender Trouble*, l'hypothèse du «genre-comme-drag», Butler a été interprétée comme voulant dire que le genre est comme les vêtements – que l'on peut changer selon les circonstances –, ce dont elle se défend. Elle explique cependant ces interprétations par la parution, contemporaine de son essai, d'un certain nombre de publications arborant l'idée que «les vêtements font la femme», et aussi par les besoins politiques du mouvement *queer* émergent, qui s'est emparé de son texte comme une sorte de manifeste théorique. Cf. *Gender Trouble*, p. XVII et *Bodies that matter*, p. 230-1.
34. Cf. Butler, J., «Freud and the Melancholia of Gender», in *Gender Trouble*, p. 73s. Butler y renvoie, entre autres à Kristeva, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.
35. *Bodies that matter : on the discursive limits of «sex»*, p. 235.
36. *Ibid.*
37. *Ibid.*
38. *Ibid.*, p. 236.
39. Je renvoie ici à l'analyse de Marie-Hélène Bourcier, qui compare les positions de Pierre Bourdieu et de J. Butler : «La fin de la domination (masculine) : pouvoir des genres, féminismes et post-féminisme queer», *Féminismes, queer, multitudes. Multitudes* N° 12, printemps 2003. http://multitudes.samizdat.net/article.php?id_article=364
40. «Le terme «queer» a fonctionné comme une pratique linguistique dont l'objectif a été de faire honte au sujet qu'elle nomme, ou plutôt de produire un sujet *au moyen de* cette interpellation honteuse. «Queer» dérive sa force précisément grâce à l'invocation répétitive par laquelle il a été relié à l'accusation, à la pathologisation, à l'insulte. C'est une invocation qui forme avec le temps un lien social dans les communautés homophobes. L'interpellation fait écho aux interpellations passées, et lie les locuteurs, comme s'ils parlaient à l'unisson à travers le temps. Dans ce sens, c'est toujours un chœur imaginaire qui lance l'insulte «queer!». Dans quelle mesure alors le performatif «queer» a-t-il fonctionné à côté du «je vous déclare...» – tout en le déformant – de la cérémonie de mariage? Si le performatif fonctionne comme l'autorisation qui performe

l'hétérosexualisation du lien social, peut-être agit-il aussi précisément comme le tabou honteux qui rend «queers» ceux qui résistent ou qui s'opposent à cette forme sociale, tout comme ceux qui l'occupent sans l'autorisation sociale hégémonique». *Bodies that matter*, p. 226.

41. Bourcier, Marie-Hélène, *op. cit.*
42. Molloy, S., Irwin, R., *Hispanism and Homosexualities*, Duke University Press, 1998, préface, p. XV-XVI.
43. *Op. cit.*, p. 191.
44. Molloy, S., Irwin, R., *Hispanism and Homosexualities*, Duke University Press, 1998, préface, p. XI.
45. Cusset, F., *op. cit.*, p. 196-7.
46. Esteban, Ángel, *Introduction à la littérature hispano-américaine*, Paris, Ellipses, 2000, p. 87-90. Question (im)pertinente à ce propos : qui fait les manuels scolaires et universitaires?

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages :

- Amícola, José, *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires, Paidós, 2000.
- Bard, Ch., Baudelot, Ch., Mossuz-Lavau, J., (sous la direction de), *Quand les femmes s'en mêlent : genre et pouvoir*, Paris, La Martinière, 2004.
- Benhabib, S., Butler, J., Cornell, D., Fraser, N., *Feminist Contentions. A Philosophical Exchange*, New York & London, Routledge, 1995.
- Bergmann, Emilie & Smith, Paul Julian (editors), *¿Entiendes? Queer readings, hispanic writings*, Durham and London, Duke University Press, 1995.
- Bourdieu, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.
- Butler, Judith, *Gender Trouble*, New-York & Londres, Routledge, 1990. *Bodies that Matter*, New York & London, Routledge, 1993.
- La vie psychique du pouvoir*, Paris, Léo Scheer, 2002. Trad. de l'anglais par Brice Matthieussent (Titre original : *The Psychic, Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford, Stanford University Press, 1997).
- Cohen, Claudine. *La femme des origines*, Paris, Belin-Herscher, 2003.
- Cusset, François, *Queer critics. La littérature française déshabillée par ses homolecteurs*, Paris, P.U.F., 2002.
- Denèfle, Sylvette, *Tant qu'il y aura du linge à laver*, Paris, Éd. Arléa Corlet, 1995.
- Domínguez, N., Perillo, C., *Fábulas del género. Sexo y escrituras en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998.
- Fouque, Antoinette, *Il y a 2 sexes*, Paris, Gallimard, 2004, coll. «Le débat» (1ère. éd. 1995).
- Goffman, Erving, *L'arrangement des sexes*, Paris, Éd. La Dispute / Snédit, 2002.
- Goffman, Erving. *L'Arrangement des sexes*, La Dispute, 2002 [1997].
- Héritier, Françoise, *Masculin Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob, 2002.
- Hirata, H., Laborie, F., Senotier, D., (sous la coordination de), *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, P.U.F., 2000.
- Laufer, Jacqueline ; Catherine Maury et Margaret Maruani (dir.). *Masculin/ Féminin : questions pour les sciences de l'homme*, Paris, P.U.F., 2001.
- Molloy, S., Irwin, R., *Hispanism and Homosexualities*, Duke University Press, 1998.
- Molyneux, Maxine, *Movimientos de mujeres en América Latina. Estudio teórico comparado*, Madrid, Cátedra, 2003. Trad. de Jacqueline Cruz (Título original : *Women's Movements in International Perspective. Latin America and Beyond*).

- Mossuz-Lavau, *Les lois de l'amour. Les politiques de la sexualité en France (1950-2002)*, Paris, Payot & Rivages, 2002 coll. P.B.P.
- Nicholson, Linda (Edited and with an Introduction by), *Feminism / Postmodernism*, New-York & Londres, Routledge, 1990.
- Racine, N., Trebitsch, M., *Intellectuelles. Du genre en histoire des intellectuels*, Paris, Complexe, 2004.
- Riot-Sarcey, Michèle, *Histoire du féminisme*, Paris, Éditions La Découverte, 2002, coll. «Repères».
- Saint-Martin, Lori, *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1997.
- Schneider, Monique, *Le paradigme féminin*, Paris, Flammarion, 2004.
- Tabet, Paola, *La construction sociale de l'inégalité des sexes : des outils et des corps*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- Tabet, Paola. *La Construction sociale de l'inégalité. Des sexes, des outils et des corps*. Paris, L'Harmattan, 1998.

Articles :

- Cornell, Drucilla, «Genèse et tribulations du concept de genre aux États-Unis», Tazi, Nadia (sous la direction de), *Les mots du monde : masculin / féminin*, Paris, La Découverte, 2004, p. 39-57.
- Dossier *Féminismes, queer, multitudes. Multitudes* N° 12, printemps 2003.
- Fraisse, Geneviève, «A côté du genre», Tazi, Nadia (sous la direction de), *Les mots du monde : masculin / féminin*, Paris, La Découverte, 2004, p. 59-84.
- Peyre, Évelyne & Joëlle Wiels. «Le sexe biologique et sa relation au sexe social», in *Les Temps modernes*, n° 593, avril 1997.
- Queer : repenser les identités*, numéro spécial de la revue *Rue Descartes*, mai 2003.
- Sexes. Comment on devient homme ou femme*. Hors-série de *La Recherche*, n° 6, 2001-2002.
- Vidal, Catherine, «Le cerveau, le sexe et les mathématiques», in *Tangente*, vol. 83, décembre 2001.
- Vidal, Catherine. «Le sexe et les mathématiques», in *La Recherche*, n° 266, juillet 2004. Disponible sur le site <http://www.larecherche.fr>
- Vidal, Catherine. «Masculin / Féminin : le cerveau entre science et idéologie», in *Lunes*, n° 22, janvier 2003.

Hybrides: genres et rapports de genre

Michèle Soriano

Université de Toulouse-Le Mirail

La question de l'hybride peut être posée sur deux registres en littérature: celui des formes littéraires et celui des êtres représentés ou en jeu dans ces formes. Ces deux registres seront explorés puis articulés dans cette communication dont le propos est de formuler quelques réflexions concernant l'analyse des rapports de genre dans la littérature.

Une première partie sera consacrée aux formes et à l'opérativité de la notion d'hybride dans l'analyse du fonctionnement des genres littéraires. Une deuxième partie examinera la construction d'êtres hybrides, plus particulièrement androgynes, afin d'interroger les enjeux de ces constructions et les présupposés qui s'attachent à la notion d'hybride. Enfin, dans un troisième temps, il s'agira de mettre en rapport ces deux niveaux de tension associés à l'hybride et à ses manifestations textuelles, afin de recueillir, dans une perspective féministe, le potentiel critique de cette notion.

Dans la plupart des travaux qui lui sont consacrés l'hybridité est reconnue comme l'un des traits majeurs des productions culturelles actuelles, en rapport avec l'esthétique postmoderne telle qu'ont pu la définir Lyotard, Jameson ou García Canclini. Un ouvrage collectif sous la direction de Dominique Berthet s'intitule *Vers une esthétique du métissage* (2002) et traite de l'«hybridation» et de l'«hétérogénéité» dans le champ artistique actuel. Un autre ouvrage collectif, issu des travaux d'une équipe canadienne, et consacré aux genres dans les œuvres contemporaines utilise volontiers cette notion d'hybridité pour caractériser les écritures actuelles (Dion, Fortier, Haghebaert, 2001). Dans un article de synthèse, Janet M. Paterson pose le problème des rapports entre l'hybride et la postmodernité dans le contexte

discursif de laquelle «l'hybride constitue la forme par excellence d'une revendication de la multiplicité et de l'hétérogénéité» (Paterson 2001: 81). Cependant, l'hybride qui prolifère dans les fictions de la fin du XX^e siècle n'est pas un phénomène nouveau en littérature et a été travaillé notamment par Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman* (1978). Si Paterson ne manque pas de renvoyer aux travaux bakhtiniens, en tant que précurseurs de la réflexion dans laquelle elle s'inscrit, elle n'en assume ni les conséquences ni les enjeux –sur lesquels nous reviendrons. Ses propositions sont toutefois intéressantes: d'une part, elle signale la fonction transgressive de l'hybride qui «produit une rupture des normes» (86), et d'autre part, elle questionne les affirmations de Bessière (1988): selon Paterson, il ne s'agit pas de «dissolution du littéraire» comme le prétend ce dernier, mais plutôt d'une étape de transition conduisant à un renouvellement (87-88); la puissance subversive de l'hétérogène ne se limite pas au questionnement des formes mais renvoie également aux tensions du multiculturalisme, ainsi qu'à un indicible historique et collectif. Claudine Potvin étudie l'hybridité dans le cadre d'un nouveau genre qu'elle nomme l'utopie féministe, qu'elle conçoit comme «un double lieu d'exploration formelle et de production sémiotique» et dans laquelle elle reconnaît «l'abolition même de la notion de genre» (Potvin 2001: 65 et 76).

Dans ces deux études, comme dans de nombreux travaux, n'est considérée que la notion de *mélange* générique, qui s'oppose à la pureté du genre; autrement dit l'hybride est considéré en lui même, en tant que mixte, qui convoque l'hétérogène, il peut d'ailleurs être remplacé dans certains travaux par la notion de métissage. Lorsque l'exploration des textes concernés met en valeur non seulement la coexistence de plusieurs genres mais aussi leurs rapports, les critiques parlent alors d'*intergénéricité* entre prose et poésie (Clément 2001: 171); d'*interaction formelle* dans le théâtre postmoderne (Hebert 2001: 126); ou de *transgénéricité* (Frédéric 2001: 191), ou encore de «jeu des genres» (Dumont, Mercier 2001: 157). Dans ces derniers cas, l'hybridité n'est plus considérée seulement en tant que mélange statique auquel on attribue une valeur subversive – dans la mesure où il refuse la totalité, l'unité, la pureté– c'est la dynamique générique qui est en jeu et les études examinent les phénomènes de tension et d'interaction entre deux ou plusieurs formes.

Cette orientation qui au-delà de l'hybride examine les jeux intergénériques et éventuellement leurs enjeux, me paraît plus productive que la première, cependant, elle exige que soit reconnu

un certain statut au genre. Si celui-ci relève de la poétique et reçoit une définition purement formelle, les enjeux de l'hybridité que nous pouvons envisager risquent fort de nous ramener à la première orientation: subversion de la pureté, transgression des normes, dimension ludique. Si nous considérons, avec Pierre Zima, que les genres relèvent également d'un niveau sociologique et sociosémiotique, alors les universaux qu'ils désignent sont «garantis par le consensus au sein d'une communauté culturelle et de son système de communication historique» (Zima 2001: 30), et c'est plutôt la stabilité ou l'instabilité d'un système générique dans une situation historique donnée qu'il s'agit d'interroger. Suivant Erich Kh...ler, Zima rappelle combien la constitution du système générique peut être conçue comme «un instrument d'appropriation et non pas de reproduction de la réalité». Dans cette perspective, les hybrides apparaissent comme des formes qui permettent de préserver un certain équilibre menacé par des bouleversements sociaux, pendant des phases de transition (*Ibid.* 31). Une position comparable, ou complémentaire, est développée par Medvedev qui insiste sur la double orientation du genre dans la réalité: d'une part, chaque genre s'insère dans la réalité quotidienne en occupant sa fonction dans une pratique socio-culturelle qu'il contribue à créer, d'autre part, à chaque genre correspond un aspect déterminé de la réalité, des principes de sélection et de formes de vision spécifiques; c'est pourquoi toute mutation significative implique, pour devenir accessible, la production de nouveaux modes d'expression, de nouvelles structurations génériques (207-215).

Bakhtine pour sa part voit dans le discours parodique de l'antiquité, dans son plurilingüisme et sa dimension multiculturelle, qu'il définit comme un monde «hors-genre» ou «inter-genres», la source du roman; toute parodie étant un «hybride dialogisé», la progressive «romanisation» des autres genres serait ainsi une progressive invasion de l'hybride, du dialogisme, de l'instable et de l'inachevé (Bakhtine 1978: 417-444). La pratique parodique au sens bakhtinien est transgénérique – selon la définition proposée par Genette dans *Palimpsestes* (1982 : 43; n.2 et 552)–, c'est à dire qu'elle traverse les genres, et les fait dériver, elle-même produisant des formes significativement instables et mineures qui fonctionnent d'abord à côté des genres sérieux et ensuite les envahit, organisant la déconstruction des formes dominantes, qui font autorité.

Ce retour vers Bakhtine permettrait de matérialiser les enjeux de l'hybride: les systèmes génériques sont hiérarchiques et

correspondent à une organisation historiquement déterminée du champ culturel. Les tensions génériques dont les formes hybrides exhibent l'exaspération sont alors autant de manifestations des luttes symboliques, suivant les hypothèses que développe Bourdieu dans *Les règles de l'art* (1992: 184).

Cette dernière proposition n'est pas étrangère à la notion d'hybride telle que la soutient la critique postcoloniale et en particulier Homi K. Bhabha qui, dans son ouvrage *The location of culture* (1994), fonde une grande partie de ses réflexions sur l'hybridité et renvoie d'ailleurs aux notions bakhtiniennes. Je citerai un fragment, dans sa version espagnole (que nous devons à César Aira):

Ver lo cultural no como la *f fuente* de conflicto (culturas *diferentes*) sino como el *efecto* de las prácticas discriminatorias (la producción de *diferenciación* cultural como signo de autoridad) cambia su valor y sus reglas de reconocimiento. La hibridez interviene en el ejercicio de la autoridad no meramente para indicar la imposibilidad de su identidad sino para representar la impredecibilidad de su presencia. El libro retiene su presencia, pero no es más una representación de su esencia; ahora es una presencia parcial, un instrumento estratégico en un compromiso colonial, un accesorio de la autoridad. (Bhabha 2002 : 113-114)

Une telle stratégie de l'hybridité dans la lecture de la culture s'emploie à dévoiler la non-homogénéité de toute culture, et plus particulièrement de la culture coloniale qui fonde sur une supposée homogénéité originaire ses politiques culturelles de différenciation discriminatoires, hiérarchisantes, qui articulent son système d'oppression, ainsi que la mission civilisatrice d'où procède son autorité. La stratégie de l'hybridité est une stratégie discursive qui traque les failles, les discontinuités, l'hétérogène, mais aussi reproduit, répète: elle est hypertextuelle, mimétique, et opère des déplacements qui minent, sapent, ébranlent, corrodent, l'autorité.

L'hybridité générique, qui jouerait sur la répétition-déplacement, pourrait ressortir d'une telle stratégie, mais il serait en ce cas nécessaire d'y reconnaître non plus seulement la subversion de normes poétiques, mais bien de multiples stratégies de questionnement des hiérarchies génériques et des divisions légitimes que ces hiérarchies organisent; dans certains cas, il s'agirait de les lire comme des stratégies de mise à nu des processus de

différenciation qui régissent le champ culturel, autrement dit, de dévoilement des luttes symboliques et sociales qui s’y jouent.

Je terminerai cette première étape du parcours me référant à un ouvrage remarquable de Christine Planté qui examine les deux dimensions de l’hybride qui nous intéressent. Dans *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Planté consacre toute une partie au «genre des genres» (Planté 1989: 227-253) et montre comment, lorsque les écrivaines du XIX^e osaient s’attaquer aux genres exclusivement réservés aux hommes, leurs écrits étaient condamnés car leurs insuffisances ne pouvaient manquer d’abâtardir les formes canoniques. Par ailleurs, femmes qui ne sauraient être tolérées qu’en tant d’exceptions, ces bas bleus sont perçues comme de dangereux êtres hybrides:

Mi-femmes mi-hommes, ni femmes ni hommes, des monstres, des êtres *hybrides*. Les femmes intellectuelles ou artistes vont avoir à payer tout le prix de leur impureté et de leur démesure – comme le voudrait la fausse étymologie du mot – dans leur personne, désignée à la réprobation publique. Des monstres, elles le sont doublement : au sens scientifique de terme bien sûr, créatures aberrantes qui relèvent de la tératologie, mais aussi au sens étymologique – et théologique – du mot: elles constituent un avertissement aux humains, montrent aux femmes les dangers qui les guettent à vouloir sortir de l’ordre naturel et social des choses. (Planté 1989 : 269)

Planté montre comment se joue dans cette image récurrente de l’hybride la division de l’humanité en deux sous-espèces, fantôme étrange qui n’a pas disparu de nos jours¹. La figure de l’hybride est donc dans ce cas avant tout l’expression d’une réaffirmation: celle de l’hermétisme des catégories socio-sexuées et des rôles qui leurs sont associés; la construction de hybridité est alors le moyen de renvoyer la pensée à la stabilité d’une origine pure, et non, comme dans le cas des formes littéraires, la mise en évidence du caractère conventionnel de cette pureté originelle. Cependant, c’est bien à travers ces êtres considérés comme hybrides et monstrueux que se manifeste le questionnement des identités génériques «masculin» / «féminin», et surtout du *genre*, au singulier, que je définirais à l’aide de la formule synthétique de Nicky Le Feuvre en tant que «système social de différenciation et de hiérarchisation qui opère une bi-catégorisation relativement arbitraire dans le continuum des

caractéristiques sexuelles des êtres humains» (Le Feuvre 2003: 51). Les travaux de Nicky Le Feuvre se fondent sur les recherches féministes dans la ligne de la revue *Nouvelles Questions Féministes* fondée en 1981 par Simone de Beauvoir et Christine Delphy, et également sur l'immense travail historique de Thomas Laqueur intitulé *La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*. Un ouvrage dans lequel est démontrée l'instabilité de la différence des sexes, qui est aujourd'hui conçue – dans le discours dominant – comme une donnée stable et naturelle. Laqueur s'étonne d'avoir à renoncer à une quelconque téléologie dans cette patiente reconstruction où l'hybride est fréquemment évoqué, et constate la co-existence des modèles «sexe unique» et deux sexes», «au fil des millénaires» (Laqueur 1992 IV-VI). L'auteur de *Making Sex* conclut sur ces mots: «La substance du discours sur la différence sexuelle ignore l'entrave des faits et demeure aussi libre qu'un jeu de l'esprit» (*Ibid.* 282), ce qui nous laisse deviner à quel point la «différence sexuelle» constitue un enjeu socio-discursif particulièrement important.

Si l'on examinait en diachronie les figures de l'être hybride qui hantent la littérature, on constaterait peut-être que leur prolifération coïncident avec les moments d'exacerbation des luttes sociales – l'infériorité sociale relevant du «féminin», les représentations des secteurs dominés lui sont associées –, et des luttes des femmes, que l'on ne doit pas concevoir sur le modèle contemporain, mais dont ne doit pas pour autant nier l'existence; car il importe de reconstruire, à la suite de Laqueur, l'historicité du genre dans un champ encore dominé par les perspectives – anthropologiques ou psychanalytiques – qui définissent la bipartition sexuée comme le *fondement* ou la *base* de toute pensée et de toute société (Héritier 2002 :15-16 et Prokoris 2000)². Le N° 10 de la revue *Clio - Femmes traesties: un «mauvais» genre* propose une série de travaux qui recensent différentes modalités de cette pratique transgenre, et inscrivent cette diversité dans l'histoire, les rapports sociaux et les institutions où elle se manifeste et où elle opère le questionnement du genre et de ses contradictions. L'une des périodes les plus abondamment traitées ces dernières années est le XIX^e et le début du XX^e siècle, qui selon Geneviève Fraisse et Michelle Perrot «semble faire charnière dans la longue histoire des femmes, comme si on y redistribuait les cartes traditionnelles, celles qui se jouent entre le travail, à l'atelier ou à domicile, et la famille [...] On redonne les cartes et de nouveaux enjeux se laissent apercevoir» (Fraisse et Perrot 2002: 13). Un certain nombre d'études contrastées

sur l'androgynie mettent en avant l'importance de cette être hybride au XIX^e siècle. Héritier d'une longue tradition et la perpétuant, dans son étude complaisante du mythe de l'écrivain androgynie en tant que *créateur* bisexué qui engendre sa *créature*, Daniel Fabre retrace quatre figures biographiques qui selon lui construisent une identité hybride de l'auteur, et constituent quatre étapes chronologiques qui jalonnent le XIX^e siècle et vont jusqu'au surréalisme: le lien adelphique, l'auteur hystérique, la relation homosexuelle et enfin l'amour fou. Il est intéressant de noter que le recours à des métaphores maternelles pour représenter la gestation et la rédaction d'un texte est ici perçu comme une démarche poétique d'une grande intensité, alors que les mêmes images, lorsqu'elles sont utilisées par des écrivaines, sont interprétés comme des spécificités féminines et réduites au «rang de référence autobiographique» (Bahar et Cossy 2003: 6). Par ailleurs, les modalités de l'androgynie qu'examine Fabre sont autant de figures d'appropriation d'un «féminin» qui n'est jamais conçu que dans son rapport complémentaire au «masculin» ainsi rendu *fécond*; en ce sens elles n'opèrent aucun questionnement de l'ordre de genre, et, bien au contraire, engagent l'auteur dans une entreprise de dévalorisation, voire de négation de la «femme» réelle (sœur ou compagne) sur laquelle elles se fondent, et de la pratique d'écriture et/ou de l'œuvre de cette femme, destinataire idéal dont le silence et la soumission sont préconstruits dans ces figures hybrides. J'ai eu l'occasion de travailler un semblable processus dans l'analyse de la position d'auteur qu'édifient les paratextes de *Informe sobre ciegos*, troisième partie de *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato, qui fut publiée de façon autonome³.

Les études d'Anne-Lise Mauge (2001), et de Ghaïss Jasser (2004) tendent à confirmer, comme celle de Christine Planté déjà mentionnée, «la consécration des genres» dans ces figures de l'androgynie, autrement dit les tendances déjà signalées par les travaux de Fabio Lorenzi-Cioldi (1995). En effet, le travail que propose Anne-Lise Mauge sur la même période historique, montre comment les hommes voient dans l'androgynie féminine «une entreprise d'usurpation conquérante et sauvage»: *l'Ève nouvelle fait peur au vieil Adam*; alors que lorsque les femmes font le choix de l'androgynie, cette dernière semble plutôt «refléter la contradiction où celles-ci se débattent» (Mauge 2002: 635). Quant aux analyses du mythe de l'androgynie dans le roman français de l'entre deux guerres de Ghaïss Jasser, elles déplorent l'impossibilité qu'elle constate du dépassement des genres dans cette alliance que l'androgynie est supposé réaliser:

«les attributs du «féminin» et du «masculin» sont traditionnels, fixes et invariables» (Jasser 2004: 98). Comment ne pas interroger l'hybridité elle-même dans les limites de cette figure de l'androgynie, comme nous y amènent également les conclusions d'une étude de la «question de l'origine» chez Balzac de Nicole Mozet (2002), qui voit dans l'expression métaphorique de la bisexualité le «deuil du patriarcat [...] et de la conception théocratique du monde», et l'assomption d'une dualité, celle de la sexuation.

L'hybridité semble revenir inlassablement comme figure de «transition» qui, si elle exhibe le questionnement des identités génériques, l'exhibe d'une façon telle que ces identités peuvent également s'en trouver renforcées. Fabio Lorenzi-Cioldi a mené en psychologie sociale des travaux sur l'androgynie et remarque que ces études, d'abord destinés à «apporter une solution aussi stable et définitive que possible à l'assimilation du sexe masculin à l'humain en général (l'androcentrisme), et à la subordination des rôles féminins à ceux de l'autre sexe», tendent à révéler un problème: «loin d'assurer la capitulation de plus anciens modèles identitaires, la figure de l'androgynie les entretient en son sein» (Lorenzi-Cioldi 1995: 143-144). Par ailleurs, ses recherches concernant l'androgynie comme représentation de la structure sociale démontrent une coïncidence certaine entre androgynie et position dominante, et laissent craindre qu'une politique de promotion de l'androgynie ne se transforme, paradoxalement, en un instrument de la domination (*Ibid.* 150). L'androgynie aurait donc les mêmes limites que le neutre et l'universel, pré-construits comme monopoles masculins.

Dans cette dimension de l'hybride, comme dans celle examinée précédemment, nous nous heurtons au statisme que présuppose l'identité, celle des *noms de genre*, selon l'expression de J-M. Schaeffer (1989), celle des sexes. Comme la notion de *métissage*, l'*hybride* serait une notion paradoxale, puisqu'elle présuppose ce qu'elle prétend dépasser; cependant, comme l'observe J-L. Bonniol à propos du métissage, elle peut également contribuer à affirmer, contre le mythe d'une différence originaire, celui d'une indistinction originaire (Bonniol 2001: 23).

L'hybride deviendrait ainsi un élément de la stratégie de déconstruction en accord avec le féminisme postmoderne et la théorie *queer*, dérivée des stratégies de brouillage et des positions de Judith Butler, selon lesquelles l'identité est un *effet*, c'est à dire qu'elle est produite ou générée, ce qui signifie qu'elle n'est ni fatalement déterminée, ni complètement artificielle ou arbitraire. Cette

conception permettrait, selon Butler, de sortir du binarisme qui oppose le déterminisme à la libre volonté, la construction devenant non pas ce qui s'oppose au pouvoir des agents mais au contraire la scène sur laquelle est susceptible de se déployer ce pouvoir (Butler 1999: 187). Cette complexe et séduisante approche a le mérite de se fonder sur une généalogie critique – suivant le modèle des travaux de Michel Foucault – de la naturalisation du sexe et des corps, et de reconnaître qu'il n'y a pas de point de vue *extérieur* aux identités construites (*Ibid.* 187-188), cependant, selon les féministes matérialistes, elle semble ignorer les conséquences politiques d'un constructivisme qu'elle n'assume pas jusqu'au bout. En effet, si le genre est un construit social, ceci ne signifie pas que «femmes» et «hommes» n'existent pas, car en tant qu'identités de sexe, ou classes de sexe, ils sont une réalité sociale qu'il est utile, non pas de (dé)nier, mais d'analyser, dans les rapports de «sexage» (Guillaumin 1992: 36-38), d'oppression et d'exploitation qui les définissent (Delphy 2001: 337-340; Mathieu 1991: 255-266).

L'essai que Nicole-Claude Mathieu consacre aux «Trois modes de conceptualisation du rapport entre sexe et genre» (Mathieu 1991: 227-266) – qui est l'une des références majeures de la pensée actuelle du genre – propose une réflexion systématique sur les pratiques de transgression du sexe par le genre ou du genre par le sexe, que nous pourrions considérer comme des pratiques d'*hybridation*, et qui fondent une grande partie des théories du «troisième sexe», ou des théories post-féministe et *queer* (Bourcier 2003: 69-80); Mathieu considère qu'il importe, d'une part, de révéler «diverses modalités selon lesquelles les sociétés [...] peuvent arraisonner les troisièmes sexes/ genres afin qu'ils ne subvertissent pas et même qu'ils confirment (comme les théories de l'androgynie) l'efficacité sociale de la bi-catégorisation»; et qu'il est nécessaire, d'autre part, d'observer que «cette bi-catégorisation fonctionne généralement au détriment du sexe social 'femme'» (*Ibid.* 266).

L'idéale conciliation des contraires serait à la fois leur réaffirmation et une autre forme de stratégie de différenciation. La littérature abonde de figures hybrides dévaluées et condamnées bien que fascinantes, car elles matérialisent une (ou des) force(s) sociale(s) que le discours exclut – Doña Barbara «marimacho» et bâtarde, métisse et *cacique* est sans doute exemplaire à cet égard (Rómulo Gallegos, *Doña Bárbara*, 1929). En outre, seule la position dominante – masculine – est à même de représenter la synthèse réussie, et l'hybride androgyne reconduirait donc la hiérarchie des genres.

Dans la troisième et dernière étape de cette réflexion, je voudrais exposer brièvement quelques propositions d'articulations des différentes hybridités considérées.

J'ai pu montrer ailleurs⁴ à quel point l'informe, l'hybride, le monstrueux était en rapport étroit avec l'édification, la définition, l'explicitation d'une forme; l'hybride au niveau des motifs, des personnages, des genres et des pratiques littéraires, dans les œuvres de Borges, Lugones, Sábato par exemple, est un élément fondamental dans l'élaboration d'une forme complexe et révèle, lorsqu'on l'interroge dans une perspective sociocritique, les luttes symboliques et sociales associées à cette élaboration. Cette réflexion fut menée d'abord à partir des thèses que Toni Morrison expose dans son essai *Playing in the dark*⁵. J'ai proposé ensuite de déchiffrer ces phénomènes textuels en tant qu'*anamorphoses*, par analogie avec les déformations que provoque le fonctionnement optique tel que le définit Baltrusaitis. L'anamorphose, avec les altérations et vertiges que produit la double et conflictuelle position qui la compose, et le déplacement incessant qu'impose la tension entre la perspective centrale, correcte, mais d'une certaine façon déstituée, et la position ex-centrée que doit adopter le sujet pour déchiffrer la composition anamorphotique, exhibe, d'une part, les luttes symboliques contemporaines de sa production, et d'autre part, dans cette exhibition, questionne la neutralité du point de vue universel, les catégories qui le fondent et la notion même d'universel. L'usage de cette notion dans l'analyse des productions culturelles est destiné à mettre en valeur ces tensions, et la coexistence de positions d'énonciation et de discours en conflit⁶.

J'ai proposé de distinguer deux types d'anamorphoses: les unes sont ponctuelles et naturalisantes, elles renvoient à une situation de conflit et tendent à représenter un ordre naturel momentanément violé: l'objet qui subit la composition anamorphotique «troue» la continuité du plan général – c'est, par exemple, Doña Bárbara qui fonde l'autorité du roman régionaliste; autrement dit, en écho aux remarques de Rosi Braidotti (1996: 135-152), on peut y reconnaître le fruit d'une tératologie qui montre l'imbrication des récits qui construisent la race et construisent le genre, ainsi que le rôle que jouent ces récits dans la construction des discours scientifiques et des positions autorisées.

Les autres anamorphoses sont massives, réhistoricisantes, l'ensemble du plan est soumis à la composition anamorphotique et aucune vision ne peut prétendre à une naturelle stabilité, les

catégories qui structurent la représentation sont brouillées, autrement dit exhibées comme objets de luttes symboliques et (ré)inscrites dans leur dimension historique.

Les textes perçus comme hybrides présentent, si l'on adopte la démarche de Jean Marie Schaeffer (1989), des traits génériques qui renvoient à différents noms de genre; cette intergénéricité peut paraître plus ou moins étrange, surprenante, dérangement, incohérente, selon les rapports d'harmonie où d'opposition qu'entretiennent les traits génériques concernés, à une époque déterminée, car la généricité a deux régimes (Schaeffer distingue la généricité *auctoriale* et la généricité *lectoriale*) : elle est à la fois hypertextuelle et généalogique, si l'on considère la phase de production du texte, et métatextuelle et polémique, si l'on considère sa réception. Si les deux phases sont bien entendu confondues au départ, comme le montre Milagros Ezquerro dans *Fragments sur le texte* (2002: 17-21), la seconde, dont l'extension temporelle est bien supérieure, peut produire, dans la définition générique d'un texte, des variations considérables (Ezquerro 2002: 59-60).

Les processus d'intergénéricité – c'est à dire de coprésence de plusieurs genres – et de transgénéricité – c'est à dire de traversée des genres, ou de passage d'un genre à un autre – peuvent être examinés pour les anamorphoses qu'ils composent, et qui superposent deux – ou plusieurs – points de vue contradictoires; mais aussi en tant que résultats d'une position marginale, dominée, dans l'un des secteurs du champ littéraire autrement dit en tant que processus anamorphoseurs eux-mêmes, dans lesquels l'analyse pourra repérer l'une des dimensions où se jouent les rapports de genre en littérature: la structuration du champ littéraire dans lequel les femmes occupent, comme dans les différents secteurs du champ social, une position dominée. Autrement dit les textes hybrides peuvent constituer une voie d'exploration des rapports de genre dans la littérature: d'une part, au niveau des genres qu'il mettent en jeu et des enjeux qui peuvent être associés à ces genres: genre canonique / genre mineur; genre considéré comme «masculin» / genre considéré comme «féminin»; pôle de la production pure / pôle de la grande production et paralittérature, etc. D'autre part, au niveau des figures hybrides que ces mêmes textes construisent et qui peuvent être analysées comme des anamorphoses réhistoricisantes susceptibles de provoquer ce que Bourdieu nomme «l'anamnèse de l'origine», c'est à dire susceptible de «rappeler que tout est historique, y compris les dispositions cognitives communes» (Bourdieu 1997: 137) telles que

celles qui nous permettent d'appréhender la différence des sexes, l'âge, la couleur de peau, la maternité, la santé, etc.

Je voudrais évoquer un exemple de pratique transgénérique et métagénérique pour finir et illustrer mon propos.

Il s'agit d'un roman que l'on pourrait dire parodique et (trans)historique, construit comme une double énigme policière, et qui met en scène des pratiques de travestissement telles qu'on peut les rencontrer dans *Les nouvelles exemplaires* de Cervantes, ou telles que celles qu'analyse Francine Masiello (2003) à partir de l'histoire de Catalina de Erauso, la «monja alférez», prototype de ces femmes que Masiello décrit comme «double agents in history» (Masiello 2003: 59-61).

Doquier de Angélica Gorodischer, propose une traversée et un commentaire des genres. Une traversée du genre «roman historique» au moyen d'une réécriture de l'histoire qui s'exhibe surtout comme commentaire à l'écriture de l'histoire et aux rapports qu'elle entretient avec la guerre, le pouvoirs institutionnels, et avec les enjeux du présent. Ce questionnement est mené en particulier au moyen de l'évocation d'un personnage à la fois central et marginal: l'historien grec Polybe, réincarné sous la forme du chat du personnage-narrateur, qui devient Nola au moment où, enceinte, il change de genre. Le roman ne se stabilise pas dans ce genre, pas même dans sa forme actuelle cultivée en Amérique latine, de métafiction métahistorique (Ainsa 2003; Domínguez, 1996), car il superpose les époques et refuse tout ancrage marqué par la fictionalisation d'un personnage historique. En outre, un avertissement liminaire refuse le genre «roman historique», alors que le texte projette une fin de siècle, le XVIII^e, à une autre, celle du XX^e, afin d'interroger les continuités et les ruptures. Dans cette *Advertencia* signée «La Autora» on peut lire:

Esto no es una novela histórica. Parece, pero no lo es. [...] Todo lo que hay acá es imaginario. Menos la constatación de que las vírgenes siguen escondidas en el cuerpo del Toro huyendo del violador celeste, todo es mentira. (Gorodischer 2002: 11)

La seule réalité référentielle revendiquée comme non-imaginaire et non-mensonge est cette étrange constatation chiffrée qui identifie une continuité «las vírgenes *siguen* escondidas en el cuerpo del Toro huyendo del violador celeste» (je souligne). Les Pléiades ici convoquées symbolisent au moins deux continuités que le lecteur déchiffre à partir du roman: celle des rapports sociaux de sexe, du «sexage» selon le concept de Colette Guillaumin (1992: 36-38), qui

appropriée les femmes, leur travail et leur corps, réprime leur sexualité et les enferme dans la sphère domestique; celle de la place des femmes dans la littérature. Mais cet ordre apparemment immuable, rapporté aux constellations, est en même temps questionné en tant que construction mythique que l'histoire peut déconstruire à condition de réécrire l'histoire. Et l'histoire réécrite ici revient à cette période charnière, évoquée obliquement, de la Déclaration des Droits de l'Homme, mais aussi de la Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne (1791), pastiche mordant, lucide et critique d'Olympe de Gouges, comme pour procéder à un bilan. L'histoire des mouvements féministes depuis 1791 a-t-elle changé la position des femmes, de toutes les femmes, où seulement de quelques exceptions, qu'en est-il aujourd'hui d'un universalisme qui masque mal les inégalités, et les oppressions liées à la «race», à la classe sociale et aux pratiques religieuses. Comme le suggère le roman et comme le déplore Michèle Le Dœuff: «le temps des épiclères [...] n'a pris fin nulle part» et l'institutionnalisation des savoirs et des pouvoirs continue à (re)produire la différence, la distinction, le «coefficient symbolique négatif» dirait Bourdieu (1998), que les dérogations pour quelques un-e-s hybrides ne sauraient encore menacer (Le Dœuff 1998: 202-203). «Le féminisme reste une utopie» déclare Michèle Riot Sarcey dans son *Histoire du féminisme* (2002) et refuse sans doute par conséquent la «fin de l'histoire», comme le personnage-narrateur refuse cette fin du monde que sa complice lui promet.

Par ailleurs, l'histoire dans *Doquier* est réécrite à partir d'un personnage-narrateur anonyme, dont il est quasi impossible de déterminer le genre. Ce sujet d'énonciation non plus hybride mais plutôt hors-genre rompt avec les régularités fictionnelles: peu de fictions omettent de fixer le genre de leur personnage et celui des narrateurs lorsqu'il s'agit d'un narrateur homodiegétique, en fait ceci suppose une patiente construction qui concerne autant la syntaxe que la syntaxe narrative, les typologies, schémas actantiels, etc.: tous les niveaux du récit – on pensera sans doute à quelques textes, exemplaires à cet égard, de Silvina Ocampo–. Du même coup cette construction complexe nous montre que le genre, en tant qu'élément fondamental de nos «dispositions cognitives communes» intervient à tous les niveaux de la textualité, et intervient en tant que construction historique et sociale; et nous constatons l'importance structurante qui le caractérise au moment où nous en sommes privés, et nous constatons paradoxalement son invisibilité quotidienne au

moment où son absence le rend visible. C'est de type de construction que je reconnais comme une anamorphose réhistorisante.

Enfin le roman traverse également le genre roman policier, souvent cultivé par Gorodischer, mais ne se stabilise pas non plus dans cette forme qui n'est qu'une des modalités de structuration parmi d'autres: la chronologie met en parallèle plusieurs énigmes et le rythme narratif fonctionne au moyen de superpositions de diverses strates diégétiques articulées autour de différents personnages dont le texte tisse peu à peu les histoires convergentes – art utilisé par Gorodischer avec brio dans *Fábula de la virgen y el bombero*. Néanmoins il convient de remarquer que le récit est pris en charge par le meurtrier -la meurtrière et que, s'il joue avec les motifs du genre (retour sur les lieux du crime, disparition du corps, alibi inattaquable, enquête, coup de théâtre final) il les traite, là encore, sur un niveau second, qui ignore toute notion de transgression, refuse l'alternative ordre/ chaos, traits génériques qui structurent le roman policier, et ruine toute position axiologique préétablie, sans toutefois adopter le cynisme du roman noir.

Occupant une position dominée dans le champ littéraire – y compris dans les secteurs dominants de ce champ, comme elles occupent des positions dominées même dans les secteurs dominants du champ social – les écrivaines proposent des interprétations «découlées» des formes génériques dominantes qui jouent souvent sur l'intergénéricité et la revendication de genres mineurs pour produire la tension anamorphotique. Il nous appartient de mettre en valeur la complexité des jeux et des enjeux de ces textes hybrides.

NOTES

1. Il y a quelques semaines, un psychanalyste invité de France Inter dont le nom importe peu, insistait avec véhémence, face à la surprise de la journaliste qui l'interrogeait, sur les dangers qu'il y aurait à oublier cette division sexuelle qui nous constitue en deux sous-espèces...
2. Prokoria (2000) questionne les effets de « ce syntagme compact: 'différencedessexes' » (149), dénonce l'usage qu'est supposée en faire la psychanalyse, le « verrouillage » auquel il donne lieu (228-252), ainsi que « l'opération d'une rassurante suture de l'ordre sexuel sur la nature sexuée, [qui] permet de faire pièce à tout doute quant au bien fondé de cet ordre et de ses *réquisits*, opération que tentent de mener aussi bien Françoise Héritier que Sylviane Agacinski, ou d'autres encore, tous autant zélés fournisseurs d'originaire. » (150)
3. Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, Coll. Archivos, M-R. Lojo Dr., à paraître.
4. M. Soriano, *Miroirs du monstrueux. Fantastique argentin et sujet culturel*. Mémoire d'Habilitation à diriger des recherches, Université Paul Valéry-Montpellier III, janvier 1999.
5. M. Soriano « *El arte narrativo y la magia*, poétique et sémosis hermétique », *Tigre 9 « L'énigme » (II)*, Université de Grenoble, 1997, p. 127-141.
6. M. Soriano, « Tradición Fantástica y procesos anamorfóticos » dans Coloquio « El escritor argentino y la tradición », Université de Bretagne-Sud : 13 - 14 & 15 mars 2003, actes à paraître.

BIBLIOGRAPHIE

- Aínsa, Fernando (2003), *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*, Mérida-Venezuela, CELARG y Ed. El otro el mismo, 2003.
- Bahar, Saba et Cossy Valérie (2003) «Le canon en question: l'objet littéraire dans le sillage des mouvements féministes», *Nouvelles Question Féministes* Vol. 22, N°2./2003.
- Bakhtine, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- Bhabha, Homi K. (2002), *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial.
- Bessière, Jean (1988), «Introduction», *Hybrides romanesques: Fiction (1960-1985)*, Paris, PUF.
- Berthet, Dominique (2002), *Vers une esthétique du métissage*, Paris, L'Harmattan.
- Bonniol, Jean-Luc Dr. (2001), *Paradoxes du Métissage*, Éd. du CTHS.
- Bourdieu, Pierre (1992), *Les règles de l'art*, Paris, Seuil.
- (1997), *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil.
- (1998), *La domination masculine*, Paris, Seuil.
- Braidotti, Rosi (1996), «Signs of Wonder and Traces of Doubt: On Teratology and Embodied Differences» dans Lykke, Nina & Braidotti, Rosi Ed., *Between Monsters, Goddesses*
- Butler, Judith (1990-1999), *Gender Trouble*, New York, Routledge.
- Clément, Anne-Marie (2001), «L'intergénéricité entre prose et poésie» dans Dion, Fortes, Haghebaert, *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota Bene, p. 171-190.
- Clio N° 10/1999 : *Femmes travesties: un «mauvais» genre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- Delphy, Christine (2001), *L'ennemi principal -2/ Penser le genre*, Paris, Syllepse.
- Dion, Robert; Fortes, Frances et Haghebaert, Élisabeth (2001), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota Bene.
- Domínguez, Mignon coord. (1996), *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*, Buenos Aires, Corregidor, 1996.
- Dumont, François et Mercier, Andrée (2001), «Genre du jeu et jeu des genres dans HA! HA!... de Réjean Ducharme» dans Dion, Fortes, Haghebaert, *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota Bene, p. 157-169.
- Ezquerro, Milagros (2002), *Fragments sur le texte*, Paris, L'Harmattan.
- Fraisse, Geneviève et Perrot, Michelle Dr. (Duby Georges et Perrot Michelle) (2002), *Histoire des femmes en Occident IV- le XIX^e siècle*, [Plon 1991] Paris, Tempus, Perrin.
- Fabre, Daniel (2000), «L'androgynisme fécond ou les quatre conversions de

- l'écrivain», *Clio* N° 11/ 2000 : *Parler, chanter, lire, écrire*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- Frédéric, Madeleine (2001), «Description narration de la guerre de 14-18 chez Jean Rouhaud» dans Dion, Fortes, Haghebaert, *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota Bene, p. 191-206.
- Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes*, Paris, Gallimard.
- Gorodischer, Angélica (2002), *Doquier*, Buenos Aires, Emecé.
- Guillaumin, Colette (1992), *Sexe, race et pratique du pouvoir*, Paris, Côté-femmes.
- Hebert, C., Lapointe-Cloutier, M.-M.; Noreau, D. et Perelli-Contos, I. (2001), «L'hybridité au théâtre», dans Dion, Fortes, Haghebaert, *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota Bene, p. 123-154.
- Héritier, Françoise (2002), *Masculin/Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob.
- Jasser, Ghaïss (2004), «Le mythe de l'androgynie et la consécration des genres dans le roman français de l'entre deux guerres» *Nouvelles Questions Féministes*, Vol. 23, N°1. / 2004.
- Laqueur, Thomas (1992), *La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, Gallimard.
- Le Dœuff, Michèle (1998), *Le sexe du savoir*, Paris, Aubier, 1998.
- Le Feuvre, Nicky (2003), «Le «genre» comme outil d'analyse sociologique» dans Fougeyrollas-Schwebel D., Planté, C., Riot-Sarcey M. et Zaidman C., *Le genre comme catégorie d'analyse*, Paris, L'Harmattan.
- Lorenzi-Cioldi, Fabio (1995) «Androgynies au masculin et au féminin» dans Ephesia, *La place des femmes*, Paris, La Découverte, p.143-151.
- Masiello, Francine (2003), «Women as Doble Agent in History», dans Castro-Klarén (ed.), *Narrativa femenina en América Latina*, Iberoamericana-Vevuert.
- Mathieu, Nicole-Claude (1991), *L'anatomie politique*, Paris, Côté-femmes.
- Maugue Anne-Lise (2002), «l'Ève nouvelle et le vieil Adam. Identités sexuelles en crise» dans G. Fraisse et M. Perrot (2002) *Histoire des femmes en Occident IV- le XIX^e siècle*, p. 615-636.
- Mozet, Nicole (2002), «Balzac et la question de l'origine. De l'androgynie romantique à la bi-sexualité freudienne» dans Planté, Christine Dir. (2002), *Masculin/ Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, Presses Universitaires de Lyon.
- Paterson, Janet (2001) «Le paradoxe du postmodernisme. L'éclatement des genres et le ralliement du sens» dans Dion, Fortes, Haghebaert, *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota Bene, p. 81-101.
- Planté, Christine (1989) *La petite sœur de Balzac*, Paris, Seuil.

- Dir. (2002) *Masculin/ Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, Presses Universitaires de Lyon.
 - avec Fougeyrollas-Schwebel D., Riot-Sarcey M. et Zaidman C. (2003) *Le genre comme catégorie d'analyse*, Paris, L'Harmattan.
 - (2004) «Voilà ce qui fait que votre *e* est muette», *Nouvelles Question Féministes*.
- Potvin, Claudine (2001) «L'utopie comme genre littéraire», dans Dion, Fortes, Haghebaert, *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota Bene, p. 59-79.
- Prokorus, Sabine (2000) *Le sexe prescrit. La différence sexuelle en question*, Paris, Aubier.
- Schaeffer, Jean-Marie (1989) *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris, Seuil.
- Riot-Sarcey, Michèle (2002), *Histoire du féminisme*, Paris, La Découverte.
- Zima, Pierre (2001) «Vers une déconstruction de genres? À propos de l'évolution romanesque entre le Modernisme et le Postmodernisme» dans Dion, Fortes, Haghebaert, *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota Bene, p. 29-46.

De lo híbrido y de su presencia en la novela mexicana actual¹

Eduardo Ramos-Izquierdo

Université de Limoges

0. INTRODUCCION A UN PLANTEAMIENTO DE LO HIBRIDO

En los últimos años el término «híbrido» ha alcanzado un papel relevante en las formulaciones teóricas de las ciencias humanas. Es asaz frecuente su presencia en los debates en el ámbito interdisciplinario donde se discuten temas como la identidad, la postmodernidad y las distintas formas y expresiones culturales contemporáneas.

Las personas que nos encontramos presentes en este seminario compartimos ciertamente la cualidad de híbridos. Híbridos étnicos, híbridos culturales, pues en todos nosotros se fusiona la cultura de procedencia y la cultura de la otra lengua: hispánicos afrancesados, franceses hispanizados. Si la hibridez es nuestra característica personal, ella también es esencial en el contexto de una situación mundial actual cada vez más interactiva. En estos tiempos de agotada postmodernidad y de insistente globalización resulta harto pertinente en las sociedades multiculturales una reflexión de naturaleza intercultural sobre las móviles hibridaciones de la cultura y en particular de la literatura.

Un aspecto primordial de las líneas a continuación será una conceptualización de lo híbrido desde una óptica que abandone las tradicionales connotaciones peyorativas que se le han atribuido y con el claro propósito de una reformulación semántica.

El trabajo consta de tres partes principales: un análisis léxico y semántico del término «híbrido» y de sus derivados; su conceptualización en algunos de sus dominios; y su aplicación

concreta en la lectura de cuatro novelas mexicanas contemporáneas. En él se espera conjugar de manera natural la reflexión teórica con su práctica analítica en la literatura, tanto de manera descriptiva como operativa.²

Como punto de partida para su desarrollo teórico-metodológico se consideran las hipótesis propuestas al principio de las sesiones del seminario por Milagros Ezquerro, que modestamente intitula «Notules», y los cuatro prismas que se pueden distinguir de su caracterización de lo híbrido: [1] la polisemia y la polivalencia como base de un sistema complejo, abierto y autogenerador; [2] la fecundidad y la superioridad; [3] la transgresión y la violencia; [4] la reproducción.³

1. DE LAS PALABRAS Y LOS CASOS

1.1. Un enfoque semántico inicial

En las páginas del DRAE aparecen registradas tres acepciones principales para el término «híbrido»: ⁴

1. adj. Dicho de un animal o de un vegetal: Procreado por dos individuos de *distinta especie*. U. t. c. s.; 2. adj. *Biol.* Dicho de un individuo: Cuyos padres son genéticamente *distintos con respecto a un mismo carácter*; 3. adj. Se dice de todo lo que es producto de elementos de *distinta naturaleza*.

Se puede observar que si los dominios de estas definiciones son el biológico y su extensión al general, la esencia del término se centra en el *producto de la fusión de lo distinto* (especie, carácter o naturaleza).⁵ Por demás, el mismo diccionario registra los derivados: «hibridación» («producción de seres híbridos»), «hibridismo» («cualidad de híbrido») y el verbo «hibridar» («producir híbridos» y «realizar hibridaciones»); no así, el término «hibridez» que, no obstante, me permitiré utilizar a lo largo de este trabajo con el sentido de cualidad asignado a «hibridismo».⁶

El hecho de que el híbrido se constituya a partir de lo distinto implica de manera directa la noción de «oposición» entre sus componentes de origen y, de manera indirecta, puede aludir a lo «contrario» o inclusive «contradictorio» de esos términos.

Resulta útil para precisar y profundizar el sentido de un término el examen de sus antónimos; en particular, para «híbrido», el término que le corresponde es «puro». De las diversas acepciones registradas

en el persistente DRAE selecciono las más importantes para este trabajo:

Libre y exento de toda mezcla de otra cosa. / Casto, ajeno a la sensualidad. / Libre y exento de imperfecciones morales. / Dicho del lenguaje o del estilo: Correcto, exacto, ajustado a las leyes gramaticales y al mejor uso, exento de voces y construcciones extrañas o viciosas. / Dicho de una persona: Que usa este lenguaje o este estilo. *Escritor puro*.

De los sentidos anteriores, se pueden estimar tres casos principales: el general, el moral y el lingüístico-literario. Lo puro es pues lo opuesto a la «mezcla», a lo «sensual», a lo «inmoral», a lo «incorrecto», a lo «vicioso». Ahora bien, estos términos han sido consciente o inconscientemente, de manera directa o indirecta, asignados al sentido de lo «híbrido» y han contribuido a lo largo del tiempo a su interpretación peyorativa.

1.2. El recuerdo etimológico

La etimología de «híbrido» procede del latín «ibrida» («sangres mezcladas»), alterado en «hybrida» por un acercamiento con el griego «hybris» («exceso, violencia, orgullo»). Por lo tanto, podemos considerar dos sentidos asociados directa y oblicuamente al término: [1] el de «sangre mezclada», que implica el mestizaje de individuos, poblaciones y culturas, y, consecuentemente, el de un paradigma de términos que de él resultan; [2] el de «exceso», «desmesura» y, en particular, el orgullo que empuja a los hombres a querer igualarse y rivalizar con los dioses. Inútil insistir en la importancia de este concepto en el origen del pensamiento griego.

Es claro que para ambos sentidos, podemos señalar de entrada la característica de *transgresión*. Unirse con la otra sangre, excederse en la medida implican, necesariamente, salir de la normatividad (precepto, ley o estatuto) y una forma de violencia, tanto en su acción como en sus efectos. Por lo tanto, en el halo semántico de lo híbrido está la carga significativa de transgresión.

Por otra parte, insistiendo en la noción de «sangre mezclada», esta infracción a una mismidad, de obvias características de origen y raciales, opone el vigor de la mezcla a los casos de endogamia y, radicalmente, al de los productos extremos de la hemofilia y de su consecuente debilidad y esterilidad.⁷

1.3 *El fecundo campo de la biología moderna*

Abundando en su sentido en la biología, el híbrido procede de dos individuos de variedades o especies diferentes (tanto animales como vegetales). Un ejemplo anclado ancestralmente en las mentalidades ha sido el del mulo («hijo de caballo y burra o de asno y yegua, que es casi siempre estéril»). Si este híbrido resulta útil y provechoso para las labores, su esterilidad ha sido considerada como el estigma de su condición. Por otra parte, el DRAE también señala para «mula» los sentidos de «hombre homosexual» (Cuba) y de contrabandista (Ecuador); aunque para «mulo» aparece también el sentido de «persona fuerte y vigorosa».⁸

Si consideramos ahora el campo de lo vegetal, la biología desde hace un siglo ha obtenido, a diferencia de la esterilidad de la mula, ricos ejemplares de híbridos tanto en las especies comestibles (plátano, café, o maíz, que sería un magnífico ejemplo) como en las plantas (dalias, rosas, etc). Lo híbrido aparece pues como un producto logrado en el mejoramiento de una especie, con una fertilidad que constituye la base de nuevas especies.

Por consiguiente, en una lectura contemporánea del término se puede apreciar una evolución de su significado. Es sin duda clara hasta hoy en día la polivalencia del término, no obstante, junto a la interpretación peyorativa tradicional, se fortifica otra en la que lo híbrido posee el sentido de fecundidad y de riqueza.

1.4. *Variaciones mitológicas, religiosas et al.*

La mitología greco-latina comprende varios legendarios casos de personajes híbridos como, entre otros, la Esfinge, la Quimera, las sirenas, los faunos, los centauros y el obsesivo Minotauro, personajes que han enriquecido durante siglos el imaginario cultural occidental.⁹ Si todos estos seres híbridos constituyen figuras monstruosas y capaces de acciones violentas y crueles, existen también otros casos asociados a lo celeste y a lo creativo como, por ejemplo, el de Pegaso. A los personajes evocados pueden asociarse valores simbólicos como: el enigma (la Esfinge); el miedo y la violencia (la Quimera);¹⁰ la seducción y la sexualidad (la sirena y los faunos); la bivalencia de la animalidad y la racionalidad (el Minotauro y los centauros);¹¹ la poesía (Pegaso). Los mencionados campos semánticos de cada expresión simbólica constituyen, a su vez, un fondo significativo del concepto de lo híbrido.

La tradición religiosa, en particular la cristiana, nos remite a célebres figuras híbridas aladas como la de los ángeles y de los

demonios (los ángeles caídos), híbridos de origen común, pero opuestos en cuanto a sus representaciones de los valores éticos del bien y el mal.¹²

Sería imposible en los límites de este trabajo recordar todos los casos de híbridos en la literatura fantástica y maravillosa o en las formas paraliterarias (el comic incluido). Baste refrescar la memoria con un par de ejemplos: el hemofágico Drácula de Stoker, la inolvidable sirena de Andersen (pez y mujer, a diferencia del híbrido clásico: ave y mujer),¹³ la obsesiva Catwoman o los populares Batman y Spiderman, estos últimos de apariencia puramente humana, pero cuya hibridez estriba en la posesión de atributos de los animales que la enriquecen de otras potencialidades.

1.5. La etnia y la cultura

El DRAE señala para el término «mestizo» (del lat. tardío *mixticius*, mixto, mezclado) tres registros principales: [1] el de personas («Dicho de una persona: Nacida de padre y madre de raza diferente, en especial de hombre blanco e india, o de indio y mujer blanca»); [2] el de animales y vegetales («Dicho de un animal o de un vegetal: Que resulta de haberse cruzado dos razas distintas»); [3] el cultural («Dicho de la cultura, de los hechos espirituales, etc.: Provenientes de la mezcla de culturas distintas»). Considera también la forma derivada «mestizaje» aplicada a individuos («cruzamiento de razas diferentes; conjunto de individuos que resultan de este cruzamiento») y a culturas («mezcla de culturas distintas que da origen a una nueva»). En cuanto a «mulato», señala primero la connotación peyorativa de su etimología («De *mulo*, en el sentido de híbrido, aplicado primero a cualquier mestizo») y dos características puramente étnicas: «dicho de una persona: que ha nacido de negro y blanca o al contrario» y también «de color moreno». Ni el DRAE ni el DEA registran la palabra derivada «mulataje». Esta ausencia implica que se integra lo mulato dentro de la amplitud semántica de lo mestizo, lo que conforta este término en su carácter general y, desde luego, asimila la diferencia racial frente a una etnia blanca.

Si «mestizo» y «mulato» son ejemplos claros de lo «híbrido», un tercer término igualmente interesante por su relación con la hibridez es el de criollo (del portugués *crioulo*, y este de *criar*), del que selecciono las acepciones más importantes que expresan su plurisemancia. Conviene señalar en primer lugar los sentidos diferentes e inclusive opuestos evocados para las personas. El criollo puede ser el puramente europeo y nacido en Hispanoamérica: [1] «Dicho de un

hijo y, en general, de un descendiente de padres europeos: Nacido en los antiguos territorios españoles de América y en algunas colonias europeas de dicho continente.», pero también el negro nacido en la misma tierra del anterior: [2] «Se decía de la persona de raza negra nacida en tales territorios, por oposición a la que había sido llevada de África como esclava». Es también aquél originario e identificado plenamente con los países hispanoamericanos, *sin especificar* sus orígenes raciales: [3] «Dicho de una persona: Nacida en un país hispanoamericano, para resaltar que posee las cualidades estimadas como características de aquel país»; o de igual manera: [4] «Autóctono, propio, distintivo de un país hispanoamericano». También comprende un sentido extendido; [5] «Peculiar, propio de Hispanoamérica») y otro lingüístico colonial: [6] «Se dice de los idiomas que han surgido en comunidades precisadas a convivir con otras comunidades de lengua diversa y que están constituidos por elementos procedentes de ambas lenguas. Se aplica especialmente a los idiomas que han formado, sobre base española, francesa, inglesa, holandesa o portuguesa, las comunidades africanas o indígenas de ciertos territorios originariamente coloniales».

Si consideramos su relación con lo híbrido, vemos que inclusive en la persona criolla no se excluye una posible hibridez, dada su simple pertenencia a Hispanoamérica [3 y 4]. Más clara aparece la característica híbrida en el caso de los idiomas, señalada tanto para el español como para otras lenguas [6]. No olvidemos que en francés el término «créole» también designa tanto a las personas como a la lengua.¹⁴ En el ámbito francés en América Latina, para aludir a sus formas propias de mestizaje e hibridación, se puede proponer el término de «creolización» en español (a pesar de su ausencia en el DRAE y en DEA).¹⁵

Por otra parte, es por demás interesante el señalar las diferencias de sentido del término «bastardo» en el español y el francés. En este último, según GR, «bâtard», aparte del sentido atribuido al hijo nacido fuera del matrimonio, comprende otras acepciones sinónimas de lo híbrido: «Qui n'est pas de race, d'espèce pure» (asociado a «Hybride, croisé, mélangé, métis, métissé») o «Qui tient de deux genres différents ou qui n'a pas de caractère nettement déterminé», (aplicable a «couleur», «langue», «mélodrame», «porte», «écriture»). Para el término en español (que, por cierto, proviene del francés antiguo *bastart*), el DRAE señala únicamente un sentido peyorativo: «Que degenera de su origen o naturaleza». En vista de lo anterior, es clara la mayor amplitud semántica de «bastardo» en francés y, en particular,

en cuanto a su atribución a lo híbrido, coincide en su «impureza» y en su sentido transgresivo de «ilegitimidad».¹⁶

1.6. De los encuentros con lo otro o con lo mismo

Noción similar a la de «híbrido» es la de «heterogéneo» («compuesto de partes de diversa naturaleza»). Ambos términos son sinónimos de lo mezclado, lo múltiple, lo vario, lo diverso, lo diferente, aunque también de lo incongruente y de lo heteróclito.¹⁷ La extensión semántica de «heterogéneo» comprende también la gramática («Se dice del nombre que no se declina según la regla común, y, en general, de todo paradigma que *se aparta de lo regular*», esto último también asignable al halo semántico de lo «híbrido»). Antónimo de lo heterogéneo es lo homogéneo: «Pertenciente o relativo a un mismo género, poseedor de iguales caracteres»; aunque haya también una acepción que considera, paradójicamente, alguna hibridez: «Dicho de una sustancia o de una *mezcla de varias*: De composición y estructura uniformes».

En la historia del pensamiento se pueden considerar dos términos cuyos significados son cercanos al de híbrido: el «sincretismo» y el «eclecticismo». Del primero, el DRAE nos indica dos sentidos: «Sistema filosófico que trata de conciliar doctrinas diferentes» y «Expresión en una sola forma de dos o más elementos lingüísticos diferentes». Abbagnano recuerda para el término la definición de Brucker: «una conciliación mal hecha de doctrinas filosóficas totalmente disidentes entre sí» (*Historia critica philosophiae*, 1744, IV, p. 750); insiste también en su sentido de una conciliación en ocasiones «indeseable» y, por último, apunta que en el pensamiento religioso alude a la «superposición y fusión de creencias de distinta procedencia».¹⁸ En cuanto al eclecticismo, el DRAE propone: «Modo de juzgar u obrar que adopta una postura intermedia, en vez de seguir soluciones extremas o bien definidas» y «Escuela filosófica que procura conciliar las doctrinas que parecen mejores o más verosímiles, aunque procedan de diversos sistemas». Abbagnano da una definición similar, pero señala una cuestión de coherencia y origen: «La dirección filosófica que consiste en elegir de las doctrinas de diferentes filósofos las tesis que más se aprecian, sin cuidarse mucho de la coherencia de estas tesis entre sí ni de su relación con los sistemas de origen».¹⁹ Así pues, a la luz de Abbagnano, vemos que los dos términos poseen el sentido de «mezcla» peyorativa que los emparenta al que tradicionalmente se le ha conferido al de lo híbrido.

En el horizonte de la antropología cultural, podemos considerar

un par de conceptos estrechamente vinculados a lo híbrido en cuanto resultado de una interacción. En primer lugar la «aculturación» («Recepción y asimilación de elementos culturales de un grupo humano por parte de otro»);²⁰ y también la «transculturación» («Recepción por un pueblo o grupo social de formas de cultura procedentes de otro, que sustituyen de un modo más o menos completo a las propias»). Ambos términos señalan procesos que provocan formas de hibridez. Por otra parte, ni el DRAE ni el DEA registran el término «intercultural» (como tampoco ninguna de sus variantes), cuyo empleo y base de una reflexión han aparecido y se han extendido en los últimos quince años en el campo de los estudios pluridisciplinarios. Recientemente, también, aparece con frecuencia y vigor el término «globalización» («Tendencia de los mercados y de las empresas a extenderse, alcanzando una dimensión mundial que sobrepasa las fronteras nacionales»). Si el término ha sido forjado para describir una realidad político-comercial, las acciones y los efectos mundialistas aparece en un área multicultural planetaria en donde la reflexión sobre lo híbrido resulta fundamental en la dinámica de una interculturalidad.

Por último, conviene examinar el término «género». La selección de algunas de sus acepciones nos permite distinguir dos características principales: [1] la *calidad común*: «Conjunto de seres que tienen uno o varios caracteres comunes.»; y [2] su *función taxonómica*: en la biología («Taxón que agrupa a especies que comparten ciertos caracteres»), en las artes en general («cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenido»), y en la literatura («cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenido»);²¹ No obstante lo exclusivo de las definiciones, se considera en la literatura el caso de la «mezcla de géneros» y del producto de esta mezcla: los *géneros híbridos*.

1.7. *Proposiciones generales sobre lo híbrido*

El precedente estudio léxico-semántico tanto de lo híbrido (y de sus derivados) como de un conjunto de términos afines ha intentado clarificar la estrecha vinculación semántica entre ellos. En vista de lo anterior se pueden explicitar las siguientes proposiciones:

1.7.1. *Una reformulación del campo semántico*. Es decir, precisar el empleo de «hibridez» con el sentido de: «carácter, calidad y esencia de lo híbrido»; preferir «hibridación» para designar la acción que

produce la existencia del ser híbrido; y privilegiar el «hibridismo» en tanto categoría principal de lo híbrido que permita designar su estudio en los diversos dominios de su empleo y/o aplicación.

1.7.2. *Una representatividad semántica.* El estudio anterior ha permitido comprobar que los híbridos aparecen, en primer lugar, en la biología, pero igualmente en la mitología y la religión, y en la literatura fantástica y maravillosa.²² Si no es infrecuente el uso del término en el lenguaje de la vida cotidiana en un sentido general, en la filosofía, la civilización y la cultura se han señalado vocablos usuales afines a lo híbrido. En vista de lo anterior, se puede postular, la *pertinencia* de que lo híbrido englobe los términos afines evocados anteriormente («mestizaje», «sincretismo», et al).²³

1.7.3. *Una extensión semántica a lo literario.* Si en el campo de la antropología el término híbrido consolida su fuerza epistemológica, se puede postular también una pertinente extensión semántica para lo híbrido y sus derivados en el dominio de los estudios literarios, como lo expondremos en las siguientes páginas.

1.7.4. *La flexibilidad de los dominios.* Lo híbrido expresa el resultado de la fusión de lo distinto. Esta capacidad de distinción está dada en función de criterios de diferenciación y con respecto a los eventuales conjuntos de individuos o de objetos de estudio (p. ej. el color de la raza, la variedad de la especie, el género canónico de la obra). Una adaptación del concepto a otros dominios del conocimiento implicaría la libertad de *determinar* de manera coherente las especies o categorías conforme a un *criterio distintivo* para poder reflexionar sobre su hibridación.

1.7.5. *Lo híbrido y lo múltiple.* Es claro que la noción de híbrido implica la unión de *dos* especies diferentes. Se puede postular la generalización de lo híbrido al resultado de la unión de más de dos especies distintas, lo que implicaría el concepto de *hibridez múltiple*.

2. ALGUNOS DOMINIOS DE LO HIBRIDO

2.1. De cultura, civilización et al.

2.1.1. Las estrategias de García Canclini

Entre los estudios más agudos sobre la cultura híbrida en el ámbito latinoamericano de los últimos quince años destaca la producción de García Canclini.²⁴ Heredero de Bourdieu y no exento de afinidades con la reciente tradición de los «cultural studies», el autor examina la importancia actual de las relaciones en la cultura de «lo culto, lo popular y lo masivo» y propone la necesidad de «ciencias sociales

nómadas, capaces de circular por las escaleras que comunican esos pisos. O mejor: que rediseñen los planos y comuniquen horizontalmente los niveles».²⁵ En su propuesta de «deconstrucción» de la anterior división tripartita de la cultura, intenta averiguar si existen herramientas pluridisciplinarias, diferentes de las tradicionales -como la historia del arte, la antropología y la ciencia de la comunicación- que estudien su hibridación. En una nota al pie de página, relevante para la reflexión sobre este término, especifica:

Se encontrarán ocasionales menciones de los términos *sincretismo*, *mestizaje* y otros empleados para designar procesos de *hibridación*. Prefiero este último porque abarca diversas mezclas interculturales -no sólo las raciales a las que suele limitarse «mestizaje»- y porque permite incluir las formas modernas de hibridación mejor que «sincretismo», fórmula referida casi siempre a fusiones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales.²⁶

Vemos en estas líneas un principio de conceptualización semántica del término «hibridación» y las ventajas que le encuentra para substituir a los términos de «sincretismo» y mestizaje», cuyos significados afines ya hemos analizado y cotejado en las páginas precedentes. Señala también la importancia del fenómeno de lo *intercultural* que aparece al establecerse el contacto entre los componentes híbridos tanto raciales como culturales.

Canclini considera varias formas de hibridación: nacional, transcultural, histórica, urbana y artística.²⁷ En el caso de esta última, si su examen de lo literario es somario, muestra un interés principal por el dominio de las artes plásticas y de la artesanía. En particular, señala un ejemplo singular, la esencia híbrida de un artesano oaxaqueño trilingüe que tejía y comerciaba tapices con imágenes de Picasso, Klee y Miró.²⁸

En la «Introducción a la edición 2001», Canclini realiza un notorio *aggiornamento* de la reflexión sobre la «hibridación».²⁹ Al examinar la construcción semántica contemporánea del término, afirma su irrupción y desplazamiento de otros conceptos. Después de una autocrítica, propone una nueva definición: «entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos, prácticas».³⁰ Lo que el autor llama «discreto» es lo que podemos interpretar como «ajeno», pero también como lo

estable o lo ya fijado (aunque no lo excluye de una hibridación anterior); su aplicación comprende un dominio amplio y abstracto (estructuras, prácticas, objetos); y prefiere hablar de combinar y generar en lugar de simplemente unir o fusionar. Es claro que esta terminología busca una máxima apertura a diversos campos de aplicación e insiste en su capacidad generadora.

Canclini hace un recuento de las conceptualizaciones y de la aplicaciones de la hibridación. Es claro que la envergadura del texto merece un estudio particular; por el momento solamente evoco algunos de sus aspectos principales: la confrontación de su concepto con el otros autores (Bhaba, Young, Hannerz, Clifford, De la Campa, Hall, Martín Barbero, Papastergiadis, Goldberg, Cornejo Polar, entre otros); el estatuto científico del término, sus objetivos, su hábito semántico, sus efectos y sus ventajas, sus categorías (tres casos particulares de hibridación la «restringida» que implica una aceptación parcial pues resulta discriminante [XV]; la «endógena» que se da en los circuitos de producción locales [XIX]; y la «heterónoma» de naturaleza «coercitiva, que concentra las iniciativas combinatorias en pocas sedes transnacionales» [XIX]); y sus relaciones con la globalización y el ámbito político intercultural.

2.2. *Un par de precedentes en la cultura mexicana*

Ya hemos evocado y discutido ampliamente en este seminario la categórica afirmación de Monsiváis, en el ámbito cultural mexicano reciente, de que «todos somos híbridos», en la que distingo su intento de resumir y consolidar una apreciación sobre la esencia de la población y la cultura mexicanas y, principalmente, de las actuales.³¹ Ahora bien, en el siglo XX otras diversas obras de reflexión han abordado la cuestión de lo híbrido. En particular, selecciono a dos ensayistas señeros que evocaron de manera singular, aunque esporádica y puntual, la cuestión: José Vasconcelos (1882-1959) y Octavio Paz (1914-1998).

2.2.1. *La raza cósmica*

Polémica y central resulta la figura de Vasconcelos en la cultura mexicana de la primera mitad del siglo XX.³² Su obra como pensador original iberoamericano, que no deja de compartir similitudes con otras figuras de la cultura en América Latina como Lugones y Martínez Estrada, aparece reflejada plenamente en su ensayo *La raza cósmica* (Barcelona, 1925).³³ En el incipit del «Prólogo» de 1948, Vasconcelos señala la tesis central del libro: «que las distintas razas

del mundo tienden a mezclarse cada vez más, hasta formar un nuevo tipo humano, compuesto con la selección de cada uno de los pueblos existentes». El tema es pues una reflexión sobre lo que podríamos llamar un *mestizaje eugenésico* y en especial propuesto para el área geográfica y cultural de América Latina. Ahora bien, si en la actualidad algunos conceptos mantienen vigente su validez, la selección de algunos términos y su empleo en la argumentación producen un discurso *daté*. Revisemos brevemente algunas de estas cuestiones. En nuestros días resulta chocante su formulación (que, por supuesto, no fue exclusiva de él, sino de la época) de la noción de «raza» y de algunas evocaciones y juicios de individuos negros y orientales, a pesar de que nunca excluye a estas dos etnias y las integra claramente en sus propuestas de mestizaje. Igualmente, su punto de vista reflexivo revela una forma exacerbada de un pensamiento cristiano tradicional que difiere de un ecumenismo más reciente y abierto.

Por otra parte, su reflexión afirma lo universal, pues se apoya en la historia y la geografía de cuatro grandes civilizaciones: Egipto, Grecia, Roma y Europa. Además, señala una clara oposición geografico-cultural del norte y el sur, de gran vigencia en nuestros días. En particular, expresa un discurso antianglosajón, ferozmente antiyanqui, en aras de la defensa de una «latinidad» y del «mestizaje». La defensa y promoción de la mezcla étnica implica, a su vez, la de las culturas que le permitirán la proposición de su utopía: la raza cósmica, una quinta raza obtenida de la mezcla de cuatro sangres en las que la eugenesia resulta el factor primordial.

Un recuento léxico en *La raza cósmica* nos permite observar que las palabras «mestizo» o «mestizaje» aparecen 19 veces y «mezcla» y su verbo derivado, 31; curiosamente, los términos «sincretismo» o «eclecticismo» nunca aparecen en el texto. Por otra parte, sí hay una única aparición del término «hibridismo»:

Se pensará, tal vez, que la ilusión de las distintas razas contemporáneas en una nueva que complete y supere a todas, va a ser un proceso repugnante de *anárquico hibridismo*, delante del cual, la práctica inglesa de celebrar matrimonios sólo dentro de la propia estirpe se verá como un ideal de refinamiento y de pureza.³⁴

Si se observa que los términos asociados a «hibridismo» («repugnante», «anárquico») le atribuyen una connotación negativa,

ésta funciona para señalar mejor la oposición a un ideal de «refinamiento y pureza», que Vasconcelos critica y desecha.

Es evidente que el término principalmente evocado en *La raza cósmica* es el de «mestizaje»; no obstante, aunque la alusión a lo híbrido sea puramente puntual y sea utilizada para establecer el contraste querido en algún momento de su argumentación, el «hibridismo» conlleva el mismo sentido fusional que «mestizaje».

2.2.2. *En los meandros de Paz*

Si de manera análoga en *El laberinto de la soledad* el término principalmente evocado es el de «mestizaje», en uno de sus capítulos más polémicos se puede leer:³⁵

Nuestro grito es una expresión de la voluntad mexicana de vivir cerrados al exterior, sí, pero sobre todo, cerrados frente al pasado. En ese grito condenamos nuestro origen y renegamos de nuestro *hibridismo*. La extraña permanencia de Cortés y de la Malinche en la imaginación y en la sensibilidad de los mexicanos actuales revela que son más que figuras históricas: son símbolos de un conflicto secreto, que aún no hemos resuelto. Al repudiar a la Malinche -Eva mexicana, según la representa José Clemente Orozco en su mural de la Escuela Nacional Preparatoria- el mexicano rompe sus ligas con el pasado, reniega de su origen y se adentra solo en la vida histórica.

En el marco de la tesis de la oposición abierto-cerrado desarrollada precedentemente para la explicación del mexicano, podemos constatar en el pasaje que el hibridismo se convierte en el término fundamental para la comprensión de la civilización y la cultura del mexicano. En particular, Paz recurre a lo plástico para hacer aún más concreto ese «hibridismo». Así pues, señala en un mural de Orozco a las figuras históricas del Conquistador y de la Malinche como las figuras simbólicas fundadoras del México moderno y en las que también podemos insistir en la hibridez de un parangón bíblico-histórico.³⁶

2.3. *Trazos de las divergencias y las convergencias*

2.3.1. *Lo de aquí y lo de allá*

Sin duda por profundas razones históricas y culturales como la existencia de una sólida y perdurable cultura prehispánica y las

guerras de invasión de potencias extranjeras (principalmente de los harto cercanos vecinos del norte), el México independiente se consolida a lo largo del siglo XIX como un país encerrado en sí mismo y con una fuerte tendencia nacionalista. Este nacionalismo ha provocado fuertes reacciones polémicas en el ámbito cultural y artístico que persisten hasta nuestros días. Si en todo país constituido como tal en el mundo, se puede observar una tensión entre lo nacional y lo extranjero, en México esa tensión alcanza una particular intensidad y posee sus peculiaridades. No insistiré en la dialéctica ampliamente desarrollada por Paz sobre todas las connotaciones de lo abierto y lo cerrado en el mexicano, pero cuantas veces la apertura a la cultura de otra u otras lenguas en lugar de ser apreciada como un enriquecimiento y una voluntad de conocimiento universal es vista con recelo y como una forma de renegar de la cultura nacional. Aparece entonces una reacción de rechazo que se concentra en la apelación visceral de «malinchista» con el claro sentido de «traidor» a los valores nacionales. Si se pueden distinguir grados cuantitativos de esa apertura en función de la aculturación y de la respectiva preservación de la cultura original mexicana, la percepción cualitativa de sus características negativas permanece latente en una memoria colectiva y tarde o temprano, en broma o con violencia, tiende a ser estigmatizada. Conviene insistir en una apreciación fundamental: rechazar la vertiente indígena o hispana es renegar de nuestra esencia; rechazar otras culturas es abolir nuestra libertad.

2.3.2. Lo de arriba y lo de abajo y sus relaciones

Un segundo aspecto de notoria importancia en el ámbito cultural mexicano (que en realidad es distinguible en todas las áreas culturales) es el relativo a las posibles gradaciones de las formas de la cultura. Tensas han sido también las diferencias entre los extremos de la cultura popular y la cultura de élite. Imposible abordar en unas cuantas líneas lo que ha sido el tema de la aguda y sistemática reflexión de Bourdieu; baste, por ahora, el señalamiento de algunas distinciones esquemáticas. Es frecuente en México la encarnizada oposición entre una cultura descrita como alta o de élite y otra asociada a lo bajo y a sus raíces populares. Además, la asociación de las dos oposiciones anteriores (nacional-extranjera y de élite-popular) se tiende a homogeneizar y simplificar en dos posiciones prototípicas: una «exquisita» cultura extranjera de élite frente una «basta» cultura nacional popular. Esta oposición se ha podido cargar semánticamente de un paradigma de valores: geo-culturales (centro europeo-periferia

hispanoamericana), socio-culturales (diferencias de clase), políticos (diferencias de orientación ideológica), ético-morales (diferencias del bien y el mal) et al. Por desgracia, esta oposición se utiliza como un slogan publicitario-cultural y se convierte en una simplificación caricaturesca. Añadamos a esto la cuestión personal de pertenencia o no a los grupos de poder y observemos que aparecen las apelaciones e insultos mutuos: los «perfumados» y «vende patrias» contra los «populacheros» y «nacos».³⁷

Por otra parte, en la modernidad y postmodernidad se ha desarrollado con fuerza inusitada una cultura de masa. Si es claro que las producciones de una cultura popular no son necesariamente las mismas que las de una cultura de masa, ambas comparten una recepción más amplia y se contraponen a una cultura de élite.³⁸ En realidad, vivimos en una época que posee la riqueza de la proliferación. La antropología distingue una pluralidad de culturas minoritarias que se manifiestan con mayor intensidad, aunque no exclusivamente, en las metrópolis: cultura punk, cultura de suburbios, cultura mediática, cultura latina, cultura gay y tantas otras que han modificado e influido notoriamente en las expresiones culturales nacionales. Ahora bien, la calidad de una producción cultural u obra artística no está dada en cuanto a su pertenencia a los parámetros nacional-extranjero, alto-bajo o multiculturales minoritarios, sino en su substancia misma.

Si la pluralidad cultural contemporánea ha abierto un abanico de posibilidades, nada impide reorganizar disyunciones u oposiciones. Es conjeturable que mientras persistan diferentes estratos socioeconómicos con sus respectivos legados culturales, las oposiciones dialécticas entre las dos posturas continuarán a manifestarse a través de formas evolucionadas, pero equivalentes a las anteriores. Ahora bien, lo que se puede proponer en esta época de pluralidad y mezcla es otro método en el examen de las diversas formas culturales: creo que la óptica operativa de la hibridez puede manifestar que las bipolaridades anteriormente evocadas no resultan ni tajantes ni excluyentes entre sí.

2.3.3. Entre lo particular y lo general

Si es indudable que México así como los otros diecisiete países hispanoamericanos poseen sus particularidades propias, todos ellos comparten la cualidad de tener una componente étnica y cultural hispano-indígena híbrida. De país a país, esta hibridez será mayor o menor (motivo frecuente de tensiones en los diálogos interculturales),

no obstante gracias a ella aparece una unidad en la diversidad. Es claro que esta hibridez no impide la existencia de otras hibrideces a partir de etnias y culturas diferentes (norteamericanas, europeas no hispánicas, africanas, orientales y tantas más) también presentes en proporciones diversas en las distintas áreas geográfico-culturales de la América hispana.

2.3.4. *Proposiciones sobre la hibridez cultural hispanoamericana*³⁹

2.3.4.1. *La unidad y diversidad.* Toda producción cultural de un individuo hispanoamericano es híbrida por esencia, explicitada por su historia, sus temas y/o sus formas expresivas. En primera instancia, para la literatura, la hibridez está dada por las particularidades propias, nacionales, regionales y personales, de la lengua del autor.

2.3.4.2. *La obvia prioridad.* El tipo principal de hibridez cultural en Hispanoamérica es el hispánico-indígena, acentuado quizá por un origen étnico, pero ciertamente por un entorno histórico-cultural.

2.3.4.3. *La multiplicidad.* La hibridez cultural no es necesariamente única; existen otras múltiples formas híbridas étnico-culturales variadas conforme al área geográfico-cultural seleccionada en Hispanoamérica y a los factores de interacción con cualquier otra cultura en el mundo.

2.4. *Un adarme de lengua y lenguaje; más de literatura*

2.4.0. *Un paréntesis de la hibridez en la lengua*

Un examen de los diccionarios léxicos y etimológicos permite comprobar que las grandes lenguas occidentales han integrado naturalmente a lo largo de su constitución términos de otras lenguas.⁴⁰ Las lenguas no son entidades rígidas y estáticas; por el contrario, son móviles y dinámicas. Esta característica de importación de términos e integración constituye una primera forma de hibridez en las lenguas. En particular, si en diversas lenguas romances se pueden encontrar términos que poseen una hibridez en sí mismos («automóvil», «bicicleta», «hipertexto», entre muchos otros) que muestran en su formación léxico-morfológica una doble procedencia etimológica grecolatina,⁴¹ para el caso específico de la lengua española, es claro que en su presencia durante cinco siglos en América, la vitalidad del habla y de la literatura hispanoamericanas han contribuido, entre otras cosas, a la incorporación y a la consolidación de voces nuevas en una hibridación harto fecunda. No olvidemos que la actual importancia de la lengua española a nivel mundial se debe a que un continente la habla y/o la entiende.⁴²

Por otra parte, principalmente en las zonas fronterizas y en las megalópolis aparecen formas embrionarias de lenguas híbridas cuando alguna comunidad importante extranjera instalada en el país receptor, claro fenómeno de aculturación, comienza a introducir en el habla de su lengua propia formas léxicas y estructuras de la lengua del país receptor. Un caso notorio es el del *espanglish* en los Estados Unidos.⁴³

2.4.1. *Bajtín y sus efectos*

La teoría literaria le debe a Bajtin (1895-1975) nociones esenciales como dialogismo, plurilingüismo, polifonía y carnavalización.⁴⁴ En particular, directamente vinculado al tema de este trabajo, el teórico ruso ha sido uno de los grandes pioneros e impulsores de la conceptualización de lo híbrido en los estudios lingüístico-literarios contemporáneos. Es claro que Bajtin no concibe al lenguaje como un sistema unitario y homogéneo, ya que para él, la *heterología*, la coexistencia en una sociedad dada de una multitud de dialectos, estilos y géneros literarios, resulta la esencia misma del lenguaje y de la literatura.

En particular, el *dialogismo* (o «dialogización» interna opuesta a la externa o diálogo) muestra que todo discurso (*slovo*) es el de otros. Lo dividido, múltiple e interrelacional caracteriza a todo sujeto y esto implica su esencia dialógica. La *polifonía* en Bajtin nace de la diferencia entre la voz del autor y la de sus héroes; la de éstos posee una independencia con respecto a la del autor.⁴⁵ Gracias al *plurilingüismo*, el ruso describe el hecho de que cualquier hombre (inclusive el campesino analfabeta) es capaz de emplear múltiples lenguajes.⁴⁶ En cuanto al discurso novelesco señala la pluralidad de cinco grados más o menos cercanos entre el autor y su última instancia semántica.⁴⁷

Bajtin propone la noción de «híbrido» para designar uno de los conceptos clave de su teoría del discurso novelesco. En su estudio del pluringuismo en este género, parte de la novela humorística alemana (Jean-Paul Richter) y sobre todo inglesa (Fielding, Smollett, Sterne, Dickens, Thackeray). En esta última encuentra «une évocation parodique de presque toutes les couches du langage littéraire parlé et écrit de son temps».⁴⁸ En particular, el señalamiento del pastiche y el elogio en algunos capítulos [II-XII] del *Little Dorrit* (1857) de Dickens, le permite definir la «construcción híbrida» como:

un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se

confondent en réalité deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux «lenguas», deux perspectives sémantiques et sociologiques.⁴⁹

Si la construcción híbrida es ante todo una superposición de *dos formas lingüístico-literarias en un locutor único*, se puede postular la noción a otros niveles múltiples en el texto literario, objetivo de este trabajo.

Ahora bien, lo híbrido, visto como fenómeno lingüístico, se deriva de la premisa argumentativa de toda lengua y de validez en la literatura. Genéricamente, la novela es el lugar privilegiado de expresión de lo híbrido dada la heteroglosia y la polifonía (narrador individual y social; lenguaje tanto individual como social). En ella se expresa la sustitución de la unidad estilística por la diversidad de registros, acentos y tonos. Además, la multiplicidad de voces permite desestabilizar lo unitario y lo autoritario de su discurso.

Por otra parte, el dialogismo explicita la existencia de una zona fronteriza entre espacios socio-culturales y socio-lingüísticos diversos. Bajtin enfatiza los encuentros o choques de culturas, confluencia entre tradiciones históricamente separadas, lenguajes vivos y formas canónicas, géneros altos y bajos, oralidad y escritura.

Si en las líneas anteriores se ha tratado de mostrar la estrecha interrelación de la red conceptual de Bajtin y de su relación particular con lo híbrido, otro concepto, el de *intertextualidad*, procede también de su noción de dialogismo.⁵⁰ En particular Kristeva, una de las principales transmisoras del fondo teórico de Bajtin, expresa el principio central de la intertextualidad: «Tout texte se traduit comme une mosaïque des citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte».⁵¹ En otro texto me he ocupado de tratar *in extenso* la intertextualidad y la tipología de sus formas.⁵² Baste por el momento pensar en que toda forma de inserción en un texto de un texto ajeno produce una forma de hibridez. Y si la intertextualidad examina el caso de «mosaicos de citas», podemos considerar entonces la existencia y pertinencia de una hibridez múltiple.

2.4.2. *Proposiciones generales sobre lo híbrido en los estudios literarios*

2.4.1. *La aplicabilidad descriptiva*. Dado que la historia de la literatura muestra la variedad de los casos de mezclas de formas, tradiciones, estilos y géneros diferentes, lo híbrido puede ser aplicable a la descripción de esa diversidad.

2.4.2. *La infracción de la regla*. Lo híbrido en tanto categoría se aplica

a los textos que infringen las reglas «clásicas» o «tradicionales» de las separaciones de género. Lo híbrido implica pues una afirmación anti-retórica que provoca la abolición de las fronteras marcadas por los cánones genericos.

2.4.3. *La importación funcional.* La noción de híbrido ya ha adquirido actualmente una solidez epistemológica dentro de los estudios en ciencias sociales y se ha incorporado a la tradición de una sistemática conceptual que resulta funcional. Fundamentadas en Bajtin, se pueden prever una importación e integración funcionales de lo híbrido en el campo de los estudios literarios

2.4.4. *La movilidad interactiva.* Lo híbrido implica necesariamente contacto, encuentro, choque, intercambio, interacción, violencia, dinamismo, reproducción tanto en los individuos como en la cultura y las artes. Estas características son igualmente válidas en la obras literarias y en su interacción entre ellas. En un texto híbrido se concitan diversas formas de expresión y de comunicación. La hibridación también permite la apertura y la generación: las variadas relaciones entre escritura y oralidad; e igualmente las aperturas transgenéricas a la imagen, a la gestualidad, a la música.

2.4.5. *La operatividad.* El concepto de «híbrido» puede ser postulado como *concepto operativo central* de una lectura y/o investigación literaria. Esto implica releer, pensar, analizar la literatura a partir de este concepto. Es clara su afiliación al sentido de fusión de contrarios, vigente desde la tradición ancestral del pensamiento griego (Heráclito).

2.5.6. *La extensión.* Si hay obras literarias en las que la hibridez es obvia y fundamental, convendría cuestionarse si no toda obra literaria es de alguna manera híbrida. Esto implica varias cuestiones: establecer criterios para determinar la hibridez cuantitativa y cualitativa en las obras; el estudio de la relación histórico-estética de las obras en cuanto a los su tradición y a su ruptura; comprobar *de facto* la inexistencia de la pureza literaria.

2.4.3. Criterios de lo híbrido en la literatura⁵³

2.4.3.1. En los géneros literarios:

2.4.3.1.1. *La hibridez de los géneros literarios «tradicionales».* Es decir, la hibridación de géneros fijados por la poética: la poesía con la prosa de ficción; el ensayo con la prosa de ficción; la novela con el cuento; el teatro con la novela et al.⁵⁴

2.4.3.1.2. *La hibridez de un género literario con otras formas escritas.* Esto es con formas que no son, en primera instancia, obras literarias

y que producen: la novela histórica, la novela biográfica, la novela testimonial et al.

2.4.3.1.3. *La hibridez con componentes genéricos*. Es decir, el caso de una obra de algún género literario principal en la que se distinguen diversas componentes genéricas constitutivas (caso de hibridez múltiple).

2.4.3.2. *En el contenido y en la forma*

2.4.3.2.1. *En los efectos de la intertextualidad*. La integración en la obra literaria de formas de intertextualidad ajenas: «los géneros de intercalación»;⁵⁵ los efectos de collage con documentos ajenos o de pseudocollage (seudo documentos ajenos); la reescritura (restos de un documento integrados y alterados en la obra literaria) ; y también el caso particular de la parodia.

2.4.3.2.2. *En los niveles de lenguaje en los discursos narrativos*: la polifonía y el plurilingüismo ya señalados por Bajtin.

2.4.3.2.3. *En las instancias narrativas*: Caso particular del anterior, separable dada su importancia a nivel de las instancias narrativas.

2.4.3.2.4. *En los espacios*. El espacio literario como espacio de expresión de la hibridez a nivel formal (tipográfico-espacial según los géneros) y de contenido (en cuanto a sus personajes y culturas).

2.4.3.2.5. *En los tiempos*. El espacio literario como lugar de síntesis híbrida dada a través de anacronismos (de personajes, lugares, acciones) y de su expresividad literaria.

2.4.3.2.6 *En los personajes*: Los personajes vistos de manera individual como ejemplos de cualquier forma de hibridez o vistos en un conjunto de posibles interacciones híbridas.

La anterior proposición de un modelo de lectura de lo híbrido en las obras literarias señala únicamente algunos parámetros y, desde luego, renuncia a cualquier pretensión de agotar la lectura del texto. Esto es, no es un modelo completo; lo propongo únicamente como un núcleo que deja la puerta abierta a otras taxonomías y que intenta evitar la inconsistencia.

3. UNA EXPLORACION DE LO HIBRIDO EN LA NOVELISTICA MEXICANA ACTUAL⁵⁶

3.0. Prolegómenos

El corpus literario de este trabajo considera cuatro novelas mexicanas actuales: *En los labios del agua* (1996) de Alberto Ruy Sánchez; *La corte de los ilusos* (1995) de Rosa Beltrán; *El seductor de la*

patria (1999) de Enrique Serna; y *El cementerio de los placeres* (2000) de Daniel Leyva.

Se consideran cinco criterios para la selección de los autores y del género: [1] cuatro autores actuales de muy diferentes estilos y/o sensibilidades; [2] el género novela como espacio privilegiado de lo híbrido (aunque en otras formas genéricas tradicionales la hibridez se encuentra presente); [3] la presencia de diversas formas de lo híbrido en las novelas seleccionadas ; [4] esta variedad implica un abanico de representatividad en la novela actual; [5] la calidad y novedad de las obras, a pesar de que algunas de ellas no gocen aún de la difusión y el reconocimiento en los «circuitos publicitarios» de la literatura contemporánea.

La lectura analítica que propongo toma en cuenta los mismos parámetros en las cuatro obras. La eventual desventaja de la repetición mecánica de un mismo esquema de categorías, puede ser compensada por la esperanza de un tratamiento homogéneo de las diferentes obras.

Señalo una hipótesis inicial que comparten las cuatro obras: su hibridez cultural dada por la pertenencia de los autores a una civilización hispanoamericana [V. 2.3.4.]. En particular, distinguiremos como esta hibridez precede la manifestación de otras formas híbridas múltiples.

3.1. *Híbrido lírico-oriental*: En los labios del agua ⁵⁷

3.1.0. *Presentación general*

En los labios del agua es la segunda novela de Alberto Ruy Sanchez de una trilogía que cuenta *Los nombres del aire* (1987) y *Los jardines secretos de Mogador. Voces de tierra* (2001).⁵⁸ La novela seleccionada - como sus aláteres- posee en el marco de de la producción novelística actual la singularidad de un lirismo oriental, de la que no distingo por el momento precedentes en la novela mexicana. La recuperación de una tradición cultural árabe comparte alguna afinidad con la obra de Borges y de Juan Goystisoló.⁵⁹

El título, que evoca uno de los cuatro elementos griegos de igual manera que las otras novelas, muestra con su personificación del agua la vena erótico-poética del novelista. Coincide también con el título de uno de los libros de Aziz al Gazali, un personaje calígrafo y escritor de una época lejana, y es parte de un supuesto poema amoroso común. [30]

El tema principal de ELA es el de una doble búsqueda que emprende el protagonista, un escritor mexicano de lejana ascendencia

paterna árabe: la de la obra de Aziz y la de una mujer, Hawa. Esta búsqueda se convierte en un viaje iniciático para el protagonista que lo llevará, después de varias etapas de encuentros eróticos con diversas mujeres con las que comparte la pertenencia a la Secta o Casta de los Sonámbulos, por diversos países (USA, Venezuela, Brasil, España y Francia) hasta la ciudad de Mogador, lugar central y mítico en la obra novelística del autor.⁶⁰

ELA esta estructurada con un esmero formal y un gusto por la *mise en abîme* y lo especular.⁶¹ Consta de dos partes principales (la primera del doble de extensión que la segunda). Nueve capítulos (narrados por el protagonista Juan Amado González) seguidos cada uno de ellos por nueve textos (atribuidos a Aziz) forman la primera parte;⁶² en la segunda se distinguen cuatro capítulos también narrados por el protagonista, con excepción del segundo que esta constituido por doce textos nuevamente atribuidos al autor maghrebí.

El narrador principal (Juan Amado) relata desde su punto de vista interno la historia de manera retrospectiva. Aparece también la voz de una segunda instancia narrativa, la de Aziz, a través de sus textos de prosa poética. Otras voces narradoras intradiegeticas importantes son expresadas a través de algunos personajes: Leila [93], Abdel Kader [117] y un *halaiquí* (cuentero ritual de las plazas) [156].

3.1.1. Hibridez genérica

ELA es un ejemplo de la hibridez de una prosa poética. Ruy Sánchez logra integrar de manera estrecha en su prosa novelística (que él llama «prosa de intensidades») una prosa poética y algunos poemas en verso. Se puede distinguir en su novela lírico-narrativa el empleo frecuente de artificios de la escritura poética como anáforas, personificaciones, efectos de repetición, y un cuidado por el ritmo y la eufonía. Si sus imágenes y metáforas se construyen principalmente a partir de los cuatro elementos y de lo corporal, es importante apreciar la atmósfera poética de vaguedad de la novela, acentuada por la hibridez de la confusión de sueño y realidad, por visones y apariciones, así como por la herencia del topo prototípico de un oriente poético-literario. En su lirismo en prosa se destaca con frecuencia tanto la exacerbación sentimental y sensual como el gusto por la sinestesia.

Por otra parte, la novela integra varios componentes genéricos. ELA es una novela de amor y erótica como también un ejemplo de novela exótico-oriental. Se la puede considerar de igual manera una novela iniciática y un *Bildungsroman* dado el aprendizaje del

protagonista. Por último, se distinguen también elementos de los géneros mágico-fantástico (visiones, reencarnaciones, posesiones, dobles et al) y policiaco, como las pesquisas que el protagonista realiza para resolver el enigma de los manuscritos de Aziz y el encuentro de Hawa.

Desde el punto de vista formal, la novela se presenta como un todo en el que aparece el artificio de inserción de historias secundarias encajadas, por momentos similares a los niveles de los relatos de las *1001 noches*: la historia de Aziz [23 et ss]; la historia del Templo de lo Invisible [30-31]; la historia del abuelo Amado [39 et ss]; la leyenda del Dybbuk [82]; la historia de Leila [93]; la historia de Ibn Hazán [107]; la historia de la Santa Monja [108]; la leyenda de Jamal [117-118]; la historia del príncipe chino [120]; la historia de Raimundo di Sangro di San Severo [120]; la historia de Aziz y Hawa [156-161].

3.1.2. *La hibridez intertextual*

En ELA se detecta una primera forma de intertextualidad desde la selección múltiple de los epígrafes (un principio sufi, Coleridge, Neruo, Gómez de la Serna, Huidobro [11] y Novalis [135]) o en la citación: Rumi [161].⁶³ De igual manera, se distingue una pseudointertextualidad o intertextualidad «apócrifa», dado que algunos textos se presentan como originales de Aziz, el autor inventado por el novelista. Aparece pues el artificio de la alternancia entre la prosa del narrador principal con formas poéticas en verso y prosa del «apócrifo» Aziz. Se tienen los ejemplos de poemas en verso [24, 30, 160] de las prosas de los nueve sueños de *Una espiral de sueños* [21, 33, 49, 57, 73, 87, 99, 113, 131], del conjunto de poemas de *La inaccesible* [141-152],⁶⁴ del sueño trece del *Tratado de lo Invisible en el amor* [165]; e inclusive de una serie de proverbios [154]. Otra variedad de esta pseudointertextualidad son los casos del resumen de una pseudoresena procedente de «una vieja enciclopedia del Islam» [95-96] y el de una receta y conjuro mágico a la vez [153] para conservar al marido...

Por otra parte, la novela está ilustrada por ocho caligrafías árabes diferentes (algunas de ellas repetidas varias veces),⁶⁵ cuya integración en el cuerpo del texto corresponde al principio de collage: la heterogeneidad de la escritura árabe con respecto a la latina y el contraste y aprovechamiento de su calidad visual y plástica.

3.1.3. *La hibridez discursiva, espacial, temporal y de los personajes*

El gusto por los artificios formales de la *mise en abîme* y la especularidad en ELA motiva la estrecha interrelación entre los dos

narradores principales ya señalados (Juan Amado y Aziz) y Ruy mismo. En vista de sus orígenes árabes, de su pertenencia a la secta forjada por Aziz y de su duplicidad identitaria y literaria con este mismo autor maghrebí, Juan Amado y su discurso explicitan una hibridez mexicano-maghrebí. Los artificios evocados también permiten apreciar mejor una lúdica hibridez de las categorías autor y narrador: los títulos de los libros de Aziz son los mismos que los de Ruy; y su vena lírico-erótica obviamente coincide.⁶⁶ Estos regodeos literarios implican también una hibridez lingüístico-temporal: el estilo de la obra del supuesto Aziz es un producto de la escritura finisecular de Ruy: una especie de «traducción» actualizada del árabe al español actual.

Por otra parte, abundan los personajes híbridos tanto étnicos como culturales. En primer lugar el protagonista y su familia, pero también las mujeres deseadas por el protagonista: Maimuna (franco-guineana); Iracema y Yitirana (mulatas brasileñas); Simone (Haití) y Martine (Francia), ambas parecidas a Maimuna; y, por último, Leila (árabo-brasileña). Si en ELA se evocan diversas geografías, los espacios culturales de México y Marruecos poseen una mayor importancia. Las afinidades culturales entre el protagonista y la cultura marroquí permiten ahondar en la hibridez hispano-indígena propia de México al replantear la raíz árabe de la cultura hispánica y de su respectiva hibridez hispano-árabe. Así pues, Ruy rescata una hibridez mexicano-hispano-árabe.

3.2. Híbrido histórico-biográfico-literario

3.2.1. *En la corte de los ilusos de Iturbide*⁶⁷

3.2.1.0. *Presentación general*

Agustín de Iturbide (1783-1824) -protagonista del abrazo de Acatémpan, proclamador del Plan de Iguala, consumidor de la Independencia Mexicana el 27 de septiembre de 1821 y primer Emperador de México- es la figura protagónica masculina de *La corte de los ilusos*. En su primera novela, Rosa Beltrán reconstruye los diez meses (18 mayo de 1822 al 19 marzo de 1823) del Imperio de Iturbide hasta su derrocamiento por la revolución de Casa Mata instigada por Santa Anna y su fusilamiento en 1824, después de unos cuantos meses de exilio.

El título LCI alude directamente a ese intento fallido de imperio mexicano que substituyera al virreinato español apenas unos meses después de la Independencia y a sus ingenuos cortesanos. La novela consta de diecinueve capítulos numerados y titulados con refranes y

máximas de carácter didáctico-moral. En todos los capítulos del libro, con excepción del primero, aparecen citados textos de índole variada entre el título y el texto del capítulo; el libro se cierra con una coda final.

Un narrador omnisciente relata la novela conforme al código canónico que exige la tercera persona y el empleo del pretérito, aunque en ocasiones se aprecia el indirecto libre; los diálogos son relativamente frecuentes. Ahora bien, un aspecto original de LCI es que el universo masculino y militar de la historia mexicana -en particular el periodo histórico de Iturbide- es visto desde una perspectiva femenina, la de la novelista en primera instancia y a través de los personajes femeninos de la obra. El personaje del infausto emperador construido por Rosa Beltrán aparece situado en medio de una red de hilos invisibles manejados por cuatro mujeres de estirpe próximas a él: Ana María Huarte (la esposa), Nicolasa de Iturbide (la hermana), Rafaela, Marquesa de Alta Peña (la prima) y María Ignacia Rodríguez, la Güera, (la amante). Si la esposa, orgullosa de su superioridad debida a su estatuto de emperatriz, se opone a la amante apenas evocada y que representa la negación del estereotipo de la mujer abnegada, ignorante y sumisa; también la hermana, apasionadamente atraída por Santa Anna, y que lo empuja a adibicar al trono, se contrapone a la prima, que traiciona al emperador y ayuda a la fuga de la prisión imperial a Fray Servando Teresa de Mier, de quien esta enamorada.⁶⁸ Una quinta mujer, Madame Henriette, la modista francesa contratada por los padres de Iturbide, ilustra las diferencias culturales entre el virreinato y el naciente imperio con respecto a una tradición europea. La autora reproduce frecuentes locuciones en francés en sus diálogos y la presenta como un estereotipo de la francesa pretensiosa que no pierde la ocasión de mostrar su sentimiento de superioridad debido a su origen europeo. A señalar que la escritora pone de relieve su presencia -efecto de epanadiplosis estructural- en dos lugares estratégicos del texto: el incipit y el excipit de la novela.

3.2.1.1. *La hibridez genérica*

LCI coincide con el canon de la novela histórica de reconstrucción literaria de un pasado histórico. Ahora bien, si el presentido protagonista es Iturbide, la novela, a pesar de explicitar momentos de su vida, no es biográfica como será el caso de la de Serna. El breve periodo escogido y la importancia de los personajes femeninos en la textura de la novela pesan cuantitativa y cualitativamente en la anterior afirmación.

Esta novela «imperial» constituye a ciencia cierta una parodia literaria de la primera corte en la historia del México independiente. Se distinguen en ella varios componentes genéricos. LCI es realista-costumbrista por su énfasis en la evocación de las modas, mesa, folklore y formas de habla de un pasado tanto en la corte como en general. Presenta también con acuidad las intrigas palaciegas y algunas acciones de aventura [203]. Es notoria de igual manera una vena de intriga sentimental con algunos momentos de erotismo [76-77] y [116].

3.2.1.2. *La hibridez intertextual (collage)*

Singular en la novela resulta la repetida incorporación de un abundante material escrito en el nivel partextual que revela una labor prealable de investigación, selección y montaje. En los dos niveles paratextuales (títulos y textos) conviene señalar que los últimos -más que epígrafes- son ejemplos de la aplicación de un principio de collage textual. La importancia de este material escrito en el nivel paratextual invita a un examen de su relación con el texto propiamente dicho de la novela para determinar sus efectos y la variada gama de interrelaciones entre los dos niveles (similitud, continuidad, contraste, oposición).⁶⁹

Si los títulos (máximas y refranes) son breves, los textos collage varían conforme a su naturaleza genérica y a su extensión. En realidad, cada uno ellos constituye una unidad textual autónoma con una relativa complejidad. Ahora bien, cada texto posee un título (en ocasiones dos [21]) que procede de la fuente referencial o que es propuesto por la autora. En buena parte de ellos se explicitan las conjunciones o disyunciones de: el lugar de escritura o publicación, el editor, la imprenta⁷⁰ [43], [61], [71], [81], [109], [137], [161], [187], [199], [223], [239]; en ocasiones se precisa la fuente precisa y datada: p. ej., la *Gaceta Imperial de México* (1822) [95], [137].

De manera sumaria, los temas principales son la moral y la religión; la educación y la urbanidad; los usos y costumbres cortesanos; y la imagen de la mujer: con las harto conocidas exigencias patriarcales de discreción, prudencia, virtud, honra, sacrificio; en particular, vale la pena insistir en algún texto, la décima [199], en donde aparece una asaz obsesiva expresión de la misoginia. El tono más frecuente en los textos collage es el del consejo didáctico-moral.

Genéricamente aparecen textos tanto en prosa como en verso (soneto [161], décima [199]). Los pasajes en prosa son de formas genéricas variadas: de catecismo [21], doctrinales [187], de sermón

[239], de manual de urbanidad [43] y de educación cristiana [253], o máximas morales [61], [81], de oraciones a Cristo y a los santos [109] o plegarias diabólicas [149]; de santoral hagiográfico [121]; de consejo ingenioso [175]. Otras formas genéricas son curiosamente: alguna figura descrita en un método de baile de sociedad [71], una lista de remedios de botica [213], un elogio al caballo [223] y dos textos periodísticos: el aviso de la disponibilidad de un vaso robado [95] y un pasaje ensalzando las acciones benéficas de la Regencia [137].

La presentación del collage literario tiene como finalidad insistir en el ambiente normativo de la sociedad en la época de la novela que, desde luego, no deja de sorprendernos y suscitar la risa ante la rigidez moral explicitada. Es obvio que la autora propone este material textual -de tintes harto ridículos y absurdos en la actualidad- para ser leído de manera irónica.

3.2.1.3 *La hibridez discursiva, espacial, temporal y de los personajes*

Si la novela es relatada por un narrador omnisciente, aparece también una variedad polifónica en la que las voces femeninas ocupan un lugar protagónico y predominan en los diálogos. En LCI se da también la hibridez discursivo-temporal pues conjuga el estilo actual de Rosa Beltrán con la recuperación de un lenguaje de la época en la que se sitúa la novela y, en particular, con la de refranes y dichos.

En cuanto a los personajes, se pueden observar casos de hibridez étnica (los mestizos y los «leperos»), pero también de hibridez cultural, presente en los personajes criollos que pretenden vivir dentro de un esquema europeo cortesano en un país recientemente independiente y también en el de Madame Henriette, cifra según la autora de un tipo de inmigrante europeo de la época. La hibridez es también espacial puesto que los espacios cortesanos presentan esa mezcla de espacios arquitectónicos acentuada por mobiliarios, bienes materiales y formas de *habitat*.

3.2.2. *El seductor de la patria: Santa Anna*⁷¹

3.2.2.0. *Presentación general*

La idea de la escritura de *El seductor de la patria*, la quinta novela de Enrique Serna, nace de un proyecto de telenovela no realizado [9]. En ELA el autor traza la vida del caudillo Antonio López de Santa Anna (1794-1876) militar y político mexicano, más de diez veces presidente de la República (1833-1855, con interrupciones), que dominó la política de México durante un cuarto de siglo.⁷² Como es característico en la novela histórica se presenta el doble plano personal

y nacional del personaje. Si se lee su papel central en la historia de México desde su levantamiento contra el emperador Iturbide hasta su destierro, también se conocen sus conquistas femeninas, su pasión por los gallos, las curiosas vicisitudes fetichistas de su pierna amputada (alternativamente enterrada y desenterrada, venerada y ultrajada), su desgracia de marido engañado y despojado de sus bienes y por fin su muerte en la pobreza.

El título de la novela ilustra directamente la idea principal asociada a ALS: la seducción (la cualidad primordial en todo político).⁷³ Su capacidad seductora resulta eficaz con las mujeres (los retratos lo muestran bien parecido), pero sobre todo con ese conjunto de individuos e instituciones de una nación que comparten vínculos jurídicos, históricos y afectivos y que se pueden englobar bajo el término de «patria».

En la novela aparece una imagen contrastada y múltiple del protagonista. Serna consigue matizar y amplificar la harto estereotipada imagen del infame ALS, tradicionalmente identificado a la pérdida de la antigua parte norte del territorio y considerado el prototipo del traidor desde el punto de vista del juarismo. Además, la novela logra desmitificar las figuras de los grandes próceres mexicanos (Guerrero, Bustamante y tantos otros).

La estructura de ESP determina dos partes principales de aproximadamente la misma extensión; estas se dividen en subpartes o capítulos no numerados (trece y catorce respectivamente). Los capítulos están compuestos por un número variable de secuencias de textos de diferente índole (cartas, diarios, etc) que gracias a las fechas y destinatarios son distinguibles de las secuencias relatadas por el narrador principal.

ESP es narrada principalmente por el protagonista ALS; no obstante, la polifonía aparece a través de otros narradores, de la cartas y los documentos intercalados. El punto de vista del narrador principal es retrospectivo: ALS recuerda el pasado a partir de 1874, dos años antes de su muerte, con motivo de la redacción de su biografía. Si esta evocación exige una temporalidad verbal del pretérito, hay varias secuencias en las que el narrador principal ALS emplea el tiempo del presente [221, 231, 252, 300, 325, 328, 331]. Una variante interesante de la identidad del narrador principal es la que tiene lugar en dos secuencias del libro [275, 282] en donde hay una hibridez de las voces de ALS y de Giménez su secretario, que se convierte en emisor. Esto implica los momentáneos desplazamientos al discurso de la tercera persona. En las últimas secuencias narrativas

que cierran la novela, aparece otro narrador en primera persona, Angel, hijo ilegítimo de ALS y medio hermano de Manuel. Por otra parte, con el objetivo de relatar la biografía del caudillo, Serna propone en la novela el *proceso* de redacción de la biografía y de la labor de compilación a través de las cartas y de los pasajes narrados por ALS.

3.2.2.1. *La hibridez genérica*

El primer aspecto de hibridez de ESP es el ser una novela histórica, género que mezcla libremente la historia con la ficción. En particular, la novela presenta un material paratextual importante. Serna escribe una dedicatoria, unas páginas de «Agradecimientos» (donde explicita sus deudas, en particular con algunos historiadores) y no cita epígrafes; al final de la novela ofrece unos anexos con un mapa de México señalando los territorios perdidos, una cronología que cubre la vida de ALS (1794-1876) y una bibliografía que intitula «sumaria». Es claro que estos anexos, por demás hartos útiles, corresponden más a lo que se exige en los trabajos de investigación que en la prosa de ficción.

Si en primera instancia el texto puede ser clasificado de manera general como novela histórica, la importancia del personaje de ALS sugiere el género biográfico. En particular, especularidad lúdica, dentro de la novela el personaje de Manuel acepta escribir la novela de su padre [19]. Ahora bien, dado que el narrador principal es ALS, esto implica que pueda leerse el texto como autobiográfico; por otra parte, puesto que se trata de un texto de ficción de Serna, convendría señalar su cualidad genérica de pseudoautobiografía.

La novela está construida, desde el punto de vista formal, gracias a un importante número de cartas, lo que implica que se pueda afirmar su calidad de novela epistolar; aparecen de igual modo varias páginas de diarios (personales y de campaña) que refuerzan su genericidad autobiográfica e histórica. Serna propone también un cuestionario redactado por el secretario Giménez que motiva las respuestas escritas de ALS; con lo que la variedad genérico-formal de la entrevista es también integrada en la novela. Es claro que estos artificios formales se contraponen a la expresión de una visión unitaria y facilitan la pluralidad de puntos de perspectiva. Por último, se distinguen igualmente otros componentes genéricos como son una serie de elementos picarescos, costumbristas, de la vida sentimental y familiar, de corte erótico y de aventuras, que enriquecen su hibridez genérica.

3.2.2.2. *La hibridez intertextual (documental)*

En ESP, junto a las formas epistolares y de diarios ya evocadas, se integran otros documentos de índole variada: discursos políticos; documentos penales, notariales, comerciales, confidenciales; y un único artículo periodístico [229]. Si este material textual es presentado con un valor documental, esto no garantiza la fidelidad y veracidad de todos los documentos. No olvidemos que se trata de una novela y Serna se autoriza modificaciones, reescrituras, una modernización de la lengua y la invención de una referencialidad apócrifa. En cuanto al abundante material epistolar se pueden considerar los aspectos siguientes:

-*La tipología general*: Se distinguen dos tipos principales de misivas: las de la vida privada (personales e inclusive íntimas) y las que atañen a la vida pública del país.

-*La relación emisor-receptor*. Aparece en la novela la correspondencia cruzada, tanto de la parte de ALS con su círculo próximo (familiares, amigos), así como con otras personalidades públicas. De manera similar, la correspondencia también se cruza entre otros personajes.

-*Los lugares de emisión y recepción*. Las cartas son escritas y/o recibidas en tres países: México (con un número considerable de localidades), Estados-Unidos (Washington y Nueva Orleans) y Cuba (La Habana).

-*La temporalidad*. Se distinguen dos periodos temporales principales en la redacción de las cartas: el de la elaboración de la biografía (1874-1876), cuyos principales redactores son ALS, su hijo Manuel y su secretario Giménez; y el de un amplio lapso anterior (1811-1864), que comprende la vida militar y pública de ALS y de México mismo.

La forma diario puede ser personal (de ALS [44; 45]; de algún soldado [230] y de Tezozomoc [392]) o de campaña militar (ALS [451; 454]; de Arista [149; 151] y de Barradas [160; 168]). Otra variante que aparece es la de los *Cuadernos de viaje* de ALS [489-497].

Por otra parte, aparecen tres formas de discurso político incorporados en la novela: *Discurso al Congreso* (Pedraza [130]); *Proclamas* (ALS [105], Gómez Farías [190]); *Manifiestos a la Nación* (Paredes [327], Alvarez [451], ALS [472]).

En cuanto a otros documentos oficiales, se pueden distinguir los documentos notariales de ALS (acta notarial, contratos de compraventa, expediente de archivo, declaración notarial); y los documentos penales (proceso de desertión y resolución para el soldado Tezozomoc; acta de juicio y veredicto para ALS). Otro documento, de naturaleza confidencial, es la *Nómina de la Spy*

Company en la que aparece el nombre del mismo soldado desertor.

La presencia de esta variedad documental en ESP tiene una función tan válida como paródica. Los documentos son formas de dar testimonio del protagonista, tanto de su vida íntima como de la pública, en el ámbito de la novela y de contagiarla de realidad.

3.2.2.3. *La hibridez discursiva, temporal y de los personajes*

La variedad documental propuesta en la novela constituye una polifonía en su universo narrativo. Los diferentes tipos de discurso coexistentes determinan una hibridez discursiva en un todo textual.

Por otra parte, el discurso del autor al encarnarse en el del personaje histórico de ALS para expresar su narración implica una hibridez lingüístico-temporal. El estilo literario de Serna es el de un escritor de finales del siglo XX que, no obstante, transmite el habla y la escritura de un político del siglo XIX y en el de los redactores de los documentos. La hibridez lingüístico-temporal de los escritos de los personajes reales y ficticios en la novela da por resultado el efecto voluntariamente anacrónico de su escritura. Gracias al lenguaje, en ESP se actualiza el pasado en el presente, lo que le permite al autor señalar las similitudes en dos épocas distintas de sus personajes públicos y de sus ideologías. Esta abolición del tiempo hace factible la identificación del caudillo y de su corte en la vida política del México actual..

La particularidad de la novela histórico-biográfica implica de igual manera la hibridez de las actitudes y de los comportamientos de los personajes. El ALS de la novela es y no es el de la vida real o el de la historia. El texto literario parte de las personas reales para construir personajes de ficción. El caudillo de la novela es múltiple, pero ante todo el producto de la imaginación del autor.

3.3. *Híbrido ludico: el viaje dual al cementerio*⁷⁴

3.3.0. *Presentación general*

El cementerio de los placeres es la tercera novela de Daniel Leyva en la que como en las anteriores persiste un gusto por lo lúdico expresado en diversos aspectos (temas, personajes, regodeos verbales, jugueteos con el lector). Esta presencia del juego y también del humor contrasta con una tradición mexicana de prosa de ficción donde domina la seriedad, lo dramático y lo trágico, y que, cuando aparece en ella el humor, éste tiende más a la ironía o al sarcasmo.

El título de la novela reproduce en forma abreviada el nombre del Cementerio de Nuestra Señora de los Placeres que se encuentra en

Alcántara, Portugal, lugar al que llegará el protagonista (o, si se prefiere una «parte» de él, su seudónimo «encarnado») al final del relato. En la novela se alude al cementerio, entre otras ocasiones, al mencionar una tarjeta postal que muestra su entrada [25-26] y en la que lee el texto del destinatario [110] que en la novela tendrá un valor de pista para la resolución de un enigma.

ECP constituye pues un divertimento lúdico centrado en la vida del periodista Antonio Velarde López, un solterón empedernido, que es «el mejor reportero de México» al servicio de su venerado patrón, el Señor Director. Las etapas importantes del protagonista en la trama son el encuentro erótico-amoroso con Carla, una atractiva y madura profesora de letras, y un inesperado viaje a Europa. Este viaje, que resulta en realidad un exilio disfrazado, le permitirá también la realización de la misión que le confía Carla. Velarde Lopez modifica su viaje a París para ir a Lisboa con el objeto de encontrar informaciones sobre el abuelo de Carla, Bernardo Soares, un marinero portugués, para lo que dispone de un par de pistas, la tarjeta postal del cementerio, último correo recibido por la abuela, y una lista con tres nombres [110].

ECP consta de treinta y cuatro capítulos sin numerar. Se puede señalar una estructura binaria, según una dialéctica del aquí y del allá, al distinguir que en la primera parte [Cap. 1 a 17] la acción tiene lugar en México, mientras que en la segunda [Cap. 18 a 34] la novela se desarrolla principalmente en Portugal. Tampoco aparecen títulos en los capítulos, con excepción del undécimo, el de una parodia periodística. Otros elementos paratextuales son la dedicatoria al periodista Becerra Acosta y un epígrafe de tres versos de López Velarde, ambos al principio; al final se leen otros dos epígrafes de Tabucchi y Bernardo Soares (Pessoa). Estas intertextualidades funcionan también como pistas de lectura y aclaraciones sobre la onomástica de los personajes.

La novela es relatada predominantemente en tercera persona, con momentos de omnisciencia, aunque el narrador declina en algún momento su identidad de «cronista», y afirmándose en primera persona [50]. Leyva nunca utiliza las convenciones tipográfico-formales para el señalamiento de las partes dialógicas. En lugar de ello, prefiere la integración del estilo directo en el flujo de la narración [39, 42, entre otros]; en particular, obsérvese la autopresentación de Carla al reportero [31-32]. Por otra parte, en las crónicas turísticas, el personaje del periodista afirma su identidad y se dirige directamente al lector [145, 147, 166, por ejemplo].

3.3.1. Híbridez genérica

El espíritu lúdico de la novela aparece también en su configuración genérica que dificulta la selección de un género principal. Se trata en primera instancia de una novela de la actualidad político-periodística de México. Mediante la descripción de lo que es también una actualidad histórica, Leyva consigue mostrar el engranaje y los mecanismos del poder en la política mexicana, sus rituales y códigos de trato, sus usos y abusos [capítulos 10 a 13, pp. 63 et ss]. Es ciertamente un *roman à clef* en el que es factible distinguir el nombre y la vida de algunos personajes públicos mexicanos representados por el Señor Director, Velarde López y el Secretario de Gobernación.⁷⁵ Además en la novela se detectan varios elementos autobiográficos dispersos del mismo autor; en particular, en su evocación del París de los años setenta [70].

ECP al describir la actualidad adopta la tónica del género costumbrista cuando describe los usos y costumbres del mundo de la prensa y el poder político, pero también las formas de contacto, de *habitat* [51 et ss] e inclusive de gastronomía [45, 47]. Otra componente genérica es la de la novela de aprendizaje del reportero que, además, venera al Señor Director como padre y maestro [14-15]. A su vez, el encuentro otoñal entre Velarde López y Carla implica el prisma genérico de la novela de amor y erótica [97-100]. A señalar también cómo la segunda parte de la novela ilustra una subvariante genérica del relato de viaje asociado al descubrimiento y a la crónica turísticos. Y por último, si la misión de Carla, que convierte a Velarde en detective, sitúa a la novela en el género policiaco de enigma, el texto posee también elementos del género fantástico: el tema del doble (la encarnación de Tata Buqui, el seudónimo de Velarde López y su disociación en dos identidades), de la estatua que se anima [195], de la visión del flash de la cámara que atraviesa el océano [235].

3.3.2. La híbridez intertextual (documental)

Leyva integra en ECP textos procedentes de libros de referencia general así como diversas formas híbridas y paródicas tanto del género dramático como de la crónica periodística. En cuanto al primer caso, el autor recurre a algunas digresiones o congelamientos de tipo histórico y geográfico importando y/o resumiendo la información de diccionarios y enciclopedias: Vasco de Quiroga [11], Díaz del Castillo [12], Afonso Henriques [28], por ejemplo.

Especial es el caso de las parodias de crónicas turístico-periodísticas [capítulos 19, 21, 23 y 26]. En ellas proliferan las informaciones de

tipo etimológico, histórico, geográfico y cultural procedentes nuevamente de libros de referencia general y de guías turísticas [233]: Budapest y Oporto [111-112], Coimbra [112], Lisboa [113] y las etapas principales de la historia de Portugal. Por otra parte, la escritura y publicación de estas crónicas se convierten en un enigma para el lector, pues aparecen publicadas bajo el seudónimo Tata Buqui, a pesar de que se especifica que él no las escribió. La solución de la identidad de este *faussaire* aparecerá en el último capítulo [233]. Otro aspecto de estas crónicas es el efecto de doble escritura, pues en todas ellas aparecen breves pasajes en cursivas y separados tipográficamente del texto principal (pero sin embargo integrados en él), donde el redactor se dirige de manera amorosa y «poética» a Carlina. Estos pasajes, que contribuyen a confundir al lector, anuncian también la solución del enigma. Por último, el narrador principal al final de cada capítulo consagrado a estas crónicas -curioso efecto lúdico-retórico y metaliterario- refuta categóricamente la calidad de su escritura e insiste en su imposible atribución a la pluma de Velarde López [118-119, 136, 152, 174].

Un caso particular es el del capítulo undécimo intitulado: «Insurrección en el Honorable Congreso de la Unión, por William Shakespeare». Como se puede intuir desde su título -en virtud del tono de juego dado por la falsa atribución- y corroborar en su lectura, se trata de una parodia de la segunda escena del tercer acto de *Julio César* de Shakespeare adaptada a la realidad política mexicana. Esta «crónica dialogada», aparecida a ocho columnas en la edición dominical del periódico, resulta el pivote decisivo que motiva el desarrollo principal de la acción en la novela. El texto de Leyva opera los cambios necesarios en su texto: el cadáver de César se convierte en el de México; las puñaladas son las infringidas por los tres Ministerios (Hacienda, Energía y Presidencia); la lectura del testamento incita a la venganza y a la violencia para obtener justicia. Así pues, la parodia conlleva la alegoría política.

Otro par de formas discursivas complementan a las anteriores: la evocación de las cartas en estilo directo y resumidas [25] y las anécdotas personales sobre Borges en Teotihuacán [49].

3.3.3. *La hibridez discursiva, espacial, temporal y de los personajes*

La hibridez discursiva aparece en los repetidos pasajes de estilos directos integrados en el flujo de la narración y que permiten la expresión polifónica en la novela.

Por otra parte, si la mayoría de los personajes mexicanos son

híbridos hispanoamericanos, Carla lleva en su sangre la hibridez luso-mexicana. Además es importante señalar la hibridez onomástica de los personajes. Leyva retoma los nombres de personas reales y los transforma en los de sus personajes mediante la *inversión*: Velarde López para aludir al poeta mexicano; y la *unión de terminos*: Tata Buqui, nombre que recupera las formas léxicas y los sentidos de «tata» (forma de tratamiento respetuoso y paterno) y «buki» (niño), nombre cuya sonoridad alude indudablemente al prosista contemporáneo Antonio Tabucchi, (cuyo nombre de pila también es el del periodista) como el epígrafe final lo confirma [239].⁷⁶ Por último, un caso particular de hibridez psicológico-fantástica es la del reportero Velarde López, en quien su seudónimo coexiste en su personalidad propia y es capaz de aparecer como una identidad disociable de ella.

3.4 *Un balance de la hibridez*

El uso operativo de lo híbrido en el presente examen de las cuatro novelas ilustra tres casos principales de hibridez que son detectables en la novelística mexicana actual. Del análisis de la selección anterior aparece una dialéctica entre las novelas históricas de Beltrán y Serna centradas en lo nacional y los ejemplos de Ruy Sánchez y Leyva en los que la acción se desarrolla también en otros continentes. Si en el caso de los primeros, la evasión al tiempo del pasado permite representar su hibridez en el tiempo presente; en el caso de los últimos, la evasión del espacio mexicano expresa mediante su hibridez cultural la expansión de una cultura mexicana.

Por otra parte, en las cuatro novelas se ha mostrado que la tradición literaria culta integra una variedad de registros genéricos populares (sentimental, policiaco, fantástico et al). Además, en todas se ha distinguido una variada gama de hibridaciones formales y de contenido (enunciativas, intertextuales, et al.)

El estudio anterior constituye una ejemplificación parcial de una rica diversidad en la novela mexicana de nuestra época.

4. A GUIA DE CONCLUSION

Las páginas precedentes han querido desarrollar las hipótesis propuestas en el seminario. El estudio léxico semántico de lo híbrido ha mostrado un principio de polisemia y de polivalencia en el término mismo; su aplicación en las ciencias sociales y en la literatura lo han confirmado. He querido proponer un modelo de lectura de lo híbrido que confirme su abertura, su complejidad y su capacidad de

autogeneración. La cultura y literatura híbridas son harto visibles y fecundas en nuestra época; y con una óptica operativa de lo híbrido, se ha propuesto otra forma de lectura de la literatura de otras épocas que habrá que confirmar.

Lo híbrido exige la transgresión de la mismidad; en la literatura, implica la mezcla de géneros y de todos sus parámetros textuales. Si hay una violencia en esta infracción a la norma, también se puede dar gracias al ejercicio de la libertad. Libertad en la producción y reproducción que no se restringe a una rígida normativa y que permite la riqueza creativa de la nueva mezcla.

Vivimos en un mundo y en una época en donde la hibridez es omnipresente en la naturaleza y en la cultura. Ahora bien, la hibridez no es un fenómeno cultural nuevo: en toda cultura se puede encontrar, porque la hibridación es también una operación inherente a lo humano. Nueva puede ser la importancia que ha tomado lo híbrido en nuestra época y nuevo el hecho de apreciarlo y estudiarlo desde otro punto de vista.

Afirmar la hibridez es también negar las «purezas», tanto étnicas como culturales: es insistir en la libertad y en la tolerancia. Valgan pues estas líneas voluntariamente híbridas de un confeso y convicto híbrido cultural.

NOTES

1. El presente trabajo es la versión corregida, aumentada y en español del texto expuesto en el marco del seminario.
 2. Que se sitúa en la continuidad de los seminarios de Clémentine Lucien: «Hybridité et utopie»: Cuba; Kemy Oyarzún: «Ecriture féminine»; y Mónica Zapata: «Des études sur le genre à la *queer critic*».
 3. [1] Caractère composite qui entraîne *la polysémie et la polyvalence*. Tout hybride est donc *un système complexe, ouvert et auto générateur*. [2] Objet qui est le fruit d'une opération visant à cumuler divers caractères favorables et qui doit *donc être supérieur à chacun des éléments ou sujets dont il est issu*. [3] Par là même, et l'étymologie en ce sens est très symbolique, cette opération suppose une certaine violence, *une transgression de l'ordre ancien, un refus de rester dans la «mêmeté», dans le «pur» (= sans mélange): notion utile pour envisager toutes les expressions de la violence*. [4] Relation explicite ou implicite avec *la reproduction* (sexes, genres) et aussi avec *la reproduction sémiologique*, donc avec l'écriture, les genres littéraires ou artistiques, les divers types de discours (dont le discours critique), l'intertextualité et l'internats, la traduction, l'adaptation, etc.
- A lo largo del trabajo, todos los señalamientos numéricos y todas las palabras o frases que aparezcan subrayadas en las citaciones y referencias (en el texto y en las notas) habrán sido propuestos por el que escribe estas líneas.
4. Utilizo la vigésima segunda edición actualizada en la página web de la Real Academia: www.rae.es. El DRAE es la fuente primera de consulta de los hispanistas; ahora bien, su consulta no excluye la de otros diccionarios ni las eventuales disensiones.
 5. Obsérvese que el DRAE no alude a la raza. Véase la nota siguiente.
 6. El término «hibridez» aparece registrado en el *Pequeño Larousse* de R. García Pelaya (1972) con el mismo sentido de «hibridismo»; no así, en el reciente *Gran diccionario enciclopédico Larousse*, Barcelona, 2001: azarosas presencias y ausencias... En Manuel Seco, Olimpia Andrés, Gabino Ramos, *Diccionario del español actual*, Madrid, Aguilar, 1999, (que abreviaré DEA) sí aparece «hibridez» como sinónimo de «hibridismo» y también con el sentido de «cosa híbrida»; por otra parte, en todas las definiciones que implican individuos en este diccionario se señala «de distinta *raza o especie*». En francés, existen los términos «hybridité», «hybridation», «hybridisme» y el verbo «hybrider» (Cf. *Le Grand Robert de la Langue Française*, Paris, 2001, que abreviaré GR); en inglés (*The Oxford English*

Dictionary, Oxford University Press, 1961 reprint [1933]; que abreviaré OED) existen todas las formas anteriores y además: «hibridist» (= «hybridizer»), «hybridizable» e «hybridous (= hybrid)». Al final de la primera parte del trabajo propondré, dada la reciente evolución del concepto, alguna reformulación semántica para «hibridación», «hibridismo» e «hibridez» (V. 1.7.1.).

7. Múltiples son los casos de debilidad hemofílica en la historia. Recuérdese, entre otros, el célebre caso del rey Carlos II, el «Hechizado», en la segunda mitad del siglo XVII, último eslabón directo de los Habsburg.
8. En el lenguaje coloquial mexicano el término «mula» puede ser utilizado como insulto a personas; en francés, esa acepción correspondería a una forma atenuada de «salaud»...
9. Es claro que esta lista no es exhaustiva. Recuérdense, entre otros, a Scila, las harpías, los grifos e hipogrifos, casos de hibridaciones de humanos con animales y entre animales.
10. La asociación al miedo y a la violencia la deduzco de la imagen primera y de las acciones de este híbrido. No olvidemos los sentidos figurados del término: lo ilusorio o lo falaz.
11. Pienso ciertamente en el Minotauro, cuya naturaleza combina la fuerza y bestialidad del toro con la racionalidad del hombre; entre los lascivos y bestiales centauros considero el caso de Quirón, personaje sabio y justo, que ayuda a Aquiles (Iliada. XI, 832) y le obsequia a Peleas, su padre, la célebre lanza (Iliada, XVI, 143).
12. En la iconografía cristiana aparecen también los dragones asociados a las representaciones de la Visión de San Juan en Patmos, de San Miguel y San Jorge. Interesante de igual manera la amplia riqueza híbrida en la obra de Bosch. Por otra parte, en las múltiples religiones no monoteístas abundan las representaciones de híbridos, amplio tema que rebasa los objetivos de este trabajo.
13. En Homero (*Odisea*, XII, 1 a 200) no aparece ninguna descripción de la sirena; no así en Ovidio (*Metamorfosis*, V. 512-562) donde el híbrido es pájaro y mujer. A diferencia de las lenguas latinas, el inglés dispone de dos términos: «siren» para designar la hibridez clásica y «mermaid» para el híbrido ictio-humano, como es en el caso de Andersen (OED).
14. Cf. *Petit Robert* (PR): «Personne de race blanche, née dans les colonies intertropicales (Antilles)» et «Système linguistique mixte provenant du contact du français, de l'espagnol, du portugais, de l'anglais, du néerlandais avec des langues indigènes ou importées». Aparecen también los términos: «créoliser» y «créolisation». Comparar las similitudes con DRAE.
15. Múltiples son las expresiones y las clasificaciones para señalar el mestizaje

de castas en Hispanoamérica. Baste por el momento recordar, entre otros varios, algunos ejemplos señalados en el DRAE como: «cholo» (1. *Am.* «Mestizo de sangre europea e indígena». 2. *Am.* «Dicho de un indio: Que adopta los usos occidentales»); «zambo» («Dicho de una persona: Hijo de negro e india, o al contrario.»); «saltatrás» o «tornatrás» (1. com. «Descendiente de mestizos y con caracteres propios de una sola de las razas originarias». 2. com. Hijo de albina y europeo o de europea y albino); o «ladino» para el que el diccionario señala también la acepción de «mestizo». Recuérdese también la rica iconografía del siglo XVIII sobre el tema de las castas de la Nueva España y, principalmente, la obra de Miguel Cabrera (1695-1768) y sus doce pinturas que se conservan de la serie *Castas*.

16. En inglés, «bastard» puede tener la acepción de «híbrido»: «Mongrel, hybrid, inferior breed» (OED). Notése su sentido de inferior y recuérdese también que es un insulto que, a pesar de uso frecuente, no deja de ser altamente ofensivo. En DEA se lee en una entrada de «bastardo» otro significado: «Ser vivo que no es de *raza pura*».
17. Interesante nuevamente la comparación de los diccionarios para el caso de «heteróclito». El DRAE no registra las acepciones que el término posee en francés: «Qui s'écarte des règles»; y sobre todo el de «Se dit d'une oeuvre faite des parties appartenant à des styles ou à des genres différents» (PR). En DEA, la entrada envía exclusivamente a la de «heterogéneo»: «Cosa formada por elementos de distinta naturaleza».
18. Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, México, FCE, 1974, ed. revisada y aumentada. pp. 1048-1049.
19. *Ibid*, p. 362.
20. El término fue definido por primera vez en R. Redfield, R. Linton, M. Herskovitz, «Memorandum on the study of acculturation», *American Anthropologist*, 38, pp. 149-152: «acculturation comprehends those phenomena which result when groups of individuals having different cultures come into continuous first-hand contact with subsequent changes in the original culture patterns of either or both groups». En la definición se puede observar que el fenómeno es aplicable a ambos grupos.
21. Señalo también, sin explicitar, la acepción dentro del campo de la gramática.
22. Por el momento no se considera el dominio de lo artístico (artes plásticas, música et al.); no obstante, son pertinentes las actuales consideraciones sobre lo híbrido en dicho dominio. El tema permanece abierto para una eventual generalización.
23. García Canclini lo ha hecho. Ver 2.1.1.

24. En particular en su volumen «fundador»: Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990. Cito por la reimpresión de 2003, que añade una «Introducción a la edición 2001» y una bibliografía reactualizada.
25. *Op. cit.*, p. 14-15
26. *Ibid*, pp. 14-15, en nota de pie de página.
27. Conviene recordar que la reflexión sobre lo «transcultural» ya fue esbozada en el ámbito latinoamericano desde los años cuarenta por Fernando Ortiz; puede consultarse su más reciente *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*, Barcelona, Ariel, 1973. En los años setenta y ochenta lo transcultural es retomado para la literatura por Angel Rama: «José María Arguedas, transculturador», prólogo a J. M. Arguedas, *Señores e indios*, Buenos Aires, Arca/Calicanto, 1976, pp. 7-38; y sobre todo su célebre *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.
28. «En media hora, lo vi moverse con fluidez del zapoteco al español y al inglés, del arte a la artesanía, de su etnia a la información y los entretenimientos de la cultura masiva, pasando por la crítica de arte de una metrópoli.» (*Op.cit.*, 223-224.) Si este ejemplo lo conforta en su preocupación por la pérdida de las tradiciones, podemos observar que es clara en el artesano la coexistencia híbrida de las lenguas, la actividad artesanal y artística, y la tradición con la modernidad.
29. Canclini emplea principalmente el término «hibridación»; no obstante aparece también el termino «hibridez». En particular señala que «el objeto de estudio no es la hibridez, sino los procesos de hibridación» («Introducción a la edición 2001, p. VI).
30. *Ibid.*, p. III.
31. La reflexión sobre Monsiváis fue discutida en la conferencia «Ecriture féminine» de Kemy Oyarzún, donde la autora examina en profundidad la bipolaridad de la concepción de lo híbrido en Canclini (lo celebratorio) y Cornejo Polar (la tragicidad).
32. Recuérdese también la importancia de su presencia en la política cultural mexicana como rector de la universidad y ministro de educación, cargo desde el que propone y auspicia en los años veinte el muralismo mexicano.
33. La princeps es: *La raza cósmica*, Barcelona, 1925. En la segunda edición de 1948 (reimpresa desde entonces) aparecen también otros ensayos sobre Argentina y Brasil. Cito por *La raza cósmica*, México, Austral, 1966.
34. *Ibid*, p. 36.
35. Cf. *El laberinto de la soledad*, cap. IV «Los hijos de la Malinche», Madrid,

Cátedra, pp. 224-225. Princeps: México, 1950; 2a ed. correg.: México, FCE, 1959.

36. La representación de Orozco a la que se alude es la de la célebre pintura mural que se encuentra en una de las escaleras del Colegio de San Ildefonso en la Ciudad de México. En ella aparecen representados Cortés y la Malinche desnudos, sentados y dándose la mano. Este contacto simboliza claramente la hibridación. A sus pies, yace muerto un indigena mexicano que, obviamente, representa a la civilización de los vencidos.
37. Harto interesante la diversidad semántica de «naco». Es desde luego una expresión despectiva según criterios variados: raciales (indio), intelectuales (tonto), sociales (clase baja) e inclusive estéticos (de mal gusto). En francés comprendería los sentidos de «paysan», «plouc» y diversas expresiones racistas «rital» «melon» et al...
38. Pienso, para el caso de la literatura, las simpatías de esas dos formas de cultura. Las novelas decimonónicas de folletín y el relato policial, expresiones de una cultura popular ampliamente difundida, fueron una cultura de masa *avant la lettre* y corresponden en nuestros tiempos al éxito planetario de las telenovelas y series policíacas. La televisión y recientemente internet han diversificado las posibilidades de una cultura de masa. Absurdo tratar el tema en un par de líneas dada su complejidad y creciente bibliografía, proporcional a la evolución del fenómeno.
39. Empleo el término «hispano» por precisión; lo ibero implica incluir a Portugal y a su antiguo imperio; lo latino, la generalidad que incluye también a lo francés (Antillas, Canadá). Es decir, el término «hispano» y sus variantes aluden principalmente a la lengua, pero también a la cultura. Los hispanoamericanos hablamos y escribimos variantes de un español que no son las del español peninsular y que también posee sus propias variantes. El español de Hispanoamérica no es ni más ni menos válido que el peninsular: son diferentes. Ser hispanoamericano es darse cuenta que resulta absurdo negar tres siglos de colonia española y los profundos vestigios de una cultura hispánica. Esto no implica vivir en una tradición cultural pasada sino construir mediante una dialéctica de simpatías y diferencias una presente y una futura. Esta cultura implica necesariamente mantener y reintegrar la tradición cultural precolombina que nunca ha desaparecido ni desaparecerá.
40. Me limito a una afirmación sobre las lenguas occidentales, en vista de mis modestos conocimientos sobre algunas de ellas. Conjeturo la validez de la afirmación para una extensión mayor de las grandes lenguas. ¿Para todas?
41. Otro posible caso de hibridez morfológica, esta vez con propósitos creativos, es el de los *mots-valise*, que a partir de dos términos distintos

de una misma lengua, los fragmenta y los fusiona para producir un nuevo término.

42. No exagero cuando señalo el ámbito continental. En Estados Unidos y Canadá el español es cada día más hablado: más de un veinte por ciento de la población norteamericana es de origen hispánico; en Los Angeles ya hay más hispanohablantes que en las grandes urbes españolas. Compárese con el caso de Italia, que tarda en poseer una unidad nacional y sobre todo carece de un imperio colonial. Su lengua corresponde a una extraordinariamente rica cultura y sin embargo a nivel mundial es por desgracia de menor importancia... Singulares los casos de Portugal y de Brasil, con los que hay una relación asimétrica: creo que ellos entienden más el español que los hispánicos el portugués...
43. Algunas preguntas ingenuas: ¿Se constituirá como nueva lengua? ¿Será enseñada en algún futuro? Por otra parte, el efecto inverso también se produce: es perceptible también la influencia del español en el habla corriente de los norteamericanos anglosajones en inglés. ¿Se desarrollará también un engliño?
44. Señalo principalmente: M. Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*. Paris, Seuil, 1970; *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 1978; *Esthétique de la création verbale*. Paris, Gallimard, 1984. Así como: J. Kristeva, *Le texte du roman, Approche sémiologique d'une structure transformationnelle*. La Haye, Paris, Mouton, 1976; y T. Todorov, *M. Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
45. Cf. *La poétique de Dostoïevski*, p. 33. Por otra parte, Bajtin considera las categorías autor y personajes; no me parece impropio extender su afirmación al caso del narrador.
46. Bajtin señala cuatro: el de su plegaria, el del canto en su núcleo familiar, el de su habla cotidiana y el que dicta para los documentos oficiales. Cf. *Esthétique et théorie du roman*, p. 116.
47. «Le langage du prosateur se dispose sur des degrés plus ou moins rapprochés de l'auteur et de son instance sémantique dernière: [1] certains éléments expriment franchement et directement (comme en poésie) les intentions de sens et d'expression de l'auteur, [2] d'autres les réfractent; sans se solidariser totalement avec ces discours, il les accentue de façon particulière (humoristique, ironique, parodique, etc.), [3] d'autres éléments s'écartent de plus en plus de son instance sémantique dernière et réfractent plus violemment encore ses intentions; [4] il y en a, enfin, qui sont complètement privés des intentions de l'auteur : il ne s'exprime pas en eux (en tant qu'auteur) mais les montre comme une chose verbale originale ; pour lui, ils sont entièrement objectivés. [5] Aussi, «la stratification du langage en genres, professions, sociétés (au sens étroit),

visions du monde, orientations, individualités, et son plurilinguisme social (dialectes) en pénétrant dans le roman s'y ordonne d'une façon spéciale, y devient un système littéraire original qui orchestre le thème intentionnel de l'auteur». Cf. *Esthétique et théorie du roman*, p. 119.

48. Cf. *Esthétique et théorie du roman*, p. 122.
49. *Ibid.*, pp. 125-126.
50. Lo que se llama «intertextualidad», en tanto práctica creativa, existe en la literatura desde tiempos inmemoriales. Su conceptualización actual data de la segunda mitad del siglo pasado.
51. J. Kristeva, *Sémeiotiké*, Paris, Seuil, 1969, p. 145. En cuanto a su labor de transmisora, exégeta y comentadora del pensamiento bajtiniano, recuérdese su «Une poétique ruinée», presentation de la ya citada *La poétique de Dostoievski*, pp. 5-27.
52. *El acercamiento a Almotásim: un acercamiento a la intertextualidad*, Montpellier, U. de Montpellier, 2002.
53. Es claro que esta constituye la propuesta inicial de una taxonomía posible. La aplicación mostrará su eventual funcionalidad y la necesidad de ajustes o modificaciones.
54. Señalo las principales combinaciones que se han dado en la historia de la literatura. La propuesta no excluye otras posibles hibridaciones inusuales. Desde el punto de vista creativo, esas eventuales nuevas hibridaciones podrían ser un terreno de experimentación. Lo mismo se puede decir con respecto al apartado siguiente.
55. Se trata de los «genres intercalaires ou 'enchâssants'». Cf. *Esthétique et théorie du roman*, p. 144-145
56. El examen de las obras a continuación es un primer esbozo de un proyecto de lectura de la prosa mexicana de ficción contemporánea. Una etapa subsecuente prevé en el futuro la redacción de una serie de ensayos sobre obras escritas en el periodo alrededor del cambio de siglo (1995-2005) por autores nacidos entre 1945 y 1965. Este proyecto no es únicamente personal; por el contrario, está abierto a un trabajo en equipo en el que colaboraran distintos investigadores y escritores para completar una base de datos ya comenzada del periodo escogido y redactar estudios de índole diversa (análisis textual, recepción, difusión, políticas culturales et al.)
57. Alberto Ruy Sánchez (1951). Novelista, ensayista y crítico de arte. Estudió comunicación en la Universidad Iberoamericana (México). Residió en París durante ocho años (doctorado sobre el cine mexicano en la Universidad de París VII, 1980). Editor de la revista *Artes de México* desde 1988 hasta la fecha. Además del ciclo novelístico sobre Mogador ha publicado los ensayos: *Los demonios de la lengua* (1987), *Introducción a*

- Octavio Paz (1990), *Tristeza de la verdad: André Gide regresa a Rusia* (1991), *Con la literatura en el cuerpo* (1995), *Diálogos con mis fantasmás* (1997). Cito por *En los labios del agua*, México, Alfaguara, 1996. La abrevio: ELA.
58. El autor anuncia una cuarta novela que cerraría su ciclo sobre la ciudad de Mogador. Se puede prever el cuarto elemento, el fuego, en el título.
 59. Pienso, entre otras, en *La busca de Averroes* y en *Reivindicación del Conde Don Julián*. Ruy Sánchez tuvo un contacto directo con Marruecos en un viaje turístico en la época de su residencia en Francia. Su conocimiento de Gide y la tradición orientalista francesa (Flaubert, Loti et al;) pudo amplificar su pasión por lo árabe. No olvidemos también el gusto oriental de Paz y de Sarduy, más en la tradición del lejano oriente. Por otra parte, creo que Ruy debe de apreciar una iconografía oriental francesa: Delacroix (*Les femmes d'Alger*, 1834), Matisse (sus odaliscas de los años 20) y sobre todo Ingres (la sensualidad de la *Grande Odalisque*, 1801 y de su célebre *Bain turc*, 1863); y quizá también la catalana, Fortuny: *Odalisque* (1861).
 60. El espacio literario oriental en la obra de Ruy se da en Marruecos. En los mapamundis el Maghreb está en el continente africano; no obstante, la tradición lingüístico-cultural árabe procede del Maschrek (Cercano Oriente).
 61. No creo que Ruy niegue la influencia de Borges en su gusto por las estructuras en *mise en abîme* y especulares, la búsqueda iniciática y la pasión por la tradición árabe de las *1001 noches*. En un texto futuro examinaré con más detalle estas correspondencias intertextuales.
 62. El número nueve posee una funcionalidad primordial en la novela: estructural, número de personajes et al.
 63. Existen otras formas de intertextualidad. Por el momento señalo sin desarrollar la presencia de una variedad de menciones, citas, alusiones y reescrituras que ameritan un análisis particular.
 64. Estos poemas habían sido publicados anteriormente y con el mismo título por el propio autor en una plaquette (Tacámbaro, 1990).
 65. Forma 1: título [4] y en 15, 16, 29, 54, 64, 69, 164]; forma 2: dedicatoria [10]; forma 3: subtítulo de uno [14]; forma 4: subtítulo de dos [133]; forma 5: fin de capítulos de narrador principal: nueve veces en la parte uno [20, 32, 47, 55, 71, 86, 98, 111, 130] y tres veces en la parte dos [140, 161, 165]; en el segundo capítulo de *La inaccesible* no aparece.; forma 6: en los nueve sueños de Aziz [21, 33, 49, 57, 73, 87, 99, 113, 131]; forma 7: en II [23]; forma 8: fin de las doce partes de *La inaccesible* [141 a 152]. Las caligrafías fueron realizadas por Hassan Massoudy.
 66. Los títulos de los libros de Aziz son: *Los nombres del aire*, *En los labios del agua*, *La inaccesible*...

67. Rosa Beltrán (1960). Novelista, cuentista, traductora, ensayista e investigadora. Estudió letras hispánicas en la UNAM y literatura comparada en la UCLA donde se doctoró. Ha sido subdirectora del suplemento cultural de *La Jornada* y actualmente es profesora en la UNAM. Ha publicado los libros de cuento *La espera* (1986), *Amores que matan* (1996); el ensayo *América sin americanismos* (1997); y la novela *El paraíso que fuimos*, (2002). Cito por *La corte de los ilusos*, Barcelona, Planeta, Booket, 2003. La abrevio: LCI.
68. Conviene recordar que Reinaldo Arenas novela la vida de Fray Servando Teresa de Mier en *El mundo alucinante* (1969).
69. Resultaría muy interesante una profundizada lectura intertextual de este tipo. Baste por el momento la lectura inicial propuesta en estas páginas.
70. En las referencias, cuando son citados los lugares precisos, todos corresponden a ciudades mexicanas: México [61], [95], [137], [239]; Tepoztlán [161]; Guadalajara [81]; Puebla [187]; Morelia [253]. En ocasiones, se menciona la calle sin precisar la ciudad; ahora bien por las calles mencionadas, se puede inferir que también se trata de México: [21], [43], [71], [109], [121], [199], [223]. Por último, se tienen los casos en que no existe ninguna explicitación: la oración demoniaca [149], [175], [213]. Estas minucias referenciales, demuestran que si los documentos fueron redactados quizá tanto por mexicanos como por españoles, todos pertenecen a un campo referencial de publicación mexicano.
71. Enrique Serna (1959). Novelista, cuentista y ensayista. Estudió letras hispánicas en la UNAM donde escribió una tesis sobre Sandoval Zapata (1985). Ha trabajado en la publicidad y en la redacción de guiones de telenovela. Ha publicado las novelas *Uno soñaba que era rey* (1989), *Señorita México* (1993), *El miedo a los animales* (1995), *Angeles del abismo* (2004); los libros de cuentos *Amores de segunda mano* (1991), *El orgasmógrafo* (2001); una biografía de Jorge Negrete (1993); y los ensayos de *Las caricaturas me hacen llorar* (1996). Cito por *El seductor de la patria*, Barcelona, Mortiz, Planeta, Booket, 2003. Abrevio el nombre de Santa Anna y el título de la novela con las siglas ALS y ESP.
72. Imposible olvidar la tradición literaria del caudillo en Iberoamérica. Recuérdense los clásicos europeos (Conrad, *Nostramo*; Valle Inclán, *Tirano Banderas*) e hispanoamericanos (Asturias, *El señor presidente*; Roa Bastos, *Yo el supremo*; Carpentier, *El recurso del método*; García Márquez, *El otoño del patriarca*) Recientemente, Vargas Llosa publica *La fiesta del chivo*.
73. Serna agradece a Enrique Krauze la frase del título empleada en alguno de sus libros y que reformula «una idea de Justo Sierra». Cf. *Revista Conciencia* versión web. *Revista de expresión de estudiantes de Historia y Ciencias Sociales* Año 2, Número 8, febrero de 2002. Mi memoria recuerda

que la frase procede de Lucas Alamán (1792-1853), destacado intelectual, historiador y político mexicano, pero no la fuente escrita. Habrá que verificar esta atribución.

74. Daniel Leyva (1949). Poeta y novelista. Residió en París durante doce años, donde estudió literatura hispánica en la Universidad de París VIII. Ha ocupado diversos cargos oficiales en el Instituto Nacional de Bellas Artes y diplomáticos en las embajadas de Bruselas y Lisboa. Ha publicado los libros de poesía: *Crispal* (1976), *Talabra* (1980), *El león de los diez caracoles y otros poemas* (1980), *La cifra de los pasos* (1994); y las novelas *¿ABCDerio o ABeCeDamo?* (1980) y *Una piñata llena de memoria* (1984). Acaba de terminar la novela *El huésped*. Cito por *El cementerio de los placeres*, México, Alfaguara, 2000. Abrevio: ECP.
75. La novela se inspira libremente de Manuel B Herrera Acosta, gerente de *Excelsior* hasta la *obligada* renovación del diario en 1976 durante el sexenio de Luis Echeverría y director de *Unomasuno* desde 1977 hasta su exilio, también *obligado*, a Europa a fines de los ochenta, cuando accede al poder Carlos Salinas de Gortari; Alberto Ramírez de Aguilar, gran reportero del mismo *Excelsior*; y Fernando Gutiérrez Barrios, Secretario de Gobernación (1988-1993). Por otra parte, B Herrera Acosta, dedicatario de la novela, era el suegro del autor y lo motivó a escribir algunos artículos que fueron publicados en *Unomasuno* durante los años ochenta.
76. Además, Velarde/Tata Buqui lee los nombres y un poema de dos heterónimos de Pessoa (Alvaro de Campos, Ricardo Reis) grabados en las caras de mármol de un paralelepípedo en el claustro del Monasterio de los Jerónimos; no así para el caso de Alberto Caeiro. Piensa entonces en el abuelo de Carla, Bernardo Soares...

Hibridez y utopía

Clémentine Lucien

Me propongo presentarles unos enfoques acerca de las relaciones que existen entre la hibridez y la utopía, apoyándome en la realidad del mundo cubano y su representación literaria, y particularmente, en unos textos publicados en la década de 1990-2000, o sea la que correspondió más o menos al Período Especial, posterior a la desaparición de la Unión Soviética y al desplome del bloque socialista.

Unas cuantas consideraciones preliminares de índole teórico me permitirán evidenciar que, en realidad, lo que cabe examinar es la relación dialéctica entre, por una parte, la unicidad o la unidad y la utopía y, por otra parte, la hibridez y la distopía, y que hace falta relacionarla con la problemática de *la cubanía*, que resulta ser una de las preocupaciones descollantes de la literatura del Período Especial.

Si al contrario de la unicidad y de la unidad, la hibridez no puede considerarse como un rasgo original de la realidad, en cambio no cabe duda de que el hibridismo surgió con irreprimible empuje, dando muestras de su propensión a proliferar, como una señal de la intrínseca complejidad de esa realidad, tanto en el ámbito natural, en la vida de las especies, como en el terreno de las distintas modalidades de la organización de las sociedades humanas, de la creación artística y de las formas inventadas por los hombres que siempre se empeñan en entender, dominar y representar el mundo circundante. También, es notable que la hibridez puede ser fuente de plenitud, con tal que esté asumida, siempre que se haya vuelto un estado estable, y al contrario, puede originar ansiedad cuando se la experimenta como un efecto del *hubris* o *hybris*, es decir como la violencia ejercida contra un individuo o un grupo, a expensas de una mónada ya armoniosamente constituida; entonces, es vivida como un estado de dispersión o esparcimiento ezquizofrénico, y en este caso particular, acarrea inevitablemente una crisis. Puede que

su faceta ansiogénica imponga a aquél o al grupo a quien afecta dicha ansiedad la búsqueda irreprimible de la unidad o de lo uniforme, una búsqueda que se determina como una empresa de carácter ontológico y utópico, impulsada por un anhelo de homogeneidad ideal, de serenidad propicia a la resolución de dolorosos conflictos.

En el ámbito social, el mundo de la utopía se define, según dice el filósofo Christian Godin, en *Faut-il réhabiliter l'utopie?*¹, como «el proyecto que consiste en asociar en un espacio delimitado todo lo que el hombre puede vivir y pensar en forma ideal». La utopía, para Christian Godin, da forma a lo informe. Si nos fijamos en la literatura utópica, advertimos que los utopistas son «des faiseurs et des raccommodeurs de mondes». De hecho, para el filósofo, encierra una proliferación de imágenes que tienen que ver con lo conceptual, y en ella, se mezclan lo abstracto y lo concreto, lo que es de extrañar ya que, si la utopía cultiva la mezcla en el método y el estilo, las representaciones utópicas no son sino sueños de pureza, o sea lo que más se opone a la mezcla, o mejor dicho, a lo híbrido. Siendo a menudo la realidad algo turbio, feo e inacabado, la utopía le opone un mundo homogéneo, que refleja la perfección de la idea. Lo que pasa es que, como suele ocurrir con todos los sistemas, la utopía confunde la unidad de su representación con su modo de representación. Se basa en la idea de que «la unidad es el estado natural, necesario de la humanidad.»². Como lo dice Michel Foucault, en *Les mots et les choses*, a propósito de la representación de la utopía, «les utopies consolent :[...] elles s'épanouissent dans un univers merveilleux et lisse.» Como lo advierte otro filósofo, Paul Ricœur, en *L'idéologie et l'utopie*³, el proyecto utópico estriba en una ideología, que idea un hombre nuevo uniforme. Por eso, no es de extrañar que el proyecto utópico desemboque, lógicamente, en un equilibrio inestable, frágil, de modo que, en cuanto consigue concretarse, la distopía, que le es antinómica, y se define como un lugar sin ideales unificadores, y por lo tanto, lleva al hibridismo, acaba imponiéndose. Ricœur afirma, con Karl Manheim, que «un examen de la ideología y de la utopía pone de manifiesto dos rasgos compartidos por ambos fenómenos. Primero, ambos son, en sumo grado, dos fenómenos ambiguos. Cada uno tiene un aspecto positivo y uno negativo, un papel constructivo y uno destructor, una dimensión constitutiva y una faceta patológica.»

Digamos pues, a modo de conclusión de esta reflexión liminar que, en teoría, la utopía sería una fuerza unificadora y orientada hacia la uniformidad mientras que la distopía sería más bien disgregante

y propicia a una potencial hibridización ya que este proceso requiere que se pongan en contacto elementos disímiles.

Cubanía, utopía e hibridismo

En cuanto a la dialéctica unidad/utopía e hibridismo/distopía, creo que es demasiado sencillo afirmar que la sociedad cubana cuyo sentimiento identitario o *cubanía* es muy fuerte y la literatura que los representa, han propuesto siempre la visión de un perfecto equilibrio entre, por un lado, la huída frente a un estado crítico de hibridez paradigmático de la distopía y la búsqueda de la unidad utópica. Porque el mundo cubano es de índole híbrido, según el etnólogo Fernando Ortiz, quien definió la *cubanía* por la metáfora de origen alimenticio, el *ajiaco*, o sea la mezcla de múltiples *viandas*, razas y culturas ⁴, no por casualidad el proyecto utópico republicano de José Martí teleológicamente orientado hacia el fin de la distopía instaurada por el régimen colonial estribaba en parte en unos pilares híbridos. Aunque tenían que formar un pueblo unido, los hombres nuevos de la utopía martiana esbozados en el texto *Nuestra América* ⁵, no tenían que uniformizarse y nunca tenían que renegar de su esencia mestiza, racial y culturalmente híbrida.

Utopía revolucionaria, hibridez y distopía

Detengámonos ahora en lo híbrido y lo utópico en algunos textos de la literatura del Período Especial, que se publicaron después de que los ideales unificadores del bloque socialista dieron muestras de su fracaso, en torno a 1989. En Cuba, aquella conmoción tuvo gravísimas repercusiones tanto en el terreno económico como en el ámbito ideológico. Esta literatura evidencia que la utopía revolucionaria, cuyos fundamentos fueron proclamados por el jefe del Movimiento del 26 de Julio, en la famosa requisitoria contra Fulgencio Batista, *La Historia me absolverá*, y fortalecidos más tarde con la adhesión al modelo socialista, intentando edificar un mundo ideal e ideando un hombre nuevo, fue convirtiéndose en el lugar de la distopía, donde reina la hibridez o sea lo contrario de un mundo ideal social e ideológicamente homogeneizado por cánones uniformizantes. Quiero precisar que, cuando se habla de la Revolución cubana, ya no se trata del no lugar de Tomas More, sino más bien de una utopía moderna, una empresa que no se conformó con plantear ideas, sino que se volvió plan, programa, «una utopía

concreta», una idea que se volvió sensible, así como Hegel define el arte, para resolver la insatisfacción acarreada por los sucesivos gobiernos republicanos, que defraudaron los ideales de José Martí. De hecho, la Revolución cubana es «una utopía realizable», según la teoría axiomática del arquitecto Yona Friedman ⁶. Tres paradigmas determinan la tipología de «la utopía realizable»: la insatisfacción colectiva, la existencia de una técnica o de una conducta que elimine las causas de esa insatisfacción, y el consentimiento colectivo.

El trasfondo mimético en el que se elabora la *poiêsis* de la literatura de la década de 1990-2000 confronta a los lectores a la dialéctica de la unidad paradigmática de la utopía revolucionaria y de la hibridez constitutiva de la distopía, patente en sus temas, sus motivos y su estética. En este caso, la hibridez se define, por más señas, como uno de los paradigmas de la posmodernidad, que se vincula estrechamente con el fracaso «d'un grand récit», el de la Revolución, como dice el filósofo francés especialista de la posmodernidad, Jean-François Lyotard, en *La Condition postmoderne* ⁷, al referirse al marxismo, el freudismo, las religiones, el discurso científico omnipotente. El hombre posmoderno rechaza la idea de progreso, abandona los sistemas utópicos, desconfía de todas las creencias unificadoras de la humanidad. En cambio, en el mundo postmoderno cuya hibridez es un rasgo innegable impera el desencanto. En este sentido, la literatura de los años 1990 representa un mundo fragmentado, donde reina lo híbrido, ostentando así su desconfianza en el discurso y en la praxis revolucionarios y su resistencia a que se perpetúe la unidad de un mundo utópico.

Un mundo desunido y heterogéneo

Dos escritores, entre muchos otros, que pertenecen a, como lo declara uno de ellos, «una generación protagónica, la nuestra, que por tener diez años en enero de 1959 le tocó la suerte de vivir el arco del proceso revolucionario desde la ilusión hasta el desencanto», Eliseo Alberto, nacido en 1951, autor de las novelas *Caracol Beach* publicada en 1998 ⁸, de la *Fábula de José*, de 2000 ⁹, y Leonardo Padura, autor de una tetralogía de novelas policíacas, *Las cuatro estaciones*, que consta de *Máscaras*, *Paisaje de otoño*, *Vientos de cuaresma* y *Pasado perfecto*, publicadas entre 1977 y 2001 ¹⁰, participan de esta corriente cuya ficción narrativa representa un universo revolucionario que llama la atención por su heterogeneidad y su hibridez. Esos autores rebeldes a los cánones del arte oficial muy didáctico del *quinquenio*

gris de los años 1971-1976, que se comprometió en representar a una Cuba revolucionaria uniformizada por los ideales utópicos, se dedican a criticar la *parametración*, es decir los parámetros impuestos a los artistas y escritores de la isla en aquel entonces, optando por elaborar un mundo ficticio, en el que la marginalidad desempeña un papel relevante. Alejandro Varderi, en su ensayo dedicado a la obra cinematográfica de Pedro Almodóvar y literaria de Severo Sarduy, un escritor cubano marginado por la cultura oficial de su país, *Severo Sarduy y Pedro Almodóvar, del barroco al kitsch en la narrativa y el cine posmodernos*¹¹, insiste en el que la marginalidad del homosexual y del travestí son motivos literarios insoslayables de la literatura posmoderna: «Pues si algo ha logrado el posmodernismo ha sido desviar la atención del público y la crítica hacia los márgenes desde donde nos habla, ya no el erudito, el político o el diplomático, sino la mujer, el homosexual, la lesbiana, el drogadicto, el transexual, el travestí... En el posmodernismo, la otredad, lo que había quedado relegado por la búsqueda incesante de lo nuevo en el modernismo, pasa un primer plano...» Ese mundo literario, poblado de anti-héroes forjados por el desengaño, es adicto al individualismo y la desviación. El desengaño no los empuja hacia el apaciguamiento estóico del *hubris*, este vocablo que remite a la hibridez, sino todo lo contrario. Arrebatados por su idiosincrasia, o a la exaltación exacerbada del yo, gozan con ímpetu de los placeres hedonistas, entregándose a las pasiones más reprimidas por las exigencias utópicas dictadas por el ascetismo revolucionario heredado en parte del *Hombre y el Socialismo en Cuba*, de Ernesto Guevara, como por ejemplo la homosexualidad. En las novelas, por muy fantasmáticas que sean, dado el contexto de penuria del Período Especial, las escenas evocadoras de la buena comida, que llegan a saciar lo que Padura Fuentes llama «el hambre mental de los cubanos», la importancia concedida a los ritos religiosos, en particular a los de la santería considerados como un obstáculo a la edificación del socialismo, manifiestan la hostilidad de los personajes a los preceptos unificadores. En *Las cuatro estaciones* de Leonardo Padura, no deja de llamar la atención el motivo literario del hambre saciada por su creciente importancia en las cuatro novelas y su significado metafórico. Va desarrollándose a través de la realización de recetas por Josefina, la madre de uno de los amigos del policía Mario Conde, tanto más soñadas cuanto que los ingredientes no están al alcance de los cubanos del Período Especial, pero, al mismo tiempo, la metáfora traduce el triunfo de la libertad de creación poética a pesar de las limitaciones impuestas por los

ideales utópicos. Así pues, se desprende de estas novelas una contrafigura del hombre nuevo uniforme ideado por la utopía revolucionaria, reacia a los sacrificios impuestos y vividos como una limitación de *la cubanía* por esta literatura.

La resistencia a la homogeneidad o unidad utópica acarrea pues estados híbridos que pueden rastrearse en los motivos literarios. Vale la pena detenerse por ejemplo en los motivos de la doble moral, de la cara y de la máscara, con sus diferentes modalidades : la transfiguración y el disfraz o el travestismo, puesto que, en el mundo utópico revolucionario convertido en un teatro donde reina la ilusión en vez de la verdad, donde los ideales defraudados ya no son sino una superestructura vacía, todos llevan máscaras. Todos son híbridos porque, sin renunciar a su ser verdadero, parecen conformarse al ideal del Hombre Nuevo en que estriba la homogeneidad de la sociedad utópica. Fue Leonardo Padura quien nos declaró que «Y de alguna manera, es una forma de resistencia ese enmascaramiento porque me pongo la máscara que quieren que yo me ponga, pero detrás está mi rostro del color que realmente es». Por ejemplo, Mario Conde, narrador homodiegético de *Las cuatro estaciones*, cuya más cara aspiración es escribir, como lo hiciera David Jérôme Salinger, un relato «escuálido» en torno a las frustraciones de su generación reprimida por un poder autoritario, tuvo que renunciar oficialmente a su proyecto por haber sido víctima de la censura del *quinquenio gris* la revista literaria del instituto en el que estudiaba, y hacerse policía. La revista, según dijeron los censores, no promovía los ideales utópicos revolucionarios y los cánones del hombre nuevo. En la Cuba del Período Especial, sigue siendo escritor, a escondidas, pero, aunque al policía le agrada desenmascarar a «los hijos de puta» corruptos del ámbito del poder, experimenta malestar. De hecho, como muchos otros personajes, ha tenido que volverse un híbrido, hecho de su ser verdadero y de la máscara social. Entonces, la hibridez resulta de una lucha por la vida. Pero dicho estado esquizofrénico lleva a una crisis de la que hay que salvarse. Así pues, Mario Conde acabará renunciando a su oficio de policía para ser sólo escritor. Otro personaje de la novela, el cirujano Andrés, amigo de la misma «generación de mandados», emigra a Miami para dejar de ser un mandado híbrido y elegir su destino.

Otro motivo literario vinculado con la hibridez esquizofrénica, fruto de la utopía revolucionaria convertida en distopía, es el del exiliado.

Ya dijimos que la utopía es unificadora. En cambio, la distopía

corre pareja con el exilio, la dispersión o la desterritorialización, otro corolario del desengaño. Los personajes exiliados de la narrativa de los escritores del Período Especial son esquizofrénicamente híbridos. Eliseo Alberto, autor cubano radicado en México, en un exilio de terciopelo, y llamado *gusanero* o *gusañero*, denominación híbrida que sirve para nombrar a aquellos que, como él, se sitúan entre el compañero, adepto de la Revolución y el gusano o el opositor exiliado, desarrolla, en su novela *Caracol Beach*, la representación paroxística de la hibridez esquizofrénica del exiliado, valiéndose del caso clínico de un veterano cubano de la Guerra de Angola, Alberto Milanés, quien, por temor a ser ejecutado por el gobierno revolucionario si volviera a la isla después de la total desaparición de las tropas a las que pertenecía, tuvo que establecerse en un cementerio de coches, cerca del balneario de Caracol Beach, en la ciudad posmoderna de Santa Fe, situada en la costa este de Estados Unidos, frente a Cubita La Bella. Por lo demás, es digno de interés el que esa ciudad vuelva a aparecer en la novela publicada por el autor en 2000, *La fábula de José*. Es obvio que la ciudad fue constituyéndose en torno a una población híbrida y que los cubanos radicados allí, ya sea la mulata Zenaida Fagés, ya sea el protagonista José González Alea, están sufriendo ya un proceso de hibridización o «creolización», con el sentido que le da a ese concepto el filósofo poeta Edouard Glissant en su *Traité del Tout-Monde*¹², « un proceso imparable que mezcla la materia del mundo, que une y cambia las culturas de las humanidades de hoy.»

La hibridez patológica del personaje Alberto Milanés, metafórica de su condición de exiliado, se manifiesta por un estado de confusión espacio-temporal. Preso entre el pasado en su ciudad nativa, Cienfuegos, y el indeleble apego a sus compañeros muertos en la selva angolana, Caracol Beach se ha convertido para él en un teatro trágico, la última etapa de un viaje al infierno, donde le acosa constantemente un sentimiento de escisión de la conciencia, donde le atormenta un sentimiento de ubicuidad, como dicen los psiquiatras.

Una retórica de la descomposición

Entre los procedimientos significativos de la tendencia a la hibridización de este universo social de la distopía, la enumeración ocupa un lugar destacado. En este sentido, nos vuelve a la mente lo que confesó Michel Foucault, a propósito del origen de su famoso

libro, *Les mots et les choses*, de 1966. Tras haber leído un texto de Jorge Luis Borges, quien citaba una enciclopedia china, en el que triunfan el caos de lo heteróclito y los encuentros insólitos, la enumeración monstruosa de elementos totalmente inconexos le infundió el sentimiento de lo que es una heterotopía, todavía más patente por la carencia de lazos sintácticos, gramaticales. En la ficción narrativa de Eliseo Alberto y de Leonardo Padura, muchas enumeraciones evidencian la existencia de pequeñas cofradías marginales significativas de la heterogeneidad de la sociedad revolucionaria postmoderna que no tiene más remedio que volverse híbrida. Ese procedimiento de enumeración de individuos reacios a la homogeneización conseguida por la sintaxis, representa a la Habana de la marginalidad de los años noventa, logra poner de manifiesto que esas aglutinaciones, a pesar de ser tan heteróclitas, propenden a conjuntarse para llegar a ser híbridas.

Esa representación literaria de un mundo híbrido postmoderno revolucionario se impone, por ejemplo, en *Máscaras*, de Leonardo Padura, con motivo de una velada a la que fue convidado Mario Conde, quien afirmaba ser entonces un policía machistaleninista», por el dramaturgo Alberto Marqués, uno de los narradores intradiegticos. Aquel personaje clave de la novela, híbridamente concebido por el autor a partir de tres figuras del teatro cubano, los directores Revuelta y Antón Arrufat y sobre todo Virgilio Piñera, reunía todo lo que arrastraba la marginalización de un intelectual, escritor y artista durante el *quinquenio gris*, semejante a la de Arrufat y Piñera. Alberto Marqués, un dramaturgo homosexual, de estética burguesa y degenerada, que mantenía relaciones prohibidas con intelectuales extranjeros, lo que le valió el aislamiento del exilio interior por los defensores de los cánones del ideal utópico uniformizante, convida a Mario Conde a casa de otro homosexual habanero llamado Alquimio, nombre ya muy sugestivo, por su denotación híbrida. Se descubre entonces, a través del enfoque de Mario Conde, un microcosmos de la marginalidad nocturna de la capital cubana del Período Especial.

El procedimiento de enumeración *ad infinitum* le permite poner de manifiesto la vitalidad de un mundo indiferente a la homogeneidad utópica:

Y el Conde supo que en aquella sala de La Habana Vieja, había como primera evidencia, hombres y mujeres, diferenciables además por ser : militantes del sexo libre, de la nostalgia y de partidos rojos, verdes

y amarillos ; ex-dramaturgos con obra o sin obra, y escritores con ex-libris nunca estampados ; maricones de todas las categorías y filiaciones... nihilistas conversos al marxismo y marxistas convertidos en mierda.. practicantes del budismo zen, el catolicism, la brujería, el vudú, el islamismo, la santería y un mormón y dos judíos solicitantes de visas temporales y definitivas... lezamianos- en franca mayoría-, virgilianos, carpenterianos, martianos y un fan de Antón Arrufat, cubanos y extranjeros.. traficantes de dólares, y un heterosexual machista estalinista...

La pluralidad discursiva

M. Bakhtine: dialogismo, polifonía, lo neo-barroco, la intertextualidad

Entonces, no nos extraña que tal mundo híbrido sea el lugar de la pluralidad discursiva, del dialogismo, según Mikhaïl Bakhtine, en *Estética y teoría de la novela*. En un mismo espacio literario se enfrentan voces heterogéneas en un sistema basado en la polifonía. La estética postmoderna o neo-barroca de esa ficción narrativa se empeña en dar cuenta de lo fragmentada que es la sociedad de la distopía, propensa a la hibridización, en la que el discurso utópico coexiste con otros subversivos. En lo tocante a las categorías estéticas a las que me refiero, híbridas por antonomasia, quisiera recordar que, mientras unos críticos se conforman con la de posmoderno, como Alejandro Varderí, otros, como Guy Scartpetta, en su ensayo *L'artifice*, prefieren adherirse a la de neo-barroco, aduciendo el argumento que : «L'esthétique post-moderne a quelque chose d'une culture fourretout, qui puisse dans n'importe quel registre, qui suggère que toutes les valeurs sont équivalentes alors que dans le néo-baroque, est patente une exigence d'invention de style, même si n'y est pas absente la pratique d'un art au second degré». Ilustra su punto de vista apoyándose en la pintura de Antonio Saura o en novelas de Carlos Fuentes, como *Terra Nostra*.

La intertextualidad, una de las modalidades del dialogismo ya que pone en contacto textos distintos de los cuales nace un texto híbrido, en la narrativa del Período Especial, es meramente subversiva, en particular cuando Leonardo Padura y Eliseo Alberto se refieren a textos de los escritores censurados durante el quinquenio gris, como lo fueron Guillermo Cabrera Infante, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Reinaldo Arenas, Severo Sarduy o Antón Arrufat. Acuden entonces a la parodia, a lo grotesco carnavalesco, a lo cómico,

para forjar una sátira del mundo utópico, que ya no es sino ilusión. Por ejemplo, en *Máscaras*, Leonardo Padura rinde homenaje a Severo Sarduy, cuyo ensayo *La simulación* acerca del enmascaramiento, del disfraz, del travestismo en el mundo natural y el practicado por los seres humanos aparece en varias citas insertas en el relato que hace el dramaturgo Alberto Marqués sobre su estancia en París con El Recio, que es la transposición literaria de Severo Sarduy. En aquella ocasión fue cuando había decidido poner en escena la obra de Virgilio Piñera, *Electra Garrigó*, acudiendo a un actor travestí para protagonizar a Electra, a raíz de lo cual los censores oficiales del *quinquenio gris* se encarnizaron con él y su proyecto. Poco a poco, a lo largo de la novela, el discurso de Sarduy en *la simulación* va trastornando el de la ortodoxia revolucionaria. De hecho, es el mismo policía Mario Conde quien, impulsado por una incoercible empatía con Alberto Marqués e impresionado por su capacidad de resistencia a la injusticia de la que fue víctima, se pone a justificar el disfraz y el travestismo. Para él, son la más auténtica expresión de la Verdad en un mundo donde prevalecen la ilusión y la máscara.

Por supuesto, las novelas de Leonardo Padura y de Eliseo Alberto son de construcción híbrida por su polifonía. La intertextualidad, los textos puestos en abismo en forma barroca o insertados mediante estrategias narrativas diversificadas, permiten que se oiga a la vez la voz de los partidarios de la permanencia de la utopía revolucionaria y las de los subversivos cuya mayor preocupación es afirmar cierto concepto de *la cubanía*, esencialmente híbrida. En las novelas de la tetralogía de Padura Fuentes, los textos del protagonista policía Mario Conde, tipográficamente escritos en bastardilla, dan a conocer otro discurso diferente al de la heterogeneidad utópica. Pasa lo mismo en *Caracol Beach* de Eliseo Alberto, en el que el diario del soldado Alberto Milanés, que dobla las otras instancias narrativas de la novela, critica uno de los fundamentos más relevantes del ideal utópico revolucionario, la solidaridad internacionalista en Angola.

Terminemos diciendo que, oponiéndose a la homogeneidad centrípeta paradigmática del mundo utópico revolucionario cuyos ideales fueron defraudados, la propensión a la hibridez del universo literario cubano de la década del noventa es una señal de resistencia de *la cubanía* contra la uniformidad oficial.

Las estrategias narrativas o la hibridez genérica de la ficción narrativa y las formas estéticas de la literatura del Período Especial

patentizan pues el fracaso de la utopía y el desengaño propio de la posmodernidad o del fin «des grands récits.»

NOTES

1. C. Godin, *Faut-il réhabiliter l'utopie?*, Nantes, Editions Pleins Feux, 2000
2. C. Godin, *Ibid.*, p. 12
3. P. Ricœur, *L'idéologie et l'utopie*, Paris, Editions du Seuil, 1997
4. F. Ortiz, *Revista Bimestre Cubana*, «Los factores de la cubanidad», n° 21, 1940, pp. 161-186
5. J. Martí, *Sus mejores páginas*, «Nuestra América», México, Editorial Porrúa, 1976, pp. 87-93
6. Y. Friedman, *Utopies réalisables*, Perreux, Editions l'Eclat, 1974
7. J-F Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Les Editions de Minuit, Collection critique, 1979
8. E. Alberto, *Caracol Beach*, Madrid, Ed. Alfaguara, 1998
9. E. Alberto, *La fábula de José*, Madrid, Ed. Alfaguara, 2000
10. L. Padura, *Las cuatro estaciones : Máscaras, Paisaje de otoño, Pasado perfecto, Vientos de cuaresma*, Barcelona, Tusquets Editores, 1997, 1998, 2000, 2001
11. A. Varderi, *Severo Sarduy y Pedro Almodóvar, del kitsch en la narrativa y el cine posmodernos*, Madrid, Ed. Pliegos, 1996
12. E. Glissant, *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, Paris, Editions Gallimard, 1997.

Le naturalisme : un sous-genre hybride?

Olga Caro

Université du Maine

Dès son ébauche, notre investigation sur la littérature naturaliste latino-américaine se heurte à une difficulté majeure qui est celle de la définition même du naturalisme. En effet, bien que ce terme soit des «plus galvaudés de notre langue»¹, essayer de définir le naturalisme semble une tâche des plus complexes. D'ailleurs, nos nombreuses tentatives pour cerner ou délimiter son champ ont mené à des impasses. Cependant, si les pistes suivies ont quelque peu ralenti notre travail, elles nous ont aussi dirigé vers de nouvelles routes et permis d'envisager l'analyse du naturalisme de manière bien différente.

Avant tout, signalons que cette recherche sur le naturalisme latino-américain en est à ses débuts et que nous présentons ici les prémices d'une réflexion que nous souhaitons beaucoup plus approfondie. Nous sommes aujourd'hui dans une phase de simple exploration et nous gardons l'espoir d'étendre et d'améliorer notre investigation.

Dans un premier moment, afin de trouver quelques repères, nous nous sommes tout d'abord tournés vers la France, «berceau» incontesté du naturalisme pour essayer de définir ce sous-genre que représente le naturalisme.

Les différents essais de théories littéraires «traditionnelles» présentent une impressionnante panoplie de définitions, toutes aussi convaincantes les unes que les autres. Certaines choisissent d'élargir à l'extrême l'«espèce littéraire» naturaliste et en font un large phénomène transhistorique, capable de traverser le temps et les frontières. D'autres, plus restrictives, l'envisagent surtout comme un mouvement littéraire purement historique, étroitement lié à la

personnalité d'Émile Zola, à son œuvre et au «roman expérimental».

Sans vouloir entrer dans la «guerre ancestrale» des genres ou des sous-genres, notre attention s'est bien vite détournée de la problématique initiale pour se pencher essentiellement sur les nombreuses critiques apportées à ces mêmes théories. Les multiples remarques manifestées à leur rencontre se sont rapidement transformées en de précieux outils qui ont alimenté notre questionnement et ouvert de nouveaux «chantiers» de recherche. En effet, les objections de Gérard Genette, de Jean-Marie Schaeffer et de Philippe Lejeune rendent très hypothétiques les tentatives définitionnelles et ôtent de ce fait tout intérêt à une quelconque circonscription d'un mouvement littéraire, d'un genre ou d'un sous-genre.

Pour ces théoriciens, ce type d'investigations est totalement inutile en raison de l'extrême profusion des paramètres codificateurs et de l'incontestable confusion des différents modèles. Pour Gérard Genette, la variabilité et instabilité des règles génériques sont illusoire : «Il serait facile, et vain, d'ironiser sur ce kaléidoscope taxinomique où le schéma trop séduisant de la triade ne cesse de se métamorphoser pour survivre [...] au gré des supputations hasardeuses. [...] L'histoire de la théorie des genres est toute marquée de ces schémas fascinants qui informent et déforment la réalité souvent hétéroclite du champ littéraire et prétendent découvrir un 'système' naturel là où ils construisent une symétrie factice à grand renfort de fausses fenêtres.»²

Dans la majorité des cas, le désir de classification devient d'ailleurs une procédure dangereuse car elle mène tout droit vers une impasse, hermétiquement fermée par tout un jeu d'«illusions d'optiques». Une des illusions les plus trompeuses est celle qui présuppose la «naissance» d'un genre et suppose l'existence d'œuvres archétypales et de modèles canoniques permanents. Cette structuration est au demeurant des plus pernicieuses car elle établit une série de dogmes qui impliquent l'idée de «dégradation» et de «dégénération» de textes littéraires non conformes au prototype. Se pose aussi la question des «déviation», de leur qualité et de leur quantité en vue d'un déclassement ou d'un classement d'une œuvre dans un genre. Apparaît également le problème des «traits pertinents» ou «non pertinents» qui entraînent le rejet ou le maintien d'un texte dans un genre. Enfin, il est intéressant de ne pas oublier que le genre est un «fait de culture et de société» et que par conséquent il est soumis aux lois des contextes historiques et géographiques. En ce sens, il est

impératif de tenir compte de l'eurocentrisme propre aux définitions, tout en sachant que les pays occidentaux imposent aux régions périphériques des relations de forces culturelles.

Ainsi les conclusions des «nouveaux» théoriciens de la littérature sont particulièrement sévères. Pour Gérard Genette la démarche «traditionnelle» conduit à un processus de momification, bon pour les classements des bibliothécaires ou à une fossilisation de la recherche. Le jugement de J. M. Schaeffer est tout aussi catégorique puisqu'il rejette la possibilité de délimiter ou de définir un genre : «Devant une telle situation, il faut évidemment se poser la question de savoir s'il est possible de reconstituer une théorie des genres un tant soit peu cohérente à partir de ce patchwork lexicologique.»³

Bien évidemment et peut-être plus que tout autre sous-genre, le naturalisme n'échappe pas à ces critiques : chercher à le définir ou trouver des jalons efficaces pour son étude produit un effet contraire et revient à ouvrir une véritable boîte de Pandore. Pour Yves Chevrel, la mission semble impossible car le naturalisme est «la ruine d'une littérature constituée en genres»⁴. Tout n'y est qu'indétermination, variabilité, imprécision et confusion.

La première de ces confusions concerne ses relations avec le réalisme, qu'alimentent les théoriciens ou encore quelques œuvres d'écrivains. Ainsi, il est souvent difficile de cataloguer de manière absolue certains romans écrits par des auteurs tel que Balzac ou Flaubert, tant quelques uns de leurs textes sont à la frontière du naturalisme. Remarquons à propos de Flaubert, que Gérard Genette n'hésite pas à affirmer que «Madame Bovary» inaugure incontestablement une tradition naturaliste.

Une semblable perplexité demeure aussi avec le romantisme. En vérité, de multiples extraits du roman «Le Rouge et le Noir» de Stendhal et «Les Misérables» de Victor Hugo présentent des caractéristiques qui peuvent être classées dans les rubriques destinées aux romantiques ou aux naturalistes. Les critères chronologiques ne sont pas non plus une référence indiscutable, car aucun d'eux ne permet de définir correctement une œuvre : un roman tel que «Germinie Lacerteux» des Goncourt, publié en 1865, peut-il être catalogué parmi les naturalistes? Ces différents exemples tendent à prouver qu'il n'existe pas de ligne de démarcation nettement tracée entre les œuvres ou les auteurs mais plutôt que l'histoire de la littérature se présente comme un «continuum» dans lequel viennent se fondre les romans et les écrivains.

La même indécision se retrouve parmi les écrivains naturalistes

qui le plus souvent ne s'identifient pas au mouvement ou préconisent une grande variété de formes naturalistes. Signalons que peu d'entre eux sont des théoriciens ou même se préoccupent pour des questions de concepts. Dans la majorité des cas, chacun utilise une dénomination différente qui en fin de compte reflète la perplexité face à une possible communauté littéraire : «Les confrères du maître de Médan, par exemple, répugnaient à accepter le mot 'naturalisme', si cher à Zola. Edmond de Goncourt préférait 'naturisme' ; Huysmans en venait à favoriser 'intimisme' ; Maupassant, au moins dans son essai 'Le Roman', se réfère aux 'Réalistes' qu'il veut rebaptiser 'Illusionnistes'⁵.»

Les écrits d'Émile Zola ne sont guère plus précis. Si le romancier aborde très souvent le problème du naturalisme et de ses caractéristiques, il rejette toute position définitive ou forme de responsabilité : «On fait de moi une caricature grotesque, en me présentant comme un pontife, comme un chef d'école. Nous n'avons pas de religion, donc personne ne pontifie chez nous. Quant à notre école, elle est trop large pour qu'elle obéisse à un chef⁶.»

En aucun cas il ne veut assumer le rôle de guide ni n'admet l'existence d'une structure formelle accueillant le naturalisme. Il pense avoir de nombreux prédécesseurs plus méritants que lui, répandus à travers d'autres contrées : «Mon Dieu! oui, je n'ai rien inventé, pas même le mot naturalisme, qui se trouve dans Montaigne, avec le sens que nous lui donnons aujourd'hui. On l'emploie en Russie depuis trente ans, on le trouve dans vingt critiques en France, et particulièrement chez M. Taine⁷.» À aucun moment, il ne désire assumer la paternité du naturalisme que beaucoup veulent lui attribuer et récuse ainsi l'honorable titre de fondateur. Il s'interroge aussi sur le terme même de naturalisme qui lui semble peu adapté à son écriture : «Oui, c'est vrai que je me moque, comme vous, de ce mot 'Naturalisme'⁸.»

À ce propos, il est à noter que de nombreux essayistes et historiens de la littérature réévaluent la situation d'Émile Zola et du naturalisme. Yves Chevrel prend quelque distance avec le «maître» et se demande : «Dans quelle mesure naturaliste et personnalité de Zola se recouvrent-ils?»⁹

Beaucoup d'entre eux constatent que d'autres écrivains, bien avant le romancier, ont largement participé à l'élaboration du naturalisme et jugent qu'Émile Zola n'est pas un véritable innovateur. Ils le voient plutôt comme une sorte de rassembleur d'idées et de concepts, «un lieu géographique où viennent s'inscrire les tendances de toute une

époque»¹⁰. Certains d'ailleurs, remontent le temps et pensent déjà que les écrits d'Homère sont d'authentiques œuvres naturalistes...

Du reste, les œuvres d'Émile Zola ne peuvent servir de modèle absolu ni de référence incontestable pour identifier le naturalisme. Les disparités entre les écrits du théoricien et la pratique littéraire du romancier créent de si nombreuses incertitudes qu'elles rendent contradictoires toute caractérisation précise du naturalisme : «C'est à partir de là qu'il faut suivre une double histoire : celle du discours critique et celle du roman. Encore celle-ci se divise-t-elle, elle-même en deux versants : le langage des dossiers génétiques, d'un côté, et celui des romans achevés, de l'autre¹¹.»

Il est vrai qu'Émile Zola est un «chercheur», qui non seulement s'interroge sur le naturalisme mais aussi ne cesse de questionner le genre romanesque. Constamment il veut en dépasser les limites et créer une autre forme d'expression beaucoup plus adaptée aux objectifs qu'il s'est fixé : «Il est fâcheux d'abord que nous n'ayons pu changer ce mot 'roman', qui ne signifie plus rien, appliqué à nos œuvres naturalistes¹².» Pour lui le roman est un genre trop étroit qui ne peut correspondre aux nécessités du naturalisme. Ce naturalisme qu'Émile Zola ne conçoit pas comme un simple art littéraire mais comme une méthode et une pratique liées à l'évolution scientifique du siècle. En ce sens, le texte est un «procès-verbal» qui reflète avec objectivité toute la réalité du monde, un «document humain» où fusionnent les divers domaines de l'activité et de la pensée. Quant à l'écrivain, il devient un savant et un juge d'instruction qui transcrit des faits sur la société, les hommes et leurs passions. Il doit choisir d'écrire sans contrainte ni convention littéraire, en toute liberté, guidé par son seul tempérament.

On le voit, le naturalisme n'est donc pas un phénomène littéraire uniforme ni permanent. C'est un mode d'écriture ancré dans la contemporanéité et la sensibilité de l'écrivain qui couvre de nombreux champs et englobe une grande diversité de formes : «Il conviendrait d'en finir une bonne fois avec ce discours univoque, restreint, mutilant, sur le naturalisme, entretenu par la clôture même de l'argumentation de Zola, ne puisant qu'aux sources de la théorie esthétique, ou qu'aux aspects les plus superficiels d'une thématique ou d'une écriture romanesque. Il conviendrait de reconnaître au naturalisme zolien sa triple et indissociable réalité textuelle : l'essai, le soliloque génétique, et le roman ; afin d'admettre la multiplicité féconde de ses pentes et des ses codes : réalité et onirique, documentaire et mythique, rationaliste et mystique, tragique et

carnavalesque, optimiste et désespéré, cohérent et incohérent, et même, tout à la fois, classique, moderne... et post-moderne¹³.»

Plus qu'une forme immuable et monolithique, le naturalisme se présente donc comme une mosaïque, composée de genres et de sous-genres qui s'agencent et s'entremêlent jusqu'à constituer un de ces «genres hybrides dont les caractères relèvent d'une variété de types littéraires ou non littéraires¹⁴.» En conséquence le naturalisme se définit comme un savant mélange de modes d'écriture qui s'agglomèrent et se fondent afin de créer une nouvelle forme générique. C'est précisément ce jeu de brassages et d'intime symbiose qui produit l'essence même du naturalisme : «Le texte naturaliste est le lieu de convergence de divers types de discours, de modes et de thèmes, dont la combinaison seule détermine la nature distinctive de la littérature naturaliste.¹⁵»

De toute évidence, ce nouveau regard porté au naturalisme enrichit et fait progresser notre investigation. Il ne s'agit plus de définir le naturalisme ou de s'obstiner à vouloir l'atteler à une personnalité de la France du XIXe siècle, mais au contraire de le détacher de ses ancrages sclérosants et d'en examiner tous les paramètres. Il est nécessaire de se délivrer ainsi des contraintes qu'imposent les «relations de forces culturelles européennes» et de re-contextualiser les critères de l'observation. A tout moment il est primordial de ne pas oublier que le naturalisme est une «méthode», constituée de tendances et de sensibilités liées à une époque et à un milieu. Il faut s'interroger aussi sur la validité des textes canoniques, sur l'idée de dégradation et surtout intégrer dans le schéma analytique, la nature hybride du naturalisme.

Mais plus importants encore sont les remises en question de la naissance d'un genre et le refus d'Émile Zola d'assumer la «paternité» du naturalisme, car ces deux éléments nous autorisent à violer bien des frontières et des principes. D'une part, ils amplifient l'espace habituellement accordé au naturalisme, surtout si l'on accepte de le considérer comme un de «ces cercles dont le centre est partout et la circonférence nulle part¹⁶». D'autre part, le déni zolien nous permet d'outrepasser les limites mêmes du temps et de commettre en toute impunité l'ultime transgression, celle du meurtre du Père, le «zolaicide» libérateur. Les portes de l'exploration transgéographique et transhistorique enfin dépassées, nous pouvons à l'instar de Genette, «commenter à notre guise» des textes jusqu'alors défendus. Dédaignant les œuvres depuis longtemps considérées naturalistes,

nous nous aventurons sur des chemins beaucoup plus imprévus afin d'explorer d'autres créations.

El Matadero de l'Argentin Esteban Echeverría est sans nul doute une de ces œuvres inattendues. Publiée en 1871, mais écrite en 1839 ou 1840, elle précède de ce fait de plusieurs années les romans d'Émile Zola. Pourtant *El Matadero* est une œuvre naturaliste et en ce sens elle peut être même considérée comme un «proto-roman» du naturalisme. *El Matadero* est d'autant plus anticipateur qu'Echeverría est le premier représentant du romantisme latino-américain et même l'initiateur du romantisme de langue espagnole, avec *Elvira o la novia del Plata* de 1832, avant même la publication de *El Moro expósito* du Duque de Rivas.

Une étude sur les essais écrits sur Echeverría montre l'embarras des auteurs dans leurs tentatives de définition et classification d'*El Matadero*. Si dans un premier temps, les critiques rangent l'œuvre parmi les romantiques, beaucoup signalent les incongruités des formes utilisées par l'écrivain. Quelques uns y voient des traits «costumbristas» ou des marques réalistes qui permettent de rendre plus vivant le déroulement de l'action. D'ailleurs José María Gutiérrez est pleinement conscient de la particularité d'*El Matadero* et cherche à excuser le style de son ami Esteban Echeverría, annonçant que ces anomalies sont dues à la «precipitación [...] improvisaciones extemporáneas»¹⁷. Aujourd'hui encore, si quelques essayistes «osent» qualifier l'œuvre de naturaliste, beaucoup continuent à la juger étrange et impossible à cataloguer.

Ces difficultés proviennent certainement du caractère précurseur d'*El Matadero* et surtout de la non reconnaissance de la nature hybride du naturalisme. Il est vrai que cette hybridité envahit chacun des éléments de sa composition, à commencer par le genre. En effet, l'œuvre est tout à la fois un roman, un «cuento», «una novela corta» ou un document historique. La diversité des personnages est également exemplaire puisque l'«unitario» est un incomparable modèle romantique et au contraire les «federales» sont de parfaits archétypes de figures naturalistes. Quant au drame qui se joue entre les deux factions du pouvoir, il comporte de multiples aspects : la symbolique de la lutte du Bien contre le mal est romantique tandis que la violence de certaines représentations est fortement marquée par le naturaliste.

El Matadero est un exemple parmi beaucoup d'autres qui restent encore à étudier. En ce qui concerne notre recherche sur la littérature naturaliste latino-américaine, toutes ces considérations ont soulevé

d'immenses espérances. Si une investigation sur le naturalisme semble parfois dépassée et vieillotte, la perspective de nouvelles libertés et transgressions des normes imposées par la critique traditionnelle rendent l'exercice fort attrayant. Bien des œuvres autoritairement assignées dans un genre ou un sous-genre déterminés méritent un examen complémentaire. Référencer un certain nombre de textes et les expertiser en tenant compte des remarques précédemment apportées permettront d'intéressantes découvertes. Il s'agit maintenant de relever le défi du temps, de l'espace et des conventions pour entrer dans l'ère du soupçon.

NOTES

1. Becker, Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Dunod, 1992, p. V.
2. Genette, Gérard, «Introduction à l'architexte» in *Théorie des genres*, Paris, Editions du Seuil (Points, Littérature), 1986, p. 125.
3. Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Editions du Seuil, Collection Poétique, 1989, p. 66.
4. Chevrel, Yves, *Le Naturalisme*, Paris, PUF, Collection Littératures modernes, 1982, p. 75.
5. Baguley, David, *Le Naturalisme et ses genres*, Paris, Nathan, Collection Le texte à l'œuvre, 1995, p. 30.
6. Zola, Émile, *Ecrits sur le roman naturaliste*, Paris, Pocket, Collection Pocket Classiques n° 6230, 1999, p. 69.
7. Baguley, David, *op. cit.*, p. 32.
8. Becker, Colette, *op. cit.*, p. V.
9. Chevrel, Yves, *op. cit.*, p. 29.
10. *Ibid.*, p. 31.
11. Mitterand, Henri, «Les Trois langages du naturalisme' in *Realismo y naturalismo en la segunda mitad del siglo XIX*, Yvan Lissorgues (éd.), Barcelona, Editorial Anthropos, Colección Autores, textos y temas, Literatura, 2, 1988, p. 23.
12. Pages, Alain, *Le Naturalisme*, Paris, PUF, Que sais-je, n° 604, 1989, p. 33.
13. Mitterand, Henri, *op. cit.*, p. 29.
14. Baguley, David, *op. cit.*, p. 7.
15. *Ibid.*, p. 8.
16. *Ibid.*, p. 18, citation de Jacques Dubois.
17. Echeverría, Esteban, *Obras completas*. Compilación y biografía por Juan María Gutiérrez, Buenos Aires, Ediciones Antonio Zamora, Colección Argentinia. Hombres e Ideas de la Cultura Argentina de Ayer y de Hoy, vol. 1, 1972, p. 310.

L'adaptation cinématographique ou l'hybridité féconde

Laurence Mullaly
Université de Paris IV

Comme toute histoire, celle du cinéma est l'histoire des divisions, des déhiscences, des ruptures qui ont affecté l'art du film, l'ont transformé et l'ont fait ce qu'il est. Une histoire pleine de bruits et de fureur (pas seulement sur les écrans, mais derrière), de polémiques sanglantes, de déchets et de cadavres¹.

L'hybride est la marque intrinsèque du cinéma. Ce jeune sang-mêlé est issu de la rencontre des différents arts : toute production cinématographique est hybride dans la mesure où elle mobilise des éléments et des compétences différents aboutissant à une création commune et composite. Depuis ses origines, nombreux sont les films qui abordent l'hybride sous l'angle thématique, la science fiction et les films d'horreur en ont fait leur miel. Dans la période contemporaine, les étiquettes génériques (western, comédie, polar...) ne parviennent plus à cerner les films. La profusion des dénominations appliquées à un même film et la confusion des genres sont autant de manifestation du caractère hybride du cinéma.

Pour qui s'intéresse au cinéma, l'adaptation, représentant la plus large part de la production cinématographique mondiale, est une source de curiosité inépuisable. Objet hybride par excellence, est-elle pour autant la bâtarde d'un art considéré par certains comme un vulgaire pillier? Quels enjeux culturels l'adaptation met-elle en lumière? Comment se pratique et s'étudie l'adaptation? Nous ne

prétendons pas répondre de façon exhaustive à ces questions délicates et complexes, mais nous souhaitons ébaucher quelques pistes de réflexion dans le cadre du cinéma narratif de fiction, c'est-à-dire à l'exclusion du cinéma expérimental ou documentaire.

1. Le cinéma et la littérature : origines et enjeux

Du croisement entre la littérature et le cinéma naissent des oeuvres d'art, dont on complimente le métissage culturel, des films ratés, dont on blâme le caractère bâtard, et tout un ensemble d'oeuvres dont l'analyse révèle des trésors aux chercheurs de nombreuses disciplines encore trop peu souvent réunies autour d'un même corpus. Les méthodes diffèrent selon que l'on s'intéresse à l'histoire du cinéma ou au cinéma historique, aux acteurs devant et derrière la caméra, à l'idéologie et à l'esthétique, aux structures de production ou aux structures filmiques... Les pratiques d'analyse elles-mêmes sont hybrides, qui se forment en fonction du corpus et de la perspective adoptée. En effet, le cinéma est une source d'étude intarissable dont les enjeux culturels ont dépassé le cadre purement esthétique pour aborder de nouveaux rivages. Depuis l'après-guerre, la théorie, l'analyse et la critique se sont considérablement développées².

L'adaptation est semblable à la traduction, elle opère au cœur de sphères culturelles différentes. Adapter c'est transposer, faire changer de forme ou de contenu en faisant passer dans un autre domaine, ce qui implique une certaine violence, symboliquement présente dans l'étymologie de l'hybride. L'adaptation s'applique aussi à l'action d'adapter ou de s'adapter et à la modification qui en résulte. A la fin du XIX^e, les adaptations étaient courantes : il s'agissait souvent de traduction libre d'une pièce de théâtre comportant de nombreuses modifications qui la mettaient au goût du jour. En musique, le terme d'adaptation est synonyme d'arrangement et de transcription. L'exemple significatif du mélange des différents arts au cours de leur évolution et apparition est bien sûr le cas du mélodrame. Oeuvre dramatique accompagnée de musique, le mélodrame est une forme bâtarde du théâtre de la fin du XVIII^e, dont les effets, basés sur les processus d'identification et la mise en scène, deviendront au siècle suivant l'un des genres littéraires les plus «populaires». Or Eisenstein a lui-même reconnu avoir utilisé les structures de la forme mélodramatique pour élaborer son *Cuirassé Potemkine* (1925), oeuvre magistrale acclamée par tous les critiques! Le mélodrame s'est développé partout, bénéficiant d'une longévité et d'un succès divers.

En Amérique Latine, il a obtenu ses lettres de noblesse avec des cinéastes comme le mexicain Arturo Ripstein et fait preuve d'une vitalité renouvelée, dont témoigne *El crimen del Padre Amaro* (2002), adapté d'un roman du XIX^e.

Si la pratique de l'adaptation précède la naissance du cinéma, elle va prendre une ampleur considérable qui mérite que l'on s'interroge sur sa spécificité.

2. Propriétés filmiques

Le mouvement est le trait le plus caractéristique de l'image filmique. Méliès et les frères Lumière ont révélé le caractère magique du cinéma et l'immense potentiel de ce qui n'était encore qu'un procédé révolutionnaire sur le plan technique, chargé de reproduire mécaniquement le réel. Les premiers à prendre conscience que le cinéma était un art, c'est à dire «l'expression par les oeuvres de l'homme d'un idéal esthétique ; l'ensemble des activités humaines créatrices visant à cette expression³, l'envisagèrent comme une nouvelle langue et un nouveau territoire à explorer. Le montage fut sans doute le point de départ de l'aventure du cinématographe -on pense à Griffith (*Intolérance*) et Eisenstein (*Potemkine*)- qui ne cesse de se découvrir de nouvelles possibilités à mesure que la technique progresse.

Le cinéma devint très tôt une industrie. Cette évidence, relevée par Malraux dans son *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, fut longtemps mise en avant par les puristes des autres arts, qui frappèrent ainsi d'un anathème le jeune Septième Art. Son caractère commercial en a fait un art bâtard avant même qu'il n'ait déployé ses ailes⁴. L'industrie hollywoodienne a tôt fait de modeler le cinéma sous l'angle unique du divertissement, qui s'est imposé un peu partout, stérilisant l'essence même d'un art à la fécondité débordante : de la genèse à la réception, le film est considéré comme un produit de consommation⁵.

Le débat concernant le statut du cinéma est loin d'être clos. L'œuvre de Christian Metz, qui eut le mérite de remettre en question ses propres réflexions tout au long de sa carrière, est un solide repère. Pour lui, le cinéma est un langage, c'est-à-dire un «système de signes destinés à la communication», mais un «langage sans langue»⁶ dans la mesure où son foisonnement perpétuel, lié à sa capacité d'innover, ne permet pas d'en déterminer la grammaire et le lexique. Autrement dit, le cinéma est un art aux contours indéfinissables dont il n'est pas

possible, et surtout pas souhaitable, de figer les conventions pour déterminer définitivement une syntaxe cinématographique. D'ailleurs, depuis les années 50, parallèlement aux avancées des théories littéraires dont la linguistique et le structuralisme, les théoriciens du cinéma n'envisagent plus d'élaborer des règles fixes. En revanche, ils ont adopté puis adapté le concept de «code».

3. Les codes cinématographiques et les autres

Compte tenu du caractère hybride du langage cinématographique, les codes sont à envisager comme «des unités d'aspiration à la formalisation» :

Le code est donc un *champ associatif* construit par l'analyste, il révèle toute organisation logique et symbolique sous-jacente à un texte.⁷

Etablir une liste précise des codes spécifiques au cinéma est une opération complexe car les matières de l'expression cinématographique sont à la fois la bande image, mouvante, et la bande sonore, qui se décompose en son phonique, son musical et son analogique (les bruits). Associés dans une simultanéité spécifique, mobilisés dans la construction de chaque plan, les différents codes constituent des configurations signifiantes. Les auteurs de *L'esthétique du film*⁸ relèvent le code du rythme «soit l'ensemble des figures fondées sur des rapports de durée», le code des mouvements de caméra «spécifique parce qu'il nécessite concrètement la mobilisation de la technologie cinématographique», le code des raccords dynamiques parce qu'ils «sont liés à la mouvance de l'image», et le code du montage.

D'autres codes moins spécifiques comme la voix, ou le cadrage, qui vient de la technique photographique, ont un rôle tout aussi important. Eclairage, costumes, décor..., nombreux sont les éléments filmiques provenant des autres arts qui participent également de cette combinaison artistique.

Le film est donc le lieu de rencontre entre un très grand nombre de codes non-spécifiques et un nombre beaucoup plus réduit de codes spécifiques. (...) Etudier un film, ce sera étudier un très grand nombre de configurations signifiantes qui n'ont rien de spécifiquement cinématographique, d'où l'ampleur de

l'entreprise et l'appel à des disciplines dont relèvent ces codes non-spécifiques.⁹

C'est l'association simultanée de ces codes, généraux ou particuliers, spécifiques ou pas, qui rend l'œuvre singulière.

Le système filmique est par conséquent profondément mixte; c'est le lieu de rencontre entre le cinématographique et l'extracinématographique, entre le langage et le texte, rencontre conflictuelle qui métamorphose le «métabolisme» initial de chacun des partenaires.¹⁰

La particularité du cinéma tient de sa nature double : il est audiovisuel, à la fois narratif et représentatif. Un film est un hybride, un système complexe, ouvert et auto générateur, une production. Il est, comme les autres arts, «interartistique». L'adaptation quant à elle est une reproduction en ce sens qu'elle perpétue le souvenir d'un objet absent en engendrant une nouvelle forme et un nouveau discours.

4. De la théorie à la pratique

La rencontre entre la littérature et le cinéma n'est pas exempte de violence, le terme même d'adaptation étant l'objet de polémiques et de questionnements. Certains l'ont d'ailleurs délaissé au profit du terme «re-création», qui implique l'idée de créer à nouveau ; d'autres préférèrent parler de transposition, comme c'est le cas de l'argentin Sergio Wolf :

[transposición] designa la idea de traslado pero también de trasplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro de sistema.¹¹

Dans l'introduction de son ouvrage sur Buñuel, Antonio Monegal s'interroge sur ce qu'est l'adaptation et rappelle que l'on pourrait remonter à Aristote, dont le début de la *Poétique* parle d'imitation : l'art adapte toujours, quand bien même il ne ferait qu'adapter la réalité. Le cinéma, depuis ses origines adapte d'autres arts, d'abord la littérature et en particulier le roman, puis le théâtre. Monegal préfère au terme adaptation celui de translation :

traslación : movimiento de traslado del texto, incluso entre soportes materiales, y por las implicaciones que aporta al concepto la palabra inglesa *translation*, que significa precisamente traducción.¹²

Adapter, recréer ou transposer? Pour répondre à cette question, Sánchez Noriega revient sur le processus dans sa globalité :

Globalmente podemos definir como adaptación el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones y sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico.¹³

Sur le plan méthodologique, et suivant les recommandations d'analyse filmique de type universitaire, on part du principe que les différents niveaux d'analyse filmique correspondent aux niveaux d'écriture abordés dans un ordre différent. Le travail de l'analyste consiste donc à remonter le fil que l'écriture du film a déroulé. Il faudra pour ce faire répondre à une série de questions concernant : le récit filmique, c'est-à-dire les modalités du découpage, le son et la lumière, la mise en cadre, la mise en scène, l'action dramatique, l'histoire et son propos.

Privilégier l'écriture pour aborder une adaptation cinématographique suppose que l'on s'intéresse à l'origine même de cette écriture.

5. De la lecture à la réécriture

Adapter c'est transposer, réécrire, traduire, ré-inventer un texte-source. Le travail d'adaptation est donc précédé d'une étape préliminaire déterminante : la lecture. Or, selon la réflexion d'Umberto Eco dans *Lector in fabula*, «un texte est un mécanisme paresseux (...) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire». Ainsi, la lecture va actualiser certaines données de sens et en laisser d'autres dans l'ombre, jusqu'à ce qu'un nouveau lecteur réveille à son tour ces données mises en jachère.

Cette réflexion est à la base des propositions méthodologiques de M. Carcaud-Macaire et J.-M. Clerc pour qui

L'adaptation serait une redistribution médiatisée, par l'écriture filmique et son contexte socio-historique, d'une première médiation elle-même prédéterminée par un contexte souvent différent : la lecture.¹⁴

Construite au sein de la Sociocritique, leur méthode d'analyse repose sur la notion de Tiers Interprétant, qui met en valeur la complexité du processus d'adaptation. Le Tiers-Interprétant est «l'espace dynamique qui gère l'opération de lecture du texte-support précédent l'adaptation et l'opération d'écriture du film lui-même¹⁵». Le lecteur doit être considéré comme un nouveau «partenaire» du texte. D'autre part,

À travers cette lecture, c'est aussi toute une société qui se dit par l'intermédiaire de ce qu'elle reconnaît dans le texte initial, mais aussi de ce qu'elle ne retient pas.¹⁶

La vision socio-historique ambitionnée par une telle démarche peut paraître disproportionnée mais elle a le mérite d'interpeller l'histoire et l'Histoire de l'individu et de la collectivité dans une réunion dialectique stimulante et exigeante.

En plus de l'intérêt de Carcaud-Macaire et Clerc pour l'histoire - de la genèse à la réception du film-, l'ambition de leur réflexion vient de ce qu'elles tournent le dos à la notion obsolète de fidélité pour s'intéresser à la différence :

La spécificité de l'adaptation n'est plus à chercher du côté de l'écart entre image et texte, mais du côté de l'apport original du film. En effet, celui-ci dit autrement ce qu'énonçaient les mots, mais il dit aussi autre chose qui lui est propre.¹⁷

De là vient sans doute la curiosité que suscite l'adaptation auprès des femmes et hommes de lettres. La gamme des modalités est vaste : lorsque l'écrivain est adapté, il cède ses droits sur le texte original, et peut participer ou non au travail. Si c'est lui qui fait la démarche d'adapter son texte, il peut parfois choisir le réalisateur ou se lancer lui-même dans la réalisation. Parmi les français tentés par la réalisation de leur propre oeuvre, on compte des écrivains aussi

différents que Cocteau, Malraux ou Duras, qui n'hésitait pas à parler de meurtre symbolique sur la personne de l'auteur. Pour elle, faire un film c'est passer à l'acte et détruire le créateur du livre, l'annuler¹⁸. Le cas d'adaptation le plus extrême est le ciné-roman, dont le représentant le plus connu en France est Alain Robbe-Grillet (*L'Immortelle, Glissements progressif du plaisir*), qui conçu avec Alain Resnais le film emblématique *L'année dernière à Marienbad* (1961). Leur collaboration est la matérialisation d'un syncrétisme qu'illustre l'anecdote suivante. Lors d'un colloque sur la littérature et le cinéma organisé dans le cadre du Festival de Cinéma de Mar de Plata en 1998,

[Alain Robbe-Grillet] sostuvo que en el filme *El año pasado en Marienbad*, hubo dos autores, porque era posible apreciar dos universos : el de Alain Resnais -su director- y el suyo. «Pero la película es de Resnais.(...) Yo escribí un guión sobre la persuasión, pero Resnais hizo una película sobre la memoria», añadió.¹⁹

On est en présence de deux auteurs dont le travail rend compte de la distinction irréductible entre le cinéma et la littérature, qui sont deux modes singuliers d'appréhension du monde. Cet exemple souligne la complexité du processus d'adaptation, simplifié par l'industrie hollywoodienne qui l'a institutionnalisée, attribuant la fonction spécifique d'adapter des oeuvres littéraires à un «adapter» ou adaptateur, sorte de sous-catégorie de scénariste.

Le cinéma d'art et d'essai, dont le cinéma d'auteur reste l'emblème, opère différemment. L'auteur –s'il est vivant- cédant ses droits à un réalisateur, s'enquiert parfois des motivations et de la personnalité de celui-ci. Ainsi, lorsque le jeune argentin Manuel Antín s'acquitte des droits de la nouvelle «Cartas de mamá» pour tourner son premier film (*La Cifra Impar*, 1961), Julio Cortázar entame avec lui une relation épistolaire et confesse :

No soy más vanidoso que cualquier otro escritor, pero es natural que las masacres a las que suele asistirse en las pantallas de cine me inspiren recelo y desconfianza. Todo eso cede ahora terreno a una gran tranquilidad ; me siento en buenas, en muy buenas manos. No es cosa frecuente, y por eso le doy las gracias²⁰.

Il arrive aussi que l'écrivain participe à l'écriture du scénario, c'est-à-dire à la réécriture de son propre texte, à partir duquel le cinéaste réalisera son film. Ce fut le cas de Cortázar qui proposa à Antín de participer à l'écriture des dialogues de la version cinématographique de «Circe». La correspondance du romancier argentin témoigne de la complicité, de l'implication et de l'intérêt que suscita cette expérience chez les deux hommes. Dans une lettre à Jean Barnabé, il raconte :

Asistir al funcionamiento mental de un cineasta es algo asombroso. Me recuerda *Le Mystère Picasso*, que quizá haya visto. [...] Por ejemplo, yo adelantaba una sugestión cualquiera sobre el cuento, y de inmediato Antín se quedaba como en trance, los ojos perdidos en el aire, y después se convertía en una cámara, es decir que empezaba a narrar imágenes, secuencias, la una saliendo de la otra como el desarrollo de todos los elementos de un árbol, desde el tronco hasta la hoja más pequeña, para volver finalmente al tronco. Una imaginación puramente visual es algo extraordinario, y mi trabajo con Antín me ha enseñado en pocos días a ver de otra manera el cine, a verlo desde dentro y no como mero espectáculo²¹.

La rencontre entre les deux arts, entre les deux artistes, entre les deux hommes, implique une modification de l'objet manipulé tout autant que des acteurs de cette modification.

6. Le texte réinventé et la question du point de vue

Lorsqu'une oeuvre littéraire est adaptée au cinéma, elle est l'objet d'une relecture dont l'écriture du scénario est la première matérialisation :

El guionista no escribe literatura. O escribe una clase muy especial de literatura : *una literatura en tránsito*, que no es cine ni literatura. O que no es todavía cine y tampoco llega a ser literatura. Una literatura que no existe en si, sino que existe para que exista otra cosa. ²²

L'intérêt de travailler sur le scénario d'un film est multiple. Pour l'analyste il est un outil essentiel, une transcription écrite tangible, l'indication «d'un acte à accomplir»²³.

Parallèlement au tournant critique de la Nouvelle Vague, qui mit

en avant le travail du réalisateur²⁴, l'intérêt pour les scénarios, accompagnés ou non des découpages après montage, a encouragé leurs publications dans des revues ou des éditions spécialisées (*Avant-Scène Cinéma, Synopsis, Cahiers du Cinéma...*). Elles constituent, avec la diffusion à grande échelle de copies de films (VHS, DVD), un instrument de travail pour étudier la posture de l'homme moderne, qu'il soit l'émetteur ou le récepteur du message audiovisuel, dans un monde cerné d'images.

La problématique intrinsèque au cinéma, qui a pris le relais des interrogations du roman de la fin du XIX^e (Joyce, Proust) est la question du point de vue. Genette a théorisé ce point crucial du roman moderne à travers la notion de focalisation. Dans *Literatura y cine*, Carmen Peña-Ardid montre la spécificité du point de vue au cinéma :

El concepto de *punto de vista* en el cine, a diferencia de la novela, tiene al menos un primer sentido no metafórico ; antes que nada es, literalmente, un *punto de vista óptico*, el lugar de emplazamiento de la cámara desde el que se mira –y se da a ver- un objeto dado. Incluso si el problema de la *perspectiva* se refiere a la actitud ideológica y a la valoración que de los hechos narrados hace un observador, (...). El paso del punto de vista óptico al punto de vista narrativo –y con él al problema de la distribución de las informaciones en el relato- se opera, por un lado, en el proceso de montaje donde se reorganizan las distintas ubicaciones de la cámara en la filmación y se fija el lugar imaginario del espectador ; por otro lado, con el concurso de los elementos auditivos y sus distintas relaciones con la imagen.²⁵

La question du point de vue se pose sous plusieurs angles : visuel, représentatif, narratif. De la vision du cinéaste au regard du spectateur²⁶, la question du point de vue renvoie à la théorie du regard et à la critique idéologique. Étudier le point de vue au cinéma dans le cadre de l'adaptation, c'est s'intéresser à la re-disposition d'éléments, à leur combinaison et à leur modification -imposée par le médium lui-même-, par une conscience (on devrait d'ailleurs parler d'une équipe de consciences tant la réalisation d'un film requiert de compétences) qui compose sa vision et nous l'offre en partage.

La question du montage, élément spécifique du langage cinématographique, est donc cruciale. Le montage est en effet «l'opération de synthèse effectuée lors de la finition du film, [qui] s'ordonne à partir d'images et de sons matérialisés»²⁷. Le monteur

est un créateur, au même titre que le scénariste et le réalisateur, à qui il est intimement lié. Il lui appartient d'organiser le temps et l'espace, de structurer le récit dont il maîtrise le rythme et l'enchaînement.

Force est de constater que, même en se cantonnant à l'aire cinématographique, l'étude de l'adaptation est délicate car elle peut et doit être abordée sous de multiples angles. Faire apparaître un texte disparu dont le potentiel est révélé par une re-création, tel est le défi que se lance le cinéaste qui choisit l'opération d'adaptation. Dédoublement et conjugaison de talents sont à leur tour dévoilés par celui qui cherche à exhumer, entre autres, les composantes de l'expression de l'oeuvre hybride.

L'expression doit briser les formes, marquer les ruptures et les embranchements nouveaux. Une forme étant brisée, reconstruire le contenu qui sera nécessairement en rupture avec l'ordre des choses. Entraîner, devancer la matière. «L'art est un miroir qui avance, comme une montre parfois»²⁸.

Bilan provisoire

Il semble impossible d'envisager l'étude d'une adaptation à partir d'une méthode préalable : y aurait-il autant de méthodes que de films adaptés?

Le film se construit sur la base d'une activité d'intégration et de désintégration des codes. Le passage d'un support à l'autre, de la littérature au cinéma, implique la sélection et la combinaison d'éléments : il y a bien composition du signe et montage de discours.

Le principe de l'adaptation porte donc en lui le germe de la transgression au sens étymologique où le mouvement le porte à déborder sur les aires, à mordre sur les bords d'autres arts, et de ce fait à désobéir, à violer les règles. L'adaptation n'est pas une reproduction à l'identique mais une reconstruction autre. Chacune offre au lecteur, au spectateur et au chercheur, de parcourir un nouveau territoire qu'il ne pourra circonscrire seul mais dont la traversée lui ouvrira des horizons inconnus. L'étude de l'adaptation postule une démarche hybride, ouverte aux rencontres. L'altérité est au cœur de sa problématique, elle dit autre chose, autrement, et invite à un dialogue qui ne peut qu'enrichir les champs disciplinaires concernés. Il va de soi qu'une telle démarche doit être volontariste, rigoureuse et menée collectivement.

NOTES

1. P. Bonitzer, «Qu'est-ce qu'un plan?», *Le champ aveugle, Essais sur le réalisme au cinéma*, Paris, Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1999, p. 9. [déhiscences : en botanique, ouverture d'organes pour livrer passage à leur contenu].
2. F. Casetti, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan Cinéma, 1999, [1993, Milan].
3. *Le Petit Robert*.
4. M. Martin, *Le langage cinématographique*, Paris, Les Editions du Cerf, 1985, 325 p., 1^è d. 1955. Selon lui, c'est ainsi un «lourd péché originel» qui pèse sur son destin.
5. Un exemple permet d'illustrer cette spécificité américaine : lors de la cérémonie des Oscars, le prix du meilleur film est remis au producteur du film et non au réalisateur.
6. C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, t.1, Paris, Méridiens-Klincksieck, 2002 [1968, 1973]. La question constituait le titre d'un article proposé dès 1964 à la revue *Communications* : «Le cinéma, langue ou langage».
7. J. Aumont, A. Berlanga, M. Marie, M. Vernet, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, Fac Cinéma, p. 139-140.
8. *ibid.*, p. 140-141
9. *ibid.*, p. 143.
10. *ibid.*, p. 149.
11. Cité par A. Neifert, *Del papel al celuloide. Escritores argentinos en el cine*, Buenos Aires, La Crujía ed., col. Aperturas, 2003, p. 27.
12. A. Monegal, *Luis Buñuel de la literatura al cine, Una poética del objeto*, Barcelone, Anthropos, 1993, p. 106.
13. J. L. Sánchez Noriega, *De la literatura al cine*, Buenos Aires, Paidós, 2000, p. 27, note 10.
14. M. Carcaud-Macaire, J.-M. Clerc, *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique, Propositions méthodologiques*, Montpellier, Editions du CERS, 1995, p. 27.
15. *Ibid.*, p. 26.
16. M. Carcaud-Macaire, J.-M. Clerc, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, Collection 50 questions, 2004, p. 11.
17. *Ibid.*
18. S. Wolf, *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, BA, PAidós, 2001. «Porque hacer una película es pasar a un acto de destrucción del creador del libro,

- justamente del escritor. Es anularlo.» p. 135. Citation de M. DURAS, «Book and film», *Duras*, 1993, p. 87
19. A. Neifert, *op. cit.*, p. 37.
 20. J. Cortázar, *Cartas 1*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000, p. 441.
 21. *Ibid.*, p. 581-584.
 22. A. Neifert, *op. cit.*, p. 21.
 23. J.- M. Clerc, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993, p. 101.
 24. Pour Truffaut les maîtres étaient les «auteurs –réalisateur» qui avaient tourné ce qu'ils avaient écrit ; parmi ces auteurs cinématographiques Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophuls, Jacques Tati... Le cas de *Citizen K* illustre ce problème de hiérarchie : Orson Welles fut considéré comme l'auteur du film alors que c'est Mankiewicz qui en écrivit le scénario! D'autre part, parmi les grands maîtres certains ne participaient pas à l'écriture ; c'est entre autres le cas d'Hitchcock, Fritz Lang ou John Ford!
 25. C. Peña-Ardid, *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1992.
 26. J. Magny, *Le point de vue, de la vision du cinéaste au regard du spectateur*, Paris, *Cahiers du Cinéma, les petits cahiers*, CNNDP, 2001.
 27. V. Pinel, *Le montage, l'espace et le temps du film*, Paris, *Cahiers du Cinéma, les petits cahiers*, CNNDP, 2001, p. 3
 28. G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka, Pour une littérature mineure*, Paris, Les éditions de Minuit, 1975, p. 52. [La citation entre parenthèses est extraite du *Journal de Kafka*, p. 17].

Réflexions autour de l'hybridité à propos du théâtre de José Agustín *Abolición de la propiedad* (1969)

Françoise Griboul
Université de Paris V

Dans l'histoire de la littérature mexicaine José Agustín est surtout connu comme le représentant le plus emblématique de la *literatura de la onda*, ce courant littéraire apparu dans les années soixante et popularisé sous cette appellation par la critique et romancière mexicaine Margo Glantz. Les oeuvres qui l'ont rendu célèbre sont ses romans *La tumba* (1964/66), *De perfil* (1966) et *Se está haciendo tarde (final en laguna)* (1973) de même que son recueil de nouvelles *Inventando que sueño* (1968) qui comporte l'un des textes les plus caractéristiques de l'écrivain de la contre-culture mexicaine, «Cuál es la onda». Parmi les auteurs de la Onda José Agustín est le seul à avoir fait une incursion dans le théâtre mais ses textes dramatiques ont été très peu diffusés et rarement étudiés. Il en a publié quatre : *Abolición de la propiedad* (1969), *Los atardeceres privilegiados de la prepa* 6 (1970) y *Círculo vicioso* (1974) et *Baño de uñas* (1996). Avec ses trois premières oeuvres José Agustín initie dans l'espace dramatique mexicain des années soixante-dix un courant théâtral de contre-culture qui sera repris par un ensemble de groupes de théâtre qui ont émergé durant une période connue au Mexique sous le nom «*la época de los grupos*»¹.

Le but de cet article est de faire découvrir une de ces œuvres méconnues de José Agustín, *Abolición de la propiedad*, qui fut publiée en 1969 mais dont l'écriture a été terminée en juin 1968 soit quelques mois avant le début du mouvement de 68 qui sera suivi du massacre de Tlatelolco survenu en octobre. L'oeuvre a d'abord été publiée et ce n'est qu'en 1985 qu'elle fut montée au Mexique² par Mario

Alcántara en collaboration avec le musicien de rock Rodrigo González plus connu sous le nom de Rockdrigo, créateur du courant musical du «rock rupestre»³, qui écrivit la musique de la pièce. Celle-ci fut présentée en septembre 1985 dans un théâtre de la Ciudadela mais c'est alors que survint le tremblement de terre, le théâtre s'effondra et Rockdrigo mourut écrasé dans son appartement. Une autre mise en scène fut reprise cette même année par Nathan Grinberg dans un théâtre de Coyocán et elle reçut le prix de la meilleure mise en scène de l'année.

Le fil directeur de ma lecture sera le repérage des marques d'hybridité dans le texte et dans sa construction, ce qui me permettra de montrer ensuite de quelle manière cette hybridité fait sens. Je me dois auparavant de faire une petite remarque quant à l'usage que je fais de ce mot. Je retiens dans ce terme le goût pour l'hétérogène, le rejet des catégories et de la séparation des genres. Je l'emploie donc dans le sens de texte composite qui mêle différents codes culturels (le théâtre brechtien, le théâtre de l'absurde, l'esthétique rock par exemple) et qui met en jeu plusieurs moyens d'expression et de communication : textes, chansons, musiques, film, photos, cartons... Je me réfère à l'utilisation du terme «texte hybride» tel qu'il a été utilisé pour qualifier les livres de Marguerite Duras à partir de *Détruire dit-elle* au sujet duquel elle affirme qu'il peut se lire comme roman, pièce ou scénario. Dans *Abolición*, est mise en œuvre une écriture que l'on pourrait également qualifier de inter-médias qui mêle sons, musiques, images, écritures romanesque, théâtrale et poétique. C'est une espèce de théâtre total, que l'on qualifie souvent sous le terme de théâtre expérimental faute de pouvoir le ranger dans une catégorie bien définie, forme à laquelle le public est désormais habitué mais qui dans les années soixante-dix faisait partie du courant rénovateur de la dramaturgie mexicaine. En effet, cette oeuvre s'intègre parfaitement au sein de la nouvelle génération d'auteurs dramatiques qui apparaissent dans les années soixante et soixante-dix et qui furent réunis par Emilio Carballido dans son anthologie *Teatro joven de México*⁴. Le spécialiste étasunien du théâtre mexicain, Ronald Burgess, situe José Agustín dans la première étape de la nouvelle génération de dramaturges mexicains (1967-1973). La grande majorité de ces jeunes a émergé grâce au travail de Carballido au sein d'ateliers à l'Université et leurs pièces souvent courtes mettent en scène des jeunes gens en conflit contre le gouvernement, leurs parents ou la société en général⁵.

En ce qui concerne la réception de *Abolición* il convient de préciser

que le livre fut assez peu commenté au Mexique à sa sortie, il ne reçut que quelques rares commentaires parmi lesquels on peut citer celui plutôt aimable de José Emilio Pacheco publié dans *La cultura en México* et un autre de l'homme de théâtre Héctor Mendoza, intitulé *Una obra teatral escondida*⁶. Le cinéaste Carlos Velo acheta les droits du livre pour en faire un film qui fut rejeté par la censure en raison de son contenu idéologique. Le livre remporta pourtant un assez grand succès auprès des jeunes lecteurs comme le montre le témoignage de l'écrivain mexicain Armando Ramírez⁷ qui raconte comment la découverte de ce texte fut déterminante pour lui qui venait de Tepito, l'un des quartiers les plus populaires de la capitale mexicaine:

El enfrentamiento con un libro que entonces tenía muy bajo precio *Abolición de la propiedad* de José Agustín, para mí fue un deslumbramiento, porque es una obra de teatro que se lee como una novela. Acercarme a un joven escritor mexicano viviendo yo en una vecindad, significó descubrir una forma de hacer literatura con una voz que me era propia. Lo leí un sábado en la tarde en una herrería (...) Al rato llegó un amigo. Se lo di a leer, y también se lo echó rápido. Al rato me fui, pero regresé como a las once de la noche y el libro había sido leído por dos cuates⁸.

Enfin d'après ce qu' a écrit José Agustín⁹ c'est en Argentine, où son roman *De perfil* avait déjà circulé, que ce nouveau texte a été lu et apprécié par un groupe de jeunes intellectuels parmi lesquels il cite l'écrivain iconoclaste Osvaldo Lamborghini.

1. Hybridité générique.

1.1. Indétermination générique

Tout d'abord, la première marque d'hybridité que je relève dans *Abolición* c'est son indétermination générique. Je note au passage que c'est une constante de l'œuvre de José Agustín qui aime se jouer des genres et déconcerter son lecteur¹⁰. L'oeuvre est parfois considérée par les critiques comme un roman, ce fut le cas de Margo Glantz qui la qualifia de «*novela dialogada*»¹¹. L'auteur lui-même revendique cette indétermination générique quand il affirme : «*Utilicé una forma muy peculiar, que funcionaba lo mismo como teatro que como novela.*»¹² Un chercheur américain, Neil J. Devereaux, qui écrivit sur *Abolición* en 1973, releva le caractère composite d'un texte qui selon lui «défie les

étiquettes»: «*Aunque tiene mucho de novela, no lo es. Aunque la forma dialogada aparece con frecuencia, tampoco es teatro. Hay trozos poéticos, pero no es poesía.*»¹³

Ce qui fait l'originalité de cette oeuvre en tant que pièce de théâtre c'est l'emploi de la première personne comme voix narrative, celle de Norma l'un des deux personnages de la pièce, qui raconte l'histoire et donne une partie des didascalies qui sont donc intégrées au discours narratif. Les premières phrases du texte le montrent clairement :

Entro en el sótano que se encuentra iluminado tenuemente. Conforme voy habituándome a la oscuridad descubro, no sé cómo un sillón viejo y polvoroso. Camino procurando no tropezar con varios objetos que se hallan en los lugares más inesperados (...) Los monitores del circuito cerrado muestran el panning de las cámaras al seguirme y closes shot cuando estoy sentada. (p. 9)

Callo pero el conjunto sigue tocando, variando el tema de la canción, tejiendo armonías, muy fuerte, mientras voy hasta la grabadora, apenas resignada, y con pasos lentos. (p. 37-38)¹⁴

Il convient cependant de remarquer que l'usage de cette voix narrative n'est pas une invention de José Agustín puisque c'est un procédé emprunté au théâtre brechtien -et beckettien- qui a beaucoup influencé les premières œuvres de l'auteur mexicain qui avait le souci de casser l'identification du lecteur /spectateur avec les personnages. L'originalité dans *Abolición* est que l'auteur n'en fait pas un usage didactique, mais l'utilise pour remettre en cause les catégories traditionnelles des genres qui selon lui ne sont plus adéquates pour dire le monde moderne. Rappelons que l'emploi de ces procédés correspond aussi à une étape d'expérimentation dans l'oeuvre de José Agustín qu'il exprime clairement quand il écrit :

Tenía sed de anticonvencionalidad, buscaba elementos de todos los campos que me pudieran servir para romper con los esquemas más manidos que pudiera haber en la literatura.¹⁵

Introduire de la narration dans le théâtre qui est essentiellement composé de dialogue c'est donc affirmer clairement sa volonté de ne pas rentrer dans les moules génériques en vigueur.

Il est peut-être intéressant pour notre réflexion de citer ce que Baktine écrit sur le dialogue théâtral et l'opposition qu'il fait entre le dialogisme romanesque et le monologisme théâtral : «Les répliques du dialogue dramatique ne disloquent pas l'univers représenté, ne le rendent pas pluridimensionnel»¹⁶. Ainsi donc introduire de la narration dans le théâtre apparaît comme une manière de bouleverser les codes et de disloquer l'univers représenté pour rendre la complexité du monde. Nous verrons précisément comment *Abolición* disloque la perception de la réalité.

1. 2. Ecriture inter-médias

L'autre des caractéristiques essentielles de *Abolición* est de mêler différents médias. Le livre met en jeu l'écrit, le visuel et l'auditif et tente de les faire coexister sur la scène. Cette démarche s'apparente à celle de Maguerite Duras telle qu'elle la décrit en affirmant : «Je ne sais rien de la différence entre lire et écrire, entre lire et voir. Entendre. (...) Je n'aperçois plus rien de différent entre le théâtre et le cinéma, le cinéma et l'écrit, le théâtre et l'écrit»¹⁷. On retrouve donc chez José Agustín -qui a beaucoup travaillé pour le cinéma- une volonté de mêler les différents moyens d'expression qui sont à sa portée.

Voyons désormais comment est composé l'espace théâtral. Il s'agit d'un lieu fermé, un sous-sol faiblement illuminé : «...*por qué mejor no te vas al sótano, es muy padre, muy raro, muy intelectualón, muy decadentito, muy buena onda. Okay. Norma baja a este simulacro de sótano*» (p. 15).

La scène est remplie de vieux objets tel un fauteuil, une machine à coudre, des cartons, des sacs, des chaises, des cadres vides, une chaise-longue. Des miroirs sont accrochés aux murs démultipliant une réalité déjà très remplie. Cette profusion d'objets fait partie d'une volonté de saturer l'espace et de traduire une impression d'enfermement, accentuée par le fait que la pièce se déroule en sous-sol.

Au niveau du dispositif scénique est mis en place un complexe système de reproduction d'images et de sons.

-De petits écrans d'un circuit fermé de télévision.

-Deux grands écrans sur les côtés de la scène qui projettent un film de ce qui se passe sur scène ou des images fixes des personnages, des gros plans de leurs visages en particulier (p.23) ou des diapositives (p.87)

-Des transparents reproduisent à certains moments le texte des monologues des personnages.

-Des cartons à la manière brechtienne.

- Un ensemble de rock sur la gauche de la scène.
- Un métronome toujours en marche.
- Un magnétophone qui diffuse des dialogues ou de la musique.

Le livre et la représentation proposent au spectateur/lecteur un déplacement entre le texte, les images fixes ou animées, les voix, la musique et les sons. Cette multiplication des images a pour effet de perdre le spectateur/lecteur, elle traduit une «volonté labyrinthique¹⁸ de noyer la réalité et d'engager le spectateur vers l'exploration de ces zones incertaines qui projettent leurs ombres sur les personnages...»¹⁹ En effet, le spectateur/lecteur est un peu perdu, il doute de ce qu'il voit sur scène et s'interroge sur la véritable identité des personnages.

Il se produit sur la scène une interaction, un système d'échanges entre les images et le langage, à travers les différentes voix, et à l'intérieur de ce système le thème du regard et du double deviennent centraux. Nous remarquons dans *Abolición* la profusion des références au regard : «*Me ve de reajo*» (p.20), «*Me observa un momento, a hurtadillas*» (p. 22), «*Lo veo de reajo*» (p. 22).

La question de la perception est thématifiée par le fait que Norma perd régulièrement son verre de contact et la thématique du double est abordée avec l'assimilation du personnage de Norma à son amie Carmen : «*...a veces me da la impresión de que Carmen sí es yo, o mi yo de a de veras, y que yo soy el yo falso*» (p. 39).

Il apparaît finalement que cette profusion d'images, de sons et de voix a paradoxalement pour fonction de dire un manque, manque à voir, manque à dire. La sensation de trop-plein, de saturation visuelle et auditive que ressent le lecteur/spectateur traduit finalement le vide, l'absurde de l'existence. Il apparaît que le discours du manque est caractéristique d'une génération d'écrivains et de cinéastes dans les années soixante.

2. Hybridité des codes.

Il me semble qu'une autre marque d'hybridité de *Abolición* est l'utilisation que fait José Agustín de codes culturels différents.

2.1. Le théâtre épique.

Le théâtre épique fournit une esthétique du montage, de la composition qui met en évidence la construction et s'oppose ainsi à une esthétique réaliste ou symboliste. J'ai signalé la référence au théâtre épique brechtien dans *Abolición* en ce qui concerne l'emploi

d'une voix narrative mais je la relève aussi dans l'utilisation d'autres procédés comme l'inclusion de chansons qui sont interprétées par le personnage de Norma et qui donnent un autre éclairage sur sa personnalité car elles ont un caractère onirique qui contraste avec ce que nous savons par ailleurs du personnage. Relèvent également de cette esthétique brechtienne la présence de cartons et la projection de titres qui apparaissent régulièrement et scandent, commentent et déchiffrent ce qui se passe sur scène : «*Norma ha entrado en un sótano donde escucha su voz. Por el momento se halla sola.*» (p. 13), «*Canción de los antecedentes*» (p.14), «*Es deprimente*» (p. 69). Ce procédé affirme la volonté de littériser le théâtre en introduisant de l'écrit dans la représentation théâtrale et permet par ce mélange des genres de bousculer quelque peu le spectateur dans ses habitudes. Par ailleurs, il me paraît intéressant de remarquer que José Agustín fait une utilisation parodique de tous ces procédés brechtiens qui commençaient à être utilisés à l'époque dans les mises en scène des jeunes auteurs. Il introduit une pointe d'humour dans les cartons comme dans celui qui dit : «*¿Habéis visto por allí todo un señor lente de contacto?*» (p. 25) ou celui qui écrit clairement le mot de distanciation : «*Distanciamiento: muchedumbre en el cuerpo.*» (p. 37)

Il faut aussi signaler les projections d'images qui participent de cette dramaturgie épique en cassant sans cesse le réalisme de la scène. Enfin, tout comme chez Brecht, dans *Abolición* les sources lumineuses sont clairement signifiées : «*Bajan las luces y el escenario sólo queda iluminado por la luz del proyector que muestra, en la pared lateral izquierda, el cartón*» (p.13.). Le découpage du plateau en espaces se fait par des procédés d'éclairage.

Tout le dispositif scénique et la technique mise en évidence invitent le spectateur à une lecture du spectacle qui n'apparaît en rien comme quelque chose de naturel mais au contraire il s'agit d'un complexe échaffaudage. Remarquons au passage que la complexité du dispositif scénique qui met en scène une série de procédés techniques sophistiqués n'a pas toujours facilité le montage de l'œuvre.

Si l'influence du théâtre épique est patente au plan des techniques employées elle l'est aussi au plan des idées. En effet, le thème principal de l'œuvre est le conflit. Conflit au plan individuel entre deux personnes avec la problématique du dominant/dominé telle que l'incarment Norma et Everio sur scène. L'évocation des rapports de domination, de pouvoir et de violence qui existent au sein du couple apparaissent dans le récit de la vie de Everio et sa femme Rut qui permet de mettre en évidence le machisme dominant de la société

mexicaine. Le conflit est également thématé par les deux personnages qui sont totalement opposés du point de vue idéologique: Norma est une jeune femme politiquement engagée alors que Everio est un jeune homme conservateur et conformiste. Dans leurs dialogues il est question de la manière de transformer le monde et de savoir quelle est la voie la plus appropriée pour y parvenir. Le texte met en scène par le dialogue un conflit idéologique qui avait une grande résonance dans la vie politique mexicaine de l'époque. Nous pourrions relever dans l'œuvre les nombreuses références à la vie politique telles que les manifestations, les grèves de la faim pour la libération des prisonniers politiques, les mouvements de guérilla, les protestations contre la guerre du Vietnam etc... : «*Vas a las manifestaciones, haces huelgas de hambre, firmas manifiestos, pides dinero para los presos políticos.*»(p. 27), «*A los dieciocho años se metió en un grupo político y lo mataron en Chihuahua cuando quisieron asaltar un cuartel. (...) Y le metieron catorce balas expansivas en el cuerpo*» (p. 60). *Abolición* s'inscrit donc d'une certaine manière dans la tradition d'un théâtre politique.

2. 2. Le théâtre de l'absurde.

La référence au théâtre de l'absurde est tout à fait évidente dans *Abolición*. Tout d'abord nous la remarquons dans l'utilisation d'une voix narrative car la narrativisation du théâtre²⁰ est une constante chez Beckett.

Nous pourrions donner à la pièce le sous-titre parodique de *Esperando a Carmen* car la situation dramatique est tout à fait allusive au texte de Beckett, *En attendant Godot*, puisqu'il s'agit de deux personnages qui se rencontrent par hasard et attendent l'arrivée improbable de leur amie commune, Carmen. Par ailleurs, outre la situation dramatique en soi très beckettienne, il faut relever dans le texte une prolifération du champ lexical lié à l'absurde, le caractère absurde de la situation est d'emblée souligné par Norma la narratrice : «*Es un modelo profesional, ámpex, absurdo en un escenario como en el que me encuentro*» (p. 10), «*Estar aquí en un lugar tan extraño*» (p. 11). Les deux personnages qui sont sur la scène ne semblent pas avoir de rôle à jouer, ils sont là, présents, attendant leur amie. En ce sens cette pièce s'inscrit parfaitement dans les valeurs du théâtre de l'absurde développé par Beckett ou Ionesco chez qui l'être-là est un des apports les plus révolutionnaires du nouveau théâtre par rapport au théâtre bourgeois traditionnel dans lequel les acteurs ont un rôle clairement défini. Comme chez Beckett il n'y a pas dans *Abolición* d'action

dramatique bien définie et progressivement menée mais une rencontre, des hasards, des répétitions. De surcroît, le langage, loin de constituer un facteur de connaissance, est en réalité la raison même de l'incommunicabilité entre les êtres. C'est le thème central de la pièce lié à son titre, comme nous le verrons plus loin.

La présence du magnétophone est aussi une référence très beckettienne car c'est un objet présent dans les pièces de l'auteur irlandais. Je pense par exemple à la pièce *La dernière bande* dans laquelle le personnage Krapp est confronté à différents moments de sa vie passée enregistrés sur un vieux magétophone. Si chez Beckett l'objet sert à remonter le temps, José Agustín l'utilise pour l'anticiper. Cet objet est essentiel dans l'œuvre, il fonctionne comme un oracle qui annonce ce qui va arriver -mais pas toujours car parfois ce qu'il annonce ne se produit pas- entre les deux personnages. Le magnétophone perd alors sa fonction normale de reproduction du réel pour assumer celle magique d'anticipation de celui-ci. Par l'intermédiaire de cet objet la parole est première, elle anticipe la réalité. Je ne peux m'empêcher de considérer cet objet comme une espèce de métaphore de l'œuvre littéraire et d'y voir une remise en question ironique de la littérature réaliste. Je rappelle que la réception critique de l'œuvre agustinienne et des écrivains de la *Onda* en général a toujours tourné autour de la question du supposé réalisme de ces textes que la plupart des critiques analysait comme de simples «reproductions photographiques» de la réalité. Il me semble donc évident que par l'introduction de cet objet José Agustín invite à la réflexion au sujet de la représentation du réel et de sa différence avec la reproduction de cette réalité.

Il est intéressant de rappeler, comme le fait Margo Glantz, que cet objet est très souvent présent chez les jeunes écrivains de la *Onda*. Elle parle du téléphone et du magnétophone en tant que «*instrumentos de la Onda*²¹».

2.3. Le code de la musique rock : une nouvelle polyphonie.

Cette pièce de José Agustín est très marquée par l'esthétique et les valeurs véhiculées par la musique rock. Il faut rappeler que l'intégration de la musique rock à la construction narrative a souvent été relevée par les critiques comme un élément déterminant de la littérature de la *Onda*. Margo Glantz dans son essai sur la *Onda* écrira que ces écrivains «*quiere(n) ser leído(s) como se oye a los Beatles*²²» et quant à Carlos Monsiváis il souligne que chez ces jeunes auteurs

«*culturalmente domina lo oído sobre lo leído*²³» C'est particulièrement vrai chez José Agustín -et peut-être moins chez d'autres écrivains-.

Tout d'abord, le texte s'ouvre sur une des chansons les plus célèbres du groupe de rock Procol Harum -ce qui signifie au-delà des choses- qui a pour titre «*Whiter Shade of Pale*» et ensuite un groupe de rock est présent sur le côté de la scène rythmant régulièrement le texte et la représentation. Avant d'entrer dans l'univers de cette chanson, je m'explique sur ce que j'entends par esthétique rock car le concept quelque peu empirique peut apparaître par trop subjectif. Au delà des clichés sur l'univers rock que sont les thèmes privilégiés du voyage, des drogues, d'une certaine révolte j'inclus dans une esthétique rock le mélange entre culture populaire et savante -une culture hybride par excellence- et un esprit libre et anti-conformiste.

Quand nous lisons le texte, la chanson fonctionne comme une épigraphe et elle prend la place de «l'invité d'honneur placé en tête de table²⁴». Elle donne une idée directrice, un projet de lecture. Lors de la mise en scène, c'est cette chanson que le spectateur entend en premier et qui imprègne toute sa perception future de la pièce. Il convient de faire quelques remarques sur le groupe Procol Harum dont José Agustín a choisi un des hits comme ouverture de son texte. Ce groupe anglais créé en 1967 est un des précurseurs de ce que l'on nomme le rock progressif et sa musique s'est caractérisée à ses débuts par la fusion de plusieurs influences musicales, musique classique, rock blues et musique traditionnelle, musique indienne en particulier. Ces musiciens se sont longtemps attachés à mener à bien des expérimentations en intégrant dans leurs musiques des sons extérieurs pour produire des effets sonores particuliers mais aussi au plan du travail vocal et des textes qui sont souvent très élaborés. José Agustín qui est un grand spécialiste de rock a donc décidé d'inviter ce groupe en première partie de son œuvre et cela a du sens. Il revendique ainsi sa filiation avec cette musique rock qui devient un modèle culturel digne de figurer dans sa littérature. Nous sommes désormais habitués aux épigraphes empruntées à des univers culturels très divers mais ce n'était pas encore le cas en 1968 et cette attitude est donc un acte qui montre bien qu'il n'y a pas chez lui de distinction entre culture populaire et savante et qu'il veut accorder au rock le statut de référence culturelle digne d'être littérisée. Le choix d'un groupe considéré à l'époque comme expérimental vient renforcer la volonté de l'auteur de s'inscrire en rupture avec les canons littéraires traditionnels et d'affirmer sa conception du travail littéraire comme un champ d'expérimentations.

La musique de la chanson «A Whiter Shade of Pale», inspirée d'une suite de Jean-Sébastien Bach, est construite de manière polyphonique et fait écho à la polyphonie du livre.

Enfin, si nous examinons les paroles de la chanson nous constatons qu'elles évoquent une ambiance quelque peu surréaliste et expriment l'idée que la perception de la réalité n'est pas si évidente comme le disent les phrases suivantes : «*and although my eyes were open/ they might just as well been closed*» («et même si mes yeux étaient ouverts ils auraient bien pu être clos»). Par le sens des paroles, cette épigraphe engage donc à considérer que la compréhension du monde n'est pas aisée, que la réalité a de multiples facettes tout comme les personnages de la pièce.

3. La construction narrative/dramatique : une polyphonie pour dire un impossible dialogue

La complexité du dispositif scénique est renforcée par la construction à partir de plusieurs voix. En effet, une des particularités de ce texte est qu'il fait éclater le discours, et la polyphonie qui en découle pourrait peut-être nous amener à considérer cette œuvre comme un énoncé hybride au sens où Bakhtine utilise le mot. J'ai cependant quelques scrupules à importer un appareil critique forgé pour le roman dans un texte génériquement indéterminé.

En étudiant la composition du livre on constate qu'il s'agit d'une écriture qui nous donne à entendre la parole dans tous ses états, selon toutes ses modalités. Le texte propose plusieurs types de voix et permet donc la plurivocité des personnages. Il faut aussi remarquer les indications qui sont données entre parenthèses sur le ton des voix :

«*Voz Everio (muy rápido), Voz Norma (con una ligera irritación), Voz Everio (neutro), Voz Everio (con mucho eco)*»(p. 11). En ce sens, José Agustín compose aussi d'une certaine manière une œuvre musicale.

1) Tout d'abord la narratrice Norma raconte à la première personne l'histoire en train de se dérouler sur scène et elle intègre dans son discours une partie des didascalies. Norma narratrice raconte l'histoire de Norma personnage. Dans une représentation sur scène Norma parle seule, elle soliloque et c'est cette parole solitaire qui occupe le plus d'espace dans l'œuvre. Il faut cependant remarquer que Norma abandonne parfois la première personne pour parler d'elle à la troisième personne : «*Juro que nunca grabé eso. Norma nunca ha grabado eso, está más ocupada en otras cosas*»(p. 15).

2) Ensuite, apparaissent de façon mystérieuse – puisqu'ils ne les

ont jamais enregistrées – les voix de Norma et Everio enregistrées dans le magnétophone. C'est Norma qui met en marche l'appareil quand elle est seule sur scène et ainsi le personnage devient un spectateur à l'écoute de sa propre parole. La présence du magnétophone permet la mise en scène de cette parole.

3) Norma et Everio dialoguent sur scène et ceci constitue la matière textuelle la plus traditionnelle du langage théâtral.

4) Les voix de Norma et Everio surgissent également *en off* : «*se escuchan nuestras voces, pero no en la grabadora*» (p.16).

La construction fragmentée du texte est donnée par les différentes voix qui entrent en jeu. Par ailleurs, Everio sort de la scène à intervalles réguliers pour se rendre aux toilettes en raison de troubles urinaires et ses entrées et sorties déterminent le découpage en scènes. En son absence, Norma met en route le magnétophone qui parfois anticipe les dialogues qui auront lieu ou parfois n'auront pas lieu entre elle et lui.

Cette construction polyphonique permet l'expression de voix très différentes selon leur lieu d'émission.

Dans les dialogues du magnétophone le ton est très direct, les personnages abordent des thèmes tabous et intimes. Ce discours de l'intime et de la sincérité leste les personnages d'un passé qui leur donne une autre dimension dramatique. Les thèmes abordés dans les dialogues du magnétophone sont : le mariage de Everio, l'évocation de son frère handicapé, la mort du frère de Norma tué par l'armée, etc...

Dans les voix *off* la conversation est très formelle, les personnages se vouvoient et utilisent un vocabulaire conventionnel. Il s'agit de l'aspect mondain de la conversation présentée comme un rite social assez hypocrite.

Quant aux échanges sur la scène ils évoluent tout au long de la pièce et passent par les différents stades de la parole: ils traduisent d'abord une hostilité puis montrent une certaine empathie entre les deux personnages qui semblent être attirés physiquement puis ils terminent sur un mode à nouveau très agressif avec les insultes, la violence verbale et un début de violence physique. Le texte met clairement en évidence l'érotisme de la parole, la joute verbale produit une certaine jouissance qui fait que les deux personnages se rapprochent.

En réalité à travers les échanges de différentes natures entre Norma et Everio, José Agustín s'interroge sur la fonction du dialogue et signifie la crise qu'il subit. Les deux personnages n'arrivent pas à se

comprendre et les occurrences de cette incompréhension sont très nombreuses dans le texte : «*Entonces no tiene caso hablar.*» (p. 29), «*Me da flojera discutir*» (p. 26), «*Mira, contigo no se puede hablar*» (p. 40).

Il convient d'insister sur le fait que bien souvent les échanges entre Norma et Everio sont présentés trois fois : dans l'enregistrement, par la voix *off* et dans le dialogue sur la scène (p. 16-17). Ce procédé utilisé tout au long de l'œuvre accentue l'impression de polyphonie, et peut-être de cacophonie, qui contribue à désorienter, ou exaspérer, le lecteur / spectateur.

En ce qui concerne les voix-*off*, elles soulignent la construction symphonique du texte car elles surgissent d'on ne sait-où. Et le ton de ces voix est d'une nature très différente de celles qui sont échangées sur la scène, il est indiqué qu'elles doivent avoir un caractère particulier, presque inhumain : «*Voz Everio (neutro) (con mucho eco)*» (p. 11) «*Voz Norma (fría)*» (p. 12).

Dans le répertoire des voix mises en scène il convient de relever la voix chantée de Norma. Le *yo* de Norma devient parole chantée soit expression extrême du lyrisme et le prénom du personnage fait penser au personnage du célèbre opéra.

Le but de cette construction qui démultiplie la réalité est d'exprimer les multiples facettes du réel puisque les dialogues ne sont pas identiques selon d'où ils sont produits et également elle traduit la difficulté de communication entre les deux personnages qui ont des idées opposées et ne parviennent pas à trouver un langage commun. Par ailleurs, le texte précise qu'il y a toujours un décalage entre les images qui sont projetées et les voix, il n'y a jamais synchronisation entre images et voix ce qui accentue l'impression de cacophonie.

Au sujet de cette exploration du réel qui est mise en œuvre dans *Abolición*, José Agustín a précisé que son texte traduisait ses interrogations de l'époque sur la réalité, thématique qu'il explorera dans ses œuvres postérieures, écrites quand il consommait différentes drogues hallucinogènes :

Dentro de mi desarrollo *Abolición* es una cosa determinante. La escribí en una etapa en que todavía no había empezado a viajar con ácido ni nada de eso, y sin embargo ya estaba como poniendo las bases de lo que después me enseñó a mí el aceite y las drogas sicodélicas.²⁵

4. Vers une poétique de l'hybridité.

Il ne saurait être question de se contenter de repérer dans le texte

de José Agustín les marques d'une hybridité, il faut essayer désormais de leur trouver un sens. Il m'apparaît clairement que cette forme hybride est tout à fait adéquate pour dire un monde en crise.

Tout d'abord, elle est particulièrement efficace pour traduire un impossible dialogue et une remise en cause du langage comme le suggère le titre. En effet, si celui-ci comporte une connotation politique évidente qui fait penser de prime abord à un slogan anarchiste²⁶ invitant à une lecture politique de l'œuvre, en rapport avec Norma, personnage très engagé politiquement, c'est en réalité sur un autre terrain d'interprétation que José Agustín semble vouloir entraîner son lecteur. Le terme *propiedad* peut être lu d'une autre manière, non seulement comme un bien ou une possession mais, selon la définition du dictionnaire de la *Real Academia*, en tant qu'une qualité propre ou la qualité d'un mot : «*atributo o cualidad esencial de una persona o de una cosa*», «*significado o sentido peculiar de las voces o frases*.» Il faut rappeler qu'en 1960 le Congrès mexicain avait promulgué une loi, «*la ley federal de radio y televisión*» qui avait pour but de préserver la pureté de la langue et qui demandait dans son article 3 de : «*Contribuir a elevar el nivel cultural del pueblo y a conservar las características nacionales, las costumbres del país y sus tradiciones, la propiedad del idioma y a exaltar los valores de la nacionalidad mexicana*»²⁷. C'est bien cette *propiedad*-là que José Agustín voulait abolir, c'est-à-dire que son œuvre propose une véritable remise en question du langage. Tout d'abord parce que le langage n'arrive pas à exprimer ce que les personnages veulent dire et ensuite parce que le texte propose un langage *impropio* -comme il y a en espagnol des «*conductas impropias*»- c'est-à-dire le langage de la Onda qui mêle une langue colloquiale, parfois très crue, des jeux de mots, *albures*, etc.

Par ailleurs, la structure hybride d'un discours romanesque / théâtral éclaté permet d'explorer tous les circuits de la communication et de revisiter la forme du dialogue qui «n'est donc plus tant lié à la question du sens qu'à celle du sens en question, sollicité ou suscité par l'échange verbal»²⁸. En effet, comme le dit un personnage «*no tiene caso hablar*» (p. 29) car du dialogue ne surgit aucun sens, aucune vérité comme c'est le cas dans la rhétorique du dialogue classique.

En outre, la forme éclatée est adéquate pour mettre en doute l'unité du sujet. Les personnages sont des êtres divisés, clivés, éclatés. Nous retrouverons cette conception du sujet éclaté dans d'autres textes de José Agustín quand celui-ci aura fait l'expérience des drogues psychédéliques et après la lecture des œuvres de Jung qui lui feront découvrir le rôle essentiel de l'inconscient.

Au terme de cet itinéraire dans l'hybride de *Abolición de la propiedad*, j'aimerais souligner que cette stratégie d'écriture hybride s'inscrit dans les années soixante au Mexique -et ailleurs bien sûr- dans le cadre d'une crise du discours littéraire, d'un ébranlement des codes rhétoriques et dans un discours de révolte littéraire contre les genres et les modèles. En ce sens elle s'intègre parfaitement dans le courant de la contre-culture dans lequel se situe la première phase de l'œuvre agustinienne. En effet, comme l'écrit Marie-Hélène Boblet : «Le théâtre ou le roman de consommation est fidèle aux formes convenues, le théâtre ou le roman de 'sommation' détruit ces formes convenues».²⁹ Par ailleurs, José Agustín se situe clairement dans un courant littéraire au sein duquel l'écriture évolue vers la fragmentation, la syncope, la rupture des enchaînement discursifs et traduit ainsi la crise d'un modèle de construction de sens.

Si *Abolición* est un des textes les plus chers à José Agustín -qui lui reconnaît par ailleurs de nombreux défauts- c'est qu'il traduit de manière très intuitive et parfois maladroite toutes ses interrogations de jeune écrivain -il a à peine 24 ans- sur la Représentation, sur la manière la plus appropriée pour dire le monde. Comme toute une génération d'écrivains qui sont confrontés à l'importance croissante du monde de l'image à la fin des années soixante, José Agustín s'interroge sur les rapports entre les mots et les images et il tente de les bousculer et par là même d'effacer toute distinction entre les catégories de la représentation.

En outre, cette hybridité remet en cause l'écriture théâtrale même puisque le texte présente un discours théâtral fragmenté dans lequel le dialogue n'est plus l'instrument privilégié de la communication. *Abolición* nous montre clairement la crise du dialogue, la difficulté à produire du sens par l'échange et le dialogue. Et je ne peux m'empêcher de rapprocher cette interrogation sur le dialogue telle que nous la propose le texte avec la réalité mexicaine de l'époque. L'écriture du livre se termine en juin 68, soit peu de temps avant le mouvement de 68 dont la revendication principale sera une demande de dialogue.

Par ailleurs, le langage inter-médias que propose José Agustín en 1968 inaugure un courant important du théâtre contemporain qui intègre aisément d'autres expressions artistiques. C'est dans cette même veine que l'on peut ranger les manifestations théâtrales mexicaines actuelles telles *El automóvil gris*³⁰ ou les performances d'un Guillermo Gomez Peña ou encore le théâtre culturellement métissé des États du nord du Mexique.

NOTES

1. Voir l'introduction de Josefina Alcázar au livre de Guillermo Gómez Peña, *El mexterminator. Antropología inversa de un performancero mexicano*, México, Océano, 2002, p. 27.
2. José Agustín avait fait deux mises en scène de son texte, l'une en anglais l'autre en espagnol, lors d'un séjour comme professeur invité à l'université de Denver en 1978.
3. «Le rock rupestre» est un courant du rock mexicain apparu dans les années quatre-vingt qui développe une certaine austérité musicale donnée par la guitare acoustique et accorde une grande importance aux textes qui jouent avec l'*albur*, les jeux de mots, le parler de la frontière nord et celui du district fédéral.
4. Emilio Carballido, *Teatro joven de México*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1971.
5. Ronald D. Burgess, *The new dramatists of México. 1967-1985*, Kentucky, Universidad de Kentucky, 1991.
6. Ces informations sont données par José Agustín, *Camas de campo (campo de batalla)*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1993, p. 60
7. Armando Ramírez est né en 1952 et a publié en 1972 le roman qui le rendit célèbre *Chin chin el teporocho*.
8. Armando Ramírez, «Presentación de Luz externa», *El Sótano*, 8 octobre 1989.
9. J. Agustín, *Camas de campo (campo de batalla)*, *op.cit.*, p.60.
10. C'est le cas par exemple avec *Inventando que sueño*, recueil de nouvelles qui se présente sous la forme d'un drame en quatre actes. A l'intérieur de ce recueil il faut également remarquer le texte «Amor del bueno» qui porte le sous titre de «Juego de los puntos de vista» est qui est un texte totalement hybride qui mêle roman, théâtre et écriture cinématographique.
11. Margo Glantz, «Onda y escritura: jóvenes de 20 a 33», in *Esguince de cintura*, México, Lecturas mexicanas, Conaculta, 1994, p. 227.
12. J. Agustín, *Camas de campo (campos de batalla)*, *op.cit.*, p. 60.
13. Neil J. Devereaux, *Tres escritores de la novelística mexicana reciente*, Thèse de Doctorat, Ann Arbor Michigan, 1973, cité par Inke Gunia, *¿Cuál es la onda? La literatura de la contracultura juvenil de los años sesenta y setenta*, Francfort, Vervuert Verlag, 1994, p. 263.
14. Les citations textuelles sont prises de l'édition suivante: José Agustín, *Abolición de la propiedad*, México, Joaquín Mortiz, 1969.

15. J. Agustín, *Cómo se llama la obra*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1999, p. 281-282.
16. M. Baktine, *Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, p. 46.
17. *Cahiers Renaud-Barrault*, n°95, Gallimard, 1977, p. 23.
18. L'expression est de Jorge Semprun à propos des images d'Alain Resnais dans *Hiroshima mon amour*. Cité par Jeanne-Marie Clerc, *Ecrivains et images. Des mots aux images, des images aux mots, adaptations et ciné-romans*, Presses Universitaires de Metz, 1985, p. 322.
19. *Ibid.* p. 323.
20. Marie-Hélène Boblet, *Le roman dialogué. Vers une poétique de l'hybridité*, Paris, Champion, 2003, p. 81
21. Margo Glantz, *Esguince de cintura. Ensayo sobre narrativa mexicana del siglo XX*, México, p. 249. Dans le livre de Gustavo Sáinz, *Gazapo*, (1965) le magnétophone joue un rôle déterminant.
22. M. Glantz, *ibid.*, p. 203.
23. Carlos Monsiváis, *Amor perdido*, México, p. 230.
24. Muguraas Constantinescu, «Pratiques et relations textuelles», in Alain Montandon (sous la direction de), *Le livre de l'hospitalité*, Paris, Bayard, 2004, p. 928.
25. Federico Campbell, «José Agustín ya salió del tambo», *Piedra Rodante*, n°4, août 1971.
26. Prudhon, *Théorie de la propriété*, 1875.
27. Cité par Eric Zolov, *Los rebeldes con causa*, México, Norma, 2002, p. 53.
28. Marie-Hélène Boblet, *op.cit.*, p. 94.
29. *Ibid.*, p. 83.
30. *El automóvil gris*, de Claudio Valdés Kuri est un spectacle théâtral créé à Mexico en 2002 qui se base sur un film muet d'Enrique Rosas (1919) et utilise la technique japonaise du *benshi*.

Issue de l'émigration, émergence d'une mémoire juive, des romans hybrides, dans la littérature mexicaine à la fin du XX^e siècle

Dorita Nouhaud
Université de Bourgogne

Corpus :

- Margo Glantz (México DF, 1930), *Las genealogías*, México, Lecturas Mexicanas, 1981
- Sabina Berman (México DF, 1954), *La bobé*, México, Planeta Mexicana, 1990
- José Woldenberg (Monterrey, 1952), *Las ausencias presentes*, México, Cal y Arena, 1992
- Susana Wein (México DF), *La abuela me encargó a sus muertos*, México, Editorial Lectorum, 2001
- Rosa Nissán (México DF), *Novia que te vea*, México, Planeta Mexicana, 1992
Hisho que te nazca, México, Plaza y Janés, 1996

Critères du choix :

Des références culturelles. – Les ouvrages ci-dessus étant cités par ordre chronologique de publication, Rosa Nissán aurait dû prendre place avant Susana Wein. Elle aurait même pu se placer aussitôt après Glantz suivant l'ordre chronologique de naissance. Or, on remarquera que les patronymes des auteurs et la langue de certains titres (*La bobé*, *Hisho que te nazca*), connotent deux traditions culturelles différentes, celle des Ashkénazes et celle des Séfarades, donc deux langues, le yidish et le ladino. Pour marquer cette distinction qui n'est pas une préséance qualitative mais une commodité de présentation, après les livres dont la référence est l'émigration

ashkénaze, je fais apparaître ceux de Rosa Nissán, qui parlent de la culture judéo-espagnole.

Une question de générations – Enfants ou petits-enfants de familles juives arrivées dans les années vingt, tous ces écrivains sont de nationalité mexicaine, leur langue «maternelle», donc leur langue de création est l'espagnol. Intégrés socialement, exerçant des responsabilités professionnelles dans des domaines divers¹, sauf Rosa Nissán venue tardivement à l'écriture, ils s'étaient déjà fait connaître en tant que journalistes, dramaturges, juristes, avant la publication des romans dont nous allons parler. Et voilà qu'en 1981 Margo Glantz² publie *Las genealogías*. «Todos, seamos nobles o no, tenemos nuestras genealogías. Yo desciendo del Génesis, no por soberbia sino por necesidad. Mis padres nacieron en una Ucrania judía»³. Dans la décennie qui va suivre, comme un écho à Glantz, coup sur coup paraissent des romans qui font émerger dans les lettres mexicaines la mémoire juive de deux générations antérieures. «Rehago mentalmente mis genealogías, recapitulo, es hora de darles un punto». Ce point final, Glantz le met délibérément, significativement sur la plage d'Acapulco – qui n'était pas encore la plage populaire, voire populacière qu'elle est devenue aujourd'hui –, en compagnie de sa fille «convertida en una Lolita cualquiera». Glantz est alors une cinquantenaire, à la vie professionnelle réussie, au profil d'empereur romain – dit-elle –, enrobée, certes, mais il y a toujours pire, la preuve : «Pasa una mujer madura, por no decir otra cosa, gordísima y en bikini morado, las carnes le cuelgan con desgracia, y a su lado un señor con los pechos más caídos que los míos».

Même si nous avons l'impression d'être loin des problèmes de judéité, il n'en demeure pas moins que Margo Glantz a ouvert le chemin à la parole de la féminité juive libérée, en osant conclure tranquillement des généalogies censées renvoyer à la lignée du roi David, par des constatations hédonistes : «El mar sigue bañándome, dejándome un sabor salado en la boca y arena en los ojos y el traje ; orino, feliz, me siento parte del mar, estoy en el origen, me asumo en él y las olas lamen mis muslos (¡Qué padre! decirlo así, tranquilamente, cursimente, por fin algo vivo y salado me lame los muslos)». «Por fin». Au bout de cinq mille sept cents ans et des poussières, elle ose dire son plaisir d'être femme et d'avoir du plaisir. Ce qui ne l'empêche pas de se sentir juive, sinon pourquoi aurait-elle écrit *Las genealogías*? Mónica Braun, dans une étude intitulée «Cultura judía en México» (*Viceversa*, n°39, agosto, 1996), s'interroge sur ce caractère si particulier du judaïsme. «¿Por qué un judío que

no respeta ni mínimamente las costumbres y las tradiciones judías sigue siendo judío? Porque el judaísmo, como quizás la masculinidad o la femineidad, es un estado del ser, inmerso profundamente en cada individuo y posiblemente inexplicable». Le mérite de Margo Glantz dans *Las genealogías* est d'avoir tranquillement écrit ce que d'autres sans elle n'auraient peut-être jamais osé exprimer, à savoir que le Mexique révolutionnaire et laïque avait aidé les femmes à se libérer des contraintes du judaïsme orthodoxe.

No tengo una infancia religiosa. Mi madre no separaba los platos y las ollas, no hacía una tajante división entre los recipientes que podían albergar carne y aquellos que se llenaban con los productos de la leche. Mi madre nunca usó, como mi abuela, esa peluca que ocultaba su pelo porque sólo el marido puede ver el pelo de su mujer legítima (...) pero sí recuerdo a mi tío Mendel rezar junto a la ventana con sus *tales* y su *yamelke* pero sin patillas, y moverse al son de las oraciones como sacudido por la risa, o más bien era yo quien se sacude de risa en esa hora larga anterior a que pasemos a la mesa, igual que ahora se sacuden de la risa mis dos hijas, mientras alguna gente de la familia canta las oraciones anteriores a la Pascua o las que santifican el viernes.

Quand à son tour Rosa Nissán écrit une autobiographie (à peine) romanesque, le judaïsme vole, ou semble voler en éclats. Au vrai, Nissán raconte l'opiniâtreté de sa protagoniste pour sortir du carcan communautaire qui confine la femme dans les travaux domestiques, comme si elle était incapable de s'assumer autrement que par le ventre, le sien qui reproduit, celui des siens qu'il faut nourrir quotidiennement. Jusqu'au jour où, divorcée, privée de ses enfants que son mari prend avec lui pour ne plus verser de pension alimentaire, Oshinica jette au feu pelotes de laine et aiguilles à tricoter, elle les jette au feu au sens propre, un véritable autadafé.

No más sofocar mis deseos. No quiero apagar mis deseos con reveses y derechos. He tejido infinidad de colchas, abrigos, faldas, vestidos, suéteres, blusas. He bordado manteles y carpetas. Olvidé echar en la pira las agujas del uno, del dos hasta el diez. ¡Ah! Y las revistas de punto de cruz y bordados, *La Familia*. Quiero hacer lo que mandan mis ansias.

Que lui dictent ses désirs? S'inscrire de plein droit en tant que

femme dans la société mexicaine. Ecrire, dit-elle. Un roman ayant pour titre *Novia que te vea*, et dont la dernière phrase sera «¡Hisho que te nazca!», la formule de vœux traditionnelle pour la jeune mariée. *Hisho que te nazca* sera en effet la suite de *Novia que te vea*, le premier roman de Rosa Nissán, mais titre aussi du premier roman de sa protagoniste, qui s’accomplit en donnant vie à un enfant de l’esprit. «Tímidamente, me voy haciendo escritora. ¿Cómo recibirá mi obra la comunidad? ¿Cómo los de afuera? Estoy muy asustada». Qui sont «los de afuera»? A quel locuteur renvoie le possessif «mi obra»? A Oshi ou à Rosa Nissán? Fiction? Témoignage? Ma question ne concerne pas la différence théorique des genres, qui certes a suscité de remarquables travaux mais qui sont hors de notre propos actuel. Elle interroge seulement, concrètement, la manière dont se positionnent les six ouvrages cités en référence, leur place, minoritaire, parce que le sujet dont ils traitent concerne une partie infime de la société mexicaine ; avec la circonstance aggravante pour cinq d’entre eux d’avoir été écrits par des femmes, et qu’au Mexique la communauté littéraire masculine est plus portée à louer une femme pour son talent journalistique que de la reconnaître romancière à part entière –le cas le plus flagrant étant celui de Elena Poniatowska dont on boude la production fictionnelle tout en encensant le reste de l’œuvre. Non seulement les auteurs sont des femmes mais trois fois le point de vue est féminin. Trois fois, un regard féminin posé sur les personnages, avec affection sur la mère, et encore plus sur la grand-mère, mais avec une lucidité sans complaisance sur les pères et les grands-pères. Même quand l’auteur est un homme – *Las ausencias presentes* –, il prend soin par une dédicace de souligner la filiation féminine («Para Laura, nieta y bisnieta de emigrantes»), que met ensuite en valeur la stratégie narrative: c’est une femme, une étudiante en sociologie, qui stimule la mémoire du vieux Juif polonais qu’elle vient interviewer pour un travail de recherche sur les Juifs au Mexique. A la fin des entretiens, il lui demandera de mettre en forme, à la première personne, comme si elle était lui-même, les souvenirs qu’il lui a confiés, c’est-à-dire légués.

Des romans hybrides. – Mon questionnement ne concerne pas le genre autobiographie / roman autobiographique, largement et parfois brillamment théorisé. Il s’applique concrètement à six ouvrages, pour pointer leur présence un peu insolite dans la littérature nationale mexicaine et soulever des questions sur leur intérêt. Je laisse à chacun le soin d’apporter sa propre réponse. Autobiographies ou romans autobiographiques, ces ouvrages ont-ils une valeur informative

historique? Sommes-nous en présence de littérature juive en langue espagnole, ou de littérature mexicaine sur des thèmes juifs? Suffit-il d'être Juif pour que vos écrits appartiennent à la littérature juive, et parler des Juifs dans un roman fait-il de lui un roman juif. Les auteurs sont-ils des Mexicains d'origine juive ou des Juifs de nationalité mexicaine?

Si mon propos avait été de demander s'il existe ou non des romans hybrides en tant que genres littéraires, j'aurais pu garder Margo Glantz dans mon corpus car dès son premier livre de fiction, *Las mil y una calorías*, *novela dietética*, elle transgresse les lois du genre romanesque, ce qu'elle appelle «roman diététique» n'étant qu'un monde surréaliste, échevelé, de fragments en forme de poèmes, sans autre fil apparent que le rythme syntaxique et sémantique. Un fil que donnent cependant les sous-titres, commençant tous par le mot «Historia» suivie d'un adjectif, ou «Historia de...». Fil souligné par noms propres récurrents, Jason, Œdipe, Ulysse, Marco Polo, Colomb, Las Casas, etc., et les animaux cités, papillon et baleine, qui connotent tous le déplacement ou la migration. Un fil qui se projette au-delà de l'œuvre jusqu'à l'œuvre suivante puisque c'est un des textes de *Las mil y una calorías*, «Historia de ballenas», qui inaugure *Doscientas ballenas azules...y...*, un livre lui aussi fragmenté, non plus en poèmes mais en courts paragraphes dans lesquels passe le souffle de l'allitération. Mais mon sujet ne concerne pas l'éventuelle hybridité en littérature, il interroge le caractère composite que donne la présence hébraïque, affective, linguistique, culturelle, dans des fictions qui n'affichent ni l'ambition d'un roman historique – par exemple, la problématique diasporique dans tel ou tel pays d'Amérique latine, à la manière de Marcos Aguinis – ni le caractère testimonial, ou le prosélytisme pour une culture ou une religion. Rien que de l'affect, mais ce ne sont pas non plus des romans sentimentaux. Que viennent faire alors ici *Las mil y una calorías* et *Doscientas ballenas azules*? Rien, justement, ou plutôt si, parce que le livre qui a suivi, l'ouvrage le plus connu de Margo Glantz, c'est justement *Las genealogías*, au cœur de mon propos. Pourquoi ce succès par rapport à l'œuvre qui précédait et à celle qui a suivi? C'est que le reste de l'œuvre de Glantz est cataloguée de littérature érotique. Et que dans le Mexique toujours un peu coincé et plutôt machiste on préfère qu'une femme raconte ses généalogies plutôt que son sexe.

Présence hébraïque. – Demandons-nous un instant, juste un instant car le sujet n'est pas la sociologie de l'immigration juive en Amérique latine mais un aspect de la littérature mexicaine à la fin du XX^e

siècle, pourquoi et depuis quand il y a des Juifs au Mexique. Des Juifs, il y en aurait eu en Amérique depuis des temps reculés à en croire les légendes qui courent sur l'origine sémite de certaines tribus indoaméricaines, une fable accréditée au XVI^e siècle par le dominicain Fray Diego de Durán (*Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, México, Porrúa, 1967, t.II, cap. 1). Un certain anthropologue a même soutenu cette thèse, statuettes précolombiennes en main, dans une conférence donnée au Musée National d'Anthropologie de Mexico, en 1971. Il est plus sensé d'admettre que le premier pied juif qui a foulé le sol américain a été celui du *converso* Luis de Torres qui accompagnait Colomb lors de son premier voyage, et qui avait été suivi vingt-cinq ans plus tard par un des acteurs de la conquête du Mexique, le «crypto-juif» Hernando Alonso, un lieutenant de Cortés (on appelle «crypto-juifs» les Juifs qui s'étaient convertis au christianisme tout en continuant à pratiquer la religion hébraïque en secret). Devenus catholiques, aussi bien les descendants des judaïsants que ceux des «crypto-juifs» se sont dissous dans la société coloniale. Mais le phénomène migratoire a continué avec l'Indépendance, puis sous le porfiriat à la fin du XIX^e siècle, et même au début du suivant, malgré la Révolution, avec des Juifs provenant de Syrie et de Turquie. C'est précisément dans les communautés installées au Mexique depuis la deuxième décennie du XX^e siècle, qu'émerge à la fin du même siècle une mémoire juive littéraire, avec des écrivains fils d'immigrants, ayant partagé le vécu de leurs parents venus d'ailleurs et pouvant témoigner directement dans des livres de mémoires ou des romans biographiques, puis au fil des décennies, des petits-fils et des arrière-petits-fils pour qui les émigrés qu'ils connaissent par les récits familiaux ou des recherches sont définitivement des personnages.

Actuellement, sur les 36 000 à 44 000 personnes qui composent la population juive du Mexique – noyées dans quatre-vingt dix millions d'habitants –, 22 000 habitent la capitale fédérale et 15 000 l'Etat de México, le reste se répartissant dans les Etats de Guadalajara, Tijuana et Monterrey. Dans le DF des années trente s'était reconstituée une minimosaique diasporique et babélisée.

La colonia Hipódromo de la ciudad de México fue construida por los años treinta en lo que era el sitio de un hipódromo. La pista para los caballos vino a ser el óvalo de la avenida Amsterdam, con su camellón al centro, bordeado de fresnos que ya en el tiempo al que me refiero eran árboles vetustos, de

frondas majestuosas. Y por Amsterdam y las calles aledañas había, ahora hay menos, muchas sinagogas. Las tardes en que las fiestas religiosas se iniciaban, caminar por ese camellón era caminar por la ilusión de una ciudad de abundante judería. Uno se cruzaba con los judíos ultraortodoxos, en sus casacas negras, sus barbas largas, los sombreros de ala redonda, el libro de rezos bajo el brazo, sus hijos de patillas cayendo en caireles y sus mujeres de testas rapadas cubiertas con evidentes pelucas, los vestidos oscuros hasta el tobillo, las muñecas y el cuello. Judíos en trajes modernos, pero estrictos, la cabeza cubierta con un sombrero de moda o por el *capelaj*, círculos de tela blanca o negra. Judíos en pantalones de mezclilla, jóvenes, de melenas al estilo de la época, también con *capelaj*, y las mujeres con faldas entalladas y por arriba de las rodillas, ambos a menudo con la camisa azul, que era el uniforme de las organizaciones sionistas de izquierda.

Aujourd'hui, les familles juives habitent les nouveaux quartiers (que l'on appelle *colonias* au Mexique), souvent résidentiels : Polanco ou Tecamachalco, mais aussi Bosques de Las Lomas, La Herradura, Boques de Chapultepec, Hipódromo Condesa, etc.. Mais si les enquêtes démographiques indiquent que la communauté juive de Mexico est relativement unie en comparaison de celle d'autres pays, ce n'est que «relativement». Malgré leur implantation dans des espaces proches, les communautés⁴ s'ignorent ou restent sur leur quant à soi.

– Oye, Oshinica, ¿por qué no te llevas con tus paisanas del salón [de clases]? Ellas siempre están juntas.

– Han de ser amigas desde chiquitas ; yo no las conocía.

– ¿Pos qué no se conocen todos los judíos de México?

– No, nunca las había visto, con todo y que viven cerquita de mi casa, pero ni en el deportivo⁵; son de otra comunidad, de otro colegio.

(...)

Qué pueden tener en común los judíos que vienen de Alemania, Viena, Rusia, que se criaron oyendo Beethoven, Mozart, leyendo Puschkine, con nosotros los sefaraditas, y con un tercer grupo : los judíos árabes, que estaban en Siria, Líbano, Egipto. Ni el idioma, ni la música, ni los bailes, ni la comida, ni la forma de ser, ni la de hablar, ni la de vestirse. Cada grupo tomó las

costumbres del país en donde estaban. Viven como vivían allá.

Il faut souligner que les auteurs, au-delà de cette exactitude référentielle de leurs romans dont les personnages font apparaître des différences, voire des dissentiments, se moquent pour leur part des particularités prétendument d'origine, inévitablement brouillées par l'infinie dispersion historique. C'est ce que souligne avec humour la narratrice de *La bobé* à propos de son nez. «Yo tengo rasgos sefardís y mi madre no, y mi abuela tampoco. Alguien vino de Turquía a Polonia hace mucho, con esta nariz, que había heredado de alguien que llegó a Turquía desde España, en los tiempos de Maimónides». Avant elle, Margo Glantz détaillait aussi avec le même humour son physique racialement divergent.

Era por el color de mi pelo, es decir negro o castaño oscuro y todas mis hermanas (tres más) lo tenían siempre rubio. Tampoco tenía los ojos claros y mi hermana Susana los tenía azules (y los sigue teniendo) y para conservar el color claro de su pelo mis hermanas usaban siempre jabón de manzanilla. Yo tenía el pelo rizado como negra o como borrego.

Bien que les langues provenant des pays d'Europe centrale et orientale tendent à disparaître à mesure que disparaissent les générations qui les parlaient, 28% des membres des communautés fréquentant le Collège Maguen Davif (Juifs Haleví) et Monte Sinaí (Juifs Shamis) parlent l'arabe. La moitié des Ashkénazes du Mexique connaît le yiddish et 30% des Juifs mexicains, l'hébreu. Quant au dialecte judéo-espagnol, le *ladino*, il est encore parlé par une petite minorité de la communauté séfearade. C'est à elle qu'appartiennent les personnages de *Novia que te vea* et *Hischo que te nazca*, des personnages qui utilisent ce savoureux espagnol archaïque maintenu depuis l'expulsion des Juifs d'Espagne en 1492, des personnages qui à l'image des modèles référents perpétuent également les traditions archaïques, notamment en ce qui concerne la place de la femme, la narratrice en sait quelque chose. Le statut narratif de ces langues diffère légèrement en fonction de la maîtrise narrative du roman qui les accueille. Contrairement à Rossa Nissán qui inclut un glossaire en trois volets, *ladino*, hébreu, arabe, et à Susana Wein qui ajoute une liste onomastique avec la prononciation et la signification des noms hongrois, Sabina Berman ne fait pas appel à ces solutions qui tirent le romanesque vers l'ethnologie. Le récit des visites au zoo de la

grand-mère et de sa petite-fille est une poétique de la transmission des langues entre générations :

Me dice algo en su español rarísimo, de acentos extravagantes, con su voz lenta y minuciosa. Y su voz se desliza del español al yidish. Está diciéndome cómo se dice en yidish jirafas. Yo hablo yidish porque ella me enseñó. Llevo como diez años sin tener una conversación en yidish y como veintinueve desde que me di cuenta de que hablar esa lengua de la judería europea, ese alemán antiguo, de los principios del segundo milenio, fermentado en los ghettos medievales, amalgamado de hebreo, lenguas romances y sajonas, no me iba a servir sino para hablar con mi abuela, con los maestros de yidish que luego tuve en la primaria y si, acaso, para intentar sorprender a alguien diciendo de pronto : ah, pues yo hablo yidish, afirmación que la mayoría de las veces no causa demasiado revuelo. De cualquier forma, hablo yidish. En un sector de mi memoria está el yidish. En esa misma zona mi abuela me dice al oído : *szirafen*.

Ber dit ensuite la grand-mère en montrant l'ours. «Oso le digo yo al oído a la abuela; lo piensa ; dice, con cierta extrañeza : Oso». Interactivité linguistique, transmission culturelle : la grand-mère borde la petite fille dans son lit et lui demande de fermer les paupières.

¿Ves esa luz?

Toca con los dedos, el anular y el índice, el edredón, encima de mi pecho. Siento, apenas, la presión.

Sí, esa luz blanca, verdosa, dentro de mí.

Ein sof, me dice, en un soplo de voz.

Cuántas noches ocurre eso, no sé. La sensación, la imagen, flota abstraída de memorias anteriores, posteriores.

Así se llama esa luz, dice, *ein sof*.

Todo ocurre con un aire de secreto. Es un secreto desde luego lo que me entrega la abuela.

Ein sof, le contesto muy quedo.

Tardaré años en saber que *ein sof* significa en hebreo sin fin.

Tardaré todavía más en darme realmente cuenta, aunque me lo ha dicho la abuela, que es uno de los nombres de Dios.

A qui appartient la voix? A Sabine Berman ou à la narratrice dont

le nom n'est jamais donné? Est-ce du roman ou une autobiographie? Romans autobiographiques ou biographies romanesques, la frontière est ténue entre ces textes que Philippe Lejeune appellerait des «fictions fictives», et que pour la circonstance j'appelle des romans hybrides.

Il ne s'agit pas là de véritables fictions, c'est-à-dire de romans autobiographiques régis dans leur ensemble par un pacte romanesque. Le système général reste celui de l'autobiographie ; c'est seulement au niveau d'une des instances du récit (le personnage du narrateur) que se greffe une sorte de jeu : l'autobiographe essaie de s'imaginer ce qui se passerait si c'était un *autre* qui racontait son histoire ou traçait son portrait ⁶.

Margo Glantz, née au Mexique de parents émigrés, raconte les souvenirs de Russie que ceux-ci lui ont racontés et qu'elle matérialise d'abord oralement au magnétophone ; elle y mêle ceux qu'elle partage avec eux au Mexique. C'est une autobiographie. Le protagoniste de *Las ausencias presentes* raconte des souvenirs d'émigré de 1922 que ne peut avoir l'auteur, né trente ans plus tard au Mexique. C'est un roman. En 2001, vingt ans après *Las genealogías* paraît *La abuela me encargó a sus muertos*, inscrit dans autre siècle que celui des fortes migrations. L'auteur est aussi une femme, mais la voix énonciatrice se diffracte en voix multiples : celle d'une *bobe* exilée au Mexique en 1927, celle de son mari, mort et enterré au Mexique, celle de leur petit-fils, un scénariste mexicain qui écrit un scénario pour un film sur la Hongrie, celle d'un vieil historien amateur hongrois qui raconte à celui-ci les dures années d'occupation allemande. La abuela a entrepris un voyage jusqu'à Kovacs, la petite ville de sa jeunesse dans le cimetière de laquelle est enterrée sa mère. Le fantastique, Europe centrale oblige – peut-être aussi le sentiment mexicain de la relation à la mor –, fait irruption : dans le cimetière juif à l'abandon, la vieille dame pleure parce qu'elle ne retrouve pas la tombe, et elle s'en plaint à Páli [Pablo], son mari mort au Mexique. «Mis muertos, esa es mi vida, Páli. Mi madre enterrada aquí ; Apu [papá], Gizi [Gisela] y Jen... [Eugenio] quedaron en los campos de concentración ; y tú, Páli, descansas a miles de kilómetros en tierra mexicana». Et Páli lui conseille de cesser, à son âge, de courir comme une chèvre entre les tombes. Et le petit-fils de protester de son côté : «No lo tolero ; mi abuela habla y gesticula rompiendo las reglas del tiempo y del espacio para reencontrarse con mi abuelo, muerto apenas hace un año». Cette fois c'est sûr, c'est un roman. La grand-mère accepte une leçon de

l'histoire : on ne récupère ni le passé ni les morts. Mais de retour à Mexico, avant de mourir elle confie à son petit-fils – le dernier narrateur – le soin de gérer le poids de leur profonde absence, c'est-à-dire de perpétuer leur mémoire par un travail de création : le film du petit-fils dans la fiction, métaphore du roman de Susana Wein dans la réalité.

Pourtant tous ces ouvrages cherchent à gommer l'effet romanesque au profit de l'effet de réel. Prenons Glantz et Woldenberg : les deux textes évoquent une technique propre à la sociologie et l'ethnologie, l'enregistrement d'entretiens au magnétophone. La différence, c'est que pour Glantz, le magnétophone était un référent réel, un outil de travail – «*priendo la grabadora (con todos los agravantes, asegura mi padre) e inicio una grabación histórica*» – ; chez Woldenberg, c'est un paramètre de la fiction – «*yo tenía que contarle mi historia, ella haría algunas preguntas y grabaría nuestras conversaciones* –, un prétexte à l'ironie du narrateur : «*Pretender archivar algo tan volátil, frágil e impreciso como la palabra era uno de los proyectos más disparatados con los que mi destino se había topado*». Tout au long du roman, Woldenberg ironise sur la mode du «*vécu parlé*» qui, après le succès du livre d'Oscar Lewis⁷, avait fait proliférer des romans dont tous les auteurs, hélas, n'avaient pas le talent de Manuel Puig. Détail intéressant de contamination des genres : alors que dans la fiction la voix narrative se pare de l'autorité de la parole orale en imitant le «*vécu parlé*», la voix autobiographique sent le besoin de légitimiser le «*vécu parlé*» par la photographie, comme dans *Las genealogías*. Une chose est de dire : «*Cuando era yo muy niña mi padre usaba barba ; parecía un Trotski joven*» ; une autre est d'insérer une photo dont on pourrait en effet croire qu'elle représente Trotsky sans la légende : «*Jacobo, el poeta, 1936*».

Pourtant, le pacte de lecture postule que le *Je* narrateur est absolument digne de confiance s'il s'agit de mémoires – confiance combien de fois mal placée, on le sait par les polémiques qui s'en suivent –, et il affecte au contraire le narrateur fictionnel d'un coefficient de duplicité qui transforme en fiction le moindre témoignage. De nos jours, le lectorat est saisi du syndrome anthropologique, on ne veut plus rêver sur des fariboles inventées, on préfère croire à des fariboles données pour vraies. Ainsi surchagent les rayons des librairies de France et de Navarre des piles de Mémoires et autres fables fleurant les fonds de caleçons, qui avec l'étiquette de romans auraient été relégués dans les arrière-boutiques des sex-shops mais que les lecteurs reniflent avec une curiosité malsaine en tant

que biographies. Les galipettes échangistes sur des parkings, les turpitudes incestueuses de familles professionnellement médiatisées, j'en passe et pas forcément des meilleures, font recette. Les temps ne sont plus où les biographies visaient à édifier et s'appelaient *Vie de Jésus* pour les garçons ou *Vie de la Vierge* à l'usage des filles. Notez qu'on était déjà dans une totale confusion rhétorique des genres – blquette mystico-pétée pour les uns, récit exemplaire pour les autres –. Le seul critère était, comme aujourd'hui, le pacte de lecture. Dis-moi ce que tu crois, je te dirai qui tu es. Dès lors qu'il y a construction d'une histoire, les écritures du Moi relèvent des mêmes règles d'élaboration du récit et, devenant littérature, le texte se fictionnalise, qu'il s'agisse de fiction documentaire ou de fiction romanesque. Le Je qui s'implique dans le récit jouit dans les deux cas des mêmes pouvoirs rhétoriques. La différence tient au pacte entre l'auteur et le lecteur. Et c'est là que les difficultés commencent. Depuis que dans les années soixante le structuralisme nous a définitivement sevrés du plaisir ingénu de croire qu'un récit à la première personne était nécessairement autobiographique et que, prenons un exemple, tout anonyme que fût l'auteur du *Lazarillo de Tormes*, c'est à son vécu et non à son imaginaire que renvoient les turpitudes désopilantes qu'il raconte, nous avons appris la complainte du narrateur inconfondable avec la voix de l'auteur. Résultat : fuyant les pièges d'une rhétorique de la dissimulation nous tombons dans ceux d'une poétique de la persuasion, en continuant à prendre les vessies pour des lanternes sous prétexte que, magnétophone en main et déclarations d'intentions dûment énoncées, l'auteur de souvenirs ne livre que la stricte vérité alors que l'auteur de romans affabule à sa guise.

On dit que l'hybridité est un genre stérile, dans le sens où le mot signifie inapte à se reproduire. C'est vrai pour le mulet. C'est vrai aussi pour l'autobiographie romanesque quand sa référence est l'événement. De génération en génération, l'histoire personnelle du «Je» installé au centre du récit et qui se légitimise par des formules qui attestent l'authenticité testimoniale – «Mis abuelos maternos», «los padres de mi madre», «Toda mi familia» (*Las genealogías*), «Mi abuela se murió pulcramente», «voy con mi madre al psicoanálisis», «le platico a mi madre», «mi abuelo ha dejado de ir a la fábrica» (*La bobo*) –, ce vécu personnel n'est plus que l'histoire d'autrui, «Je» devient vraiment, narrativement un autre, un personnage de plus. Néanmoins, le temps qui apaise les tensions éveille la curiosité des racines, alors peut-être la littérature mexicaine s'enrichira-t-elle d'autres œuvres sur l'immigration juive du début du XX^e siècle. Mais

même si les auteurs sont descendants d'émigrés, ils n'écriront pas ces romans hybrides qui ont attesté d'un quotidien décidé à rompre avec la tradition, fût-ce avec douleur, pour intégrer pleinement le présent désirable, alors que palpite le passé encore proche et désormais irrécupérable.

NOTES

1. Sabina Berman : dramaturge, poète, romancière, auteur de chroniques journalistiques et de scénarios cinématographiques. José Woldenberg : journaliste au quotidien *La jornada* et à l'hebdomadaire *Punto*. Spécialiste de droit électoral mexicain et de syndicalisme universitaire. Enseigne à la Faculté de Sciences politiques de l'UNAM. Susana Wein : dramaturge, auteur de scénarios cinématographiques et d'un recueil de contes *En tiempo mexicano... cuentos húngaros*. Rosa Nissán : son premier roman *Novia que te vea* a été porté à l'écran avec un scénario travaillé par elle et Hugo Hiriart. A écrit une chronique-journal de voyage en Israël. Prépare un roman intitulé *La piel es la que sabe*.
2. Universitaire de formation et de profession, elle a été directrice des Publications au Ministère de l'Enseignement Public, directrice du département de Littérature à l'Institut National des Beaux-Arts, attachée culturelle à l'ambassade du Mexique à Londres. Peut-être ses multiples responsabilités et activités officielles expliquent-elles sa venue relativement tardive à l'édition. En effet, ce n'est qu'en 1978 que paraît son premier livre, *Las mil y una calorías, novela dietética*. Il sera suivi en 1979 par *Doscientas ballenas azules...y... cuatro caballos* et, cette même année, par *Repeticiones*, un livre d'essais sur la littérature mexicaine. En 1980, elle publie une nouvelle fiction, *No pronunciarás*, et une autre série d'essais, sur Borges, Bioy Casares, Quiroga, Kafka, Artaud. Et c'est en 1981 que sort la première édition de *Las genealogías*, son livre qui reste le plus connu bien qu'elle ait continué à publier (*Apariciones* est de 1996).
3. Détail curieux de syncrétisme : pour évoquer une ascendance juive Glantz renvoie à la tradition scripturaire de la généalogie qui appartient au Nouveau Testament. Cf. l'évangile selon Matthieu : «Livre de la genèse de Jésus Christ, fils de David, fils d'Abraham : Abraham engendra Isaac, Isaac engendra Jacob, Jacob engendra Juda et ses frères», etc..
4. 30% sont Ahkénazes, 11% des Sépharades en provenance des Balkans, 33% des Sépharades de Syrie (Damas et Alep), 21% n'appartiennent à aucun des groupes précédents, ils représentent la dernière vague migratoire, en provenance d'autres pays d'Amérique latine, des USA et d'Israël.
5. Centro Deportivo Israelita : outre des activités sportives, il offre à ses membres des cours de peinture, de photographie, de sculpture, des concerts de musique classique ou traditionnelle, des conférences, etc.
6. Philippe Lejeune, *Je est un autre, l'autobiographie, de la littérature aux médias*, Le Seuil, 1980.
7. Oscar Lewis, *Les fils de Sánchez, autobiographie d'une famille mexicaine*, Gallimard, 1963.

Hibridez discursiva y tratamiento político en *Palinuro en la escalera* de Fernando del Paso

Antoine Rodriguez

Université Charles de Gaulle, Lille 3

1. Introducción

Entre las obras de teatro mexicano que se han escrito y publicado con directa o indirecta alusión referencial al movimiento estudiantil de 1968, *Palinuro en la escalera* de Fernando del Paso (1975/1992) y *Rojo amamecer* de Xavier Robles¹ (1989/1991) presentan la particularidad de no ser originalmente proyectos teatrales.

«Palinuro en la escalera, o el arte de la comedia», es el capítulo 24, el penúltimo, de la muy erudita, iconoclasta y voluminosa novela *Palinuro de México*, escrita en 1975. Este capítulo 24, que se construye totalmente como una obra de teatro autónoma, es el que más directamente trata del movimiento estudiantil mexicano del 68. Cuenta la larga agonía de Palinuro que ha vuelto a su casa después de haber sido violentamente golpeado por los granaderos y aventado por un tanque en la manifestación del 27 de agosto en la Plaza de la Constitución, el Zócalo, como la llaman los defeños². En 1992, la editorial Diana publica este capítulo con el título *Palinuro en la escalera*³ y lo inserta en el catálogo de teatro. En 1993, la obra se estrena, bajo la dirección de Mario Espinosa, en el prestigioso Festival Internacional Cervantino de teatro de Guanajuato.

Entre los recursos temáticos y formales, hay uno que me parece ser el eje paradigmático no sólo de la obra de teatro sino también de la novela en general. Se trata de un procedimiento de hibridación discursiva, altamente significativo, que se aplica como manera de poner en signos una resistencia política frente a un poder autoritario, antidemocrático y petrificado.

2. Híbridez narrativa

El primer caso de hibridación que encontramos en la propuesta literaria de Fernando del Paso concierne a la construcción, y sobre todo deconstrucción de la instancia narradora. La instancia narradora es una especie de estructura abierta, polimorfa y compleja por su alto grado de indefinición : en ningún momento es posible identificar con claridad quién se hace cargo de la enunciación. El narrador es a la vez personal e impersonal. La toma de palabra enunciativa parece hacerse de manera anárquica. Sin transiciones, incluso en un mismo párrafo, se expresan varios enunciadores : Palinuro, su novia Estefanía, su primo, sus amigos y un narrador impersonal que a veces parece ser el doble literario del mismo autor. Los dos ejemplos que damos a continuación ilustran la complejidad de la instancia narradora :

Después, Palinuro y Estefanía se sentaban junto al tío Esteban para oírlo hablar de medicina. El tío Esteban había esperado muchos años a que creyéramos mi prima y yo – es decir, Estefanía y Palinuro – para encontrar oyentes ⁴»(p. 23).

Con una sed de saber más de ti, Palinuro, y de ti también Estefanía, y yo mismo confundido sin saber quién fue primero : si tú Estefanía, o yo, Palinuro. Posiblemente la culpa de esta confusión fue la costumbre que tienen los niños de hablar de sí mismos en tercera persona (p.37).

La disolución de la instancia narradora cuestiona, deconstruye, el poder organizador, totalizador, del narrador tradicional. Estamos frente a una especie de reto narrativo que, metafóricamente, puede interpretarse como la voluntad de «democratizar» la toma de palabra dentro de la novela.

En la obra de teatro, la voz narradora se expresa en primera persona dentro del texto didascálico pero está virtualmente en vías de desaparición durante la representación, ya que, como es sabido, el texto didascálico desaparece como texto y se transforma en efectos técnicos. Este YO didascálico se tranfigura en el texto dialogal en un YO-personaje indefinido. Nunca es nombrado por los demás personajes y no se sabe bien quién es : ¿Un doble de Palinuro?, ¿Un amigo?, ¿Un eco de la voz autoral? El narrador organizador, al

transfigurarse en personaje, pierde poder y se limita a un papel actancial.

Este recurso de deconstrucción de la voz narradora es algo nuevo en la literatura mexicana y se puede relacionar con el contexto político en que se da.

Los estudiantes luchaban, entre otras cosas, contra la versión oficial del discurso presidencial, contra la manipulación gubernamental que sufría el movimiento. Una de sus reivindicaciones en 1968 era que se pusiera en práctica y públicamente el diálogo que propuso el Presidente de la República pero que nunca se llevó a cabo. La deconstrucción del poder organizador del narrador en la novela puede leerse como una estrategia narrativa especular que cuestiona el poder organizador del discurso oficial, totalizador y manipulador.

3. Hibridez genérica y tratamiento político

Otro caso de hibridación es la que concierne a la inserción dentro de la novela de una obra de teatro. La primera pregunta que uno se hace es ¿Por qué haber escogido la forma dramática para dar cuenta, en un proyecto novelesco, del movimiento del 68? Una de las conclusiones a las que se llega es que la inserción del discurso dramático, en la producción narrativa, provoca una ruptura genérica, una especie de estallido formal, que viene a señalar literariamente el estallido del movimiento del 68. La espectacularidad característica de la forma dramática funciona como significante de la espectacularidad del movimiento estudiantil que invade el espacio público de la calle y se pone en escena (mantas, carteles de todo tipo, alboroto, canciones, eslóganes, banderas, marchas, etc.). También obra como significante, sobre todo a través de la *Commedia dell'Arte*, lo grotesco de la represión que el poder pone en escena (granaderos, tanques, bazookas, humo, etc.).

Por otra parte, la obra de teatro, por su recepción colectiva, recalca el carácter colectivo del movimiento estudiantil, frente a los capítulos narrativos que cuentan el recorrido personal de Palinuro y que van dirigidos a un receptor individual.

El título del capítulo 24 es «Palinuro en la escalera o el arte de la comedia» pero, a pesar del pacto de lectura que induce la mención genérica, el capítulo 24 no es exactamente una comedia sino una forma híbrida entre drama trágico y *Commedia dell'Arte* épica.

La obra de teatro superpone dos líneas genéricas que se confunden

en el último acto llamado «cuarto piso». El escenario se divide en dos áreas fuertemente connotadas⁵.

El segundo plano, al fondo del escenario, es el del drama. Pone en escena la larga agonía de Palinuro que va arrastrándose por la escalera hasta llegar al cuarto piso donde muere. Se construye según las modalidades del teatro griego clásico : unidad de espacio, de tiempo et de acción.

El primer plano es el de la *Commedia dell'Arte* y pone en escena varios momentos claves del movimiento (desde el origen hasta la manifestación del silencio del 13 de septiembre). No escenifica la masacre del 2 de octubre aunque de manera lateral se alude a ella al final de la obra mediante dos elementos emblemáticos : el guante blanco⁶ y la mención del Batallón Olimpia.

La didascalía apertural señala que «esta fantasía que congela a la realidad, que la recrea, que se burla y se duele de ella y que la imita, no ocurre en el tiempo, sólo en el espacio». Con la negación del tiempo histórico, que en el drama sí está presente, se pone en marcha un procedimiento de mitificación. La comedia se construye como una especie de mural épico que cristaliza la gesta civil del movimiento estudiantil. Con la utilización de máscaras y por su carácter didáctico, la comedia introduce en el espectáculo un efecto de distanciamiento o extrañamiento de tipo brechtiano, a la vez que un procedimiento de grotesquización para dar cuenta de lo grotesco de las reacciones oficiales⁷.

Frente a la representación mitificada de lo colectivo (la comedia), el drama se centra en la agonía de Palinuro, es decir en el caso concreto e individual de una víctima de la represión. Palinuro muere en la madrugada que sigue a la manifestación del 27 de agosto que tuvo lugar en el Zócalo. Nos podemos preguntar por qué se ha elegido esta manifestación (y no, por el ejemplo la del 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas). Tal y como está tratada en la obra, la manifestación del 27 de agosto es una síntesis del movimiento y prefigura la masacre del 2 de octubre. Me parece oportuno recordar cómo se llevó a cabo la manifestación del 27 de agosto⁸.

La manifestación estudiantil parte de Chapultepec y llega hasta el Zócalo (lugar estratégico del poder : en México, cuando una manifestación llega al Zócalo, se considera que ha tenido éxito y que, incluso, ha triunfado⁹). Está encabezada por la Coalición de Padres de Familia y Maestros, reúne a un número importante de escuelas (Bellas Artes, por ejemplo), preparatorias y universidades (UNAM, Colegio de México). Cuando la manifestación llega al Zócalo, se lee

la lista de 86 detenidos, se aprueba que el 27 de agosto se llame «Día de la Coalición Revolucionaria»), se lee un mensaje del líder ferrocarrilero Demetrio Vallejo que ha emprendido en la cárcel una huelga del hambre, se iza una bandera roja y negra, símbolo internacional de las huelgas, se ilumina la Catedral y las campanas repican, se entona varias veces el Himno Nacional y los manifestantes empiezan a gritarle al Presidente Gustavo Díaz Ordaz : «Sal al balcón, hoción». A la una de la madrugada empieza la represión a cargo de las fuerzas del ejército, la policía y los bomberos, a los que se le agrega un batallón de paracaidistas, los batallones 43 y 44 de infantería, doce carros blindados de guardias presidenciales y doscientas patrullas azules.

La manifestación del 27 de agosto muestra la madurez del movimiento y su legitimidad popular. Es una expresión desenfadada, festiva, excesiva a veces, de una juventud en busca de flexibilidad democrática, un reto a la autoridad del sistema político. Pero también muestra la otra cara del movimiento : ferocidad de un aparato represivo y delirante, arrestos, heridos, muertos (prefiguración de la masacre del 2 de octubre).

4. Conclusión

La mezcla de dos géneros en la obra de teatro crea un abanico interpretativo complejo del cual destacan los sentidos siguientes :

- La línea dramática de la obra inscribe de manera «anecdótica», es decir muy concreta, una acción en su desarrollo temporal. Es un momento determinado en la historia del movimiento estudiantil, un caso individual de represión.
- La *Commedia dell'Arte* se construye como una especie de mural épico. Fija la génesis y el desarrollo del movimiento estudiantil. Cristaliza una gesta social colectiva que convierte el movimiento en mito. Establece un vaivén entre la historia del movimiento y su mitificación.
- Al superponerse las dos formas genéricas, se mezclan dos concepciones opuestas del teatro : una concepción aristotélica (el drama) y una concepción brechtiana (la comedia). El drama crea un procedimiento de empatía o de identificación que la comedia viene a perturbar. Las máscaras, los personajes alegóricos, la farsa, crean una especie de distanciamiento muy próximos al teatro épico brechtiano. *Palinuro en la escalera* es a la vez acercamiento y distanciamiento con respecto al movimiento.

Ofrece una síntesis de dos formas teatrales que hasta ese momento se oponían.

- La conjugación de los dos géneros teatrales señala las dos características del movimiento : a la vez, de un lado, júbilo, alboroto, alegría y transgresión estudiantil y, de otro lado, represión, lesiones y muerte como respuesta oficial.

Palinuro en la escalera es una propuesta teatral polifónica y polimorfa que intenta captar en su elaboración híbrida las modalidades de un movimiento de protesta contracultural híbrido. Un movimiento que intentó luchar contra los excesos de autoridad y de rigidez de un sistema político petrificado. La figura alegórica de la muerte en la comedia y la más concreta de Palinuro en el drama parecen imponerse como la única respuesta sacrificial y arcaica que dio el gobierno a las demandas de democracia. El movimiento del 68 sólo pudo expresarse a cambio de un sacrificio que lo convirtió, como dijo Carlos Monsiváis, en «la gesta civil y estudiantil ¹⁰» de la segunda mitad del siglo XX.

NOTES

1. *Rojo amanecer* fue primero un guión de cine co-escrito por Xavier Robles y Guadalupe Ortega en 1989 para la película homónima con dirección de Jorge Fons. Se publica el guión en 1995 con el mismo título en la editorial El Milagro/IMCINE. La adaptación del guión en obra de teatro, a cargo de Xavier Robles, se hace en 1992 y se publica en la antología *Teatro del 68*, en 1999, con el título *Rojo amanecer (Bengalas en el cielo)*. Cf. Felipe Galván (Ed.), *Antología Teatro del 68*, Puebla, Tablado Iberoamericano, 1999.
2. *Defeño* : de D.F. (Distrito Federal): habitante de la Ciudad de México, también llamada el D.F.
3. Del Paso, Fernando, *Palinuro en la escalera*, México, D.F., Editorial Diana, 1992.
4. Todos los ejemplos citados de la novela están sacados de Fernando Del Paso, *Palinuro de México*, Madrid, Ediciones Alfaguara, cuarta edición, 1986.
5. A modo de ilustración, cito unos extractos de la didascalia apertural con que se abre la obra de teatro : «*La realidad está allá, al fondo. [...] La realidad es Palinuro golpeado, en la escalera sucia. Es el burócrata, la portera, el médico borracho, el cartero, el policía, Estefanía y yo. El lugar que le corresponde a esta realidad es el segundo plano del escenario. Los sueños, los recuerdos, las ilusiones, las mentiras, los malos deseos y las imaginaciones, y junto con ellos los personajes de La Commedia dell' Arte. [...] Todo esto constituye la fantasía, que congela a la realidad, que la recrea, que se burla y se duele de ella y que la imita o la prefigura, no ocurre en el tiempo, sólo en el espacio. Le corresponde el primer plano del escenario.*» Fernando Del Paso, *Palinuro en la escalera*, México, D.F., Diana, 1992, p.13.
6. Los soldados del Batallón Olimpia estaban presentes en la manifestación del 2 de octubre que se llevó a cabo en la Plaza de las Tres Culturas. Iban de civil. Cuando empezó la represión se pusieron un guante blanco o un trapo blanco para reconocerse entre sí. El guante blanco se convirtió en unos de los símbolos de la represión. Véase por ejemplo los numerosos testimonios recogidos por Elena Poniatowska en *La noche de Tlatelolco*, México, D.F., Biblioteca Era, 1971, segunda edición corregida, 1998.
7. A modo de ejemplo, el Capitano Maldito, en el primer intermedio, golpea violentamente un Arlequín disfrazado de piñata que cuelga en medio del escenario. El Arlequín-piñata acaba por reventar y deja escapar su relleno compuesto de armas, palos, cockteles Molotof, etc. En otro intermedio, baja del peine una enorme mano, símbolo de la «mano

tendida» del Presidente. Cuando está visible, se abre una puerta y salen de la enorme mano unos cuantos granaderos. Los personajes gritan «¡La mano de Troya!».

8. Las informaciones que siguen están sacadas del libro de Julio Scherer García y Carlos Monsiváis, *Parte de guerra, Tlatelolco 1968*, México, D.F., Aguilar, col. Nuevo Siglo, 1999, p. 194-196.
9. El comentario es mío.
10. Julio Scherer García, Carlos Monsiváis. *Op.cit.*, p. 256.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA Y/O CITADA

- Del Paso, Fernando, *José Trigo*, Barcelona, Argos Vergara, 1983.
- Del Paso, Fernando, *Palinuro de México*, Madrid, Alfaguara, 1986, [1977].
- Del Paso, Fernando, *Palinuro en la escalera*, México, D.F., Editorial Diana, 1992.
- Fell, Claude, «Sexo y lenguaje en *Palinuro de México* de Fernando el Paso», in Alain Sicard, Fernando Moreno (ed.) : *Escritura y sexualidad en la literatura hispanoamericana*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-américaines, Université de Poitiers, 1990.
- Fiddian, Robin, «*Palinuro de México* : entre la protesta y el mito», in Karl Kohut (ed.), *Literatura mexicana hoy, Del 68 al ocaso de las revoluciones*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1991.
- González, Alfonso, *Voces de la posmodernidad, seis narradores contemporáneos*, México, D.F., Difusión Cultural UNAM, 1998.
- Kohut, Karl (ed.), *Literatura mexicana hoy, Del 68 al ocaso de la revolución*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1991.
- Poniatowska, Elena, *La noche de Tlatelolco*, México, D.F., Era, 2001, [1971].
- Sánchez Robles, Guadalupe, «*Palinuro en la escalera* : tragicomedia y poder, una aproximación», in Daniel Meyran, Alejandro Ortiz, Francis Sureda (ed.), *Théâtre et Pouvoir, Actes du IV^e Colloque International sur le Théâtre Hispanique, Hispano-américain et Mexicain en France*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, CRILAUP, 2002.
- Scherer García, Julio, Monsiváis, Carlos, *Parte de guerra, Tlatelolco 1968*, México, D.F., Aguilar, Nuevo Siglo, 1999.
- Volpi, Jorge, *La imaginación y el Poder, Una historia intelectual de 1968*, México, D.F., Era, 1998.

Le noir dans les marges des discours cubains sur l'hybridité

Clément Akassi Animan

Université de Metz

Au crépuscule d'une révolution dont l'aube a fortement et (presque) radicalement contribué à déstructurer la formation sociale cubaine pré-révolutionnaire, et face à une pratique discursive (aussi bien dans le champ du savoir institutionnalisé que dans le discours populaire) qui a définitivement canonisé la notion de «transculturation» de Fernando Ortiz, nous prenons le risque de «l'ex-communication» en pointant les paradoxes nés de la célébration d'une cubanité bi- raciale. Car, il faut bien voir que la récurrente célébration de l'hybridité (mais ici, nous parlons bien de l'hybridité raciale et par là-même, de l'hybridité culturelle) dans les discours identitaires cubains du XX^e siècle¹ insinue dans leurs interstices un double enjeu idéologique. Elle suggère d'abord que la rhétorique coloniale de la pureté raciale /de sang, défendue par les oligarques du XIX^e siècle Arango y Parreño² et José Antonio Saco, n'a pas triomphé, le métissage biologique dans les Antilles espagnoles et particulièrement à Cuba étant désormais une réalité. Ensuite, la célébration de l'hybridité raciale semble traduire l'avènement d'une société cubaine ayant assumé ses différences socio-culturelles et raciales. La canonisation de cette seconde hypothèse, elle, tient à la fois de la légitimité du discours scientifique de Fernando Ortiz reconnu comme un pertinent afrologue cubain et de celle du discours révolutionnaire de Fidel Castro, véritable épiphanie d'une vision martinienne depuis longtemps sanctifiée³. Dans cette double pratique discursive, scientifique et politique, la cubanité renvoie à une identité dont les contours prendraient les formes d'un *no man's land* corporel

et culturel. Seulement voilà, les imaginaires, hérités de la représentation coloniale du noir cubain, rendent *inefficace* le discours sur l'hybridité culturelle cubaine. En d'autres termes, le passage des pratiques discursives aux pratiques sociales (suggérées par la célébration du métissage) devient impossible.

De l'impossible «au-delà» d'une mémoire (de la peau) de la domination

Dans la notion d'hybridité, il y a un «au-delà», mais un «au-delà» de quoi? Chez Fernando Ortiz, il faut attendre la publication de la première édition de *Contrapunteo del tabaco y del azúcar* (1940) pour savoir de quoi il s'agit. Le polygraphe cubain en arrive, en effet, après plusieurs années de travaux et de recours à des variations sur le même concept (la «mulatez»⁴ -donc, le métissage-), à inscrire dans la notion de *transculturación*⁵, sa représentation de la cubanité⁶. La transculturation advient ainsi comme un au-delà d'une culture jusque-là admise et hégémonique. Soit, dans les termes de Ortiz:

Transculturación significa interacción constante, trasmutación entre dos o más componentes culturales cuya finalidad inconsciente crea un tercer conjunto cultural -es decir, cultura-nuevo e independiente, aunque sus bases, sus raíces, descansan sobre los elementos precedentes⁷.

Ortiz ne nomme pas ici la culture hégémonique en question, mais on sait bien qu'il s'agit de celle des descendants des colonisateurs blancs. A travers le discours sur la transculturation, ils sont sommés de se rendre à l'évidence que Cuba est désormais le résultat de profondes mutations culturelles dues à l'apport des ex-esclaves noirs. À partir de là, dire l'identité cubaine c'est parler en même temps de l'interpénétration de deux races, voire de deux cultures, de racines européennes et africaines. Certes, la délégitimation scientifique de la prétendue supériorité des descendants d'espagnols par celui-là même qui des années auparavant (*Negros brujos*, 1906) légitimait (malgré lui, peut-être) précisément cette supériorité marque plutôt l'avancée d'un discours sur les noirs qui fait autorité⁸. Mais paradoxalement la transculturation sera idéologiquement dévoyée par une grande partie de l'élite blanche dont la cécité sur la visibilité des noirs tranche pourtant avec les travaux scientifiques ortiziens. Elle ne sera plus présentée comme un projet identitaire, un «voëu

nécessaire» (Glissant : 728) connu comme tel jusque dans le champ de la littérature et /ou de la critique littéraire cubaine et latino-américaine⁹. La transculturation qui circule désormais sous la forme de «mestizo» ou «mestizaje» vise plutôt à camoufler les antagonismes ethniques en neutralisant toute référence au terme «noir» et à la discrimination raciale, étant entendu que, pour ces élites-là, Cuba était déjà une terre de fraternité raciale et d'égalité socio-culturelle. Nous voudrions, à ce propos, citer ce que l'activiste féministe blanche Sabas Alomá entendait par «mestizo»:

Yo empleo el término «mestizo» por delicadeza de blanca que no quiere lastimar ni con el pensamiento a los «mulatos» que la honran con su amistad¹⁰.

On pourrait être surpris par la péjoration larvée de «mulatos» et la valorisation de «mestizo» alors que les deux mots renvoient à l'hybridation à Cuba. Seulement voilà, *stricto sensu*, en Amérique Latine, le «mestizo» est une allusion au croisement du blanc et de l'indien et le «mulato» à celui du blanc et du noir. Dans ce contexte, la délicatesse discursive envers les «mulatos» a au moins deux implications idéologiques fortes: que le «mulato» a beau être un croisement de noir et de blanc, il n'est rien d'autre qu'un morphotype noir et que par conséquent, dire «mulato» est un détour pour dire «noir» et toute la représentation dévalorisante qui y est associée.

Dans les années 30, Nicolás Guillén qui certainement avait déjà compris le danger de la célébration du concept de «mestizaje» ou «mulataje» (Baquero) comme vecteur de coexistence bi-raciale et culturelle achevée, l'avait dénoncée dans son poème «Mulata» ([1930], 2000). Dans ce texte poétique, l'instance narratrice (un noir) entre en conflit avec la protagoniste «mulata» qui malgré ses traits physiques négroïdes, semble précisément dénigrer son semblable noir. Personnage hybride et ambigu¹¹, allégorie littéraire de la supposée cubanité métisse, la «mulata» préfère revendiquer le code biologique blanc qui informe, en même temps que le code biologique noir, sa personne. Dans «Mulata», il y a donc une mise à distance critique entre le discours sur l'hybridité et les pratiques sociales voire les structures mentales. Car, en optant pour le code biologique blanc, la «mulata» marque par là-même une ligne de partage culturelle déterminée encore par la couleur de la peau. Pour bien comprendre pourquoi nous parlons de pratiques sociales et de structures mentales, il conviendrait de dire ce que nous entendons par «culture».

À la suite de Louis Althusser et d'Edmond Cros, nous dirons que la culture n'a pas d'existence idéale et qu'elle n'existe plutôt qu'à travers des manifestations concrètes qui sont:

le langage et les différentes pratiques discursives;

un ensemble d'institutions et de pratiques sociales (Cros 1).

Il s'ensuit que le sujet culturel qui en est l'avatar désigne simultanément et entre autres:

un sujet collectif (qui rentre dans)

un processus d'assujettissement idéologique (Cros 1).

En tout cas, dans les années pré-révolutionnaires, l'hybridation culturelle cubaine circule sous la forme de pratiques discursives scientifique, politique et intellectuelle et est médiatisée par le code du «métissage». Cependant, le sujet culturel nouveau qui devrait en découler n'est pas un sujet collectif transculturé dans la mesure où il ne rentre pas dans un processus d'assujettissement idéologique collectif (bi-racial) et où il continue d'avoir des pratiques sociales discriminatoires. En d'autres termes, le discours dominant blanc peut toujours brandir l'étendard d'une cubanité métisse contre les «traîtres qui parlent de race»¹² et en même temps promouvoir une mobilité sociale basée sur la couleur de la peau. Par quoi, ils s'assujettissent idéologiquement à la cubanité d'exclusion du XIX^e siècle plutôt qu'au projet de transculturation d'Ortiz ou à celui d'une nation cubaine «égalitaire, pour tous et avec tous» de José Martí (1893).

Avec tous, mais pour le «bien de tous»?

Cet assujettissement idéologique au dénigrement du noir est tellement tenace qu'on assiste à un autre paradoxe à l'avènement de la révolution castriste. En effet, le discours que Castro prononce le 22 mars 1959 condamne publiquement le racisme et met ainsi son énorme prestige personnel au service de ceux qui continuent de lutter contre la discrimination à Cuba. Du point de vue des pratiques sociales, on peut mettre à l'actif du pouvoir révolutionnaire, la socialisation des services publics, la création de nouveaux emplois accessibles à tous, les campagnes d'alphabétisation, les politiques de redistribution de biens immobiliers et de consommation, la fin des barrières raciales sur les plages, la création de nouvelles identités sociales non racialisées à travers l'usage de certains vocables, etc. Trois ans plus tard, dans la Seconde Déclaration de La Havane, Castro estime que la question est résolue et que désormais toute

«discrimination à caractère racial ou sexuel est abolie»¹³. On sait aussi que plus tard l'avertissement a valu pour les créateurs puisque *Le Líder Máximo* leur a fait comprendre qu'«avec la révolution, tout et contre la révolution, rien»¹⁴, pour signifier que la révolution assumait tout intérêt partisan ou racial. Certes, de tels discours dans la bouche de Castro font autorité et sont crédibles grâce aux acquis sociaux et à cause de la nature même du régime, policier et répressif. Mais il a surtout le don d'inhiber la mise en texte des contradictions raciales et culturelles dans les productions d'écrivains afro-cubains tels que Nicolás Guillén et Nancy Morejón¹⁵, par exemple. Et, paradoxalement, de ne pouvoir empêcher, dans les structures mentales, la survivance des préjugés envers les noirs. Stéréotypes véhiculés par des blagues, des aphorismes, des phrases toutes faites, des commentaires. Pourquoi? Parce que, comme le dit Alejandro de la Fuente – et nous en convenons –, «le racisme n'est pas seulement une question de distribution inégale de ressources mais plutôt un système d'idées, de valeurs et de perceptions» (2001: 116). En d'autres termes, malgré la relative nouvelle mobilité sociale des noirs qui vise à rendre efficace le discours sur le métissage culturel, les perceptions liées à la couleur de la peau continuent d'affecter les relations interpersonnelles, professionnelles, etc. Dans *Indios, blancos y negros en el caldero de América* (1992), Gastón Baquero cite les exemples suivants:

Antes (...) y después de la República, el blanco cubano decía, de una manera normal, rutinaria pero sí dañina, frases como éstas: Mira, el niño ha salido adelantao; tiene pelo bueno. Mi hedmana Cachita puede bailá en la sociedad de los mulatos, pero yo tengo que ir a la de los negros. ¡Como tengo esta bembá y estas pasas!

L'enfant métis appartient au champ des évolués («adelantao») puisqu'il a hérité d'un des signes du canon esthétique blanc: les cheveux lisses («pelo bueno»). Quant à la soeur de Cachita, métisse, elle aussi, elle sera tout simplement renvoyée à son image de noire d'autant qu'elle a une grosse bouche («bembá») et des cheveux crépus («pasas»). Dans le même ordre d'idée, une étude réalisée en 1995 (à La Havane et à Santiago) par les anthropologues de la Fuente et Glasco montre que 58% des blancs considèrent que les noirs sont moins intelligents, 69% que les noirs n'ont pas les mêmes valeurs et les mêmes décences que les blancs et 68% d'entre eux s'opposent aux mariages interraciaux. En d'autres occasions, l'image du «negro

brujo» sert d'alibi, sous un mode discursif brouillé, pour justifier le nombre insignifiant d'acteurs noirs à la télévision ou dans les films. Car affirme-t-on «la absorción de la luz impide a las personas de piel oscura participar plenamente en las películas o en la televisión»¹⁶. Pour l'afro-cubaine Maité Vera, dramaturge et productrice de télévision, cet argument cache mal les contradictions des créateurs qui agissent encore comme si la nation cubaine n'était pas en plein processus d'hybridation, c'est-à-dire une population multicolore et si imbriquée¹⁷.

À Cuba, la «période spéciale» née de la chute du mur de Berlin et de la fin de l'aide soviétique a affaibli la révolution cubaine (ce qui expliquerait, en partie, la relative recrudescence de la marginalisation des noirs sur le marché du travail, faute de moyens institutionnels de contrôle) et a surtout accru la prostitution de même qu'elle a inscrit la race au cœur de l'identité sexuelle. Les touristes, qui alimentent ce secteur informel, ont une préférence pour les noires et les «mulatas» dans la mesure où, dans leur imaginaire, ces dernières s'associent à l'image de la femme noire, primitive dans ses instincts, disponible et objet sexuel parfait.

Nous pourrions multiplier les exemples mais arrêtons-nous là et disons que malgré ces pratiques sociales de raturage du noir en tant que sujet culturel devant co-participer au banquet de l'hybridation culturelle cubaine, l'essayiste et écrivain Antonio Benítez Rojo affirme tout de même que :

(...) en El Caribe, el color de la piel no representa ni una «minoría» ni una «mayoría», (...)es una *tierra de nadie*... se trata de un color en conflicto consigo mismo... (1998, 241).

Il est vrai que Benítez Rojo est un grand connaisseur des Caraïbes et nous donne les clés pour comprendre son identité dans *La isla que se repite* ([1989]: 1998) mais nous croyons, pour notre part, que le *no man's land* ne renvoie pas seulement à un mélange biologique mais renvoie plutôt à une circulation interculturelle avec un *ethos* égalitaire. Or, de ce point de vue, le *no man's land* –cette terre de personne, hybride- continue d'être un voeu. C'est-à-dire une construction intellectuelle et politique pas encore inscrite dans les consciences populaires ni dans les pratiques sociales. Par ailleurs, que l'hybridité soit non hiérarchisée («ni una «minoría» ni una «mayoría») et à la fois antagoniste («un color en conflicto consigo») chez Benítez Rojo mismo montre bien toute l'ambiguïté des discours sur l'hybridité et de la représentation du noir à Cuba.

NOTES

1. La célébration de l'hybridité est également présente dans diverses pratiques discursives -académiques, politiques de l'Amérique Latine et de l'Occident- et semble témoigner d'un nouveau culte à l'*Autre* sans que jamais cet *Autre* ne soit amené à articuler son propre point de vue sur son destin.
2. Arango yParreño disait ceci: «(la naturaleza) nos muestra que el color negro cede al blanco, y que desaparece si se repiten las mezclas de ambas razas; y entonces observamos la inclinación decidida que los frutos de esas mezclas tienden a la gente blanca». Citado por Isabel Castellanos (1994, 177).
3. Entre autres représentations de Martí, celle d'*Apóstol* semble être la plus répandue dans les couches populaires et dans l'historiographie officielle depuis les Indépendances jusqu'aux épigones castristes.
4. Dans le champ de la littérature, on pourrait entre autres citer:
Fernando Ortiz. «La poesía mulata: presentación de Eusebio Cosme». *Revista Bimestre Cubana* 34 (1935): 205-213.
———. «Los últimos versos mulatos». *Revista Bimestre Cubana* 35 (1935): 321-336.
———. «Más acerca de la poesía mulata: escorzos para su estudio». *Revista Bimestre Cubana* 37 (1936): 23-39; 218-237.
5. Il l'évoque surtout dans le chapitre «Del fenómeno social de la 'transculturación' y de su importancia en Cuba» (*Contrapunteo*, 1973, 129 et suiv.).
6. La parution de *Contrapunteo* coïncide avec la publication dans la *Revista Bimestre Cubana* d'une conférence prononcée à l'Université de La Havane et intitulée: «Los factores humanos de la cubanidad».
7. Citado por Nancy Morejón (*Nación y mestizaje*, 1982, 23).
8. En 1937 déjà, Fernando Ortiz, alors président de la toute nouvelle *Sociedad de Estudios Afrocubanos* (1936), fait un rapport au maire de La Havane -à la demande de ce dernier- où il signale la nécessité d'autoriser à nouveau le défilé des comparses afro-cubaines lors du carnaval annuel de février.
9. Diachroniquement, il serait intéressant de rappeler l'existence des ouvrages suivants:
Nancy Morejón. *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*, La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1982.
———. «Transculturación y mestizaje en Nicolás Guillén», *Casa de las Américas XXII*/132 (mayo-junio, 1982), 63-86.

Ángel Rama. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI, 1982.

10. Cité par Alejandro de la Fuente (2001:109).
11. Le discours effréné sur le métissage et son ambiguïté ont créé des réactions tout aussi ambiguës chez certains membres de l'élite intellectuelle noire. C'est le cas de l'écrivain Alberto Arredondo qui, tout en revendiquant le discours assimilationniste, se plaignait de la récupération du folklore musical noir par des non-noirs. Il en va de même pour le poète Gastón Baquero qui, tout en affichant une pudeur poétique par rapport au thème du noir, n'a eu de cesse de dire dans ses essais que le racisme a toujours existé à Cuba.
12. Ce sont là les propos tenus en 1942 par un groupe de jeunes issus des rangs du parti conservateur ABC.
13. Cité par Alejandro de la Fuente (2001: 117).
14. Cité par Jerome Branche (1999: 499).
15. «Tengo» (1964) est le poème qui exprime le plus l'adhésion de Guillén au discours révolutionnaire d'une société désormais égalitaire. Quant à Nancy Morejón, qui a toujours vécu à Cuba, sa prose et sa poésie traduisent la même adhésion. Même si son célèbre poème «Amo a mi amo» a une signification ambivalente: revendiquer le rôle central de la femme esclave et fonctionner comme une stratégie de dénonciation du patriarcat ambiant dans la Cuba révolutionnaire.
16. Cité par Alejandro de la Fuente (2000, 446).
17. *Ibid*, 445.

BIBLIOGRAPHIE

- Baquero, Gastón, *Indios, blancos y negros en el caldero de América*, Madrid, Cultura Hispánica, 1991.
- Benítez Rojo, Antonio, *La isla que se repite*, Barcelona, Casiopea, 1998 [1989].
- Branche, Jerome, «Negrista: hibridez cultural, autoridad y la cuestión de la nación», *Revista Iberoamericana* 188-189, Dolores Aponte Ramos (ed.), Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, 1999, 483-500.
- Castellanos, Isabel, «Gastón Baquero y la identidad nacional cubana», in *Celebración de la existencia. Homenaje internacional al poeta Gastón Baquero*, Alfonso Ortega y Alfredo Pérez Alencart (eds.), Salamanca, Cátedra de Poética Fray Luis de León, 1994.
- Cros, Edmond, *D'un sujet l'autre. Sociocritique et psychanalyse*, Montpellier, CERS, 1995.
- Fuente, Alejandro (de la), «La raza y los silencios de la cubanidad», *Encuentro de la Cultura Cubana* 20, 2001, 107-118.
- Fuente, Alejandro (de la), *Una nación para todos: raza, desigualdad y política en Cuba, 1990-2000*, Madrid, Colibrí, 2000.
- Glissant, Édouard, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997.
- Guillén, Nicolás, *Summa poética*, ed. de Luis Iñigo Madrigal, Madrid, Cátedra, 2000.
- Lo que tentamos que tener: raza y revolución en Nicolás Guillén*, Jerome Branche (ed.), Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2003.
- Morejón, Nancy, *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*, La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1982.
- Morejón, Nancy, «Transculturación y mestizaje en Nicolás Guillén», *Casa de las Américas* XXII/132, mayo-junio, 1982, 63-86.
- Ortiz, Fernando, «La poesía mulata: presentación de Eusebio Cosme», *Revista Bimestre Cubana* 34, 1935, 205-213.
- Ortiz, Fernando, «Los últimos versos mulatos». *Revista Bimestre Cubana* 35, 1935, 321-336.
- Ortiz, Fernando, «Más acerca de la poesía mulata: escorzos para su estudio», *Revista Bimestre Cubana* 37, 1936, 23-39, 218-237.
- Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, Barcelona, Ariel, 1973.
- Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.

Nationalisme et insularité dans la littérature cubaine d'aujourd'hui

Odette Casamayor

Premièrement, il s'agit de comprendre l'identité nationale comme une construction sociale capable de donner une signification, une raison d'être à un peuple déterminé. La «cubanité» constituerait donc l'image représentant la qualité du Cubain et elle devrait apporter également des origines et un avenir communs. Ainsi, grâce à leur cubanité, les Cubains doivent se retrouver dans un passé et un futur uniques, ce qui garantit leur unité, leur présent ne servant qu'à forger ce futur commun à tous.

Or, cette identité nationale est généralement présentée comme une chose acquise, innée, déterminant et justifiant l'existence. Alors que l'identité nationale est loin d'être ce phénomène «naturel» pesant de toute sa gravité. Étant une construction sociale, elle n'est pas si inévitable ni indispensable et reste conditionnée par la pensée de ses créateurs, ceux qui au fil du temps ont orchestré et entretenu ladite identité.

Nous pouvons, dans ce sens, citer l'anthropologue et philosophe anglais Ernest Gellner, qui considérait qu'un «homme doit avoir une nationalité comme il doit avoir un nez et deux oreilles ; qu'un de ces détails vienne à faire défaut n'est pas inconcevable et arrive de temps en temps, mais cela paraît la conséquence d'une catastrophe et constitue une catastrophe en soi. Tout cela semble évident même si, hélas, ce n'est pas vrai. [...] Avoir une nation n'est pas un attribut naturel de l'humanité, mais en est venu à paraître tel maintenant. [...] En d'autres termes, ce sont les hommes qui font les nations ; les nations sont des artefacts produits par les convictions, la solidarité et la loyauté des hommes».¹

Sous ces lumières, nous cherchons à comprendre la nature sociale des différents processus identitaires entrepris à Cuba. Ainsi, à partir de 1959, avec l'installation du régime révolutionnaire de Fidel Castro, la déclaration du caractère socialiste du nouveau gouvernement en 1961, et lorsque la confrontation avec les Etats-Unis constitua une lourde menace quotidienne, il est évident que la consolidation nationale devint une question primordiale. L'île, la nation et la révolution sont devenues de la sorte un seul et unique concept renfermé sur soi-même et excluant toute personne s'opposant à l'un de ces termes. Dans les années 1960 et 70 fondamentalement, celui qui contestait le moindre aspect de la société révolutionnaire était considéré comme un ennemi, un apatride, quelqu'un qui ne méritait pas la condition de Cubain, ni le «bonheur» d'habiter l'île. L'abandonner, pour n'importe quel motif, était considéré comme un geste contre-révolutionnaire et apatride. De l'autre côté du détroit de Floride, à Miami, on dresse le reflet exact, mais inversé, de cette image. L'île est maudite, ceux qui y restent sont des traîtres à la «cubanité», car le nouveau régime constitue, aux yeux de ceux qui le contestent, le plus grand danger pour la nation, et le véritable Cuba est en train de survivre et de se refaire à Miami, sur les miettes du passé.

Cette étrange promiscuité de termes, cette confusion conceptuelle, motivée et animée par la situation politique et économique aussi bien de l'état socialiste cubain que de l'exil retransché à Miami, commença à chanceler à partir de la fin des années 70. À Miami, c'est l'arrivée de nouveaux émigrés qui par leur condition ont brouillé l'image de Cuba créée et entretenue par les exilés des années 1960 et 70. Si ceux-ci appartenaient dans leur majorité aux classes privilégiées de la société pré-révolutionnaire ou étaient des opposants au régime castriste, à partir du grand exode du Mariel en 1980, arrivait aux Etats-Unis un groupe très hétérogène d'émigrants, dont une bonne partie étaient de petits délinquants directement sortis des prisons cubaines, des homosexuels et des Noirs. Parmi ses émigrés connus sous les nom de *marielitos*, se trouvait par exemple l'écrivain «homosexuel» et «proscrit» dans l'île, Reinaldo Arenas. La très bourgeoise et blanche société des Cubains de Miami n'était pas préparée pour recevoir un tel contingent de «frères», mais ils ont été obligés d'admettre, désormais, l'existence d'un pays très différent de celui qu'ils avaient conservé dans leur imaginaire. Cuba était aussi noir, sexuellement libéré, athée ; et le fait d'abandonner l'île n'obéissait plus forcément à une farouche opposition au régime révolutionnaire.

Dans l'île, c'est à partir des années 1970 le retour, en tant que visiteurs, de nombreux exilés exhibant un niveau de vie très supérieur à celui des Cubains, jusqu'alors presque absolument persuadés qu'il n'existait pas de meilleur système économique et social que le leur. Leurs certitudes s'écroulent et le mécontentement social gagne du terrain, destabilisant la nation et fissurant l'unité nationale dont les autorités et les élites intellectuelles étaient (et sont toujours) si fières et jalouses. Aussi, le tourisme, auquel le gouvernement eut recours pour faire face à l'effondrement économique suscité par la disparition du bloc socialiste européen, entraîne l'ouverture de la société cubaine à d'autres réalités. Les Cubains de l'île ont été contraints de reconnaître l'existence d'autres formes d'être Cubain et qu'il y avait d'autres endroits dans le monde où il était possible de vivre en tant que Cubain, sans être forcément un apatride ou un contre-révolutionnaire. Ainsi, il devint bientôt impossible de conserver telle quelle l'identité établie depuis 1959 entre la nation, l'île et la révolution. Le fait d'être révolutionnaire ou d'habiter dans l'île, somme toute, avaient cessé d'être des conditions *sine qua non* de la «cubanité».

Cependant, dans «la dissémination» actuelle, sans doute une manière particulière pour Cuba de participer à la mondialisation, les idéologues de la «cubanité», à La Havane mais aussi à Miami, ont trouvé malgré tout le moyen de maintenir et de consolider l'idée de l'identité nationale. Aujourd'hui comme hier le regroupement du peuple autour d'un noyau central, ainsi que l'unité et la solidarité entre tous les Cubains sont toujours nécessaires. Mais, si le projet révolutionnaire, ou l'opposition contre-révolutionnaire, ne peuvent désormais ni identifier ni regrouper les Cubains -parce qu'il a été démontré qu'il y a d'autres possibilités de vivre en tant que Cubain-, il restera l'île, l'insularité, pour représenter un centre vers lequel devrait hypothétiquement converger l'imaginaire de tous les Cubains, où qu'ils soient.

L'insularité serait donc la condition invariable, censée identifier la totalité des Cubains, ceux de l'absence et ceux qui demeurent toujours sur l'île, ceux d'hier et ceux d'aujourd'hui. Les idéologies, les modes, les systèmes politiques passent. Le paysage change. L'île, elle, demeure : isolée, immuable, à peine érodée par les marées océaniques. Ainsi, l'avenir des Cubains n'est qu'exceptionnellement envisagé – par la plupart des intellectuels cubains de l'île et en exil- sans tenir compte de l'île; que ce soit avec convoitise et nostalgie ou avec l'euphorie d'y vivre.

Dans ce dessein, le nationalisme cubain n'a qu'à replonger dans sa propre histoire, car le culte de l'insularité a été toujours au cœur même de la pensée nationaliste. Actuellement, la recréation d'un tel héritage culturel est assez fréquente dans les lettres insulaires. Des grands «classiques» littéraires sont tirés de l'oubli ou du silence où les avait confinés la censure d'une politique culturelle très stricte menée par le gouvernement principalement dans les années 1960 et 70. C'est le cas notamment de José Lezama Lima (1910-1976) et de Virgilio Piñera (1912-1979), devenus des «pères», des guides, pour nombre de jeunes créateurs cubains. Ces auteurs représentent pour eux une «cubanité» possible en dehors du dogmatisme politique – dans l'île et dans l'exil-, une identité qu'ils croient enracinée dans l'essence même de la nation, donc valable, perdurable et résistante aux débats économiques, politiques et sociaux.

Certains ouvrages de fiction, écrits par quelques-uns des plus prestigieux ou populaires écrivains cubains d'aujourd'hui témoignent non seulement de l'influence de ces «classiques» nationaux mais aussi de la nouvelle dimension acquise par la condition insulaire et de la valeur de l'identité nationale dans les circonstances actuelles de la société cubaine. Nous centrerons ici notre attention sur quatre narrateurs cubains, nés dans les années 1950, ayant donc vécu leur jeunesse et maturité sous le régime révolutionnaire. Il s'agit de Senel Paz (1950), de Leonardo Padura Fuentes (1955), de Abilio Estévez (1954) et de Pedro Juan Gutiérrez (1950).

Senel Paz : «El lobo, el bosque y el hombre nuevo»

Commencer ce parcours par Senel Paz ne constitue pas un choix arbitraire, car sa nouvelle «El lobo, el bosque y el hombre nuevo» marque un moment important dans la littérature cubaine. Ayant obtenu en 1990 le prix Juan Rulfo décerné par Radio France Internationale, cette nouvelle a gagné en notoriété avec son adaptation cinématographique, le film *Fresa y chocolate* dirigé par le prestigieux réalisateur cubain Tomás Gutiérrez Alea en 1993. Grâce à ce soutien médiatique, «El lobo, el bosque y el hombre nuevo» est considéré comme une œuvre emblématique des années 90 à Cuba, lorsqu'un regard critique a été possible et que les créateurs ont exprimé ouvertement le besoin de tolérance et de transformation dans la société.

Dans cette nouvelle, le protagoniste Diego, qui incarne le rôle de «l'homosexuel patriote» et «lezamiano» -comme il s'appelle lui-

même, est contraint, malgré son dévouement et son amour pour Cuba, de quitter son pays. C'est encore la fin des années 1970, et abandonner l'île représentait alors pour le Cubain commun le pire châtement qu'on pouvait lui infliger. Ainsi, lorsque Diego annonce son départ à son nouvel ami David, celui-ci lui donne une réponse qui résume parfaitement la connotation de l'exil pour les Cubains de l'île, en tant que coupure définitive avec la Patrie, avec ses racines familiales et culturelles.

Voici la réponse de David :

Me voy, en el tono en que lo había dicho Diego, tiene entre nosotros una connotación terrible. Quiere decir que abandonas el país para siempre, que te borras de su memoria y lo borras de la tuya, y que, lo quieras o no, asumes la condición de traidor. Desde un principio lo sabes y lo aceptas porque viene incluido en el precio del pasaje. Una vez que lo tengas en la mano no podrás convencer a nadie de que no lo adquiriste con regocijo. Éste no podía ser tu caso Diego. ¿Qué ibas a hacer tú lejos de La Habana, de la cálida suciedad de sus calles, del bullicio de los habaneros? ¿Qué podías hacer en otra ciudad, Diego querido, donde no hubiera nacido Lezama? ²

L'exil demeure, aux yeux de Senel Paz, une grande catastrophe, car l'on suppose que loin de son pays le Cubain est incapable de survivre. Il n'y a pas d'échappatoire pour celui qui abandonne l'île, parce qu'il sera toujours méprisé par celui qui y reste. Ce dernier devient une sorte de «Cubain heureux», qui malgré les difficultés qui l'accablent dans le quotidien cubain, possède encore l'énorme richesse d'avoir, juste à ses pieds, le «paradis» national, l'île. Dans les pensées contradictoires de David, qui est un jeune révolutionnaire, on retrouve le sujet principal de cette nouvelle, la tolérance que Senel Paz réclame pour toute la société, y compris les homosexuels et certains exilés, ceux qui respectent la révolution. Cependant, Paz, en 1989, ne remet pas en question l'essentiel de la perception de l'exil et de l'identité cubaine. Bien au contraire, sa nouvelle est une demande de tolérance et de compréhension à l'égard de ceux qui, à l'instar de Diego, ont été obligés de quitter Cuba. C'est la commisération qui domine son regard sur cette question.

Cela devient évident lorsque l'auteur décrit les préparatifs du départ de Diego, qui, pour pallier l'amputation «terrible» qu'il va souffrir, n'a d'autre choix que d'emener dans ses valises toute une

panoplie de morceaux de la patrie : il s'agit de disques, de livres, un poster de Fidel Castro, un drapeau cubain, une photo de José Martí, une collection de monnaies et de billets cubains. Enfin, des vestiges d'un hétérogène inventaire de la cubanité, auquel le personnage incorpore des objets et des figures jusqu'alors absentes du panthéon officiel de la nation, tels que l'écrivain José Lezama Lima, auquel cette nouvelle rend tacitement hommage. Toutefois, comme tout inventaire, celui que Paz dresse dans «El lobo, el bosque y el hombre nuevo», même s'il aspire à l'amplitude et au renouveau, continue d'être rigide, insuffisant et irréel, car il n'existe pas de panthéon national, il n'y a pas d'inventaire définitif.

Leonardo Padura : *La novela de mi vida*

L'image de l'exilé meurtri n'est pas une invention récente dans la littérature cubaine. Elle surgit sans doute au XIXe siècle, avec la figure du poète José María Heredia (1803-1839), qui incarne l'image du Cubain contraint d'abandonner l'île, souffrant de nostalgie dans l'exil. En 2002, le romancier Leonardo Padura fait d'Heredia un des protagonistes de son récent *opus* : *La novela de mi vida*. À la tragédie de l'exil, Padura ajoute des réflexions sur la définition de l'identité et de l'appartenance nationale. Car, n'ayant vécu que pendant six ans à Cuba, José María Heredia fait le choix de se considérer comme Cubain alors qu'il aurait pu aussi se considérer comme un Dominicain, d'où étaient originaires ses parents, ou bien comme un Mexicain, pays dans lequel le poète résida plus longtemps – 16 ans – et où il participa activement à la vie politique et culturelle. Le choix national d'Heredia nourrit et anime le roman de Leonardo Padura, qui s'efforce de retracer un type énigmatique de cubanité, construite à partir de l'absence et du désarroi. C'est sans doute la même cubanité qu'on trouve dans un autre protagoniste de *La novela de mi vida*, Fernando Terry, sorte d'*alter ego* contemporain de José María Heredia. Fernando Terry est contraint lui aussi d'abandonner Cuba en 1980, par le port de Mariel. Également, il souffre d'une intense nostalgie et de désarroi. Son exil est par ailleurs marqué par le soupçon de la trahison, car l'idée que l'un de ses amis l'avait dénoncé à la police secrète ne l'avait jamais quitté. Mais Leonardo Padura raconte le retour, pour quelques semaines, de Fernando Terry, à la fin des années 1990. C'était un moment à la fois souhaité et redouté. D'une part, Terry savait, dès son départ, qu'un bref retour était indispensable, afin de soigner ses blessures et de se libérer de la vertigineuse

sensation de se sentir décentré, hors du temps et de l'espace³, selon ses propres mots. C'est la conception de l'exil pour Padura : la non adaptation, plus la rancune envers ceux qui sont restés dans l'île, d'autant plus qu'on soupçonne la trahison des amis. D'autre part, lorsque le protagoniste ne retrouve plus de trace de La Havane qu'il avait connue et qu'il gardait intacte dans sa mémoire, il se demande si le retour était vraiment nécessaire. Terry se sent un étranger dans son propre pays et le sentiment de désarroi qu'il éprouvait à l'étranger est alors renforcé. Il ne lui reste d'autre alternative que de chercher son salut chez ses amis, malgré l'ombre constante de la trahison.

La trahison continue de s'interposer entre les Cubains d'un côté et de l'autre. Or, dans ce roman, on perçoit une certaine évolution par rapport à la situation retracée par Senel Paz dans «El lobo, el bosque y el hombre nuevo». Ceux qui, à l'instar de Diego et de Fernando Terry, ont dû partir, en raison des erreurs bureaucratiques, des intolérances et des fanatismes, ne sont plus considérés comme des traîtres par les Cubains de l'île, du moins explicitement. Parfois, ils éprouvent même une certaine culpabilité pour ne pas avoir évité le départ de l'ami. Aucun des amis de Terry ne cache la pitié que celui-ci leur inspire et lorsqu'il leur demande pourquoi ils n'ont pas quitté Cuba, l'un d'eux lui répond qu'il ne voudrait pas se «tromper» – partir c'est donc se tromper-, comme il s'était trompé, ni se voir reflété dans son miroir.⁴ Aussi, Miguel Angel, l'ami noir, tranche facilement la question en répondant : *«acuérdate que yo soy negro y donde quiera que llegue voy a ser un negro. Aquí estoy jodido, pero cuando camino por la calle sigo siendo persona. Además, yo creo que no hay que irse a ningún lado.»*⁵ Dans l'opinion de ce personnage, non seulement Cuba constitue le seul endroit où il serait humainement considéré, mais il refuse aussi radicalement toute possibilité d'émigrer. Lui, comme les autres amis de Fernando Terry, est certain qu'il faut rester, à tout prix, et résister, malgré la crise que traverse la société cubaine. Là réside leur fierté, qu'ils exhibent ouvertement devant Terry. D'une certaine manière, ils sont présentés comme des martyrs. Ce sont les «Cubains heureux». Eux aussi ont souffert, mais leurs vies ne sont pas accablées par la nostalgie et la haine. C'est comme si l'exilé était mort alors que celui qui était resté, était certes appauvri mais toujours vivant. Ainsi, une dame appartenant à l'ancienne grande bourgeoisie cubaine et qui avait converti son palais en restaurant privé, exprimait son orgueil de ne pas avoir émigré : *por lo menos a mí, que soy cubana por los cuatro costados, tienen que botarme,*

– ¿Irnos nosotros? ¿Por qué? Acuérdesse de que los Junco, los Ponce de León y los Vélez de la Riva somos cubanos desde hace tres siglos y no siempre hemos tenido dinero, pero hemos seguido viviendo. El que quiera irse, que se vaya, pero si no me echan, no me voy a ningún lado.⁶

Certainement, on ne ressent pas, actuellement, la condamnation sans appel de l'exilé ; mais il continue d'être considéré, d'une certaine manière, comme un traître, un lâche qui doit payer, avec la nostalgie, la tristesse, le désarroi, son incapacité à résister.

Il existe toutefois une dernière possibilité ouverte à l'exilé : c'est le retour. Fernando Terry finit par se convaincre que son retour était nécessaire, même si La Havane n'était plus «son» Havane, qu'il fallait arrêter de se cacher, qu'il est impossible d'oublier et qu'il faut faire face à la réalité, au passage du temps, même si le processus est douloureux. «Tenía que volver, aunque fuera para suicidarme», dit le protagoniste de Padura.⁷ C'est donc à Cuba que Fernando retrouve «son âme», se réconcilie non seulement avec ses amis mais avec soi-même et finit même par trouver l'amour. Car il n'avait pas réussi à aimer quelqu'un à l'étranger. «*Siempre faltaba algo*»⁸, reconnaît-il avant de se lancer dans les bras de Delfina, amour de l'adolescence. C'est le «happy end» que propose Leonardo Padura dans ce roman : la rencontre de tous les Cubains, le pardon des erreurs des uns et des autres, la disparition de la méfiance, un recommencement, un nouveau départ dans lequel l'île figure toujours comme centre de réconciliation.

Abilio Estévez : *Tuyo es el reino* et *Los palacios distantes*

L'île en tant qu'espace utopique est un élément primordial de l'œuvre d'Abilio Estévez. Dans ce sens-là, son premier roman, *Tuyo es el reino*, publié en 1997, s'attarde sur les symboles de la nationalité et retrace les plus divers sentiments, sensations et réflexions que réveille la condition insulaire chez les Cubains. *La Isla*, dans ce roman, constitue un lieu indéfinissable : peut-être le quartier havanais de Marianao où l'auteur a vécu son enfance, une vieille maison, l'île de Cuba toute entière... Qui sait? Les personnages doutent même de son existence :

Esta Isla que habitamos, ¿no será una alucinación de don Cristóbal?, ¿no seremos un engaño para marineros extraviados?,

no dudo que seamos sólo un espejismo, que ninguno de nosotros exista en la realidad [...] Yo pienso, razonó al cabo Vido, que aun cuando no existamos, lo creemos, y basta la creencia para que de algún modo existamos.⁹

Ce manque délibéré de précision est caractéristique de l'espace utopique : pays de nulle part selon le créateur du concept, l'Anglais Thomas More, en 1516. Endroit mythique dont on ne saurait rien établir d'une manière définitive, car il s'agit d'une construction imaginaire dans laquelle l'homme déverse ses illusions, ce qu'il attend de la vie et du monde, mais qu'il se sent incapable de faire réalité par lui-même. «Je reconnais bien volontiers qu'il y a dans la république utopienne bien des choses que je souhaiterais voir dans nos cités. Je le souhaite, plutôt que je ne l'espère», More terminait *L'Utopie* sur ces mots.¹⁰

La Isla est un lieu assiégé par l'angoisse. Pour exprimer cette caractéristique insulaire, Estévez a recours à l'écrivain Virgilio Piñera. Il s'agit d'une utopie construite à partir de la tradition de l'hécatombe, généralement nocturne. C'est, pour Piñera autant que pour Estévez, le point de départ de l'histoire nationale, l'essentiel de l'île de Cuba, ce qui garantit sa survie et sa pérennité. Car l'utopie est située aussi en dehors du temps, dans l'éternité. Une utopie est appelée à demeurer intacte, parfaite, là où l'homme et ses systèmes politiques, sociaux et économiques disparaissent. Parce qu'elle est imaginaire. Estévez s'appuie sur le mythe du désastre insulaire : un grand chaos (le carnaval, le cyclone, une révolution), qui porte dans ses entrailles le futur, une sorte de paradis promis à tous les Cubains quelque part. Le radieux matin succédant à la nuit de l'orage et à la débâcle.

Dans *La Isla*, où les signes de la décadence se multiplient, l'idée de la fuite est omniprésente. Certains personnages considèrent même que c'est la seule alternative à la disparition à laquelle semble vouée cette île où les statues s'évanouissent et les chemins se ferment soudainement. Cependant, aucun des personnages d'Estévez ne réussit à abandonner l'île : et en y demeurant ils gagnent leur salut. Encore des «Cubains heureux». Estévez, à l'instar de Senel Paz et de Leonardo Padura, dépeint l'exil avec les plus sombres couleurs. Un de ses personnages arrive même à comparer son pays à une maladie mortelle : ceux qui partent emmènent avec eux leur île, qui les empêche de dormir. Et le personnage en question, la Comtesse-aux-pieds-nus, continue ainsi :

Nunca, óiganlo bien, nunca, nadie puede escapar totalmente del sitio en que nació, un hombre que se va del sitio en que nació deja su mitad y sólo lleva la otra mitad que suele ser la más enferma, y cuando allá, a lo lejos, esté donde esté, sienta la falta del brazo o de la pierna o del pulmón, se dice: soy un hombre que padece de nostalgia, y ya está muerto.¹¹

Avec ces mots, Abilio Estévez revient sur l'idée de l'exilé moribond, privé de ses racines, égaré dans le monde.

La solution à la crise de la société cubaine, la seule issue, se trouve alors dans l'île même. Il faut y rester. C'est une idée qui est présentée avec encore plus de force dans le deuxième roman d'Abilio Estévez, *Los palacios distantes*, publié en 2002. Ici, des personnages qui rêvent de quitter La Havane, même s'ils n'entreprendront aucune action concrète pour l'accomplir, finissent par retrouver leurs propres utopies dans les ruines d'un vieux théâtre. Derrière ses murs délabrés se cache la nation rêvée, ce qui rend inutile la fuite ou toute action directe sur la réalité, d'ailleurs inaccessible. Dans ce vieux théâtre, le Pequeño Liceo de La Habana, les protagonistes Salma et Victorio découvrent une ville à la mesure de leurs aspirations personnelles : c'est la cité recréée par une sorte de roi Utopus, le clown Don Fuco, qui s'est fait trésorier de ce qu'il appelle les reliques de la patrie. Patiemment, Don Fuco avait réussi à construire une sorte d'entrepôt de la cubanité, où étaient conservés des vestiges de la gloire et de la catastrophe insulaires. Il y avait là des œuvres d'art, des costumes et des objets ayant appartenu à certaines icônes nationales. Don Fuco ambitionnait même d'enrichir sa collection avec des éléments allégoriques de la désintégration nationale, comme les larmes des *balseiros* qui s'étaient jetés à la mer en 1994 ou les déchirants adieux dans les aéroports.¹² Le clown considérait tout ce fatras de «cubanité» comme les véritables reliques, celles qu'il fallait vraiment conserver. De ce fait, il pouvait s'exclamer, fier de son œuvre : «*Aquí está todo [...] la Isla entera puede hundirse mañana mismo, lo que no puede desaparecer son las ruinas de este teatro* ¹³.»

Tout comme La Isla de *Tuyo es el reino*, El Pequeño Liceo de La Habana est un lieu parfaitement clos, imperméable aux menaces extérieures. Les ruines du théâtre, endroit magique inventé par Estévez, se trouvent en plein milieu d'une Havane décadente et décatie. Ses murs semblent pourtant être promis à la survie et à la pérennité. Quel meilleur endroit, alors, pour placer une utopie? Victorio et Salma comprennent cela et, à la fin du roman, découvrent

leur mission dans cette ville : perpétuer le rêve, nourrir l'utopie dans la pierre, derrière les colonnes séculaires, parmi la poussière. C'est le message du dernier paragraphe de *Los palacios distantes* :

Luego vieron la ciudad que emergía de las sombras como otra sombra o como una reliquia. ¿Crees que nos necesite?, preguntó ella [...] Ahora nos toca a nosotros, respondió él convencido. Y, en efecto, a sus pies, dormida aún bajo la lluvia, se hubiera dicho que La Habana era la única ciudad del mundo preparada para acogerlos. También parecía la única superviviente de cuatro largos siglos de fracasos, plagas y derrumbes.¹⁴

**Pedro Juan Gutiérrez : *Trilogía Sucia de La Habana*
et *Animal Tropical***

Nous finissons avec la prose de Pedro Juan Gutiérrez, qui semble être aux antipodes de l'œuvre d'Abilio Estévez, dans le sens où son auteur est incapable de concevoir aucun futur pour ses personnages. Il s'agit généralement du Cubain indigent des quartiers marginaux de la ville, sombrant dans la délinquance, la prostitution, la violence, l'alcool, les drogues. Ici, nous sommes loin d'une pensée utopique ou d'un esprit humaniste dans lesquels l'homme puisse être représenté comme maître de son destin. Bien au contraire, il s'agit des marginaux, des êtres qui errent à la lisière même de la société et qui ne gardent aucun espoir d'y rentrer. Cependant, Pedro Juan Gutiérrez n'échappe pas non plus à «l'envoûtement» insulaire. Même ces marginaux demeurent attachés à leur île, volontairement ou involontairement.

Dans les nouvelles de *Trilogía sucia de La Habana*, livre publié en 1998, l'idée du départ apparaît maintes fois. Il y a un personnage, Carlitos, que l'auteur baptise comme, «le Fils du Chaos» et qui vient confirmer la théorie de la patrie en tant que maladie mortelle, esquissée dans *Tuyo es el reino* par la Comtesse-aux-pieds-nus. Parce que Carlitos, qui «fuyant l'enfer», c'est-à-dire la vie difficile à Cuba, réussit à s'exiler aux États-Unis et trouve son «*american dream*», est accablé de nostalgie, appelle tous les jours sa famille à La Havane, ne s'adapte pas à la vie à Miami, il ne dort pas. Gutiérrez conclut que Carlitos «*llevaba dentro el desespero del caos. Su corazón permanecía cercado por los barrotes*».¹⁵

C'est pourtant dans le roman *Animal tropical*, publié en 2000, que cette perception de l'exil est exposée plus clairement. Dans ce livre,

le protagoniste Pedro Juan, las de sa vie marginale à La Havane, envisage de partir, ne serait-ce que pour quelques mois, à l'étranger. Agneta, son amante suédoise, l'invite à Stockholm. En effet, le protagoniste arrive à se calmer et mène une vie tranquille dans cette ville. Cependant, il ne réussit pas à trouver son bonheur car La Havane, son île, et ses femmes, hantent sans répit son quotidien. Réapparaît ici le spectre de «l'imbattable» sexe patriotique présenté par Padura. Car, même si Pedro Juan reconnaît en Agneta une bonne partenaire sexuelle, il ne peut éviter de la comparer à Gloria, son amante cubaine. La perversion de Gloria lui manque terriblement et il rêve d'avoir des rapports sexuels similaires avec la Suédoise. Ainsi, entre les comparaisons, les lamentations à propos de son insatisfaction sexuelle, ou de la nourriture qui ne le motive pas, ou des coutumes européennes, du silence et du calme, le séjour à Stockholm devient un véritable supplice pour Pedro Juan. Seul le souvenir de Cuba lui offre une certaine consolation.

Rien ne semble intéresser le protagoniste en Suède. Et lorsqu'il rencontre d'autres Cubains en exil, il finit aussi par s'en lasser assez vite. La description qu'il fait d'eux est assez sinistre :

Un poco más arriba [...] está el bar La Habana [...] siempre hay música salsa y los negros habaneros bailando con las suecas. Entonces regreso por unos minutos a la locura. Me cuentan cómo conquistaron a sus suecas en el Malecón o en Guanabo, cómo las seducen, cómo escapan ahora para bailar un poco de casino y emborracharse con otras suecas. Jamás tienen una corona en el bolsillo. [...] Otros simplemente les piden dinero continuamente a sus mujeres. No entienden nada de sueco. Hay uno que es blanco y antropólogo. Depresivo. No baila. Lleva cuatro años en Estocolmo. Casi no habla. Si sigue así, morirá de tristeza. '¿Por qué no regresas a Cuba?', le pregunto. Me abre los ojos aterrado y me contesta: '¡No, no, no, no!' Pienso que terminará loco o suicida. Hay uno de visita. Vive en Umea. Tampoco tiene trabajo, no entiende el idioma y se queja durante media hora. Se queja de todo. Oh, no puedo con ellos.¹⁶

Le séjour en Suède ne dure pas plus de trois mois. Pedro Juan, même s'il connaît la vie difficile qui l'attend à La Havane et qu'il semble ne plus supporter, éprouve un certain bonheur en rentrant chez lui. Il reconnaît que la saleté, la promiscuité et la misère lui manquaient. Ce chaos était aussi le sien et, éloigné de lui, il se sentait

perdu. Toutefois, un changement de vie s'impose. Le protagoniste, sachant maintenant qu'il lui est impossible de vivre en dehors de l'île, cherche, dans les volets suivants de la suite «marginale» de Pedro Juan Gutiérrez, d'autres issues à sa situation. Ainsi, dans les dernières pages d'*Animal Tropical*, il songe à partir pour la campagne ou la plage. Et c'est en effet sur une plage aux alentours de La Havane, à Guanabo, que Gutiérrez ouvre son recueil de nouvelles *Carne de perro*, publié en 2003. Il confirme sa décision de rester dans le chaos national, mais dans un coin calme et reculé, toujours marginal donc, en observateur qui passe sans s'arrêter et ne pose pas de questions ni de jugements. Un homme las de tout et de tous :

La mierda me persigue. Pero un poco más allá, a la altura del cocotero, todo seguía tranquilo. No había peste a mierda ni se oía la música, y el mar se mantenía azul y limpio, con olitas espumeantes y buen sol. Sólo faltaban las caracolas y un poeta de ochenta años que rimara todo aquello, con su cabello blanco suelto al aire. En fin, todo perfecto, y me dije: '¿De qué te quejas, Pedro Juan? No seas tan conflictivo, compañero. Quédate aquí en este pedacito, que está regio, como diría Sandra la Cubana, y al carajo lo demás. No trates de arreglar el mundo.' Y así lo hice. Me metí en el agua y nadé un buen rato.¹⁷

L'île, enfin, demeure le centre pour tous. Ce n'est que là que les Cubains de tous bords trouveront leur salut, car il s'agit, semble-t-il, de la seule chose éternelle qui leur reste. Comment donc penser le futur en dehors de cette île si résistante à tous les ébats de l'Histoire...? Entre-temps, ceux qui ont été condamnés à l'exil –par eux mêmes, semblent dire les narrateurs ici présentés- mènent une existence de fantômes, d'aliénés, dépossédés de leur plus important trésor : la patrie qui est inconcevable en dehors de l'île. Voici donc l'idée qui d'une manière ou d'une autre a été exprimée dans les ouvrages analysés, dans lesquels il s'agit toujours de trouver de solutions à la difficile situation actuelle de la société cubaine (vue dans une perspective communautaire –chez Senel Paz, Leonardo Padura ou chez Abilio Estévez- ou dans une perspective individuelle –comme c'est le cas notamment de Pedro Juan Gutiérrez). Mais cette quête de solutions est, dans tous ces cas, parfaitement insulaire, circonscrite à l'île, que ce soit par la voie de l'action sociale, comme semblent proposer Paz et Padura, par la conception utopique d'Estévez ou bien par l'indifférence existentielle esquissée par Pedro Juan

Gutiérrez. Et leurs propositions dérivent, d'ailleurs, d'une idée extrêmement présente dans la société cubaine actuelle et aussi dans l'exil, notamment à Miami : L'île est toujours le centre, vers lequel convergent soit la fierté de celui qui l'habite toujours, soit la rage ou la nostalgie de celui qui l'avait abandonnée un jour.

On peut néanmoins se demander s'il est absolument nécessaire d'adopter toujours l'une de ces deux positions? Une vie cubaine qui ne gravite pas autour de l'île est-elle possible? Une existence cubaine libérée de l'obsession de la «cubanité»? Peut-on concevoir le futur des Cubains sans que l'insularité, l'importance démesurée accordée au fait de vivre ou ne pas vivre dans l'île, ne leur soit pas toujours imposé?

NOTES

1. Gellner, Ernest, *Nations et nationalisme*, trad. de l'anglais [Nations and Nationalism] par Bénédicte Pineau, Paris, Payot, «Bibliothèque historique Payot», 1999, [1^{re} éd. 1989], p. 18-9.
2. Paz, Senel, «El lobo, el bosque y el hombre nuevo», *Unión* (XII), 1991, p. 36. «*Je pars*, sur le ton avec lequel l'avait dit Diego, a chez nous une connotation terrible. Cela veut dire que l'on quitte le pays pour toujours, que l'on s'efface de sa mémoire et qu'on l'efface de la sienne, et que, de bon gré ou non, on assume la condition de traître. On le sait depuis le début et on l'accepte parce que c'est inclus dans le prix du billet. Une fois qu'on l'a en main, on ne pourra convaincre personne qu'on ne l'a pas acheté avec joie. Tel ne pouvait pas être ton cas, Diego. Qu'allais-tu faire loin de La Havane, de la chaude saleté de ses rues, de l'agitation de ses gens? Que pouvais-tu faire dans une autre ville, cher Diego, où Lezama ne serait pas né?», *Fresa y chocolate*, Paris, Éditions de Mille et une nuits, 2001, p. 45-6.
3. «Curar la vertiginosa sensación de hallarse descentrado, fuera del tiempo y en otro espacio», Padura, Leonardo, *La novela de mi vida*, Barcelone, Tusquets, 2002, p. 15.
4. *Ibid.*, p. 195.
5. *Ibid.*, p. 177. «Rappelle-toi que je suis Noir et que n'importe où je me trouve, je serai toujours un Noir. Ici je suis foutu, mais je marche dans les rues tout en étant considéré comme une personne. Et puis, je crois qu'il ne faut pas partir.» (Notre traduction).
6. *Ibid.*, p. 153. Partir, nous? Et pourquoi? Rappelez-vous que les Junco, les Ponce de León et les Vélez de la Riva, nous sommes Cubains depuis trois siècles et même si nous n'avons pas toujours eu de l'argent, on a continué de vivre. Celui qui veut partir, qu'il parte donc ; mais moi, qui suis Cubaine jusqu'au bout des ongles, il faudrait qu'on me jette dehors, sinon, je ne pars nulle part. (Notre traduction).
7. *Ibid.*, p. 211. «Il fallait revenir, même si ce n'était que pour me suicider.» (Notre traduction)
8. *Ibid.*, p. 209. «Il manquait toujours quelque chose». (Notre traduction).
9. Estévez, *Tuyo es el reino*, op. cit., p.302 ; «Cette Île que nous habitons, est-ce qu'elle ne serait pas une hallucination de Monsieur Christophe Colomb? ne serions-nous pas un leurre aux yeux des marins égarés? je crois bien que nous ne sommes qu'un mirage, qu'aucun de nous n'existe vraiment. [...] Je pense, argumenta finalement Vido, que même si nous n'existons pas, du moins nous le croyons, or il nous suffit de croire qu'on existe

- pour exister d'une façon ou d'une autre», Estévez, *Ce royaume t'appartient*, op. cit., p. 308.
10. More, Thomas, *L'Utopie ou Le Traité de la meilleure forme de gouvernement*, trad. de l'anglais par M. Delcourt, présenté par S. Goyard-Fabre, Paris, Flammarion, «GF», 1987, [1^{re} éd. 1966], p. 234.
 11. *Tuyo es el reino*, Op. cit., p. 102-103. «Jamais personne ne peut échapper totalement au pays où il est né, un homme qui part du lieu de sa naissance abandonne la moitié de lui-même et seule lui reste l'autre moitié qui est généralement la plus malade, et quand là-bas, au loin, dans quelque endroit qu'il se trouve, il sent le manque d'un bras, d'une jambe ou d'un poumon, et quand il pense : je suis un homme qui souffre de nostalgie, il est déjà mort.» *Ce royaume t'appartient*, op. cit., p. 101.
 12. «*Quisiera almacenar el llanto de algunos de los que se lanzaron al mar de 1994 [...] trágicas despedidas en los aeropuertos.*» Estévez, Abilio, *Los palacios distantes*, Barcelone, Tusquets (coll. «Andanzas»), 2002, p. 135.
 13. *Ibid.*, p. 264. «Tout est là [...] l'Île peut sombrer maintenant, car ce qui ne peut jamais disparaître, ce sont les ruines de ce théâtre», *Palais lointains*, Paris, Grasset, 2004, p. 351.
 14. *Los palacios distantes*, p. 272. «Puis, ils virent la ville émerger de l'ombre, comme une autre ombre, ou comme une relique. Tu crois qu'ils ont besoin de nous?, demanda-t-elle [...] Maintenant c'est notre tour, répondit-il d'un ton convaincu. Et, en effet, à ses pieds, encore endormie sous la pluie, La Havane paraissait la seule ville au monde prête à les abriter (et à les accueillir). Elle paraissait aussi la seule survivante de quatre longs siècles d'échecs, de désastres et d'effondrements», *Palais lointains*, p. 364.
 15. Gutiérrez, Pedro Juan, *Trilogía sucia de La Habana*, Barcelone, Anagrama, 1998, p. 113-114.
 16. Gutiérrez, Pedro Juan, *Animal tropical*, Barcelone, Anagrama, 2000, p. 116. («Un peu plus haut [...] il y a un bar qui s'appelle La Habana. [...] il y a toujours de la salsa et des Noirs de La Havane qui font danser les Suédoises, et donc je retourne à la folie pour quelques instants. Ils me racontent comment ils ont séduit leurs filles du Nord sur le Malecón où à Guanabo, et comment ils viennent ici faire la fête avec d'autres nanas pour échapper un peu à celles qui leur ont mis le grappin dessus. Ils n'ont jamais une couronne en poche. Ils tirent le diable par la queue, [...] d'autres en demandant sans cesse de l'argent à leurs femmes. Ils ne parlent ni comprennent un mot de suédois. Parmi ces Cubains, il y en a un qui est Blanc et anthropologue. Dépressif. Il ne danse pas, lui. Ça fait quatre ans qu'il est à Stockholm. On ne l'entend presque jamais. S'il continue sur cette lancée, il va crever de tristesse. ¿Pourquoi tu ne retournes pas à Cuba?', je lui demande, et il ouvre grands yeux effarés et

il chuchote ' Non, non, non!' Je crois qu'il va finir cinglé, ou qu'il se tirera une balle dans la tête. Un autre, de passage, celui-là. Il habitue Umea. Sans travail non plus. Il ne comprend pas la langue. Il se lamente pendant une demi-heure. En se plaignant de tout. Ah, je ne les supporte pas!», *Animal tropical*, trad. par Bernard Cohen, Paris, Albin Michel, 2002, p. 155-6.

17. *Animal tropical* (Barcelone), *op. cit.*, p. 41. «Le caca me poursuit, décidément. Mais dans mon coin tout est à nouveau tranquille. Pas de puanteur, pas de musique débile, la mer bleue et claire, les vaguelettes écumantes sous le soleil. Il ne manque plus que les trompettes [«coquillages», c'est le terme que nous préférons] et un poète de quatre vingt balais qui saurait mettre tout ça en vers, avec ses cheveux blancs flottant dans la brise. Tout est parfait, donc, et je me dis : 'De quoi tu te plains, Pedro Juan? Sois pas si compliqué, camarade! Reste dans ce petit paradis, parce que c'est royal, comme dirait Sandra la Cubaine, et au diable tout le reste! N'essaie pas d'arranger ce monde.' Sitôt dit, sitôt fait : je me mets à l'eau et je nage un bon moment.», *Animal tropical* (Paris), *op. cit.*, p. 48.

Fils de ce verbe *Poésie et bilinguisme*

Carla Fernandes

Université de Toulouse-Le Mirail

Poesía es el descubrimiento de mitos o
el experimentarlos otra vez con intimidad...
J. L. Borges, *El idioma de los argentinos*.

La première partie d'une récente anthologie de la poésie paraguayenne¹ est entièrement consacrée à la poésie en guarani. Un ensemble de 57 auteurs sont cités, chiffre qui mérite d'être mentionné et dont il faut tenir compte dans les études sur la littérature paraguayenne. Cette production en guarani inclut à la fois des textes littéraires et des textes qui appartiennent au domaine de la littérature orale pré-hispanique², retranscrits et traduits au 20^e siècle par des ethnologues ou des anthropologues, qui se sont consacrés à l'étude de la langue et de la culture guarani. L'œuvre de Kurt Nimuendaju Unkel³, *Leyenda de la creación y juicio final del mundo como fundamento de la religión de los Apapokúva-Guaraní* et celle de León Cadogán⁴, *Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá* rentrent dans cette dernière catégorie.

Augusto Roa Bastos, l'écrivain paraguayen le plus connu hors de son pays, s'est intéressé à un certain nombre de ces textes ethnographiques et les a rassemblés dans un ouvrage intitulé⁵ *Las culturas condenadas*. Il a également écrit des poèmes⁶ inspirés des textes recueillis par Nimuendaju chez les Apapokúva. Néanmoins, nous fonderons notre travail sur l'œuvre bilingue de Susy Delgado (poète et journaliste paraguayenne, née en 1949), plus spécialement sur son recueil bilingue⁷ *Ayvu membyre- Hijo de aquel verbo* (1999). Il présente

la particularité de reprendre et d'adapter la conception sacrée du langage qui est l'un des piliers de la culture et de l'identité guarani. Précisément, cette conception sacrée du langage nous est connue grâce à un ensemble de chants sacrés et de mythes recueillis chez les Mbyá guarani du Guairá au milieu du 20^e siècle par León Cadogán, un autodidacte qui a passé une grande partie de sa vie au contact de ce groupe guarani. Les textes de l'*Ayvu Rapyta*, à l'instar de la poésie de Susy Delgado, sont eux aussi publiés dans une version bilingue et le chapitre qui sert de référence au recueil de poèmes *Ayvu membyre-Hijo de aquel verbo* est considéré par Cadogán lui-même comme le plus important de la religion mbyá-guarani.

Susy Delgado a écrit sept recueils de poèmes, dont trois en guarani, publiés dans leur version bilingue : *Tesarái mboyve-Antes del olvido* (1987) ; *Tataypype-Junto al fuego*⁸ (1992) ; *Ayvu membyre-Hijo de aquel verbo* (1999). Pour toutes ces œuvres, la langue de départ c'est le guarani et celle d'arrivée d'espagnol ; la culture de départ est pré-hispanique, puis métissée ; celle d'arrivée différente, tant du point de vue temporel que spatial. Rappelons que jusqu'à une date très récente, le bilinguisme paraguayen était/est tenu pour l'un des facteurs les plus déterminants de ce qui est considéré comme le «retard» de la littérature paraguayenne. Cette approche serait bien sûr à relativiser ou à nuancer, car davantage que d'un supposé retard, la littérature paraguayenne, comme d'autres en Amérique latine, souffre d'un problème de diffusion. Augusto Roa Bastos, par exemple, utilisera la métaphore du «texte absent» pour évoquer la présence latente et souterraine du guarani dans ses écrits en espagnol. Le cas de figure offert par l'œuvre poétique bilingue de Susy Delgado est différent et à plus forte raison : le texte espagnol proposé n'est pas la traduction littérale du guarani et même plus qu'une auto-traduction, c'est une ré-élaboration, un second texte.

Un rapide tour d'horizon de l'ensemble des trois recueils en guarani permet de dégager un certain nombre de constantes. Il est à relever que, contrairement aux recueils écrits en espagnol, ceux écrits en guarani se présentent comme des œuvres organiques, comme s'ils racontaient une histoire en plusieurs poèmes. *Tesarái mboyve -Antes del olvido* évoque les êtres chers et les transformations d'une enfant qui devient jeune fille. L'ensemble est placé sous le signe de la mémoire qui abrite la parole guarani : la poète et la poésie sont les gardiennes d'une tradition qu'elles ont à cœur d'exprimer et de transmettre. Les poèmes de *Tataypype-Junto al fuego* sont des variations

autour du feu, conçu comme espace domestique central et privilégié et perçu comme mémoire sans cesse alimentée. Ce feu et ce foyer sont le lieu de la parole ancestrale guarani que la poète essaye de raviver et de maintenir en vie. Dans son troisième –et dernier à ce jour– recueil bilingue, *Ayvu membyre-Hijo de aquel verbo*, Susy Delgado configure une poétique fondée sur la cosmogonie mbyá et sur la place centrale qui est octroyée au langage dans *L'Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá*. Au chapitre II intitulé «El fundamento del lenguaje humano», il est dit que le langage humain est d'origine sacrée et de même que l'amour a été créé par la divinité, avant même la terre et l'être humain :

De la sabiduría contenida en su propia divinidad,
Y en virtud de su sabiduría creadora,
Creó nuestro Padre el fundamento del lenguaje humano.
(...)
Antes de existir la tierra,
En medio de las tinieblas primigenias,
Antes de tenerse conocimiento de las cosas,
Creó aquello que sería el fundamento del lenguaje humano.
E hizo el verdadero Primer Padre –amandú que formara parte
de su divinidad⁹.

L'épigramme choisie par Susy Delgado est aussi contenue dans ces vers qui démontrent que le langage humain est d'origine divine. Il a été la première œuvre du créateur après qu'il eut pris sa forme humaine dans le chaos originel. L'origine du langage humain s'articule donc toujours autour d'un double concept, celui de la parole-âme : l'origine du langage humain c'est aussi l'origine de la part divine de l'âme¹⁰ qui s'incarne dans l'être humain une fois qu'il a été engendré et envoyé sur terre, comme l'évoquent les chapitres II, IV, V et IX des textes mythiques de *L'Ayvu Rapyta*.

La lecture de la version espagnole des textes mythiques des Mbyá donne un aperçu des caractéristiques orales, rhétoriques, rythmiques des ces chants sacrés guarani. Ces caractéristiques viennent littéralement de la langue guarani, de sa forme agglutinante qui détermine une cosmovision particulière. Bartomeu Meliá, responsable de l'édition que nous utilisons, insiste sur le fait que León Cadogán a recueilli ces textes dans leur variante sacrée (mbyá), qui ne correspond pas au guarani quotidien et profane, et que la traduction espagnole est littérale¹¹. Cadogán s'inscrit en cela dans une tradition de

traduction littérale des textes sacrés (de la Bible notamment). Le choix de la littéralité correspond au souci de ne pas trahir, ni dénaturer une parole à l'origine sacrée et divine et de ne pas commettre de sacrilège¹². Le résultat obtenu est très particulier du point de vue stylistique et plus généralement esthétique.

Les rapports entre le mythe et la poésie sont reconnus et ont été dégagés de longue date. Pour Lévi-Strauss «le mythe est simultanément dans le langage et au-delà¹³», mais lorsque mythe et poésie sont pris en tant que faits linguistiques, leurs parcours divergent. Et l'exemple de divergence que donne Lévi-Strauss est précisément celui de la traduction : le mythe parce qu'il est essentiellement un récit, une histoire -ainsi que l'indique l'étymologie grecque du mot- résiste à toutes les traductions y compris les plus mauvaises, alors que la poésie non, et d'aucuns se risquent même à avancer l'idée qu'aucune traduction de vers n'est jamais satisfaisante. Or, dans le cas de ces textes sacrés, la poésie et le vers sont la forme littéraire à travers laquelle le mythe est transmis. Il s'agit de plus, d'un mythe qui concerne le langage et son origine. Toute divergence est annulée au profit d'un lien originel qui relie le sacré, la poésie et la littéralité des traductions qui visent à diffuser ces mythes ou chants sacrés hors de leur contexte d'origine.

Travailler la poésie bilingue à partir de la version espagnole, donc du texte second, constitue un écueil. Mais, on peut avancer l'hypothèse que dans le cas de *Ayvu Membyre-Hijo de aquel verbo*, la sacralité qui fonde et configure le chant sacré, qui en est à l'origine, a des incidences sur la version espagnole : l'oralité du guarani est perceptible dans des vers placés au service d'une pensée analogique, qui exalte en particulier le lien entre la parole et l'univers, le cosmos. Au-delà, certains termes choisis dans la version espagnole de Susy Delgado font l'objet de notes lexicales qui glosent la traduction du texte mbyá-guarani dans l'*Ayvu Rapyta*. C'est le cas notamment de l'utilisation du verbe «se multiplier» dans le sens d'engendrer (p. 45) qui est repris dans la composition XVIII pour exalter le pouvoir de démiurge de la poète :

Y yo, sin embargo,
imito a los pájaros,
al lobo feroz,
al moscardón, al cuervo,
al cerdo salvaje,
a la rana,

Che katu avei
aha' ã guyra,
aguara pochy
mamanga, yryvu,
kure ka'aguy,
ju'i,

a la víbora cascabel,
a la cigarra,
a la lechuza.
Animales lejanos,
quiero contestar
a todos ellos.
Los que en tierra y cielo
viven cantando,
quiero acompañar,
y multiplicar,
yo sola,
yo misma.

mabói chini,
ñakyr ã,
urukure'a.
Tymba momybyr
ambohovaise
maymávapete.
Yvy ha yvágare
opuraheipáva,
amoirû nga'u,
ambohetave,
chemi
Chete.

Les étapes essentielles de ce «Fundamento del lenguaje humano» se structurent comme suit : la divinité engendre les flammes (manifestation visible du sacré) et le brouillard (qui donne de la vitalité à tous les êtres) ; le langage est ensuite créé ; puis le fondement de l'amour ; ensuite l'hymne sacré ; la divinité crée des compagnons avec qui partager l'œuvre réalisée jusque-là. Certains de ces éléments sont repris de façon très explicite par la poète dans *Ayvu Membyre-Hijo de aquel verbo*¹⁴. Le recueil s'ouvre sur la constatation de l'irréversibilité de l'existence humaine, matérialisée dans la parole qui fait irruption et disparaît tout aussi brusquement de sa bouche :

I
En un despertar
se pegó
a mi lengua,
estalló
en mi boca,
cosa insospechada,
el habla.
(...)

Peteî ko'éme
oja vaekue
che kûre,
opu vaekue,
che jurúpe,
maba'e guasete
ñe'ë.

II
En un despertar
se habrán de ir
todos de mí
el amor al habla,
habla niña y torpe

Peteî ko'éme
ohopa vaerã
chehegui akói
ñe'ë rayhumi,
ñe'ë tavymi

que quiere escribirse,
 el hijo del habla,
 el habla habladora
 que habla por hablar
 tanto, inútilmente.

ñe'ë haise
 ñe'ë membyre
 ñe'engatuete,
 ñe'ë reieta
 ñe'ë reiete.

La poésie et le vers, forgés à partir d'une parole simple et humble, vont naître du désir de garder une trace de cette existence passagère : «Chiquito,/ chiquito, / hijo de lo chico. Sólo de este porte, / algo/ quiero hacer.». Le «faire poétique» se présente lui aussi d'emblée comme humble et simple (VI).

L'évocation du langage primordial et sacré commence au poème VII : «Una cosa / que suena muy lejos / al comenzar / y se va acercando, / cada vez más / cuando vamos a nacer». Nous avons évoqué précédemment que dans l'*Ayvu Rapyta*, la parole-âme s'incarne dans l'être après sa naissance. Nous assistons ici aussi à la naissance de la poète et de la poésie. Le chaos primordial dans lequel est perdue cette parole sacrée, qui va devenir poétique, est évoqué à travers des éléments et des sons naturels qui renvoient au brouillard («neblina») vivifiant des origines. En guarani, *ñe'ë* signifie langage humain mais s'applique aussi au bruit des insectes et au chant des oiseaux. Dans un premier temps, la poète évoque son désir de parvenir à imiter ces sons émis par la nature :

VIII

Así, tal cual,
 un sonido tímido,
 rumor subterráneo,
 ruido escondido,
 viento suave,

Upéichaguaite
 mba'epu mirî,
 mba'epu guyguy,
 mba'epu kañy,
 yvytu vevúí,

lloviznita,
 escucho cerca de mí.
 Si pudiera hacer
 Algo así, tal cual.

amandayvymi,
 Ahendu che yp'pe.
 Ajapo nga'u
 upéichaguaite.

La quête entreprise provoque un état de désespoir et d'angoisse exprimé à travers des vers tels que «En noche cerrada / en su oscuro fondo». Les compositions IX à XVII retracent la naissance de la parole, désignée par l'indéfini «algo», d'abord dans le cosmos :

XVI

Algo que murmura,
 algo que resbala,
 algo que borbota,
 algo derramándose,
 algo que ronca,
 algo que bufa,
 algo que suena,
 algo que gotea,
 algo que chorrea,
 algo que desborda,
 algo en catarata,
 algo como un trueno,
 un ruido.

Mba'e ngururu,
 mba'e syryry,
 mba'e sororo,
 mba'e chororo,
 mba'e char ãr ã,
 mba'e pyambu,
 mba'e parãrã,
 mba'e guilili,
 mba'e guiriri
 mba'e guarara,
 mba'e korõrõ,
 mba'e sununu,
 Ayvu.

puis progressivement dans le corps même de la poète :

XIX

Tuerzo mi lengua,
 la echo, la ovilla,
 la pego, la muevo,
 la arrastro,
 la resbalo
 hacia el fondo de mi garganta,
 y entonces la saco,
 la suelto, la aliso.
 y me araña el sabor
 de un susurro tierno.

Aipoka che kũ,
 aity, amboapu'a
 ainupa amomỹi,
 ambotyryry,
 ambopysỹryi
 che ahy'o ruguápe,
 ha upéi anohẽ
 Ajora, amosỹi.
 Aiko'õ ayvu
 Tavymi.

Cette possession de la parole est suivie de la rencontre avec le chant ancestral, «canto, canto viejo» qui se transforme progressivement en «Canto, canto nuevo / a punto de abrirse / en el fondo de mi garganta, / casi despertando / aquí, en mi vida.» Les deux sont réunis dans le poème XXVII et vont permettre l'avènement de la poésie, issue de la parole-âme : «Que llovizne así / un sonido tímido / despaciosamente, / dulcemente fresco. / Que lama la piel, / que penetre hondo, / ovillándose / en el fondo / de mi alma.» (XXIX)

Partant d'une cosmogonie et d'une mythologie du langage, la poète tisse et entrelace les différentes phases de la création poétique. Du mythe cosmogonique elle en arrive à la genèse poétique en

entreprenant un processus de recherche de la parole sacrée, véhiculée par les chants ancestraux, qui va devenir la parole poétique. C'est aussi un parcours qui va de la parole, la voix à la main, à l'écriture :

XXX

Ay... si sucediera
que en mi alma despierte
el aliento,
que el habla despierte,
Ay, si sucediera
que el habla viviese
en la huella del habla
de mis antepasados.
Despierte ese hijo
del verbo,
la memoria.

Ha... Tamora'e
opáy pe che' ãme
pytu
opáy ñé'emi.
Ha tamora'e
oikove ñé'ê
umi che ypykue
ñé'ê rapykuerépe.
Opáy pe ayvu
membymi,
mandu'a.

XXI

Despierte en mi voz
despierte en mis manos,
se lave la cara,
se sacuda,
baile un poquito
al oído.
Y después se siente
sobre este papel
estirando el cuerpo,
apantallándose,
al tiempo que cuente
lo que va sintiendo.

Topáy che ahy'ópe
ha topáy che pópe,
toje hovahéi
tojetyvyro,
tojerokymi
Apysápe.
Ha upéi toguapy
ko kuation ári,
tojepysa
tojepejumi
omombe'u hápe
oñandúva ohóvo.

Il est à souligner que dans ce retour aux origines sacrées de la parole-âme, l'écrivain fait un détour par la poésie mystique de San Juan de la Cruz. Les ténèbres originelles du chaos guarani deviennent «mi noche oscura»¹⁵ rappelant le début de l'une des «Canciones del alma que se goza de aver llegado al alto estado de perfección...» (en una noche oscura / con ansias de amor inflamada...). D'autres vers encore rappellent le «vivo sin vivir en mí/ y de tal manera espero/ que muero porque no muero» des «Coplas del alma que pena por ver a Dios».

Le poème XI semble réunir la double référence mystique :

En noche cerrada
y en su oscuro fondo
se perdió
de mí
el habla preciosa,
el pequeño canto.
En noche cerrada,
en su oscuro fondo,
yo muero por ella.

Pyhare pyte
pyhare ruguáre
okañy vaekue
chehegui
pe ñe'ê porã,
Pe puraheimi.
Pyhare pyte,
pyhare ruguáre,
Che ahõ hese.

«El habla preciosa» renvoie, de plus, aux *ñe'ê porã tenonde- las primeras hermosas palabras* qui constituent ces chants ou mythes. La quête de la parole sacrée et poétique rejoint ainsi la quête mystique, faisant dialoguer les deux composantes indienne et espagnole de la culture paraguayenne actuelle.

Susy Delgado recrée de la sorte les différentes phases d'une poétique ou de ce qui pourrait être qualifié de «fondement du langage poétique guarani». Ce fondement est aussi le réceptacle d'où émane son propre verbe, établissant une continuité et une filiation avec le fonds mythique auquel elle va puiser son inspiration et à partir duquel elle construit son art poétique. Le «Fils de ce verbe» sacré et ancestral, c'est le langage poétique guarani actuel et la mémoire qui est réactivée à travers lui, la mémoire de la parole-âme.

Dans le mythe ou chant sacré, la parole-âme précède toute création ; elle est essence et fondement et se situe avant tout commencement, dans l'espace impossible à limiter et à définir, l'espace de l'incréd. Dans la poésie actuelle, dans un espace très délimité, voir borné par des frontières nationales et dans un temps résolument inscrit dans la modernité, donc dans le présent, la poète part en quête de cette parole-âme en elle-même, dans sa mémoire et dans des textes comme ceux recueillis par Cadogán, que l'écriture a déjà fixés et figés. Elle assume à son tour, et en même temps, une quête ontologique, spirituelle et esthétique.

Le résultat de cette quête est transmis dans deux textes ou un double texte (édition bilingue) et non pas un «texte absent» comme dans le cas de Roa Bastos. Les Mbyá guarani ont révélé ces textes sacrés et secrets à León Cadogán pour le remercier d'avoir sorti l'un des leurs de prison. De la sorte, ils l'initient et l'intègrent définitivement à leur culture, dont il consigne les manifestations par

écrit pendant de longues années. Par la suite, il les traduit et contribue à leur diffusion. Ainsi, parce qu' au commencement de la poésie était le sacré, la parole-âme guarani se perpétue dans la transmission, le partage et le don.

NOTES

1. *Poesías del Paraguay. Antología desde sus orígenes*, Asunción, Distribuidora Arami, 2001, 799 p.
2. Presque inévitablement influencés par la culture espagnole, faudrait-il ajouter.
3. Kurt Nimuendaju Unkel, *Leyenda de la creación y juicio final del mundo como fundamento de la religión de los Apapokúva-Guaraní*, Lima, Centro Amazónico de Antropología y Aplicación práctica, 1978, 219 p.
4. León Cadogán, *Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá*, Asunción, Biblioteca Paraguaya de Antropología, Vol. XVI, CEADUC-CEPAG, 1992, 321 p.
5. Augusto Roa Bastos, *Las culturas condenadas*, México, Siglo XXI Editores, 1978, 349 p.
6. Augusto Roa Bastos, «Yñypyryú», *El naranjal ardiente*, Asunción, Alcándara, 1983, p. 95-111.
7. Susy Delgado, *Ayvu membyre- Hijo de aquel verbo*, edición bilingüe, traducción al castellano de la autora, Asunción, Editorial Arandurã, 1999.
8. *Tesarái mboyve-Antes del olvido* edición bilingüe, traducción al castellano de Carlos Villagra Marsal y Jacobo Rauskin, Editorial Alcándara 1987 ; *Tataypype-Junto al fuego*, edición bilingüe, traducción al castellano de la autora, Editorial Arandurã 1992.
9. *Ayvu Rapyta, op. cit.*, p.33.
10. «El concepto guaraní de alma», *Ayvu Rapyta, op. cit.*, p.303-304.
11. «Hemos conservado el texto castellano con toda fidelidad, pues, aunque de estilo duro y hasta incorrecto, es propio del autor, que con ello nos quiere acercar a ciertas peculiaridades del discurso mbyá-guaraní», *Ayvu Rapyta, op. cit.*, p.23.
12. Jorge Luis Borges, *Arte poética*, «La música de las palabras y la traducción», Barcelona, Editorial crítica, 2001, p. 75-95. Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, p. 427-460.
13. Claude Lévi-Strauss, «Magie et religion», *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 239.
14. Les citations sont extraites du recueil tel qu'il a été publié dans *Antología primeriza*, Asunción, Editorial Arandurã, 2001, p. 246-273.
15. C'est le cas dans les poèmes I, IX, XI, XII.

Araignée! Pourquoi pas libellule ou papillon?

Gérald Larrieu
Université de Paris IV

*-Le pape est mort. Un nouveau pape est appelé à régner.
-Araignée (quel drôle de nom)! pourquoi pas libellule ou papillon?*

La phrase titre, extraite d'un jeu de mot enfantin, nous servira de fil conducteur pour l'étude de la représentation de cette étrange hybridité qu'est la femme araignée dans l'œuvre de Manuel Puig. Pour la mener à bien cela va sans dire que nous avons dû trancher dans le vif.

Etymologie d'entomologie

-«**entomo-**, du grec *entomon*, insecte» (Robert, 1981, II, 542), dérivé de «*temnô*, couper» (Grandsaignes d'Hauterive, 1948, 214).

-«**insecte**, du lat. *insectum*, couper» (Robert, 1981, III, 756).

-La racine «**Sek-**» en indo-européen signifie aussi *couper* et a donné vraisemblablement le «*signum*» (de «*seknom*») notre actuel signe (Grandsaignes d'Hauterive, 1948, 183-184).

Etymologiquement l'insecte porte en lui ce que ne porte pas l'araignée, la trace de sa coupure. L'araignée, elle, est un arachnide qui comporte quatre paires de pattes et la tête *unie* au thorax. Si les insectes se caractérisent donc par le fait d'être sectionnés, les araignées, en revanche, se distinguent par le contraire, c'est-à-dire la fusion, la combinaison, elles sont, morphologiquement hors-section, des espèces d'hybrides pré-aristophanesques dans leur parfaite symétrie.

L'araignée n'a pas de / deux sexe(s) puisqu'elle n'a pas été coupée. L'araignée n'est ni disjonctive ni copulative mais elle est les deux à la

fois, inclusive. Elle n'est ni duelle ni duale elle est tout. Elle fascine et elle effraye.

L'araignée porte en soi(e) son mauvais genre, l'inclassable: l'épicène qui a l'ambiguïté de nommer l'un pour l'autre. Mais ici l'imaginaire se conjugue transgressivement au féminin qui ose dire le masculin (tout comme la panthère arachnéenne qui apparaît dans le premier film évoqué par Molina, l'un des deux protagonistes de: *Le baiser de la femme araignée*¹).

L'araignée échappe à ce point à l'épinglage identificatoire que s'il existe un nom pour celui qui étudie la coupure, la section, la division du signe: l'entomologiste, celui qui étudie l'araignée à part entière (sic) est inqualifiable, innommable.

Arcanes arachnéens

El beso de la mujer araña publié en 1976 porte dès son titre cette notion excessive d'hybridité², il suffit ensuite de l'ouvrir pour s'apercevoir qu'elle en est le principe même de fonctionnement dans cet ouvrage de fiction composé d'un corps de texte et d'autre chose que du corps: des notes greffées en bas de page.

La femme araignée est un monstre doublement composite, qui passe par l'ambiguïté du langage, de la porosité syntaxique d'un substantif (la araña) à une troisième personne d'un indicatif présent (arañar) que l'on entend, donc, de deux manières: «Le baiser de la femme araignée (l'aragne)» ou «Le baiser de la femme griffe (déchire, mutilé)». Cette interprétation de la mauvaise femme est corroborée par le premier film raconté par Molina, *Cat people*, -auquel nous avons déjà fait allusion- où il est question de femmes panthères qui infligent des blessures qui sont plus que de symboliques *arañazos*: «con una garra ella le abrió el cuello y el hombre cae al suelo echando sangre a borbotones [...] le hunde otra vez las garras, ahora en la cara, para deshacerse...» (Puig, 1979b, 45), plus que symboliques car la première mort violente est celle d'un... psychanalyste, celui qui a précisément pour fonction d'interpréter les associations libres, les je de maux, les hybridités, du genre: femme-araignée.

La lecture multiple du texte puiguien est due, entre autres, à une écriture préparatoire polyphonique: «Embrace of the Spiderwoman» est en fait le titre originel donné par Puig à son roman (Puig, 2002, XXXVII), les personnages étant à l'origine des fonctions appelées *he* et *she* (Puig, 2002, XXXVI), qui deviendront plus tard, respectivement, Valentín et Molina.

En français, comme en espagnol, le titre s'enrichit de différentes interprétations qui rejaillissent sur la lecture possible de l'ensemble du roman: «Le baiser de la femme araignée» (l'arthropode) ou bien «Le baiser de la femme a régné» (composition passée du verbe régner). Si le baiser de la femme a régné, c'est qu'il ne règne plus mais qu'il l'a eu fait.

L'araignée, dans l'imaginaire puiguien filé, passe par le dimorphisme sexuel (mâle et femelle), la dichotomie générique (masculin et féminin), la séparation femme/mère, la section fils/mère et leur agglutination corollaire: la représentation du moi à travers l'écriture.

La femme araignée est-elle mère? Là est l'ombilic de la question.

Au commencement était donc le baiser maître, non mortifère en apparence, celui de la mère proustienne à la caresse de papillon: «Un beso en la frente «hasta mañana» me dice mamá todas las noches con la caricia de mariposa en un cachete» (Puig, 1979a, 79). Cette étreinte de mère, comparée au frôlement de l'anagrammatique insecte n'est en soi(e) peut-être pas aussi bien vécue qu'elle/aile en a l'air, car quelques lignes auparavant, l'enfant qui s'exprime (c'est Toto dans *La traición de Rita Hayworth*, le premier roman de Puig publié en 1968, précurseur du Molina de *El beso...*) nous dit -sans lien apparent-: «con los dedos fuerte le puedo borrar los colores a una mariposa, apenas tan despacito hay que acariciarla, polvitos de colores sobre las alas» (Puig, 1979a, 69).

Cet âge est sans pitié, qui retourne la suave caresse pour mieux en gommer les irisations sans lesquelles elle/aile n'est plus rien. Karl Abraham nous dit du symbolisme onirique du papillon dans un rêve particulier: «les ailes [...] ont une signification sexuelle féminine [...] le corps caché au milieu des ailes [est] un symbole génital masculin» (Abraham, 2000, 148).

La caresse-papillon serait bien celle de la première théorie, la femme au pénis (a raie niée), celle qui cache sous ses ailes iridescentes le phallus fantasmé par l'enfant, mais une seconde pointe déjà dans l'oralité aliénante du baiser, celle de la conception sadique du coït de la femme dévorante : la mal nommée femme araignée, puisque l'araignée, elle, qui n'a à proprement parler, pas de bouche n'est donc pas une baiseuse mais une suceuse, ou plus exactement une «succionneuse», davantage vampire que cannibale³.

L'araignée pour Freud représente essentiellement la mère phallique, celle dont les organes génitaux glacent d'effroi. En 1922, Karl Abraham indique que l'association mère/araignée n'est pourtant

pas si évidente; il étudie l'araignée comme symbole onirique et déduit de plusieurs cas cliniques que celle-ci, d'après le contexte, peut renvoyer aussi bien au sexe féminin (par la forme de son corps) qu'au sexe masculin (par ses nombreuses et longues pattes) ou aux deux sexes mêlés par son caractère velu et la combinaison des deux motifs précédents. Un peu plus récemment, une autre étude clinique, celle de Stoller et Newman, spécialistes des transsexuels, se penche sur la récurrence de l'araignée dans les représentations phobiques de leurs patients et vient affiner cette représentation de l'araignée comme symbole obsessionnel bisexuel (Newman, Stoller, 1969).

L'araignée avant *Le baiser*

L'araignée apparaît essentiellement sous deux formes, mêlées: comme la métaphore d'une menace sexuelle lorsqu'en parlent les bonnes au début du chapitre II de *La traición...* et dans une mise en scène inconsciente de la théorie sadique du coït lorsque le père, Berto, fait appel à la jeune fille qui garde son fils pour qu'elle tue une araignée. Elle figure également la position féminine passive de ce père (confirmée à la fin du roman) qui n'arrive pas à séparer le fils de sa mère.

Elle sert ensuite à incarner l'imbroglia dans lequel le personnage principal, Toto, le fils, s'emmêle entre l'appareil digestif -oral- et l'appareil reproducteur: «parecía un cuerpo de araña venenosa» (Puig, 1979a, 72, 72, 123) dira-t-il à plusieurs reprises. L'araignée stigmatise l'indicible: le sexe sale qui fait peur et qui ne peut être nommé ni même verbalisé. Elle a ici valeur de signifiant essentiel. Un autre personnage nous dira plus loin: «pasé en limpio el dibujo de los arácnidos y ya estoy libre» (Puig, 1979a, 242), avec cette distanciation que confèrent les mots scientifiques doublée de la résolution des problèmes pubertaires.

Le jeune Toto de *La traición...* partage l'espace obscur de la salle de cinéma avec sa mère. Il y voit, entre autres, en sa compagnie, des documentaires: «baja la vista» (Puig, 1979a, 41) lui intime-t-elle lorsqu'elle considère certaines images trop évidemment en rapport avec les choses du sexe ou du moins avec la représentation qu'elle-même se fait du sexe, mais c'est elle qui projette ses fantasmes sur les bas-fonds marins. Dans la théorie puiguienne identitaire, Mita est la clef de la construction psychique de son fils: «en el agua clarita del fondo del mar esos pelos como serpentinatas que flotan se juntan de golpe y los pescaditos que van pasando por entre esos pelos quedan

agarrados.» (Puig, 1979a, 42). La représentation de la sexualité problématique de la mère rejailit sur le fils: quand Mita baisse les yeux en regardant les films, c'est Toto qui ne doit pas voir. Ces méduses évoquent à Toto des sexes féminins qui dévorent et les *pescaditos* peuvent figurer autant de sexes de petits garçons qui sont retenus puis engloutis dans les poils pubiens d'hydres multiphalliques aux ramifications vénéneuses tentaculaires, une autre représentation de l'araignée comme le démontre Freud en 1922 avec: «La tête de Méduse» (et Ferenczi en 1923).

Toto verbalise ailleurs sa problématique lorsqu'il parle des *éphémères*, les *loritas*, ces insectes volants où la mère et son petit -dit-il-, aveugles, volent ensemble. Le terme de *loritas* n'est pas attesté par les dictionnaires, celui, en revanche, donné comme synonyme de *efímera* est: *cachipolla*, «cacho de polla» que le personnage n'emploie pas peut-être parce que le mot renvoie trop directement au phallus que représente Toto pour sa mère et aussi la femme au pénis qu'est Mita pour Toto. *Loritas*, politiquement correct, renvoie plutôt au psittacisme du petit personnage calqué sur le prégnant modèle maternel. Toutefois, la particularité de ces insectes -métathétiques- c'est que premièrement: «deben volar juntas y no se separan, así saben cuál es la mamá y el nene» (Puig, 1979a, 107) et deuxièmement: «no ven, son como ciegas» (Puig, 1979a, 107), «vuelan sin mirar» (Puig, 1979a, 107). Toto qui n'a pas encore l'étoffe d'un Molina (personnage de *Le baiser de la femme araignée*) projette dans ses rêves éveillés un monde d'où est complètement exclu le père (c'est aussi en grande partie l'attitude de Puig face à l'instance narratrice), ce *repère* dont la fonction principale serait celle de faire barrage entre la mère et le fils pour empêcher l'inceste. Ici, la fusion doublement œdipienne est telle que le châtiment de cécité vaut pour l'un comme pour l'Autre, la construction de la théorie sexuelle du petit personnage est une construction hybride où la représentation (l'imaginaire) permet de faire tenir le symbolique (moi-maman) dans le réel de papier qui l'entoure.

Des mots d'anthologie aux maux d'entomologie

«Mères presque incomparables par les soins, la vigilance, le dévouement, les araignées ne témoignent de sentiment que pour leur progéniture» nous dit Émile Blanchard, membre de l'Académie des Sciences, en 1886 (Blanchard, 2002, 36).

La relation de dépendance par trop tenue d'un fils et de sa mère

sera toujours explicitée par l'imaginaire arachnéen de la «bonne» mère: «Maintenant je n'étais plus séparé d'elle ; les barrières étaient tombées, un fil délicieux nous réunissait» (Proust, 1954, 37), quelques lignes auparavant le narrateur proustien compare la grand-mère - qui n'est qu'une mère, en grand^t-, à un insecte: «la révolution de sa promenade la ramenait périodiquement, comme un insecte, en face des lumières du petit salon» (Proust, 1954, 15). «La araña, hijo mío, que es, entre todos los animales, el que más agudizado presenta el instinto de maternidad» (Cela, 1969, 96) ou de la «mauvaise mère» : «dans ce réseau, dans cette toile gluante que sa mère, pour le protéger, avait dévidée autour de lui pendant un demi-siècle, il se débattait, grosse mouche prise» (Mauriac, 1923, 111). Le symbolisme de l'araignée comme l'animal en soi, n'est pas univoque.

L'araignée licenciuse

Le primat du féminin arachnéen trouble à ce point les poètes que Victor Hugo traite mâle l'arachnide par un tour de licence poétique: «L'araignée est un gueux» nous dit-il dans les *Contemplations*. La maléfique phalène a maintes fois subi le même sort sous sa plume ainsi que sous celle de Musset ou de Colette.

L'araignée silencieuse

La théorie actuelle du texte se détourne du texte-voile et cherche à percevoir le tissu dans sa texture, dans l'entrelacs des codes, des formules, des signifiants, au sein duquel le sujet se place et se défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans sa toile. L'amateur de néologismes pourrait donc définir la théorie du texte comme une «hyphologie» (*hyphos*, c'est le tissu, le voile et la toile d'araignée). (Barthes, 1973, 370).

Le texte rejoint le tissu étymologique. L'araignée, vient au bout de cette toile qu'est *Le baiser*...: «Vos sos la mujer araña, que atrapa a los hombres en su tela» (Puig, 1979b, 265) sont les paroles dites par Valentín à Molina vingt pages avant la fin du roman, après qu'ils aient échangé le baiser d'adieu. Le titre s'éclaire enfin après les nombreux avatars d'une femme panthère, zombi, fatale.... La femme n'est pas où on l'attend. Ici, la femme est un homme, un homme qui joue à la mère.

Mais l'araignée ambivalente n'est peut-être pas non plus là où on

L'attend dans ce texte fait de retournements et d'inversions. Étrange araignée que celui qui parle tout au long du texte -l'araignée est une *bête silencieuse* nous dit Blanchard (Blanchard, 2002, 27)- et parle peut-être pour ne rien dire de soi(e) -je ne m'en lasse pas/je ne m'enlace pas-: Molina ne serait-il pas l'insecte pris dans les rets de celui qui s'exprime le moins: Valentín? Valentín qui occupe, dès le départ, la position de l'analyste en posant des questions, en s'exprimant avec parcimonie et en analysant l'action des films racontés, araignée transférentielle immobile et à l'aff^ot qui se précipite sur une idée, une incohérence proférée par Molina. Molina n'est-il pas également celui qui se tend son propre piège, s'emmêle dans sa propre dialectique?

Molina est aussi l'amante (Molina parle de soi(e) au féminin) de Valentín, la mante qui, comme certaines espèces d'araignées, ne peut lutter contre la faim/fin du mâle. L'araignée qui trop embrasse n'est pas seulement insecte tueuse, elle est aussi mâle étroit. Molina qui joue à la mère avec Valentín et devient son partenaire sexuel est la mère au pénis qui couche avec son fils, d'où le: «Vos sos la mujer araña», mais Valentín est aussi la mère araignée de Molina. Dans la scène du baiser d'adieux Molina lui dit: «vos y mi mamá son las dos personas que más he querido en el mundo» (Puig, 1979b, 265).

Ce roman qui commence par le meurtre abymé de l'analyste finit par un délire inconnexe, un texte hybride, un mélange des films racontés précédemment et des situations vécues par les deux personnages à l'intérieur de la cellule, et la femme araignée revient dans l'hybridité d'un texte imprimé en bâtarde⁵: «*no puede moverse, ahí en lo más espeso de la selva está atrapada, en una tela de araña, o no, la telaraña le crece del cuerpo de ella misma, de la cintura y las caderas le salen los hilos, es parte del cuerpo de ella, unos hilos peludos como sogas que me dan mucho asco, aunque tal vez acariciándolos sean tan suaves como quien sabe qué, pero me da impresión tocarlos...*» (Puig, 1979b, 285): elle est homme et femme (superposition de Molina, compagnon de cellule et de Marta, petite amie de Valentín), femme et araignée, proie et prédateur, elle attire et repousse, elle n'entretient plus de rapport syntagmo-métonymique avec les mots contigus comme la femme (qui devient) panthère, mais un rapport paradigmo-métaphorique inclusif, image même de cette araignée femelle entière, inclassable et infectieuse: «-[Molina] Me pareció que yo no estaba... que estabas vos sólo. [...] O que yo no era yo. Que ahora yo... eras vos» (Puig, 1979b, 222).

Si tout ce qui peut se dire de la jouissance passe par le filtre phallique, qu'elle soit masculine ou féminine, cette petite jouissance n'est peut-être, par défaut, qu'un vague souvenir de la grande jouissance, celle de l'inceste maternel (Morel, 2000, 123). L'araignée c'est la concrétion de femme et de mère, de mâle et de femelle, c'est le symptôme à l'hybridité indicible.

Le message de celui qui joue de *lalangue* est bien celui du titre, ce baiser qui mutilé et empêche, selon les théories analytiques, l'épanouissement complet, ces théories qui apparaissent toutes dans la tessiture silencieuse (mais non muette) des notes de bas de page, ce corps au pied fictionnellement gênant qui dénonce la coupure.

L'important c'est le non dit, l'ourdi, le tramé, cette araignée qui se cache dans sa toile qui n'est ni homme, ni femme (puisqu'elle est araignée) et homme et femme, ni masculine ni féminine et masculine et féminine: «ni esto ni lo otro, niní montián, niní marshall, niní pampán» comme nous l'indiquait Puig dans un article publié en 1978 sous le titre de: «Asexualidad» (Puig, 1993, 21-25).

Toto et Molina sont les métamorphoses littéraires d'un Puig qui au fil de la fiction cherche à démêler sa propre réalité psychique (il a maintes fois dit lors de ses interviews que l'écriture lui permettait de mettre au clair ses conflits intérieurs). Puig manifeste son trop-démère par un superbe lapsus la seule fois où, dans le corps de garde-fou que sont les notes de bas de page dans *El beso...* il se réfère au mythe d'Œdipe pour illustrer les théories psychanalytiques homosexuelles. La note en question se place sous l'autorité incontestable de Freud et donc sous le primat à accorder à la théorie incontournable de l'Œdipe. La décision d'inclure la référence au mythe de la part de l'auteur figure dans une annotation marginale lors de la phase pré-rédactionnelle. Puig résume le mythe de la façon suivante: «el héroe griego Edipo, que mató a su ~~madre~~ padre, sin saber quien era» (Puig, 2002, 116). Ce superbe lapsus n'en dit pas seulement long sur le désir inconscient de tuer cette mère, désir exprimé à d'autres reprises et sous d'autres formes, mais aussi sur la difficulté de se situer dans le triangle œdipien: «el héroe griego Edipo, que mató a su ~~madre~~ padre, sin saber quien era», ce verbe *ser* à l'imparfait vaut ici précisément tant pour une troisième personne (la mère ou le père) que pour une première (le fils): celui qui tue et désire ses géniteurs ne sait pas qui il est ni quelle position il occupe dans le rapport qui l'unit à eux.

La régurgitation des parents sera perpétrée en ouverture de ce roman placé sous le signe de l'oralité qu'est *El beso de la mujer araña* par le film *Cat people*. Pour cet auteur multilingue *Cat people* n'est pas seulement une engeance féline féminine, *Cat people* ce sont aussi ces parents (*people*) dégoûlés (*to cat*) parce que responsables de la monstrueuse hybridation sexuelle entre l'esprit et le corps portée par le fils mais rendue supportable par la tératologie cathartique (*kathartikos*: qui purge) de l'écriture.

¿Por qué araña y no mariquita, mariposa o mayate⁶?

NOTES

1. «La pantera se escapa de la jaula de un salto, por un momentito parece suspendida en el aire» (Puig, 1979b, 46).
2. «*Hibride* en 1596, «qui provient de deux espèces différentes»; lat. *ibrida*, de «sang mêlé», altéré en *hybrida*, par rapprochement avec le gr. *ubris*, «excès»).», (Robert, 1981, III, 554).
3. «L'araignée ne possède, à proprement parler, ni bouche ni dents», Marcadé, Bernard, in Blanchard, 2002, 15.
4. Pour le rôle que jouent les grand-mères, je renvoie à Castel, p. 458, note 14.
5. Écriture intermédiaire entre la ronde et la coulée, elle tient des deux genres (Robert, 1981, I, 427).
6. *Mayate*, en mexicain désigne à la fois un insecte et un homosexuel, *mariposa* et *mariquita* sont deux termes appliqués aux homosexuels (Suardiaz, 2002, 221).

BIBLIOGRAPHIE

- Abraham, Karl, *Œuvres complètes*, Tome II, Traduit de l'allemand par Isle Barande avec la collaboration d'Elisabeth Grin, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2000.
- Barthes, Roland, «Théorie du texte», *Enciclopedia Universalis*, 1973.
- Blanchard, Émile, *Les araignées*, Paris, Éditions Villa Rose, 2002.
- Castel, Pierre-Henri, *La métamorphose impensable*, Paris, Éditions Gallimard, 2003.
- Cela, Camilo, José, *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, Barcelona, Ediciones Destino, 1969.
- Freud, Sigmund, «La tête de Méduse», *Œuvres complètes*, XVI, Paris, PUF, 1991.
- Grandsaignes d'Hauterive, R., *Dictionnaire des racines des langues européennes*, Paris, Librairie Larousse, 1948.
- Hugo, Victor, *Les Contemplations, Autrefois*, XXVII, Paris, Société des Éditions littéraires et artistiques, 1825, p. 48.
- Mauriac, François, *Genitrix*, Paris, Grasset, 1923.
- Newman, Lawrence, Stoller, Robert J., «Spider symbolism and bisexuality», *Journal of the American Psychoanalytic association*, volume 17, 1969, p. 862 - 872.
- Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*, Paris, Éditions Gallimard, 1954.
- Puig, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, Seix Barral, Barcelona, 1979a.
El beso de la mujer araña Barcelona, Seix Barral, Nueva Narrativa Hispánica, 1979b.
Estertores de una década, Nueva York, '78, Buenos Aires, Seix Barral, 1993.

Manuel Puig : *Boquitas pintadas*, modelo para armar

Julia Romero

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

La producción de Manuel Puig conforma una maquinaria ficcional que hace uso de saberes tradicionalmente desechados de la esfera del arte. Es especialmente el impacto de la cultura de masas el fenómeno que produjo una literatura considerada singular desde sus primeras publicaciones, y que ponen en cuestión las fronteras de la literatura por un lado, de la cultura popular por otro, las tradiciones, por consecuencia. Desde las primeras reseñas y críticas Puig fue saludado con una descripción inusitada de sus novelas, inclusive es la primera novela –*La traición de Rita Hayworth*– que por esta condición es relegada a segundo lugar en el primer concurso al que Puig se presentara, en su lucha para introducirse en el campo intelectual.¹

Es así que la cultura popular moderna, que en el ámbito de la literatura argentina consideramos concretizada en Manuel Puig, se convierte en su propio cuestionamiento, desde el entrelazamiento con las tradiciones populares, produciendo a su vez «culturas híbridas».² Si el cine dejó una impronta fundadora en la formación de Manuel Puig, y conforma una nueva forma de lo popular a partir del siglo XX, también lo hizo el melodrama que atraviesa ese cine y otras formas de culturas emergentes en el mismo siglo, desdeñadas de la esfera de la «gran literatura». Roberto Arlt a comienzos de siglo y Manuel Puig en los sesenta son los escritores argentinos que ponen en cuestión esas fronteras y reciclan formas artísticas y otras que no lo eran, como lo hace el movimiento del *Pop Art* respecto de las artes plásticas.³ En el caso de Puig, la forma melodramática se da en diversas especies modernas además del cine: la canción popular (el bolero

y el tango), el radioteatro, el chisme que descubre para hacer circular, que fundan sus operaciones de escritura e inventan una trayectoria que no abandona en todo su proyecto creador, lo atraviesan y crean un pacto de lectura con los públicos que se mantiene en las traducciones. Analizar estas operaciones en su segunda novela, *Boquitas Pintadas* (1969) es el principal objeto del análisis que aquí propongo, considerando también el «temario» postmoderno (pluralismo, identidad, fragmentación, descentramiento, poder), su revisión y recontextualización.

Aún cuando no había conseguido editor para su primera novela, Puig comienza a escribir *Boquitas pintadas. Folletín* para publicarla con un primer propósito, en una revista de aparición periódica. Al género y la forma de los orígenes, nuevamente se hace presente el *desvío*: si la voz de la tía había convertido el que hubiese sido su cuarto guión en la primera novela⁴ – *La traición de Rita Hayworth* – en la segunda, el modelo folletinesco se obstaculiza para dar paso a otro que significa toda una vuelta de tuerca en ese modelo original: de un género nacido para ser «entregado» en ciertas dosis narrativas Puig conserva parte de sus atributos: la tensión provocadora de interés, donde la rentabilidad de ese interés va a estar ubicado en una «puesta en estructura» que alude a los folletines originales, pero que trasgrede su armado y por lo tanto su funcionalidad.

La intensificación de los géneros de consumo masivo de la cultura ya destaca, en la era de reproductibilidad técnica (Benjamin, 1936), su atributo de «alienantes» – desde una perspectiva propia de los sesenta y setenta – Daniel Samoilovich (1972), sin embargo, subraya en los espectáculos y ediciones populares que surgen de esos medios, el papel alfabetizador que cumplieron a principios de este siglo como parte de un proceso en que grandes sectores de la población lo conformaban inmigrantes e hijos de inmigrantes⁵, pese a caracterizar como «alienantes» a los espectáculos y a las ediciones populares que surgen de esos medios. Si la palabra «alienación» como categoría médica en primer lugar y sociológica en una segunda acepción nos remite a la idea de transformación de la conciencia (en Marx, de la conciencia social) y con ella a tomar como negativos los síntomas que de ella surjan, Puig retomará esa idea para revertirla. Afirmo, en este sentido, que la movilidad y los procesos sociales son las dos formas que caracterizan y son transgredidas en la escritura de Puig en lo que respecta a la construcción de identidades. Por tanto, si «ser otro» (ese *alien* al que alude el término) era algo negativo para algunas perspectivas de los setenta, basta ver su recepción en la revista *Los*

*Libros y Crisis*⁶ Puig se deleitará en la ambigüedad semántica para sumirla en lo que tiene de **productividad** y **antiesencialismos**. De este modo, los estereotipos propios del género, esas configuraciones fijas que no evolucionaban en todas las novelas de entregas tradicionales y se ofrecían como ejemplares, como la ley que se debía seguir para provocar la identificación y erigirlos en modelos de conducta deseables, manipulables, (de ahí lo *alienígena* de la visión negativa), Puig los investirá de una movilidad que cuestiona el orden social desde la estructura misma. Si las primeras recepciones disputaban el sentido de una obra que apareció en el horizonte de la crítica de modo binario⁷, es porque la obra en sí admite diferentes niveles de recepción, dando lugar a la lectura realista por un lado, y a la vanguardista por otro, que aparecen como precursoras de la de Piglia en 1986, cuando habla de un desplazamiento en el que Puig «ficcionaliza lo testimonial y borra sus huellas». Esta última interpretación es la que compone la idea que a mi juicio es la más conveniente para leer a Puig, y es la que me ofrece el fundamento del modo de leer como un **melodrama de vanguardia** las obras de Puig.

En *Boquitas pintadas*, de todas las características del género folletinesco, Puig conservará especialmente la del suspenso, la fragmentación de la historia, que se convertirán en estrategias para «atrapar al lector», pero no para hacer olvidar sino para provocar la conscientización del «error argentino». En este sentido, es la forma en que Puig hace evolucionar el género melodramático. Si la «verdad» es un conjunto de procedimientos reglamentados por la ley, la repartición, la puesta en circulación, el funcionamiento de los enunciados (Foucault, 1979: 175-189), y por esto mismo tiene una relación, está ligada circularmente a los sistemas de poder que la reproducen y la mantienen, Puig intenta construir una nueva política de la verdad, separando el poder de las formas sociales, económicas y culturales donde naturalmente se encuentra funcionando. El señalamiento del «error» declarado por Puig⁸, puntea, así, la cuestión política, el funcionamiento de la verdad misma.

Desde las primeras incursiones del folletín hasta sus últimas apariciones en el teleteatro, la llamada «novela rosa» parecía una variación infinita de una única historia donde nunca faltaba un amor que no llegaba a concretarse por una «fatalidad» que abarcaba de la diferencia de clases -como en *Cumbres borrascosas* (Brontë)- hasta la muerte de alguno de los personajes, como en *María* (Isaacs) o las *Boquitas pintadas* de Puig. ¿Pero qué diferencia este género del drama,

como *Romeo y Julieta* de Shakespeare? El melodrama, la historia misma de la que el folletín era portador- había surgido relacionada con el drama burgués, que apareció como la forma paródica de la tragedia familiar clásica, donde tuvo su origen. El elemento trágico apareció entonces combinado con elementos de carácter sentimental y efectos teatrales que acentúan la artificiosidad de la representación. Mientras la historia del drama ocurría originariamente entre personajes de la nobleza, entonces, la del melodrama se populariza cuando la burguesía asciende (*Madame Bovary*, de Flaubert, es un ejemplo claro) y puede «verse» representada en los personajes de las historias. El melodrama, entonces, tal como se describe es una «tragedia popularizada» (Hauser, 1964) con fines moralizantes y conservadores que rigen su relación con los códigos que rigen la vida social. Esta finalidad se articuló en Argentina con los fines alfabetizadores que acompañó a la asimilación de la masa inmigratoria que afluyó al país en un proceso de modernización creciente⁹. El *Kitsch*, ese «pretendido buen gusto» que tiene en la copia de los productos de alta cultura su fundamento de valor, es la retórica y el lugar común que circula en el folletín melodramático, en cualquiera de sus *modos*, y donde el orden del discurso respondía al orden temporal de los acontecimientos. Es lo que piensa hacer Puig en uno de los primeros momentos en que piensa la novela, donde todavía figuraban los nombres reales de la historia en la que se había inspirado. En un manuscrito de planificación del texto se leen las fechas en las que había pensado el desarrollo de la historia, incluido un efecto de simultaneidad: escrito a modo de cuadro de doble entrada, las fechas de los acontecimientos serían 1935- 1936- 1937- 1938- 1939- 1940- 1941- 1944 y 1945.

En cada año, están inscriptos los nombres de los personajes con algún núcleo narrativo que lo iría a definir.

En una anotación anterior, el trabajo con los **estereotipos** propios del folletín, recoloca los nombres de los personajes con sus funciones entre paréntesis. En una primera línea, como se puede ver la siguiente anotación:

- «**Nené**» (nostalgia romántica)¹⁰
 - «**Juan Carlos**» (la belleza de la vida)
 - M.** (el desbarranque)
 - Marido** (triunfar y para qué)
 - «**Mabel**» (maestra rea, amiga de «Nené» al principio, no logra casarse)
 - R.** (paralelo masculino de M.)
- En una segunda:

(1939) y una referencia a una época anterior, cuando como con una lente de una cámara de cine el ojo «recorre» el álbum de fotos de la primavera de 1934.

De este armado el lector no recibe «instrucciones» como las que injerta Cortázar en su *Rayuela*, pero el orden de los capítulos-entrega supone una imposición de una forma de leer que Puig esquivo a través del desorden de la historia. Sin embargo, al pacto de lectura del melodrama se suma esta vez un *habitus* de lectura que estaba de manera latente en el campo intelectual. Esta particularidad es obvia teniendo en cuenta que la novela de Cortázar de 1963 había creado vías de acceso a la estética de escritura que habían planteado y fundado una estética de lectura que se mantenía en el horizonte de expectativas del público argentino pero también del público extranjero. En este aspecto, Puig trabajó especialmente en cada traducción, donde los epígrafes debían ser cambiados para mantener esa atmósfera melodramática. La hibridación del texto se concretizó entonces en los fragmentos de radionovela, tangos, citas y alusiones a boleros, sumadas a técnicas de vanguardia.

A esto se suma la cuestión de la traducción, donde el proceso combinatorio que en este caso forma parte de lo híbrido, se ve claramente al buscar los equivalentes. En la traducción francesa – *Le plus beau tango du monde*¹¹ – *Boquitas pintadas* no empieza con la cita del tango de Le Pera «Era para mí la vida entera...», sino con las estrofas que es una versión de un conocido bolero – «Perfidia» – *Chéri/ tu parles bien au ciel parfois... / alors demande-lui si jamais / faiblit mon amour pour toi...* («Perfidie», boléro). El título de la primera entrega (*livraison*) no será tampoco la traducción del título en español «Boquitas pintadas de rojo carmesí», sino la continuación de las letras del título: «*Le plus beau de tous les tangos du monde/ C'est celui que j'ai dansé dans vos bras*», estrofa de un tango de C. Lagos, según los epígrafes encontrados y pensados para otra versión posible.

En español, esas pocas palabras tienen para el lector argentino una significación que para otro público se pierde. Puig afirmaba que esas letras tienen una carga nostálgica muy especial y que funcionan tanto por la letra como por la melodía que evocan. En cambio, en Francia, traducidas, sólo pueden significar una trivialidad. «Yo propuse quitar los 16 epígrafes, las citas que encabezan los capítulos, que son de Le Pera, menos una de Rubinstein y otra de Agustín Lara.» También, con respecto a los epígrafes:

«se me ocurrió alargar esos epígrafes, breves en general, o cambiarlos en otros casos. La finalidad era evocar una atmósfera,

cierta época, un estado de ánimo. Para el lector europeo, agrego material que le permita impregnarse: en algunos casos una letra de tango completa, y por supuesto que dé bien en traducción, que dé imágenes claras y expresivas. Dudo que en Francia el libro repita el éxito argentino.» (*Puig por Puig*: 30).

Entre los manuscritos de la novela, he podido encontrar diferentes versiones de epígrafes, corroborando la idea de que Puig se había encargado especialmente en pensar para cada público, el equivalente de lo que significaba esa letra de tango en Argentina, teniendo en cuenta esos otros contextos de recepción donde se recibiría el libro. Esta maniobra también puede verse desde los títulos que elige para los diferentes idiomas:

Heartbreak Tango, Le plus beau tango du monde, Una frase, un rigo appena, entre otros, y que muestran la permanente transformación de la novela en el colisión con las otras culturas.

Una entrevista de la revista *Siete días Ilustrados*, del año 1973 es bastante explícita al respecto: en Nueva York se da cuenta que la traducción con los epígrafes pensados para el original español no resultaban con el mismo efecto:

Por ejemplo, de los muchos tangos citados y glosados descubrimos que aquellos de Carlos Gardel y Alfredo Le Pera (*Volver, Cuesta Abajo, Volvió una noche*) eran intraducibles. Le explico: su encanto reside en la musicalidad del verso, no en las imágenes o ideas; por lo tanto traducidas sin su misma sonoridad pierden valor. Los sustituimos con letras de Homero Manzi (*Malena, Tal vez será su voz*) que debido a sus fuertes imágenes dan siempre muy bien en la traducción.

Entre los epígrafes encontrados en sus archivos, efectivamente se hallaban dactiloscritos en español, otras posibilidades de escritura ¹²:

Capítulo I

Las sombras que a la pista trajo el tango

Me obligan a evocar a mí también,

Bailemos que me duele estar soñando

Mientras brilla mi vestido de satén.

(Del tango «Su voz», de Homero Manzi).

Capítulo II

Mientras puedas sonreír, tendrás una posibilidad de triunfo.
(Anuncio radial para pasta dentífrica, Buenos Aires, 1947).

Capítulo III

¡Ella peleó por su hombre con la furia de una tigresa!

Él la trató mal, ¡Y a ella le encantó!

(Anuncio periodístico para *Red Dust*, Dir.: Victor Fleming, con Jean Harlow y Clark Gable, 1932).

Capítulo IV

Fue mi obsesión el tango de aquel día

En que mi alma con ansias se rindió,

Pues al bailar sentí en el corazón

Que una dulce ilusión... nació...

(Del tango «Madito tango», de Roldán).

Capítulo V

Para la mujer moderna, la personalidad cuenta más que la belleza

(Anuncio radial para lápiz labial, Buenos Aires, 1937)

Capítulo VI

Tus tangos son criaturas abandonadas

Que cruzan por el barro del callejón,

Cuando todas las puertas están cerradas

Y ladran los fantasmas de la canción.

(Del tango «Malena», de Homero Manzi)

Capítulo VII

El joven compositor:

(recorriendo un bosque que se espeja en el lago Nahuel Huapi) Es extraño que este paisaje no la haga vibrar, porque su alma se reconoce en la belleza.

La viuda misteriosa: *(nueva en el lugar): ¿Qué sabe Ud. de mi alma?*

El joven compositor: *creo empezar a conocerla.*

La viuda misteriosa: *(hostil) Para conocer un alma antes es preciso dominarla.*

(Del film argentino «El canto del cisne». Dir.: Carlos Hugo Christensen, con guión de Mecha Ortiz, 1945).

Capítulo VIII

Tu canción tiene el frío del último encuentro...

(Del tango «Malena», de Homero Manzi)

Capítulo IX

*La culpa fue de aquel maldito tango
que mi galán enseñóme a bailar,
y que después hundiéndome en el fango,
me dio a entender que me iba a abandonar.*
(Del tango «Maldito tango», de Roldán)

Capítulo X

*Eran mis pupilas como dos espejos
Donde se miraba la felicidad,
Castigó la noche, se quedaron ciegos,
Y quedó en las sombras quebrado el cristal.*
(Del tango «Te lloran mis ojos», de Homero Manzi)

Capítulo XI

*Como cien estrellas que jamás se apagan,
Brillan tus recuerdos en mi corazón,
Ellos se regalan la ilusión del alba
En la noche triste de mi ceguedad...*
(Del tango «Te lloran mis ojos», de Homero Manzi)

Capítulo XII

*Nada le debo a la vida,
Nada le debo al amor,
Yo quiero morir conmigo,
Sin confesión y sin Dios,
Crucificado a mis penas,
Como abrazado a un rencor.*
(Del tango «Nada le debo a la vida», de Esteban Celedonio Flores)

Capítulo XIII

*Mi bien,
Si puedes tú con Dios hablar,
Pregúntale si yo alguna vez,
Te he dejado de adorar.*
(Del bolero «Perfidia», de Alberto Domínguez)

Capítulo XIV

*Tus manos son dos palomas
Que sienten frío...*
(Del tango «Malena», de Homero Manzi)

Capítulo XV

*Yo viví entre sombras dormida,
Sin saber de un beso de amor,
Tú llegaste y dijiste «¡querida!»
Esa voz mi letargo quebró...*

(Del bolero «Mujer», de Rondal Ríos y Olivari)

Capítulo XVI

*El tango más lindo del mundo
Es cualquiera de aquellos
Que bailé contigo...*

(Del tango «El tango más lindo del mundo», de C. Lago)

En todas las versiones hay algo en común: el mensaje melodramático del tango o el bolero, con la excepción de posibilidades que no utilizó de propagandas radiales. En las diferentes versiones idiomáticas, entonces, permite ver una pauta, una norma de construcción de la voz que pacta un «modelo para armar» que prevé una recepción con grandes repercusiones en el público francés y estadounidense, en estos casos, aún valiéndose de estrategias de cambio con respecto a la letra original y, sobre todo, omitiendo el nombre del autor. Uno de los más llamativos es el epígrafe de la séptima entrega:

«Adieu Paris je me retire à la campagne
L'ennui me gagne

assez de campagne. ('Adiós muchachos', tango.)», se lee en la página 108 de la edición citada, que le da un matiz irónico, también en relación con el original en español, que no olvida los autores, y que copia la letra de Le Pera de «El día que me quieras»: «... todo, todo se ilumina...» Este reemplazo de la canción y de la letra de la canción es por demás significativa y es muestra de la recontextualización y de la perspectiva de Puig sobre el lector previsto en el texto.¹⁴

El único mandato para *Boquitas Pintadas. Folletín* es, siguiendo las reglas del género, también, el suspenso: en el siguiente facsímil se lee en una anotación metaescrituraria dirigida a ese público previsto: «queridos lectores: sé que vosotros, amigos, querriais saber lo que sucedió con «Mila», ¿no es así? Interrupciones a cargo de autor que trata de hacer verlo todo rosado». Esta anotación, en contrapunto con la siguiente, que he hallado y trabajado en otro ensayo, componen una «poética anticortázar»:

«No caer en la *cortazareada* de que todo ese esplendor termine en horror, no, más bien dar todas las posibilidades de horror, pero que no se concretan y todo termina en gran final feliz». (Manuel Puig, anotaciones halladas entre los manuscritos de *Boquitas pintadas*. Folletín.)

El «gran final feliz» es el irónico final de las comedias de Hollywood, que desacomodaban las expectativas y deseos de la política del sentimiento de los que se valía el sistema en los contextos de mitad del siglo XX. Por otro lado, «dar las posibilidades de horror», según la anotación citada, en un modelo narrativo para armar, junto a esa cronología alterada, quebrada, está una de las mayores transgresiones, pues desarmar el tiempo es desarmar la tensión futura y enfrentar la posibilidad de configurar otras. La oscilación de los narradores (el que presenta, el que hace constar horarios y fechas, el narrador subjetivo, el que acota) contribuye al mismo efecto, la puesta en cuestión de los modelos de felicidad que desde la radionovela y cierta literatura folletinesca se imponían en el enfrentamiento de deseo y moral. Desde esta perspectiva, lo híbrido toma un aspecto de parodia, que no es una burla, sino un modo de transgredir una forma, y una forma de decir, que, como en *El beso de la mujer araña*, supone la multiplicidad y la liberación en el sentido al que se refiere Foucault (1979: 189), como «la quimera de liberar la verdad de todo sistema de poder», de separarla del interior de las formas en las cuales funcionaban hasta el momento. Es en este sentido que la máquina ficcional de Puig desorganiza los imaginarios.

«Alienación», era un término concebido en su acepción negativa, pero la escritura de Manuel Puig la modifica, transforma esa posibilidad, descontextualizándola para hacerla funcionar por otros senderos: el de la movilidad, la posibilidad de ser otro, que, como dijimos, atraviesa el camino de la productividad y los anti-esencialismos.

Manuel Puig parece haber advertido el poder del melodrama para configurar el modo de un relato oral, para capturar una historia que debía cesar de repetirse aunque rozara las intimidades de lo privado, cambiando el orden, poniéndolos en cuestión. Es en este proceso de hibridación de la cultura en el que Puig encuentra la savia que sabe verter en la vida de sus textos y que hace circular en la puesta en escena de la escritura, ampliando los límites.

NOTES

1. Me refiero al concurso Biblioteca Breve de Seix Barral, que el escritor Juan Goytisolo había sugerido a Puig a fines de ese año 1965, y en el que no gana el primer premio por un voto. En el dictamen se consideró que la novela era «demasiado cinematográfica» para ser considerada en un concurso literario.
2. Me baso especialmente en las concepciones del antropólogo García Canclini. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1996.
3. Esta tesis está desarrollada en el minucioso estudio de Graciela Speranza, *El fin de la literatura*, Norma, 2000.
4. Remito a Puig, M., *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*, Amícola, J. (comp.), Publicación Especial N° 1 de *Orbis Tertius*, Centro de teoría y crítica literaria, Universidad Nacional de La Plata, 1996.
5. También en Hauser (1964) *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid, Guadarrama.
6. Para la reflexión sobre recepción de Puig en los setenta remito a: Bardauil, Pablo, «Literatura y revolución. La recepción de Puig en las revistas *Los libros y Crisis*, en: Amícola-Speranza (1998), como también lo trabaja desde la perspectiva del valor, Forastelli, Fabricio, «Manuel Puig, ese villano», trabajo incluido en la edición geneticista de *El beso de la mujer araña* (2002).
7. Me refiero a la recepción de Josefina Ludmer de 1971 y 1973 junto a la de la revista *Los libros* y especialmente la de su director Héctor Schmucler en 1969, y del otro lado la respuesta de Beatriz Guido en una encuesta de la misma revista: «todo argentino es héroe de *Boquitas*». (Dalmaroni, en Amícola-Speranza comp., 1998: 104-110).
8. Cf. En relación a *The Buenos Aires Affair*; «creo que en cierto modo me gustaría seguir el camino que inició.
-Y que es...
-Y que es el tipo del error argentino.
-¿Qué tipo de error?
-Un error político, un error sexual.»
Graciela Rey (1979: en Romero, *Puig por Puig. Imágenes de escritor*, mimeo, p. 320)
9. Sin embargo, lo que no suele saberse es que al lado de los folletines moralizantes, con el ingreso de las nuevas ideologías al país, surgieron también los folletines libertarios surgidos del desarrollo del movimiento anarquista que llega a su auge entre 1905 y 1910. Cf. *La voz de la mujer*, 1896-1897, y donde el lema de la agrupación, que frecuentemente firmaba

con seudónimos era «Ni dios, ni patrón, ni marido». Otros títulos: *La libre iniciativa*, *La voz del esclavo*, *El Rebelde*, *El obrero panadero*, etc.

10. Se coloca el nombre del personaje de la novela en español, ya que en el manuscrito figuran los nombres de los personajes reales en los que fue inspirado.
11. La primera edición francesa fue publicada en París, Les lettres nouvelles, 1972. Trad. Laure Guille-Bataillon.
12. No analizaré aquí los cambios, que merecerían un estudio detenido. Sólo incluyo la información que confirma al melodrama como pacto de lectura para diferentes públicos del campo intelectual, tal cual me propuse en las primeras hipótesis.
13. He podido comprobar que este trabajo Puig lo supervisó en cuatro idiomas. Esa preocupación por la recepción y las «correspondencias» de palabras y contextos aparece en forma de «muestra» en las cartas que incluyo en el *Puig por Puig*, en prensa.
14. La categoría de «Lector previsto» o «lector implícito» de la teoría de la recepción es equivalente a la de «lector in fábula» de Umberto Eco.

Alfonso, Joaquín et Maricarmen, un feuilleton
de «placard» dans le roman
No se lo digas a nadie de Jaime Bayly

Henri Billard
Université de Paris IV

Dans les années 1990 plusieurs jeunes écrivains sud-américains¹, aux côtés de Jaime Bayly, ont redonné une place importante à la tradition du roman d'apprentissage et ont utilisé entre autres l'expérience des adolescents comme matériau littéraire. Dans ces œuvres prédomine la marginalité culturelle, sociale ou sexuelle ; fréquemment donc, le personnage principal est un enfant ou un adolescent qui découvre sa place dans la société, sa vocation ou même son orientation sexuelle et qui s'exprime à la première personne. Cette innovation narrative a, de fait, ouvert la littérature sud-américaine à des sensibilités nouvelles. Dans cette mouvance littéraire, il s'agit souvent de l'histoire d'un jeune homme en détresse qui déambule dans les rues d'une ville inhospitalière, où règnent la violence, la solitude, l'indifférence, le sexe facile et la drogue. Il est également intéressant de relever que parallèlement à l'émergence de ces romans, qui ont suscité une critique² généralement négative de la part du milieu intellectuel, cette littérature a éveillé un vif intérêt parmi les jeunes, notamment grâce aux récits d'Oscar Malca (*Al final de la calle*, 1993), de Javier Arévalo (*Nocturno de Ron y Gatos*, 1994) et d'Alberto Fuguet (*Por favor, rebobinar*, 1995).

L'une des variantes de ce personnage jeune et urbain est représentée par la figure d'un adolescent ou d'un jeune adulte homosexuel. Dans ces œuvres c'est le *je* qui parle et qui assume sans jeux de masques son orientation sexuelle. Un des exemples les plus connus, et les plus polémiques, est celui du journaliste, présentateur

de télévision et écrivain Jaime Bayly, auteur des romans *No se lo digas a nadie*, *Fue ayer y no me acuerdo*, *La noche es virgen* et de la nouvelle *Esperando a Diego*. Bayly écrit sur une tonalité autobiographique et il ne recherche pas la situation confortable du récit à la troisième personne pour se cacher et il ne tombe non plus dans l'ambiguïté ou dans les phrases complexes pour exprimer ce qu'il veut dire.

Dans *No se lo digas a nadie*, publié en 1994, l'auteur péruvien présente les vicissitudes de l'éveil sexuel de Joaquín Camino. Le héros est un jeune homme appartenant à une famille aisée et traditionnelle de Lima et qui, face aux valeurs et aux enseignements reçus dans ce milieu, ne peut résoudre de façon satisfaisante le conflit que génère en lui son attirance pour des personnes de son sexe. Joaquín refuse de résoudre sa sexualité de façon «traditionnelle», c'est-à-dire en menant une double vie. Le thème de l'homosexualité traité dans ce contexte social constitue en soi un bouleversement dans la littérature péruvienne et a sans nul doute contribué à provoquer la polémique. Il s'agit donc d'un roman d'apprentissage, mais, également comme le mentionne Luis Alonso Girgano, critique qui marqua de la bienveillance à l'égard de Bayly :

... es también una novela existencial marcada por el sufrimiento, la frustración y el repudio social que el ser humano experimenta en un medio anclado en una moral colectiva que reacciona agresivamente contra cualquier desvío de la norma.³

Le roman nous présente trois modèles de masculinité : le «saint», le «macho» et le bisexuel qui par définition trouvent leur limite dans la figure de l'homme homosexuel. L'une des caractéristiques de la littérature qui aborde l'homosexualité à partir des années 1990 est justement cette rupture avec le modèle antérieur, c'est-à-dire avec la représentation de personnages efféminés. Ce qui apparaît habituellement est maintenant la figure d'un homme gay contemporain qui choisit de ne pas cacher –quand il ne la révèle pas publiquement– son orientation sexuelle et qui la vit avec toutes les conséquences que cela peut entraîner.

Dans la deuxième partie du roman *No se lo digas a nadie*, Joaquín essaie d'avoir un partenaire ou un amant mais il n'y parvient pas. Il agit comme s'il confondait ses besoins sexuels avec ses besoins d'affection ou bien, dans les lieux où il cherche, il trouve généralement quelqu'un qui ne le comprend pas, qui ne s'intéresse pas à ce qui lui arrive ou qui, simplement, ne l'apprécie pas. Son comportement peut

être interprété comme une compulsion de répétition, la répétition inconsciente d'un mode de relation qu'il a entretenu depuis son enfance avec des parents qui l'ignorent, qui ne l'apprécient pas et qui ne perçoivent pas ses besoins émotionnels. C'est ce que nous trouvons dans ce passage où il se plaint auprès d'Alfonso, un de ses amants :

- Me regreso a Lima –dijo –. Tú me haces daño, Alfonso.
- Ah, carajo, ¿o sea que yo soy un amigo descartable?
- No. Tú sabes que me encanta estar contigo, pero no puedo dejar las drogas estando contigo. Por eso me voy.
- Perfecto, perfecto. Si quieres irte, ándate. Pero en ese caso prefiero no verte más.
Se quedaron callados.
- En el fondo no me quieres – dijo Joaquín –. Sólo te gusta cacharme.
- No seas ridículo – dijo Alfonso.
Joaquín se sonó de nuevo la nariz.
(Bayly, *No se lo digas a nadie*, 157) ⁴

Finalement, Alfonso choisit le chemin que beaucoup d'hommes dans la même situation choisissent : «- Me voy a casar –dijo» (159). Bien que la relation entre les deux hommes ait pris fin plus de deux ans auparavant, l'appel d'Alfonso lui communiquant sa décision le perturbe : «Joaquín no supo qué decir» (159) pour ajouter ensuite, dans le respect des conventions : «- Hombre, felicitaciones – dijo» (159). Par la suite, le dialogue entre les deux ex-amants met en évidence ce qu'Alfonso ressent réellement :

- ¿Te has acostado con Maricarmen?
- Claro, qué pregunta.
- ¿Y qué tal te llevas con ella sexualmente?
- Bueno, con las mujeres es otra cosa, pues. No es tan intenso, tú me entiendes (160).

Bayly utilise avec habileté le modèle classique de la narration d'aventures. De plus, grâce à son écoute de qualité, qui sait capter à la perfection les voix de son milieu social, et à la disposition judicieuse des dialogues, l'auteur rend son histoire crédible. Derrière la superficialité apparente et le cynisme du contenu, émerge discrètement la critique sociale. Par un travail sur la langue qui opère

surtout au niveau de la représentation du langage, Jaime Bayly dénonce l'hypocrisie de la haute société de Lima. Il aborde en même temps la question des émotions et des craintes qui peuvent être dissimulées dans la décision de se marier pour couvrir les apparences. Ce dialogue entre Joaquín et Alfonso pendant le banquet du mariage en constitue un bon exemple :

– Abre, huevón – dijo Alfonso.

Joaquín abrió de inmediato. Alfonso entró al baño, puso pestillo y sonrió.

– Pensé que no ibas a venir, maricón – dijo.

– ¿Estás loco? – dijo Joaquín –. Cómo se te ocurre que me iba a perder tu matrimonio.

Alfonso abrazó a Joaquín.

– Me cago de miedo – dijo –. No sé si voy a aguantar.

– Tranquilo – dijo Joaquín –. Todo va a salir bien.

– Por lo menos hasta que mi viejo se muera, ¿no?

– Claro. Y después la choteas a la venezolana (161).

La rencontre dans les toilettes sert à établir un refuge symbolique entre le monde des apparences et celui des sentiments. C'est aussi le lieu des nécessités physiologiques, de l'abandon et de la nudité. D'une certaine façon, cette pièce fermée constituerait une allégorie du «placard» dans lequel vivent beaucoup d'homosexuels. En se trouvant à l'abri des regards, Alfonso peut se montrer vulnérable face à son ancien amant. En quelques lignes, Bayly parvient à transmettre la tension psychologique vécue par Alfonso. Tout indique que celui-ci a du mal à faire face à l'absurde de la comédie qu'il représente. En même temps, il a peur parce qu'il ne sait pas s'il pourra faire durer la farce.

L'allusion au père n'est pas fortuite. Ce dernier vient d'avoir un infarctus et Alfonso, qui a peur de le perdre, lui raconte ses expériences avec des hommes. Dans la réaction du père, on peut apprécier le chantage émotionnel qui a été exercé sur Alfonso:

– Sí, fue alucinante. Mi viejo lloró. Nunca lo había visto llorar así. Los dos lloramos abrazados. Él me dijo que me perdonaba todo y yo le prometí que iba a comenzar una nueva vida. Y él me pidió que me case y que tenga hijos. Me dijo que ésa es la alegría más grande que yo podría darle. Y yo le prometí que me iba a casar (159).

Alfonso est anxieux. On observe la nécessité de poser par trois fois le «yo» dans un récit à la syntaxe parfois douteuse. Il ne lui suffit plus de se sentir écouté et de chercher consolation auprès de Joaquín ; il a besoin de plus. Il souhaite sentir le contact du corps d'un homme, pas seulement par désir mais surtout comme manifestation supplémentaire de la confusion qu'il ressent.

– Dame un beso, maricón.

Joaquín besó a Alfonso.

– No deberíamos – le dijo –. Ahora eres un hombre casado.

– La última vez –dijo Alfonso–. Te juro que la última vez.

Se besaron de nuevo.

– Ahora sí, nunca más – dijo Alfonso.

– Anda a buscar a tu esposa, canalla – dijo Joaquín.

– Te prometo que en la luna de miel me la voy a cachar pensando en ti –dijo Alfonso, sonriendo.

Luego salió del baño y cerró la puerta. Cuando Joaquín volvió a la fiesta, Alfonso estaba bailando con su esposa.

– Hacen una linda pareja, ¿no? – le comentó una señora.

– Lindísima – dijo Joaquín, sonriendo (161-162).

Le langage employé dans le dialogue entre les deux hommes se rapproche de celui des fameux feuilletons latino-américains⁵. Des expressions du type «– La última vez – dijo Alfonso –. Te juro que la última vez.» (161) ou «– Anda a buscar a tu esposa, canalla – dijo Joaquín.» (161) sont des exemples caractéristiques de ce phénomène culturel latino-américain. S'ajoute à cela le fait que la mariée est vénézuélienne. Il convient de rappeler que le Brésil, le Mexique et le Venezuela sont les principaux exportateurs de feuilletons dans le monde. Mais, de ces trois origines, ce sont les productions vénézuéliennes qui sont les plus connues autant pour leurs accents mélodramatiques que pour le caractère caricatural et l'exagération de leurs dialogues, ce qui est particulièrement caractéristique du langage *camp*⁶. À travers l'humour, Bayly établit un rapport différent au sérieux, en lui donnant un caractère frivole ou ridicule pour amoindrir sa force et dénoncer l'absurde de la moralité et des apparences. Sa dénonciation des valeurs de la majorité de la société dans laquelle il a été élevé est une attaque amère envers ses propres parents qui lui ont transmis ces valeurs. De fait, l'auteur péruvien, comme d'autres écrivains sud-américains nés à partir des années 1960,

introduit la banalisation par la parodie des codes moraux de la culture dominante.

Des millions de téléspectateurs suivent des semaines durant les aventures et les mésaventures d'une jeune fille, d'origine modeste généralement, vivant un amour impossible. Pour que l'histoire ait un sens, il doit exister «l'autre femme», celle qui, pour les conventions sociales, remplit toutes les conditions pour être la femme idéale du jeune galant. Le véritable objet d'amour du protagoniste est la jeune fille modeste, avec laquelle il vit une aventure pleine de romantisme qui fait rêver les téléspectateurs. Ceux-ci s'identifient à l'héroïne et voient en ses réussites la réalisation de leurs propres rêves. La présence de «l'autre» est à tout moment une menace pour les amants. Finalement, l'ordre devra être rétabli et en son nom, le héros se verra contraint à abandonner son véritable amour pour remplir ses obligations sociales. Cependant, dans la majorité des cas, «l'amour véritable triomphera» et le mélodrame finira de façon heureuse.

Bayly travestit et subvertit cette formule. Il utilise la scénographie sentimentale et la sensiblerie propre à ce genre pour placer ses protagonistes dans un moment de grande tension dramatique entre ses deux hommes amants. Une scène douloureuse sur le plan moral se transforme en parodie ridicule qui n'est pas digne d'être prise totalement au sérieux. Cette technique littéraire se prête à plus d'une lecture. Elle peut être interprétée comme un simple déguisement pour éviter la censure que provoquerait un ton plus sérieux dans cette scène. Elle peut aussi être vue comme une tentative d'atténuer la tension émotionnelle vécue par les personnages et le lecteur. Mais elle pourrait également être perçue comme une défense inconsciente de l'auteur. Bayly l'homme, soi-disant bisexuel, ne peut se trouver très loin de Bayly l'écrivain de ce roman. Peut-être est-ce pour lui que la scène est le plus insupportable et que c'est lui qui ne peut pas la prendre au sérieux.

La victime innocente de ce triangle est évidemment Maricarmen. Mais, des deux hommes, c'est Alfonso qui subit par la suite le destin le plus tragique. Bien que ce soit lui qui quitte Joaquín et que ce dernier puisse être vu comme la victime d'un abandon, Joaquín accepte ensuite son orientation sexuelle et décide de construire sa vie sur la base de son identité réelle. Ce qui effraie réellement Alfonso n'est pas la possibilité de ne pas être capable d'avoir des relations sexuelles avec sa femme. Ce qui l'effraie c'est la perspective d'une vie dans le mensonge, dans laquelle il devra enfouir et renier la partie essentielle de son psychisme que constitue son homosexualité.

Le dialogue entre Joaquín et Alfonso correspond à une situation triangulaire semblable, mais ici, l'amour est impossible non pas à cause de la différence de milieu social, mais parce que l'amour homosexuel n'est ni reconnu ni accepté socialement. Le roman met en évidence qu'à ce sujet, ce qui gêne le groupe social dominant n'est pas tant l'homosexualité que sa reconnaissance publique.

- Dígame en qué la puedo servir –le dijo Alfonso.
- Mire, señor Cisneros, me veo obligada a informarle que esta mañana hemos recibido quejas de varios huéspedes en relación a la conducta que usted y su amigo han tenido anoche en las instalaciones del hotel – dijo la mujer.
- Ajá – dijo Alfonso.
- ¿Y por qué se han quejado esos huéspedes, señorita? –preguntó Joaquín.
- Mire, le repito, es algo muy delicado, pero algunos huéspedes han venido a la administración a informarnos que ustedes han estado anoche en la piscina observando una conducta indebida, una conducta que está reñida con las reglas morales de este hotel.
- Bueno, sí, anoche nos hemos bañado en la piscina, pero yo no sabía que eso estaba prohibido – dijo Alfonso.
- Desde luego que eso no está prohibido, señor Cisneros – dijo la mujer –. Lo que sí está prohibido es que dos hombres se besen en la piscina del hotel a vista y paciencia de los demás huéspedes (138-139).

L'affrontement entre la gérante de l'hôtel et le couple d'amants constitue une situation novatrice dans le traitement littéraire de l'amour entre personnes de même sexe. Alfonso et Joaquín ne se laissent pas intimider et répondent, presque surpris, à l'accusation de la femme. Par leur attitude, ils revendiquent leur droit à s'aimer publiquement.

- Dos hombres besándose no son una inmoralidad ni una vergüenza, señorita – dijo Joaquín.
- Ésa será su opinión, joven, pero la administración del hotel no coincide con usted – dijo la mujer.
- [...]
- Esto es increíble – dijo Alfonso –. Debería darle vergüenza.
- A usted debería darle vergüenza andarse besuqueando con hombres – dijo la mujer (139).

Pour le père de Joaquín comme pour celui d'Alfonso, le fait que l'homosexualité de leur fils soit rendue publique signifie une acceptation de leur féminisation, situation qui, dans ce milieu social, invalide la personne pour la représentation et l'exercice de l'autorité. Pour les membres de la classe sociale dominante présents dans le roman, la masculinité hégémonique est et doit être hétérosexuelle, parce que cela constitue la base de l'ordre social. Alfonso doit se marier avec Maricarmen, dont le nom est typique de la «femme bien» des feuilletons, parce que le milieu l'exige. Alfonso et elle vont se marier et avoir des enfants, mais ils continueront en outre à perpétuer à travers eux le modèle de pouvoir et d'hégémonie qui rend possible le contrôle social. Joaquín pourra tout au plus rester caché dans la marginalité, comme un amant auquel on rend visite discrètement. Ainsi, parce qu'il s'agit d'un amour entre deux hommes, Bayly ne donnera pas à cette histoire une fin semblable à celles qui concluent généralement les feuilletons : Joaquín et Alfonso ne vivront pas pour toujours ni ensemble ni heureux. Cependant, un an plus tard, en 1995, dans le roman *Fue ayer y no me acuerdo*, l'auteur péruvien offre au personnage homosexuel la possibilité de trouver une réciprocité dans l'amour avec un autre homme.

Globalement, à partir de ce roman, on remarquera que le schéma narratif utilisé est simple, les descriptions sont en effet rares et, dans leur majorité, elles ne comportent pas d'information essentielle. Par contre, les situations présentées par les dialogues sont conflictuelles et parfois déchirantes, tout ceci rabaissant le texte au niveau du mélodrame ou du feuilleton. Feuilleton certes, mais qui parvient à capter l'attention du lecteur. En effet, grâce à l'habileté de Bayly à tracer le profil psychologique de ses personnages en quelques lignes, il arrive à exprimer une bonne partie des contradictions et des conflits de tout être humain.

De plus, dans *No se lo digas a nadie* on peut noter que Bayly décrit des figures du personnage homosexuel qui se démarquent profondément de la tradition littéraire latino-américaine. L'auteur péruvien déconstruit un topique littéraire et populaire – celui de la folle ou la «loca» – de l'être marginal et donc marginalisé.

NOTES

1. Ce groupe d'écrivains est constitué, entre autres, de Javier Arévalo (Pérou, 1966), Jaime Bayly (Pérou, 1965), Osvaldo Bazán (Argentine, 1963), Marcelo Birmajer (Argentine, 1966), Víctor Bórquez (Chili 1960), Alberto Fuguet (Chili, 1964), Sergio Gómez (Chili, 1962), Oscar Malca (Pérou, 1968) y Pablo Pérez (Argentine, 1966).
2. Huamán, Miguel Angel, «¿Narrar la crisis o crisis del narrar?», *Lienzo*, n° 17, 1996, p. 409-428 et Reisz, Susana, «¿Transgresión o negociación?: sexualidad y homoerotismo en la narrativa peruana reciente», *Arrabal*, n° 1, 1998, p. 47-53.
3. Girgado, Luis Alonso, «Una novela de aprendizaje marcada por el sufrimiento», *El Correo Gallego*, La Coruña, 26 février 1995.
4. Désormais toutes les citations du roman feront référence à cette édition.
5. Il est intéressant de signaler que entre 1992 et 1993, la chaîne argentine de télévision «13», a diffusé *Zona de riesgo*, le premier feuilleton latino-américain où un couple homosexuel a obtenu le rôle principal et que le roman ici étudié a été porté à l'écran en 1998 dans le cadre d'une coproduction hispano-péruvienne par le metteur en scène Francisco Lombardi.
6. *Camp* est «uno de los conceptos centrales en la cultura gay y al mismo tiempo uno de los más difíciles de definir. Para situar la cuestión, hay que empezar diciendo que lo *camp* se relaciona (y a veces se confunde) con otros dos conceptos: *kitsch* y esteticismo. De lo *kitsch* toma el exceso, el preciosismo y la voluntad fallida del «buen gusto»; del esteticismo tardodecimonónico, el énfasis en la «ética de la forma» en detrimento del contenido o el carácter moral de la obra. [...] Dado que el homosexual ve su identidad desautorizada por discursos hegemónicos, pronto aprende a eliminar el carácter fijo y esencial de dichos discursos, convirtiéndolos en mero lenguaje que no hay que tomar en serio; lo fluido del lenguaje se relaciona con lo fluido de las identidades sexuales y la oposición entre lectura clásica y lectura *camp* es correlato de la oposición entre la matriz heterosexista normativa y las diversas identidades sexuales que pueden funcionar como alternativa a ésta. [...] Por regla general, lo *camp* parodia la intención de seriedad, en especial lo que se trata de imponer como sagrado...» in Mira, Alberto, *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica*. [Barcelona], Tempesta, 1999, p. 147-148. D'autre part le mot *camp* aurait son origine dans le verbe anglais «to camp» et celui-ci est passé au français comme «se camper» qui, selon le *Le nouveau Petit Robert*, exprime l'idée de «[s]e tenir en un lieu dans une attitude fière, hardie ou provocante.»

BIBLIOGRAPHIE

- Bayly, Jaime, *No se lo digas a nadie*, Barcelona, Seix Barral, 1994.
- Girgado, Luis Alonso, «Una novela de aprendizaje marcada por el sufrimiento», *El Correo Gallego*, La Coruña, 26 février 1995.
- Huamán, Miguel Angel, «¿Narrar la crisis o crisis del narrar?», *Lienzo*, n° 17, 1996.
- Mira, Alberto, *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica*, Barcelona, Tempesta, 1999.
- Reisz, Susana, «¿Transgresión o negociación?: sexualidad y homoerotismo en la narrativa peruana reciente», *Arrabal*, n° 1, 1998.

El mito de la Quintrala

En el imaginario cultural chileno¹

Olga Grau

Universidad de Chile

Entre las tradiciones y leyendas de pasados siglos, que ha conservado indelebles la memoria de las generaciones, existe una, terrible, sombría, espantosa todavía, y digna por lo mismo de ser investigada y ser dada a luz.

Esa tradición es la de la siniestra «Quintrala», la azotadora de esclavos, la envenenadora de su padre, la opulenta e irresponsable Mesalina, cuyos amantes pasaban del lecho de la lascivia a sótanos de muerte; la que volvió la espalda e hizo enclavar los ojos al Señor de Mayo, la Lucrecia Borgia y la Margarita de Borgoña de la era colonial, en una palabra.

Esta tradición existe viva, aterrante, manando sangre todavía.

Los Lisperguer y la Quintrala
Benjamín Vicuña Mackenna

La densidad simbólica de la Quintrala

La presentación que sigue se basa en una investigación que realicé hace unos años atrás, que se proponía una perspectiva de género sexual para la incursión de nuestra historia literaria y cultural a partir del tratamiento de la función significativa que juega uno de los mitos fuertes del imaginario cultural nacional, el mito de la Quintrala. Una de las primeras evidencias de su fuerza semántica es que el mito ha sido recuperado y reinstalado en distintos momentos de la historia literaria, cultural y política de nuestro país, entendidos como contextos históricos de su reproducción significativa.

He indagado, como en un gesto de exhumación, de trabajo

arqueológico, en las distintas resignificaciones que se operan en el mito a través de la narrativa tanto historiográfica como de ficción producida en esos momentos históricos y he querido determinar los modos de interpretación simbólica del poder, de lo femenino, de lo sexual y del mestizaje, tal como ellos se concentran en la figura de la Quintrala.

El estudio que hace un tiempo realicé, y que pudiera ser un asunto de nunca acabar, tenía dentro de sus propósitos contribuir a la teoría de la cultura desde la perspectiva de su relación con el género sexual, y en especial con los temas referidos al vínculo entre la formación simbólica mítica, lo femenino, el poder, y los procesos histórico sociales. El campo de análisis ha sido nuestra propia historia cultural nacional, a partir de la lectura crítica de la representación mítica de la Quintrala en narrativas de carácter historiográfico y literario, y de un análisis decodificador de los signos culturales que el relato mítico opera.

Bajo la noción de mito he entendido, en este caso, el núcleo de sentidos y significaciones que el signo Quintrala articula, en cuanto puede ser asociado al proceso de fundación y constitución del espacio socioeconómico y político del mundo colonial del siglo XVII, que deja como una de sus huellas más leídas, precisamente, al personaje de la Quintrala.

Es necesario aclarar que la designación del cuerpo simbólico Quintrala como relato mítico o mito, sería injustificable hacerla desde las concepciones tradicionales del mito. Estas concepciones se relacionan, por una parte, con la tradición griega que define el mito por lo que no es, en una doble oposición a lo real y a lo racional considerando el mito como ficción y construcción absurda. Por otra, con concepciones que ponen el énfasis en las vinculaciones de lo mítico con lo sagrado, lo ejemplar, lo repetible.

Mi aproximación a lo mítico es más cercana a los análisis de Hans Barth respecto de la concepción de G. Sorel, a los de R. Barthes y a los de G. Vattimo, quienes han enfocado sus reflexiones en torno a la realidad de los mitos en la sociedad moderna y contemporánea, manteniendo una distancia con el concepto tradicional del mito tal como se ha dado en los ámbitos filosóficos y religiosos.

Barth, al trabajar con el concepto de mito social tal como fue elaborado por Sorel -el mito de la Huelga General- señala ciertos rasgos que para nuestro análisis son productivos. Nuestro interés por la concepción soreliana del mito y que Barth elabora, reside en el

haber señalado la preeminencia de la voluntad por sobre la razón y las imágenes -con fuerte carga emocional y afectiva- que produce aquélla, que pueden, o pretenden orientar la marcha de la sociedad y de la historia².

Barthes permite introducirnos en complejas relaciones entre los niveles de la simbolización mítica y los fenómenos generales de la semiología y de la estructura de los relatos. Barthes entiende el mito como un modo de significación de una forma, como «habla elegida por la historia», no necesariamente oral, y que no se define por su objeto o por su materia, puesto que «cualquier materia puede ser dotada arbitrariamente de significación»; los materiales míticos presuponen una conciencia significante³.

Vattimo, por su parte, nos entrega elementos para la redefinición del mito de la sociedad contemporánea y adhiere a Lévi-Strauss, quien en el análisis del mito que presenta en la *Antropología Estructural*, asume la concepción no técnica de él al afirmar que nada se asemeja tanto al pensamiento mítico como la ideología política. A su juicio, en la sociedad actual sólo ésta ha venido, en cierto modo, a sustituirlo⁴.

En el siglo XVII ya ha tomado perfil la sociedad chilena con sus instituciones y costumbres. A ese tiempo vuelve Vicuña Mackenna para fundar su mito y la Quintrala será la figura sacrificial. Ciertamente, hay importantes historiadores nacionales contemporáneos que afirman que la Quintrala fue básicamente una invención de Benjamín Vicuña Mackenna -el primero en dedicarle un tratamiento específico⁵-, en el sentido de haberla constituido, a través del discurso narrativo historiográfico, en un personaje histórico significativo, pero sin que esta operación tuviese una sustentación real, en la medida que Catalina de los Ríos era una mujer sin una relevancia peculiar⁶. Sin embargo, este planteamiento deja abierta la cuestión de los motivos que pudieron haber determinado dicha «invención», así como la propicia ocasión que la figura de la Quintrala, extraída de la memoria documental y popular, brindó para tales motivos. En este sentido, es posible pensar, por una parte, que el mito fue constituido por el mismo historiador a partir de determinadas necesidades políticas de fundación y legitimación del joven sistema republicano en contraste con el pasado colonial, como intenté probar en el ensayo «Benjamín Vicuña Mackenna y la Quintrala», parte de mi estudio.

Por otra parte, cabe preguntarse por la eficacia simbólica que esa figura ha poseído, ante todo, para concentrar en sí algunos de los aspectos más sobresalientes y críticos que caracterizan a aquel pasado

colonial -y muy particularmente, a sus relaciones de poder- en la memoria nacional.

Ahora bien: esta eficacia no sólo se limita al funcionamiento ideológico específico que Vicuña Mackenna le confiere al mito, sino que sigue estando continuamente activa a través de sucesivas reelaboraciones -en forma de relatos de variada índole- que, sumándose a esa primera y decisiva fijación, aseguran su permanencia en el imaginario colectivo, asociándolo a distintos contextos históricos y tramas de sentido.

En conformidad con esta eficacia, lo que denominamos el mito de la Quintrala no sólo se restringe a los dos momentos fundacionales mencionados -el colonial y el republicano-, ni se agota en ninguno de los relatos a que puede dar lugar en particular, sino que se identifica con todo el proceso, históricamente abierto, de reelaboraciones y resignificaciones de que se hace objeto a dicha figura.

A mi juicio, este proceso, conformado por un cuerpo de relatos, se sustenta en una peculiar *densidad simbólica*, derivada de la fuerza y potencia residual de la figura de la Quintrala. Esta densidad podría ser formalmente determinada como una constelación de relaciones cruzadas por el poder, lo femenino, lo sexual, la condición mestiza, la sangre, lo irracional, la perversión. Entendemos que esta constelación configura lo que podríamos llamar la estructura de significación primaria del mito quintralesco y que su núcleo irreductible de sentido es la idea de un poder transgresor, al cual se liga la figura de la mujer.

Sería, entonces, esta estructura, constituida por las mencionadas relaciones fundamentales (poder, mal, sexualidad, mujer, mezcla racial), la que es traducida y resuelta particularmente en cada uno de los relatos, historiográficos o novelados, que integran el proceso de sus reelaboraciones y resemantizaciones, como también -e inicialmente- a través de los documentos de la época (primera mitad del siglo XVII): testamento de Catalina de los Ríos, procesos judiciales, referencias documentales.

En consecuencia, me interesó examinar puntualmente el proceso de resignificaciones, tanto desde el punto de vista de su continuidad, como también de sus rupturas, las cuales se hacen visibles justamente a partir de las formas diferenciales en que la representación de la Quintrala se ha ido transmitiendo a lo largo de la historia, asegurando, como decíamos antes, su particular rendimiento y productividad como signo del imaginario social. Pero este examen tuvo como

horizonte fundamental la reconstrucción de la referida estructura de significación primaria del mito.

Tal reconstrucción es posible en la medida en que los relatos y el proceso de reelaboración simbólica en el cual están inscritos dejan permanentemente expuesto un margen de inadministrabilidad de las relaciones señaladas, determinando lo que desde el punto de vista analítico quisiéramos llamar una *dimensión residual* del mito. Esta dimensión hace exigible un método de lectura que no sólo debe habérselas con significaciones ya constituidas, sino también con el proceso de su constitución, en el cual podemos prever la incidencia de niveles que no pueden ser reducidos o expresados sin residuo en el plano de significación. A su vez, la dilucidación de la estructura en referencia permitiría iluminar los contextos históricos en que diversos agentes políticos y culturales proceden a resignificarla.

Pienso que el examen propuesto puede ofrecer un aporte o una productividad posible al conocimiento de los mecanismos de constitución de la imagen del poder y de la figura de la mujer, en el contexto particular de nuestra historia cultural nacional. La dinámica interna de la constitución del relato que tiene como núcleo un modo de lo femenino, hace posible establecer comparativamente redes de sentido, nexos, oposiciones, condensaciones y desplazamientos de significados que pueden ser articuladas para la comprensión de las relaciones de género tensionadas por el poder social y el poder sexual.

En este sentido, me parece interesante considerar a la Quintrala como *figura simbólica paroxística*, colocada en la memoria del exceso, a la que le son remitidas las asociaciones más convencionales respecto de lo femenino: el poder de la mujer connotado con el signo de la maldición, la sexualidad libre y su condenación. Poder político y poder sexual son los elementos primordiales a considerar en el examen comparativo de los distintos relatos y, a partir de ellos, intentar dar cuenta de las variaciones que hacen del uso del mito narradores y narradoras nacionales.

El mito, como elemento primordial de constitución de significados, en cuanto que se repite y se resignifica a través de la historia cultural, puede ofrecernos importantes claves de análisis de los sentidos que son movilizados por los distintos actores culturales. Es verosímil pensar que los usos que éstos hacen del mito ponen de manifiesto una cierta correspondencia, en ningún caso mecánica, con episodios relevantes de nuestra historia social y con perspectivas derivadas del género sexual.

La secuencia del proceso de resignificación de la Quintrala, nos

muestra que ésta aparece en ciertas formas paradigmáticas de relato: tema de leyenda en la tradición oral, personaje histórico en el marco de las coordinadas iluministas y positivistas del siglo XIX, heroína literaria en la novela costumbrista, personaje de teleserie en el espacio audiovisual y, finalmente, su abordaje como símbolo de mujer autónoma, rebelde e histórica en la novela y obra de teatro de orientación feminista.

De este modo, no hay quien no sepa algo de ella, aunque sea vagamente: la Quintrala nos aparece directamente en pequeños relatos, en los textos escolares de antaño en sugerentes dibujos, con el cabello desordenado al viento, en la novela a leer en la asignatura de castellano, o en la teleserie de difusión masiva.

Como hemos señalado, estimamos que la figura de la Quintrala posee una densidad simbólica que alcanza el nivel de lo paradigmático. La desimplicación de esa densidad impone un método de lectura deconstructiva de los sucesivos textos que ella ha suscitado, método que tiene alcances para un conjunto heterogéneo e integrado de problemas como la escritura, lo femenino, el poder, el conocimiento, la religiosidad, el espacio de generación simbólica, la memoria individual y colectiva, lo mestizo, la brujería, lo moral, lo público y lo privado, etc. En mi lectura de la Quintrala busco leer la lectura que sobre la Quintrala se hizo, pero también la lectura que de lo femenino se ha hecho.

Así, la investigación de la representación simbólica de la Quintrala puede servir a una investigación teórica más amplia de los mecanismos de producción de lo femenino, y del modo en que la representación de lo femenino aparece en lo literario, concebido como un espacio textual y corporal, intervenido por las relaciones de poder entre géneros sexuales.

La representación histórico-cultural del mito Quintrala, su consignación como relato historiográfico o literario, ha sufrido, a mi juicio, una lectura interesada, la cual verosíblemente da cuenta de procesos políticos y sociales de envergadura que elaboran sus representaciones matriciales -por lo menos en una medida muy importante- a partir de la exposición de representaciones de lo femenino.

En el caso de la interpretación histórico-cultural de la Quintrala por parte de Benjamín Vicuña Mackenna -que la traduce de la palabra oral a la palabra escrita, sacándola de la tradición legendaria para incorporarla a la historia escrita-, podría verse como una operación singular: la necesidad de recurrir a la producción de un mito en el

momento de la consolidación republicana, de tal modo que el mito deviene fundamento simbólico de la historia nacional, de una manera que podría decirse perversa. Así, el mito funcionaría, en mi interpretación, como una carga semántica que ofrece ciertos rendimientos para la necesaria separación cultural que se quiere introducir entre el periodo colonial y el que se ha inaugurado desde la independencia.

La representación de lo femenino asociado al poder colonial, incorporaría un conjunto de sentidos que se quieren expulsar del nuevo espíritu histórico. La voluntad racionalista, iluminista, positivista y liberal del historiador se confronta con el espíritu mágico e instintivo colonial. Queriéndose desprender del pensamiento menos desarrollado se recurre al mito para exorcizarlo, pero en esa misma medida se le concede la eficacia de un fundamento de la nueva fase de evolución nacional. El mito aparece así como una problemática demarcación histórica, un núcleo de separación epocal.

Los documentos escritos a los que hace referencia Vicuña Mackenna son más bien escasos, y con su montaje y versión marca la talla-dura de esta mujer, convertida en «Lucrecia Borgia mapochina». Los estudios historiográficos que le siguieron no pudieron desprenderse de lo medular de la interpretación de Vicuña Mackenna. La condena moral que éste expresa en su obra *Los Lisperguer y la Quintrala* es implacable, desde una perspectiva ilustrada que de algún modo castiga las pasiones por su capacidad para contaminar el poder, al ejercer aquéllas su influencia sobre la voluntad humana. De este modo, también es una forma del poder -no esclarecida racionalmente- lo que Vicuña Mackenna condena.

Los Lisperguer son estigmatizados como una familia de excesos, donde están presentes lo demoníaco, la fuerza de los impulsos, de los instintos primarios impregnando el cuerpo social. La Quintrala vendría a ser la figura recortada de las relaciones políticas, sociales y económicas de la Colonia concentrando en ella misma todo lo que se quiere expulsar. Así llega a tener el carácter de chivo expiatorio de las relaciones de dominio colonial, del ejercicio del poder de la época: asociada a los latigazos, a las flagelaciones, a la crueldad indecible, la Quintrala queda marcada como la representación de los otros latigazos, olvidados bajo el nombre encubridor de Catalina. Ejecutando, o mandando a ejecutar, accediendo al poder y apropiándose de sus formas, es estigmatizada.

*Dos lecturas del mito en la década de los 30 del siglo XX:
Magdalena Petit y Aurelio Díaz Meza*

El relato del historiador Aurelio Díaz Meza, *La Quintrala y su época*, publicado el año 1932, que podríamos ver cercano al folletín, se propone combatir el concepto erróneo de que sus crueldades eran la consecuencia de su lascivia, su espíritu libidinoso y cruel. Como nos dice en una breve introducción, los documentos escasos que los historiadores encontraron en los archivos coloniales no dan más que para considerarla «una criminal cualquiera, aunque de grandes pasiones y espantable audacia». Las mismas acusaciones del obispo Salcedo, a su juicio, no se han podido comprobar en su totalidad, tanto respecto de la Quintrala como de su madre y abuela materna. Díaz Meza, antes de concordar con Vicuña Mackenna en que son la lascivia y las pasiones de su carácter licencioso y liviano lo que la arrastra al homicidio y crueldad -cualificaciones cuya base son los documentos del prelado santiaguino-, antepone la imagen que de ella da Diego Amunátegui Solar: «víctima del sadismo y, por lo tanto, irresponsable». Es decir, la condena moral de la Quintrala por parte de Vicuña Mackenna, es desplazada, aparentemente, por el juicio inspirado en la psiquiatría de fines del siglo XIX. Díaz Meza enuncia un juicio científico: la Quintrala sería más bien un «fenómeno fisiopatológico», la última representante «de una herencia ancestral que se venía prolongando por la línea femenina, a través de tres o cuatro generaciones, cultivada, quizás por la mezcla de sangre indígena, española y germánica».

Es interesante, y hace sentido, que en la resignificación que intenta hacer Díaz Meza, quien expresamente se resiste a ser un historiador investigador y más bien se inclina por vocación al relato literario, por el deseo de construir un personaje literario, emite, finalmente, juicios del mismo carácter vicuñamackennista utilizando sus adjetivos: libidinosa, mujer de lascivia. Sostiene, al mismo tiempo, que las afirmaciones del obispo Salcedo, en las que se basa Vicuña Mackenna para construir la imagen siniestra de la Quintrala, no pudieron ser comprobadas por aquél, pero que, sin embargo, podrían llegar a ser demostradas científicamente⁷.

Se desprende de lo dicho la existencia de nexos argumentativos que muestran las vacilaciones internas del relato historiográfico: documento y literatura, valoración moral y documento científico, hechos y perspectiva ideológica de los mismos, que parecen formar

la trama híbrida del discurso que se asigna la misión de contar la historia cultural.

El trabajo de los historiadores Vicuña Mackenna, Aurelio Díaz Meza, y posteriormente del historiador Jaime Eyzaguirre, connotan la figura de la Quintrala como engendro, producto de una degeneración -la de la sangre, del mestizaje-, en lo que constituye una interpretación que podríamos llamar sintomática, por ser el mestizaje la base de constitución racial del pueblo chileno. Por otra parte, la asociación de lo femenino poderoso al mal, y exclusivamente al mal, es evidente en estas versiones del mito.

El tratamiento de Magdalena Petit. Entre el bien y el mal

Contemporáneamente a Aurelio Díaz Meza, Magdalena Petit, de ascendencia francesa y gran lectora de Proust, da a conocer su primera novela *La Quintrala* en 1930, Premio «La Nación», leída ampliamente en esos años y posteriormente traducida y editada en 1943 en los Estados Unidos. La obra, con la que se da a conocer en las letras chilenas, ofrece, a mi juicio, una visión menos maniqueísta de esta figura mítica. El bien y el mal, desde la perspectiva de Petit, parecen ser comprendidos por la Quintrala de una manera profunda, comprensión donde tiene cabida el sentimiento de piedad respecto de la miseria humana, en la que ambos polos están siempre presentes. La interpretación de Petit podría ser adscrita, en su sentido más profundo, a una suerte de ontología de la condición humana. El interés por descargar de algún modo el poder de una mujer de sus connotaciones absolutamente malignas y demoníacas y explicar, más bien, sus comportamientos a partir del carácter contradictorio de lo humano, puede tal vez ponerse en relación con el momento de emergencia del movimiento de emancipación femenina reivindicacionista del derecho a voto y de otras reclamaciones de las mujeres de la época.

Puede ser sugestivo el hecho de que Magdalena Petit ingrese al mito quintralesco en el contexto de una circunstancia histórica peculiar: la organización del movimiento de emancipación de las mujeres en Chile. Desde los años 30 hasta la obtención del voto, las mujeres crearon organizaciones y un lenguaje político audaz que generó conflictos sociales y personales. Olga Poblete, una de las dirigentas máximas de ese movimiento, además de historiadora, educadora, pacifista, recordaba en una ocasión cómo las fuerzas del orden les echaban los caballos encima cuando las mujeres organizadas

salían como manifestantes a la calle. Era un momento para pensarse como mujeres, pensar en las fuerzas individuales y colectivas. Mirar a las mujeres, mirarse. Oír juicios condenatorios a las conductas femeninas transgresoras que escapaban a lo esperado y deseado por el sentido común. Pensar en lo extremo, lo imposible. Buscar, en fin, una suerte de equilibrio.

El tratamiento de Magdalena Petit, más allá de un lenguaje previsible, demasiado coloquial y vertido en formas contemporáneas, nos sorprende con algunas imágenes y nos ofrece una visión de la Quintrala que, bien podríamos decir, la hace conocedora, de un modo profundo, tanto del bien como del mal. «No sé, no me comprendo a mí misma. Es como si dos personas existieran en mí; una que quiere el bien, otra el mal; una sabe lo que hace, la otra que se olvida. ¿Es el demonio quien obra en mí?; no soy yo, se lo juro padre!... Es el Demonio, sí; hasta veo las luces que lo preceden y oigo los silbidos...» (128). Esta Catalina se someterá y será humilde en muchos momentos de la obra. ¿Es eso el bien para Petit? Sea cual sea la respuesta a esta pregunta, es interesante que el olvido y la división del carácter haga sitio en ella a lo demoníaco: el no saber, el no poder saber. Esta imposibilidad del sí misma, el no ser ella misma la que obra, la muestra de algún modo como víctima de designios de un otro.

Como en otras obras literarias, escritas en la década de los '80, como productos literarios feministas, *Maldita yo entre las mujeres* de Mercedes Valdivieso, *Doña Catalina* de Miriam Balboa Echeverría, nos aparece la Quintrala rodeada de hechizos, sahumeros y actos de brujería. En Petit, su mismo nacimiento ocurre en medio de palabras de conjuro y de aleteos de chuncho. La niña nace «ojeada» y la madre muere. (En la novela de Valdivieso, quien muere en el momento del nacimiento es la abuela, la cacica de Talagante). Su tía abuela Teresa de Encío, según el relato de Petit, fue condenada en el Perú por bruja y el Santo Oficio la absuelve después de ser expuesta al público con las espaldas desnudas y la vela verde en la mano derecha.

La infancia de Catalina nos la muestra histérica, manipuladora. Ante la negativa de su abuela Agueda de dejarla asistir a una procesión prueba gestos masoquistas de tirarse los cabellos hasta arrancárselos, venciendo a la abuela.

Entre indios, mulatos, carmelitas, gremios y cofradías, se fascina ante los «cuerpos maltratados, rojos de llagas, (que) lloran sangre que va goteando, y vivos jeroglifos cuentan la historia del pecador». Ante las impresiones fuertes que le suscita la procesión tiene un mal dormir y preguntará por qué se azotan los penitentes a sí mismos, y

más que atribuir esa práctica al castigo de sus propios pecados y la obtención del perdón de Dios, pensará que es el gusto que les provoca lo que les lleva a hacerlo. El látigo ejerce en ella una suerte de fascinación, con el látigo en la mano experimenta el goce de lo prohibido y se azotará a sí misma ante una imagen de la Inmaculada Concepción: «ante el altar, desnuda, se está disciplinando una diminuta sacerdotisa pagana». La escenografía de su laceración es la convencional: la religiosa. Luego aprenderá otras.

Petit la definirá a través de las palabras de otro de sus personajes, el fraile Pedro Figueroa desde su mirada de artista, como una «belleza extraña, casi monstruosa en sus contrastes. Algo mefistofélico en la combinación de sus facciones: la barbilla en punta, las cejas oblicuas; luego la llamarada de la cabellera colorina sobre la tez cobriza y el reflejo verde de los ojos... Los antepasados germanos y el cacique indio habían logrado mezclar curiosamente sus dones. En cuanto a lo moral...» Petit, curiosamente, no menciona la sangre española, omitiendo, así, uno de los elementos indispensables del mestizaje de los Ríos y Lisperguer. Y la omisión se reitera en otro pasaje: «nieta de princesas germanas e indias». En el mestizaje tan recurrido por muchísimos autores al momento de explicar las explosiones crueles y cruentas de nuestro personaje, siempre hablarán las tres sangres. Mestizaje que de suyo daría cuenta de la violencia criminal y de otras características a las que se menciona como deleznable que surgen espontáneamente y que hacen difícil explicar lo inocuo de ellas mismas en el carácter de su hermana Agueda, la que prefería la tranquilidad de un matrimonio conveniente.

El matrimonio no será una condición de mujer que atraiga a Catalina: «Una mujer como yo -dijo, con exaltación- puede entregarse a un amante, despreciándolo, pero necesita estimar a su marido.» Algo que ella duda que sea capaz de hacer. Sin embargo, tendrá finalmente marido. Encantado de ella, de su audacia e insolencia, Alonso de Campofrío y Carvajal, considerará una locura enamorarse de una criminal. Pero también recordará el maltrato que él dió a una india. Por ese recuerdo se acercará a ella.

A Catalina no le gusta llorar: «No lloro nunca; no me perdono esa debilidad», muestra de un débil carácter. Sus lágrimas estarán asociadas más bien a la rabia que al dolor. Envidiará la beatitud y tranquilidad del fraile Figueroa sintiéndose ella habitada por el mal, el demonio, pero también se siente en ventaja respecto del cura: «- Usted ignora el placer del mal. Yo lo conozco y le aseguro que compensa... Ser mala, a fondo mala; darles la razón a quienes nos

vituperan, con actos cada vez peores. «Perderse, embriagarse, en una beatitud del mal!...», afirmaba la «pobre flor del infierno», según la nombraba el fraile Mendoza.

La que ríe con «la risita de Catalina» ve aureola de santo a Figueroa, quien ha establecido el compromiso ineludible con el padre de Catalina antes de morir de salvar el alma de su hija. Sin embargo, se verá turbado por la mirada de la Quintrala, que lo ha divinizado sin saber la «mancha roja» de su vida: «Aquellos ojos me turban solamente por un terrible recuerdo que su color me evoca». La mirada de la Quintrala le recuerda otra mirada, la que le fascinó y le llevó a falta en sus 18 años, como novicio. Ignorante de la dueña de esa otra mirada, «la misma mirada», es sorprendido y se llena de asombro al saber que no es sino de la madre de la Quintrala, la otra Catalina. Casará a su «cáliz de amargura» que le turba el alma, en altar matrimonial y le impondrá la disciplina del alma y del cuerpo, trabajos forzados, en su destierro completo en La Ligua para que, fuera del mundo, en la paz del campo, se encuentre a sí misma en Dios.

En esos trabajos forzados Catalina dará muestras de que maneja con firmeza su caballo. De amanecida, «escortada por su séquito de negros, la cabellera suelta flameando en el viento, aparece en traje de hombre, montada a horcajadas, una ágil amazona». La frente ceñida con una vincha, como los indios. Dueña de todo lo que le rodea, necesita al fraile Pedro Figueroa, del que siente su abandono inquietando desmedidamente su alma. Josefa, su sirvienta, para quitarle ese mal le revela el secreto del frailecito: sus amores con su madre. A partir de esa revelación, renuncia a la obligada falta de sexo y de muerte en que la ha tenido el fraile, a la «avecita libre». Lo buscará «echando todo al diablo». Ahora, esa frase «tiene un significado... o ella puede dárselo ahora: ¿por qué no?... En una borrasca de júbilo maligno, su risa estalla, irrefrenable, y de golpe se detiene. Luego, después de un breve silencio, doña Catalina hunde sus manos en la cabellera del santo y, la boca casi en sus labios, le dice: -¡Quiero que me beses ahora como besabas a mi madre!»

Hará definitivamente pacto con el Malo y comenzarán los «sacrificios de pecados» por él, «sacrificios de tibia carne humana adolorida en tormentos: sacrificios de sacerdotisa pagana. ¡Dolor y más dolor cada día para ahogar el otro incurable dolor!». En galpones de jarcias y cordobanes siempre habrá alguien para castigar.

El dolor, en Petit, se nos levanta como dolor de la ausencia del absoluto bien, el que pensaba Catalina que estaba en el santo. La

tensión entre el bien y el mal está presente en la condición humana, irremediablemente. Saber y practicar el mal tiene siempre adeptos, y bien sabemos que el mal se dice de muchas maneras. No hay santidad: es la evidencia patente a su ser esperanzado. Sólo se puede estar seguro o apostar al absoluto mal. Eso es lo que, en Petit, hizo Catalina:

La ingeniosa martirizadora necesita mayor y variado sufrir cada día, y añade a los tormentos del cuerpo, tormentos para el alma: los esposos son separados de sus mujeres, los padres de sus hijos. El pudor es ofendido hasta que sangra el rubor como una llaga del rostro. Sin respeto de edad, de sexos, hombres, mujeres, ancianos y niños han de servir desnudos, «en cueros», como ordena su tirana, y dispuestos a satisfacer en cualquier momento sus vicios má infames. El que resiste o, en su desesperación, se fuga a los montes, es traído por los verdugos, bien pagados que la sirven. Los azotes para éstos serán mortales, complicados de nuevos suplicios. Las llagas se avivan con cerote o miel caliente, con ají. Sus ojos son fustigados con ortigas. Sus bocas son quemadas por alimentos que hierven, hasta que, exhaustos, mueren sin el consuelo, siquiera, de los auxilios religiosos, último y refinado tormento que les reserva la crueldad de su asesina.

A Magdalena Petit le interesa indagar en la psicología de su personaje, interesándose por lo histórico, pero privilegiando lo psicológico en su construcción literaria. En una entrevista que le hiciera un periódico de la época, Petit se arroga los derechos de ser la autora de la invención de la Quintrala como una mujer colorina, contra la apreciación de otro escritor de la época Joaquín Edwards Bello, quien ha afirmado que la Quintrala no lo era. Dice Petit en una entrevista, 8 de abril de 1961, que consultó libros de criminología y medicina legal, llegando a la conclusión de que «las pelirrojas tienen inclinación al crimen... Tengo derecho de autor sobre una Quintrala de pelo rojo, aunque Joaquín Edwards Bello haya dicho que pudo ser lo contrario.»

En el momento de su publicación, el libro recibe comentarios variados. Uno de ellos es el del escritor Raúl Silva Castro quien hace una reseña en el diario «El Mercurio» (12 de julio de 1932). A su juicio «La interpretación clínica, por decirlo así, que da la autora de «La Quintrala» tiene visos de acercarse mucho a la verdad» y comprendiendo que «por pudor haya dejado en la sombra mil y una

hablillas que tratan de ninfomanía y que hacen ver la vertiente cruel del sadismo del que parece dominada la Quintrala». En este punto, hace una consideración de las condiciones de producción desde una perspectiva de género, echando en menos la creación novelesca masculina de este personaje. Para este escritor Magdalena Petit ha hecho un «simpático esfuerzo» literario con su obra, pero débese lamentar «que no haya un hombre que sin temor a las consideraciones que han detenido la pluma de la señorita Petit, haga de las aventuras de la Quintrala el gran relato que esperamos». Simpático relato versus el gran relato, aunque este juicio no impide al autor de la reseña descubrir a través de esta primera novela de Petit «un novelista fuerte y audaz»⁸. Sin embargo, esta apreciación ha estado precedida por algunos prejuicios: uno de ellos referido a aspectos literarios formales, como el uso del castellano que es puesto en duda por la influencia del francés hablado frecuentemente en su familia y por ser el idioma de uno de sus autores literarios predilectos; el otro, relativo a la producción previa de Petit, vinculada al género literario del ensayo que no hacía suponer un buen manejo del arte de la novela, que hace de algunos episodios «bellos fragmentos que algún día serán trozos antológicos».

Hay quienes han visto en la novela una ágil técnica cinematográfica, (Eleazar Huerta) o un relato que adopta la forma de un film (Raúl Silva Castro), atendiendo a que la autora da mayor presencia al diálogo: los personajes hablan y la autora narra poco, lo indispensable, y cuando relata lo hace con un ritmo rápido. Posteriormente Petit escribiría la obra de teatro «La Quintrala», dando otra forma literaria a los contenidos de su novela dramática. La Quintrala teatralizada gozó del mismo éxito que la novela, destacándose en la época su capacidad de fino análisis y su estilo vigoroso y ágil. Animada por sus éxitos, Petit ha insistido en su personaje, fascinada por el relato de Benjamín Vicuña Mackenna y también los de Miguel Luis Amunátegui y Enrique del Solar.

A la pregunta que le hiciera Guillermo Ferrada de si se identificaba con la Quintrala, personaje de uno de sus libros más elogiados, responde : «A veces, en algunos casos, me encantaría ser la Quintrala. Sobre todo para poder apalea a quienes me hacen ese tipo de preguntas». (11 de noviembre de 1965, La Revista de los Sábados de «Las últimas Noticias»).

NOTES

1. Este escrito, con algunas modificaciones, hace parte del libro aún inédito *Catalina, Catrala, Quintrala: tres nombres y una persona no más*, que ganó el Premio de Ensayo Inédito del Consejo Nacional del Libro y la Lectura, en el año 1999. Dedico este texto a mi gran amigo Gonzalo Catalán, quien podrá reconocer las huellas de muchas conversaciones que tuvimos a propósito de la Quintrala.
2. Barth, Hans, *Masa y mito*. Editorial Universitaria. Santiago:1973.
3. Barthes, Roland, *Mitologías*. Siglo XXI. México: 1981.
4. Vattimo, Gianni, *La sociedad transparente*. Paidós. Barcelona: 1990.
5. Su obra principal con respecto a Catalina de los Ríos y Lisperguer, *Los Lisperguer y la Quintrala*, fue escrita en 1877.
6. Opiniones vertidas por el historiador Rolando Mellafe en el Seminario Interno de 1991, dirigido por él mismo, y adonde fuéramos invitados mi amigo Gonzalo Catalán y yo, como investigadores.
7. Parte del documento del Obispo Salcedo dice lo siguiente: «Esta doña Catalina, de quien se trata al presente, mató a su padre con veneno que le dio en un pollo, estando enfermo. Pidióle la muerte en esta audiencia una hermana de su padre que hoy vive. I también mató un caballero del hábito de San Juan pocos años há, enviándole llamar con un billete en que le decía con engañosos halagos le enviaba llamar para tener mal trato con él aquella noche de cuya muerte conocieron en esta audiencia. I para moderar la atrocidad en que le mataron, persuadieron a un negro esclavo suyo dijera que él lo había muerto, i se condenase, que darían traza para librarlo. Murieron las personas que lo podían valer, i así ahorcaron al negro por haberse condenado él mismo. Y a ella, la penaron en pena pecuniaria solamente, por haberle valido el favor de don Blas Torres Altamirano, oidor de Lima, que está casado con su hermana, i como cuñado suyo, la favoreció con los oidores de esta audiencia, i así en nada hicieron justicia mas en ahorcar al pobre negro que no tenía culpa.
«Quiso matar por su persona a don Juan de la Fuente, maestre-escuela de esta santa iglesia, i vicario jeneral de este obispado, corriéndolo con un cuchillo, porque procuraba impedir sus liviandades».
«Es mujer cruel; i en la parte donde asiste, ha hecho muchas crueldades, en su servicio doméstico, que, si averiguase, hallaría muchos delitos cometidos; i se halaba de que se ha de salir con todo, porque tiene dinero, i los oidores son sus amigos, sin el que últimamente cometió en mandar

matar al cura vicario de esos pueblos, como constará de la información que se le ha hecho.»

« Santiago de Chile, abril 10 de 1634.- El Obispo de Santiago de Chile.»

8. El destacado es nuestro.

