DOGMES ET PARADIGMES DE LA MARGINALITÉ

DANS LES ARTS ET LA LITTÉRATURE HISPANIQUE

ISABELLE BILLOO (DIR.)

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

© Éditions Orbis Tertius, 2022
© Les auteurs

Éditions Orbis Tertius, 28, rue du Val de Saône F-21270
BINGES

e-ISBN : 978-2-36783-200-5

Édition originale
ISBN : 978-2-36783-199-2
ISSN : 2265-0776

DOGMES ET PARADIGMES

DE LA MARGINALITÉ

DANS LES ARTS ET LA LITTÉRATURE HISPANIQUE

Ouvrage publié avec le concours
de l'unité de recherche Textes et Cultures (UR 4028),
de l'Université d'Artois - 62000 Arras, France

DOGMES ET PARADIGMES

DE LA MARGINALITÉ

DANS LES ARTS ET LA LITTÉRATURE HISPANIQUE

Sous la direction
d'Isabelle Billoo

Éditions Orbis Tertius

Dogmes et Paradigmes de la marginalité dans les arts et la littérature hispanique

Le colloque international *Dogmes et paradigmes de la marginalité dans les arts et la littérature hispanique* n'a pu se tenir, comme il était prévu, les 29 et 30 avril 2020 à l'université d'Artois. La pandémie de COVID 19 en est la cause puisqu'une mesure de confinement général était appliquée à cette période. Néanmoins, plusieurs intervenants pressentis ont proposé un aspect de leurs travaux sous la forme d'un article et c'est l'ensemble de ces dix articles qui est proposé aux lecteurs ci-après.

Dans l'appel à communication en vue de ce colloque, l'argumentaire prenait appui sur Yves Barel qui, à propos de la figure du marginal, évoquait une « certaine invisibilité » de la marginalité, soulignant ainsi que « on ne voit pas très bien ce qui est invisible mais on voit que c'est invisible[1] ». La marginalité dans les arts et la littérature hispanique pourrait sembler un thème peu important pour ceux qui apprécient tant la littérature moderne et contemporaine et la richesse des arts hispaniques ; et pourtant, ainsi que nous l'exposent les auteurs présentés ci-après, ce sont bien des dimensions très diverses et riches, parfois tout à fait inattendues, qui doivent être décrites à propos de la marginalité.

I. Entre Histoire Et Fiction

Une première dimension, mythologique, nous ramène quelques siècles en arrière avec la figure prestigieuse et horrifique des Amazones : Benjamin Delmotte en a trouvé le récit dans la chronique de voyage du conquistador Pedro de Ursúa, de William Ospina. Marginales les Amazones ? Oui,angelica liddeza en un sens très précis qui est celui de la relégation d'un peuple de guerrières puissantes, à l'organisation

1. Yves Barel, *La marginalité sociale*, sous la direction de Yves Barel, PUF, Paris, 1982

matriarcale : si le peuple des Amazones est imaginaire bien sûr, sa relégation par la société espagnole est, elle, un message bien réel.

Lidia Florentin apporte une note moins mythologique avec l'œuvre de Javier Moro : trois romans publiés dans les années récentes rapportent les histoires tragiques de femmes qui épousèrent des puissants, ou devinrent elles-mêmes des femmes de pouvoir ; le romancier a su exposer de façon presque clinique comment les sociétés alentour ont peu à peu écarté, marginalisé puis éliminé des femmes qui étaient en totale contradiction avec les normes de la société patriarcale, coloniale ou élitiste dans laquelle ces femmes ont tenté de s'intégrer.

II. Genre et marginalisation

Viennent alors plusieurs études portant sur la situation particulière qui est faite aux femmes, par comparaison à celle dans laquelle vivent les hommes. Brígida Pastor nous propose un savant état de l'art des études de genre dans le monde hispanique et lusophone. L'intérêt de cette revue détaillée et très claire est de montrer la progression des différents courants de pensée qui ont concouru, en parallèle avec les questionnements du monde anglo-saxon, à développer les sujets modernes d'analyse féministe et intersectionnelle.

Aurelia Gournay examine le roman Larva de Julián Ríos, paru en 1993: cela lui permet ainsi qu'il le signale en titre de proposer une « déconstruction des normes littéraires, linguistiques, sexuelles et de genre. À partir du personnage de Don Juan, l'auteur a écrit un roman tout à fait hors norme, ce qui donne tout son sens à la notion même de marginalité.

III. De la marginalisation à la segrégation sociale

La figure du vagabond est attendue, bien sûr, et deux auteurs espagnols en sont les chantres, de façon trop méconnue : tout d'abord Bénédicte de Buron-Brun fait cas d'une expression passée, les « quinquis », qui désignait les vagabonds et autres marginaux, notamment après la guerre d'Espagne ; Francisco Umbral, auteur contemporain mort au début du 20e siècle a porté son attention sur ces êtres qui vivaient, mal, en lisière de la société espagnole mais lui apportaient aussi des services, un esprit, un regard dont on se souvient. De son côté, María Teresa Fuentes donne la lumière au roman *La Horda*

d'un auteur du tournant des années 1900, Blasco Ibañez, qui met en scène des personnages typés et véridiques, comme un reporter le ferait de ses observations. Son œuvre eut une résonance véritable.

David Crémaux-Bouche, quant à lui, s'appuie sur l'exemple plus moderne des contes de Fernando Aramburu pour décrypter le processus de marginalisation qui atteint certaines victimes de l'ETA, celles qui sont mises au ban de la société basque.

Luisa Ballesteros aborde une dimension plus politique de la marginalité : étudiant la place faite aux poètes et aux femmes écrivains en Colombie depuis le début de la colonisation espagnole, puis avec l'indépendance, elle note combien les autorités de ce pays ont réduit et marginalisé ces deux catégories de productions littéraires et leurs auteurs depuis des décennies ; de façon très franche, elle pose un regard sans concession sur l'attitude des responsables politiques alors que le patrimoine et la production littéraire actuelle sont très riches.

IV. Représentation de la marginalisation ou de la marginalité

Pour finir, deux études portent sur des œuvres artistiques : l'une concerne la cinéaste espagnole Isabel Coixet et ses films *Elisa y Marcela* (2019) et *La Librería* (2017) que décrypte Andrés Cobo de Guzmán Medina. Deux histoires très différentes qui soulignent toutes deux comment opère le processus de stigmatisation, quel qu'en soit le motif, puis de mise à l'écart de la société villageoise. L'autre étude, signée de Laura Lahaye Vantroyen et Sandrine Le Pors concerne l'œuvre théâtrale et rythmique très originale de l'artiste catalane Angélica Liddell. Celle-ci revendique explicitement rechercher tout ce qui confine à la monstruosité et développe des performances choquantes et intéressantes, hors normes.

Carmen Pineira-Tresmontant
Université d'Artois

Isabelle Billoo
Université du Littoral

I. ENTRE HISTOIRE ET FICTION

DIRE LE MARGINAL DANS LA TRILOGIE *URSÚA* DE WILLIAM OSPINA

Benjamin Delmotte
Université d'Artois
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

La trilogie de l'Amazone de William Ospina se compose d'*Ursúa*, *El País de la canela* et *La serpiente sin ojos*, respectivement publiés en 2005, 2008 et 2012. Ospina est un auteur et poète colombien né en 1954. *Ursúa* narre les conquêtes de Pedro de Ursúa après son arrivée au Nouveau Monde en 1543. Le second tome, *El País de la canela* raconte la première expédition espagnole dans la forêt amazonienne. *La serpiente sin ojos*, le troisième tome relate l'expédition de Pedro de Ursúa, accompagnée de son amante Inés de Atienza, une jeune femme métisse, au sein de la forêt amazonienne. La trilogie est une rencontre entre les différentes cultures indigènes présentes alors en Amérique du sud, en particulier les cultures inca, quechua et les peuples d'Amazonie, et la culture espagnole lors de la conquête du Nouveau Monde et montre, à travers différents événements, « le choc » de ces deux mondes. William Ospina s'appuie sur les *Chroniques des Indes* pour écrire sa trilogie historique. Alors qu'*Ursúa* se présente plus comme un roman de guerre et *El país de la canela* comme de la littérature de voyage, *La serpiente sin ojos* s'apparente plus à un roman d'amour où Ursúa, grâce à sa relation avec Inés de Atienza, change sa vision du monde.

Plusieurs figures de la marginalité nous semblent être présentes dans la trilogie de William Ospina, comme par exemple, la présence des Amazones qui nous semble intéressante à examiner dans une étude portant sur la marginalité car depuis toujours les Amazones intègrent cette dimension du marginal. Les Amazones sont par définition marginales car elles vivent en marge de la société patriarcale, au sein d'un groupe organisé de femmes, dans un système qui est donc matriarcal :

> Entenderemos por amazonas mujeres que vivieron en una determinada época anterior al patriarcado, organizadas en territorio propio y separadas de los hombres, con los que mantenían relaciones ocasionales. Posiblemente utilizaban las armas como defensa. Este fenómeno no se habría dado con carácter universal ni lineal en el tiempo y en el espacio. [...] El mito de las amazonas, que viajó desde el viejo al nuevo mundo y que retornó de nuevo con los conquistadores y

> cronistas creemos que es un tema importante y actual y nos hemos dejado seducir por él. (Gónzalez Luna, 1982)[1]

La question de la marginalité repose sur différents concepts et critères. Yves Barel définit la marginalité de manière générale comme faisant partie d'une notion liée à une certaine invisibilité sociale. En effet, bien que la question du marginal repose sur le regard d'une population d'un point de vue social, la personne marginale est considérée comme une personne vivant en dehors du système établi, inadaptée aux normes sociales. Une personne considérée comme étant marginale l'est pour sa condition et non pas pour sa qualité en tant qu'individu :

> Il peut sembler étrange qu'on aborde le problème de l'invisibilité sociale par la marginalité, car celle-ci se présente de prime abord comme son contraire, c'est-à-dire comme la mise sous le regard social d'une partie de la population. Certes il subsiste quelque chose de l'invisibilité première, car le marginal est un être qui est perçu comme se mettant « hors système » du fait d'une « inadaptation » quelconque : il est aux confins, à la périphérie, au-delà de la ligne d'horizon sociale, posé dans une distance et un éloignement qui gênent le regard, car on ne voit vraiment que ce qui est, dans une certaine mesure, familier, et non ce qui est étrange et étranger, ce qu'il est difficile de ramener à une norme connue. Ce qui est vu, c'est l'étrangeté de l'être, non l'être lui-même. (Barel, 1982).

La violence et le tabou sont deux autres concepts qui viennent affiner la définition de la marginalité :

> Une autre caractéristique souvent évoquée de la marginalité est la violence, au point que les deux choses sont considérées parfois comme synonymes. La marginalité est un mode de vie violent, c'est ce que veut montrer le

1. Cette citation peut se traduire par : « Par Amazones, nous comprenons des femmes qui ont vécu à une époque définie et antérieure au patriarcat, organisées dans leur propre territoire et séparées des hommes, avec qui elles entretenaient des relations de manière occasionnelle. Elles utilisaient probablement les armes comme moyen de défense. Ce phénomène n'a pas de caractère universel ou linéaire, tant au niveau temporel que spatial […]. Le mythe des Amazones, qui a voyagé depuis le vieux jusqu'au nouveau monde et qui est revenu avec les conquistadors et les chroniqueurs, est une thématique que nous pensons importante et actuelle et nous nous sommes laissés séduire par lui ».

> discours sur la délinquance, l'insécurité, le terrorisme, les prises d'otages, les casseurs, les autonomes.
> […] Quand un tabou est violé, ce qui peut être un non-événement devient un événement, c'est-à-dire une différence visible et pourvue de sens […]. Il faut probablement faire intervenir ce rôle des tabous pour commencer à comprendre un phénomène a priori étonnant, qui est le caractère apparemment capricieux et arbitraire des choix concernant ce qu'il faut voir ou ne pas voir de la marginalité. (Barel, 1982).

Ainsi, les notions de marginalité et de violence entretiennent des relations étroites. La violence étant souvent en dehors des normes d'une société, elle se retrouve marginalisée par cette dernière. De même, la question du tabou est importante puisque qu'elle vient indiquer ce qui appartient à l'ordre du marginal ou non. En effet, le tabou relève d'une société qui, en imposant ses normes, impose ce qui ne peut pas être dit ou fait. Les tabous diffèrent en fonction des sociétés et des cultures. Ils évoluent donc selon les époques et les zones géographiques.

La méthode lexicométrique (*cf.* paragraphe 2), nous a permis d'isoler la forme[2] « *amazonas* » et de nous y intéresser. Dans la trilogie, les Amazones peuvent être désignées par deux formes : « *amazonas* » et « *mujeres* ». En effet, certaines occurrences[3] de la forme « *mujeres* » désignent les Amazones que nous désignerons par la forme « mujeres* ». Dans la trilogie les femmes sont peu évoquées, contrairement aux hommes. De fait, la forme « *hombres* » possède 445 occurrences alors que la forme « *mujeres* » n'en compte que 95, faisant de la forme « *mujeres* » une forme banale, au sens lexicométrique du terme.

L'étude des concordances des occurrences de la forme « *mujeres** » désignant les Amazones et de la forme « *amazonas* », et les différents traitements statistiques que nous appliquerons pour notre étude permettront de comprendre comment ces formes rejoignent en partie la notion de marginalité telle que définie antérieurement.

2. En lexicométrie, nous appelons « forme » une chaîne de caractères située entre deux délimiteurs (espace, point, virgule, point d'interrogation, point d'exclamation, guillemets, etc.).

3. Une occurrence est l'apparition d'une forme dans le corpus.

Méthodologie : la méthode lexicométrique

Pour cet article nous appliquerons la méthode lexicométrique à notre corpus ce qui nous permettra d'avoir une vision réticulaire des trois tomes. Pour cela, nous nous appuyons sur les outils proposés par le logiciel *Lexico 5*[4]. Nous utiliserons tout d'abord l'analyse factorielle des correspondances (AFC) qui nous présente les grandes tendances de l'utilisation du lexique en regroupant les différentes parties d'un corpus – dans notre cas, les chapitres de toute la trilogie – qui possèdent une proximité au niveau du lexique (Leblanc et Pérez, 2011). Pour notre étude, l'AFC nous a permis de regrouper en sept groupes les cent-trois chapitres de la trilogie qui partagent des proximités lexicales. Au sein de ces regroupements, le calcul des spécificités nous « permet de dégager les formes et les segments qui se trouvent être particulièrement employés (ou, au contraire particulièrement sous-employés) par chacune des parties du corpus » (Lafon, 1984, cité par Leimdorfer et Salem, 1995). Nous avons mené une analyse qualitative des formes « *amazonas* » et « *mujeres* » à partir des concordances ce qui nous permet « pour chaque forme, de rassembler l'ensemble des contextes dans lesquels la forme apparaît » (Leimdorfer et Salem 1995).

Extraction et analyse des donnée

L'analyse factorielle des correspondances

L'analyse factorielle des correspondances (*cf.* annexe 1) des trois tomes en fonction de la partition[5] <chapitre> nous permet de déterminer comment différents groupes de chapitres se rapprochent au niveau du lexique. Chaque tome de la trilogie se décompose en trente-trois chapitres ainsi que d'un chapitre « 0 » – nous avons donc au total cent deux chapitres. Dans notre corpus les chapitres sont numérotés de 100 à 333, la centaine représentant le numéro du tome et la dizaine le numéro du chapitre. L'AFC présente une distinction en 7 groupes lexicaux, distinction qu'il nous appartient de décrire et de comprendre.

4. Logiciel de lexicométrie développé par l'équipe SYLED-CLA2T de l'Université Sorbonne-Nouvelle.

5. Une partition est une division du corpus marquée par une balise, ici <chapitre=*x*> où *x* représente le numéro du chapitre. Ce marquage est nécessaire pour traiter un corpus avec le logiciel *Lexico 5*.

Nous observons ainsi que le groupe 1 est caractéristique du tome 2 de la trilogie, à savoir, *El país de la canela* car les quinze chapitres observés dans le groupe 1 renvoient tous à la première expédition espagnole dans la forêt amazonienne avec Francisco de Orellana et Gonzalo Pizarro, expédition qui se déroule dans ce tome 2. Pour le groupe 2, les cinq chapitres le composant sont ceux où le narrateur pose une réflexion sur les évènements qu'il a vécus. Trois chapitres sont issus du tome 2, *El país de la canela*, et deux autres chapitres du tome 3, *La serpiente sin ojos*. Le groupe 3 comporte un mélange de vingt-deux chapitres issus des trois tomes mais ce sont les tomes 2 et 3 qui sont caractéristiques de ce groupe. En effet, ce groupe renferme neuf chapitres du tome 2 et dix chapitres du tome 3. Trois chapitres du tome 1, *Ursúa*, y sont présents mais ce sont le chapitre 0 et les chapitres servant d'excipit – les chapitres 132 et 133. Le groupe 4, composé de dix chapitres, est aussi caractéristique des tomes 2 et 3 car sur les dix chapitres de ce groupe, cinq sont issus du tome 2, *El país de la* canela et quatre du tome 3, *La serpiente sin ojos*. Le tome 1, *Ursúa* n'y est représenté que par le chapitre 20. Le groupe 5 est caractéristique du troisième tome avec quatorze des vingt-deux chapitres de ce groupe – soit environ 68% des chapitres de ce groupe. Six chapitres du tome 1 et 2 chapitres du tome 2 y sont représentés aussi. Le groupe 6, quant à lui, est caractéristique du premier tome, *Ursúa,* car vingt-deux des vingt-quatre chapitres de ce groupe appartiennent à ce premier tome – les deux chapitres restants sont le chapitre 210 et le chapitre 306. Enfin, nous avons trois chapitres isolés que nous incluons dans le groupe 7 : les chapitres 113, 117 et 304. Ces trois chapitres présentent une période du contexte historique ou des personnages historiques.

Ainsi, l'AFC nous permet de montrer que le tome 2, *El país de la canela* est caractéristique du groupe 1 et que le tome 3, *La serpiente sin ojos*, est caractéristique du groupe 5. Les deux tomes possèdent cependant des affinités lexicales en étant caractéristiques des groupes 2, 3 et 4. Le tome 1, *Ursúa*, est caractéristique du groupe 6 avec vingt-deux chapitres mais ses douze autres chapitres sont répartis dans le groupe 3 – trois chapitres –, dans le groupe 4 – un chapitre –, dans le groupe 5 – six chapitres – et dans le groupe 7 – deux chapitres.

À partir de cette analyse factorielle des correspondances, nous divisons le corpus en sept groupes et à partir du calcul des spécificités nous mettons en avant les caractéristiques de ces sept groupes. Pour cela,

nous utilisons la balise <groupe=*x*> où *x* équivaut au groupe auquel appartient le chapitre balisé

La construction de la marginalité des femmes

Étude des spécificités

Pour comprendre de plus près les affinités et les oppositions lexicales nous abordons les formes les plus spécifiques, au sens lexicométrique du terme, de chaque groupe. Parmi les formes possédant un coefficient de spécificité positif et celles possédant un coefficient de spécificité négatif, c'est-à-dire, les formes sur-représentées ou sous-représentées par rapport à leur probabilité d'emploi attendue, nous observons que la forme « *hombres* » – 445 occurrences, une des formes les plus fréquentes de la trilogie – possède un coefficient de spécificité de +4 dans le groupe 4 – elle y est donc sur-représentée – et de -3 dans le groupe 6 – la forme « *hombres* » y est donc sous représentée. La forme « *mujeres* » – 95 occurrences –, est sur-représentée dans le groupe 1, avec un coefficient de spécificité de +2. Notons que la forme « *mujeres* » est banale, au sens lexicométrique du terme, dans les autres groupes car son utilisation correspond à sa probabilité d'emploi. Enfin, la forme « *amazonas* » – 49 occurrences – est sur-représentée dans les groupes 2 et 3 avec un coefficient de spécificité de +3 mais est sous-représentée dans le groupe 6 car elle possède un coefficient de spécificité négatif de -6.

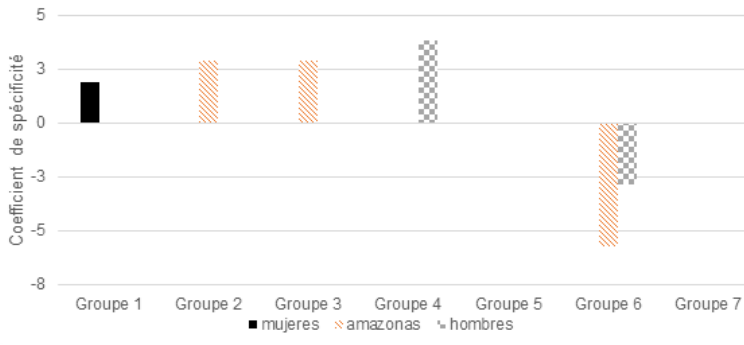


Figure 1 : Spécificités des formes *mujeres*, *amazonas* et *hombres* en fonction de la partition <groupe>

Force est de constater que dans le groupe 6 – chapitres qui appartiennent principalement au tome 1, *Ursúa* –, les formes « *hombres* » et « *amazonas* » sont sous-représentées avec un coefficient de spécificité négatif de -6 pour la forme « *amazonas* » et de -3 pour la forme « *hombres* ». Ce résultat peut s'expliquer pour la forme « *amazonas* » étant donné que le groupe 6 ne concerne aucune des deux expéditions au sein de la forêt amazonienne, quand les troupes rencontrent les Amazones. Il est cependant intéressant de noter que la forme « *amazonas* » est spécifique des groupes 2 et 3, alors que peu présente au niveau fréquentiel – 4 occurrences pour le groupe 2 et 17 occurrences pour le groupe 3. Ces résultats sont intéressants dans la mesure où les chapitres 21 et 22 du tome 2, *El País de la Canela*, sont intégrés au groupe 1 alors que ce sont les deux chapitres de la trilogie dédiés aux Amazones, en présentant les us et coutumes de ces femmes.

Comme nous l'avons déjà signalé, les femmes dans la trilogie sont peu représentées : 95 occurrences pour l'ensemble des occurrences de la forme « *mujeres* » pour 445 occurrences pour la forme « *hombres* ». L'invisibilité sous-jacente des femmes à travers l'emploi fréquentiel de la forme « *mujeres* » dans la trilogie nous interroge sur les formes lexicales qui font référence aux personnages féminins. Nous nous demandons en effet qui elles sont, ce qu'elles font et pourquoi sont-elles aussi peu représentées.

Pour cela, il convient d'examiner de plus près la forme « *mujeres* ». Tout d'abord, nous remarquons que parmi les 95 occurrences de cette forme, 38 occurrences désignent les Amazones, soit 40% des occurrences de « *mujeres* ». La forme « *amazonas* » a 49 occurrences parmi lesquelles aucune ne désigne le fleuve Amazone (*río Amazonas*)[6].

Nous créons donc le lemme « FEMME », qui regroupe les occurrences de la forme « *amazonas* » et les occurrences de la forme « *mujeres** » qui désignent les Amazones.

6. La dénomination du fleuve Amazone n'est intervenue qu'après la rencontre entre les Amazones et les troupes de Francisco de Orellana dont l'expédition est décrite dans *El País de la Canela* et dans la chronique de Gaspar de Carvajal, *Descubrimiento del río de las Amazonas*.

Si l'on regarde la répartition de la forme « *amazonas* » et des occurrences de la forme « *mujeres** » en fonction des groupes, on peut observer que certains groupes donnés lors de l'analyse factorielle des correspondances sont plus propices à posséder ces formes :

Groupe	Occurrences *mujeres**	Occurrences *amazonas*	Occurrences *mujeres* + amazonas = FEMME*
Gr. 1	21	11	32
Gr. 2	0	4	4
Gr. 3	10	17	27
Gr. 4	0	1	1
Gr. 5	4	12	16
Gr. 6	3	4	7
Gr. 7	0	0	0
Total	38	49	87

Tableau 1 : Nombre d'occurrences du lemme « FEMME » (formes « amazonas » + « mujeres* »)

De manière générale, nous pouvons observer que les groupes 1 et 3 sont deux groupes utilisant les occurrences de la forme « *mujeres** » – 21 occurrences pour le groupe 1 et 10 occurrences pour le groupe 3 – et « *amazonas* » – 11 occurrences pour le groupe 1 et 17 occurrences pour le groupe 3 –. En revanche, dans le groupe 5, la forme « *amazonas* » est supérieure à la forme « *mujeres** » – avec respectivement 12 et 4 occurrences. Il est aussi intéressant de noter que près de 68% des occurrences des formes « *mujeres** » et « *amazonas* » se concentrent dans les groupes 1 et 3 avec 59 occurrences du lemme FEMME sur 87 au total.

Analyse des concordances des formes « amazonas » et « mujeres »

Les concordances de la forme « *amazonas* » et de la forme « *mujeres** » (*cf.* en annexe 2) nous permettent de définir six thématiques : « 1) Femmes guerrières / fortes / courageuses ». « 2) Femmes terribles/ cruelles ». « 3) Une organisation en société ». « 4) Beauté / description physique ». « 5) Mythes / légendes ». « 6) Autres concordances ». Tout d'abord, nous observons que douze contextes des formes « *amazonas* »

« *mujeres** » forment le champ lexical de la femme guerrière, forte (*cf.* annexe 2.1 : Femmes guerrières / fortes / courageuses). En effet, nous retrouvons à six reprises l'adjectif « *guerreras* » qui vient qualifier le substantif « *mujeres* ». L'utilisation de cet adjectif épithète rend l'idée que ces femmes sont guerrières. Signalons que les hommes sont toujours vus comme des guerriers dans la trilogie et que c'est le seul cas, ici, où les femmes sont décrites comme des guerrières. Dans un autre contexte, c'est l'adjectif épithète « *valientes* » qui vient qualifier la forme « *mujeres** », donnant ainsi une vertu supplémentaire à ces femmes, celle du courage. Trois contextes renvoient également à la notion de la femme guerrière car ces contextes font référence à la stratégie guerrière : « *en otra incursión las mujeres entraron al agua y rociaron de flechas el casco del bergantín* », « *pero las chillonas mujeres redoblaron los gritos y hacían nuevos gestos de amenaza* », « *de cuando las amazonas invadieron la isla de *leuce*[7]*, *donde la diosa *tetis enterró las cenizas*[8] ». Le premier contexte décrit une stratégie propre aux Amazones qui visent la coque du bateau avec leurs flèches. Le second tend à nous présenter les Amazones comme des femmes menaçantes et intimidantes, qui chercheraient à faire fuir l'ennemi. Enfin, le troisième contexte relève du mythe et de la légende car les descriptions ainsi faites des Amazones d'Amérique reposent principalement sur les légendes grecques.

Bien que les Amazones puissent se révéler guerrières, fortes et courageuses, il n'en demeure pas moins qu'elles peuvent aussi faire preuve de cruauté et de férocité. On relève dix contextes qui peuvent définir la thématique des « Femmes terribles / cruelles » (*cf.* annexe 2.2). Parmi ces contextes, deux sont nuancés : « *valientes y desnudas que reducían a esclavitud a los enemigos, mujeres irresistibles que devoraban al macho durante la cópula* » et « *estamos sometidos a*

7. Les astérisques présents dans les concordances indiquent une majuscule onomastique. Le traitement du corpus avec *Lexico 5* implique cet ajout typographique.

8. Ces trois contextes peuvent se traduire par : « lors d'une autre attaque les femmes allèrent à l'eau et aspergèrent de leurs flèches la coque du brigantin », « mais les femmes criardes redoublèrent leurs cris et faisaient de nouveaux gestes de menace », « quand les Amazones envahirent l'île de Leucé, où la déesse Thétis enterra les cendres ».

las guerreras blancas, son mujeres valientes y terribles[9] ». Pour le premier contexte la nuance est exprimée avec l'emploi des adjectifs épithètes « *irresistibles* » et « *valientes* » qui viennent qualifier « *mujeres* » au sein d'une phrase utilisant les champs lexicaux de l'esclavage, avec le segment « *reducían a esclavitud a los enemigos* » et de l'animalité avec le segment « *devoraban al macho durante la cópula* ». Ici, les Amazones sont présentées comme des animaux sauvages, des cannibales. Le second contexte nous présente deux adjectifs épithètes reliés par la conjonction de coordination « *y* » : « *valientes y terribles* ». L'utilisation de la conjonction de coordination « *y* » vient donner une nuance dans l'essence même des Amazones, *via* la charge sémantique des deux adjectifs. En effet, selon le *Diccionario de la Real Academia Española*, l'adjectif « *valiente* » signifie : « *dicho de una persona : capaz de acometer una empresa arriesgada a pesar del peligro y el posible temor que suscita*[10] » ; nous retenons ici le second sens. C'est donc une vertu, que nous traduisons par « courageux, courageuse ». Au contraire, toujours selon le *Diccionario de la Real Academia Española*, l'adjectif « *terrible* » signifie « *que causa terror*[11] ». Nous sommes en présence de deux adjectifs ayant une charge sémantique contraire, « *valientes* » est une vertu et donc avec une connotation méliorative, avantageuse et « *terribles* » connote un sens négatif, dévalorisant. Toujours dans la concordance 2.2, trois groupes nominaux « *mujeres feroces* », « *mujeres ávidas* » et « *amazonas mortales* » viennent renforcer cette idée en utilisant les adjectifs épithètes « *feroces* », « *ávidas* » et « *mortales* » ayant un sens négatif voire péjoratif. En effet, l'adjectif « *feroces* » renvoie au caractère féroce, brutal des Amazones, à l'instar de l'adjectif « *mortales* » qui renvoie à la notion de mortalité qui entoure les coutumes des Amazones. L'adjectif « *ávidas* » renvoie ici à un certain égoïsme, si l'on analyse tout le contexte : « *capturado como los machos de las aldeas indias por esas mujeres ávidas, para que fuera su varón y*

9. Ces deux contextes peuvent se traduire par : « courageuses et nues qui réduisaient en esclavage leurs ennemis, des femmes irrésistibles qui dévoraient le mâle pendant l'accouplement » et « nous sommes soumis aux guerrières blanches, ce sont des femmes courageuses et terribles ».

10. La définition se traduit par : « dit d'une personne : capable d'entreprendre une aventure risquée malgré le danger et la peur éventuelle qu'elle engendre ».

11. La définition se traduit par « qui cause la terreur ».

su semental?[12] ». Ici, il y a aussi une référence au mode de vie des Amazones car elle n'utilise les hommes que pour se reproduire.

Les contextes qui font le plus appel à la marginalité des amazones sont ceux qui présentent le système matriarcal instauré au sein de la troisième thématique : « Une organisation en société » (*cf.* annexe 2.3). Le nombre d'occurrences des formes « *mujeres** » et « *amazonas* » y est de 33. On observe que la forme « *amazonas* » est préférée à la forme « *mujeres** » pour parler de cette organisation. En effet, sur les 33 contextes, seules 8 occurrences de « *mujeres** » sont présentes alors que la forme « *amazonas* » est présente ici 25 fois. Parmi ces 33 contextes, 16 occurrences de la forme « *mujeres** » et de la forme « *amazonas* » occupent la fonction syntaxique de complément de nom : « *el país de las amazonas* » avec 6 occurrences, « *el reino de las amazonas* » avec 6 occurrences, « *la ciudad de las amazonas* » avec 1 occurrence, « *las ciudades de amazonas* » avec 1 occurrence, « *un reino sólo de mujeres* » avec 1 occurrence où l'utilisation de l'adverbe « *sólo* » vient renforcer l'absence des hommes, « *esas ciudades de mujeres* ». L'utilisation de « *mujeres** » ou « *amazonas* » en tant que complément des noms « *país* », « *reino* » ou « *ciudad* » indique une organisation politique étrangère à l'organisation mise en place sur le reste du continent. En effet, étant donné que les règles, les lois et les mœurs des Amazones sont différents de ceux des indigènes ou des espagnols, elles s'organisent dans une sorte d'État en marge des royaumes indigènes ou des colonies espagnoles. Une occurrence de la forme « *amazonas* » tend à évoquer cet aspect, toujours en étant utilisée comme complément de nom : « *la reina de las amazonas* », indiquant ici que les Amazones sont un peuple organisé autour d'une cheffe, créant ainsi une société en marge du système établi en dehors de leurs terres. Le mode de vie des Amazones est indiqué uniquement lors de l'emploi de la forme « *mujeres** », comme nous pouvons l'observer avec les cinq contextes suivants de cette forme : « *mujeres que viven solas* », « *estas mujeres vivan sin hombres* », « *costumbre de dejarse fecundar por varones para procrear sólo mujeres* », « *que estas mujeres hubieran decidido prescindir de ellos* », « *el rechazo ante la idea de unas*

12. Ce contexte peut se traduire par « capturé comme les mâles des villages indiens par ces femmes avides, pour qu'ils soient leur homme et leur étalon ».

mujeres acostumbradas a organizar su vida sin hombres[13] ». Le mythe des Amazones perpétue ainsi celui du vieux continent car en effet ces contextes nous montrent que ces femmes utilisent occasionnellement des hommes pour procréer mais aussi qu'elles tuent leurs enfants s'ils ne sont pas de sexe féminin : « *y la crueldad de estas mujeres, porque si los recién nacidos son varones no sólo los matan*[14] ». Encore une fois les pratiques des Amazones sont jugées comme étant cruelles, avec l'emploi du substantif « *crueldad* ». Nous observons donc que dans cette thématique liée à l'organisation des Amazones, la forme « *amazonas* » est principalement utilisée pour décrire le fonctionnement de leur société alors que la forme « *mujeres** » évoque plutôt les coutumes des Amazones. Aucune occurrence de la forme « *amazones* » ne vient en effet indiquer le mode de vie sans hommes de ces dernières.

Dans la concordance de la quatrième thématique : « Beauté / Description physique » (*cf.* annexe 2.4), certaines occurrences des formes « *mujeres** » et « *amazonas* » fournissent une description physique des Amazones : « *había sólo mujeres : eran jóvenes y fuertes* », « *desnudas amazonas* », « *mujeres desnudas* ». L'adjectif « *desnudas* » possède 10 occurrences sur l'ensemble du corpus en tant qu'adjectif épithète antéposé ou postposé aux formes « *amazonas* » ou « *mujeres** ». Ainsi, cette forme vient caractériser le physique des Amazones et en particulier leur tenue.

Il convient de signaler que 7 occurrences de la forme « *mujeres** » et de la forme « *amazonas* » apparaissant dans des concordances du cinquième thème : « Mythes / Légendes » (*cf.* annexe 2.5), liant ces formes aux mythes de l'Antiquité grecque : « *los griegos se preocupan tan poco por las mujeres* », « *las mujeres de la *atlántida* », « **artemis, la que protege el amor entre mujeres*[15] ». Ces contextes indiquent

13. Ces contextes de la forme « *mujeres* » peuvent se traduire par : « des femmes qui vivent seules », « ces femmes vivent sans hommes », « la coutume de se laisser féconder par des hommes pour ne procréer que des femmes », « que ces femmes aient décidé de se passer d'eux » et « le rejet face à l'idée de quelques femmes habituées à organiser leur vie sans hommes ».

14. Ce contexte peut se traduire par « et la cruauté de ces femmes, car si les nouveau-nés sont des garçons non seulement elles les tuent (…) ».

15. Ces contextes peuvent se traduire par « les Grecs se s'inquiétaient si peu des femmes », « les femmes de l'Atlantide », « Artémis, celle qui protège l'amour entre femmes ».

que le mythe des Amazones d'Amérique a voyagé depuis le Vieux Continent, avec l'imaginaire des espagnols et donc les caractéristiques de la mythologie grecque. Cependant, une telle société en marge de la société patriarcale dominante ne peut exister, comme le précise le contexte de la forme « *mujeres** » : « *las ciudades de mujeres son una leyenda que nadie pudo encontrar*[16] ».

Conclusions

À travers l'étude des formes « *amazonas* » et « *mujeres** » nous avons pu étudier comment se construit le personnage marginal dans la trilogie *Ursúa* de William Ospina. Nous avons surtout évoqué les Amazones dans la trilogie car c'est le principal groupe de femmes qui apparaît. Les Amazones vivent par définition dans une société marginale, c'est-à-dire en dehors des codes de la société patriarcale. La méthode lexicométrique nous a permis d'isoler la forme « *mujeres** » et l'analyse factorielle des correspondances ainsi que les spécificités appliquées aux 7 groupes ainsi dégagés nous ont démontré que la forme « *mujeres* » était spécifique du groupe 1 et la forme « *amazonas* » des groupes 2 et 3.

Nous avons admis trois critères développés par Yves Barel[17] pour définir ce qu'est la marginalité : l'invisibilité du sujet, la violence et le tabou. Au niveau fréquentiel, on dénote en effet une certaine invisibilité. Les femmes, et en particulier les Amazones, ne sont que très peu présentes dans les trois tomes, dénotant ainsi leur absence à l'heure de participer à une expédition ou à un acte de conquête. La société matriarcale des Amazones est pointée du doigt par les espagnols, relevant ainsi une méfiance de leur part vis-à-vis d'un système différent de celui établi dans la société coloniale du XVI^{ème} siècle. Toutes les concordances relevant de ces préceptes relèvent donc de l'invisibilité du sujet social et rejoignent la définition d'Yves Barel. Notons aussi que la désignation des Amazones par la forme « *mujeres* » relève de l'euphémisme et donc d'une certaine invisibilisation du sujet. En effet, parmi les femmes, seules les Amazones sont présentées comme des femmes guerrières, cruelles, terribles, etc. La notion de violence

16. Ce contexte peut se traduire par « les villes de femmes sont une légende que personne n'a pu prouver ».

17. *Cf.* introduction.

n'est pas forcément intrinsèque aux Amazones dans la trilogie, mais à l'Homme en général. Cette violence apparaît sous deux formes. La première s'observe avec des contextes des occurrences de la forme « *mujeres** » de la forme « *amazonas* » liées aux femmes guerrières, qui défendent leurs terres. La forme « *amazonas* » est liée au système matriarcal mis en place par les Amazones qui utilisent alors les hommes de manière violente – enfermement, réduction à l'esclavage, utilisation uniquement pour la procréation – et qui assassinent leur descendance masculine afin de ne garder une société uniquement composée de femmes. Cette question rejoint donc la notion de « tabou ». Le tabou est ici le meurtre, en particulier de nouveau-nés. Cependant, le tabou n'est pas explicite dans la trilogie. Ainsi, ces trois notions d'invisibilité, de violence et de tabou apparaissent à l'heure de caractériser le personnage marginal lorsqu'il s'agit de décrire et de définir un système « hors-système », c'est-à-dire un système matriarcal établi en marge du système patriarcal expérimenté par les personnages décrivant cette autre société marginale.

La rencontre avec les Amazones lors de l'expédition le long du fleuve Amazone et au sein de la forêt Amazonienne qui a été décrite dans la chorique de Gaspar de Carvajal, *Descubrimiento del río de las Amazonas* ainsi que dans la trilogie de William Ospina a encore des répercussions sur notre réalité :

> The river is usually supposed to have been called the Rio das Amazonas from the female warriors who are said to have opposed Orellana. This etymology was put forward by Garcilasso de la Vega in his *Royal Commentaries of the Incas*, published in 1609. As Garcilasso was born in 1540, the years in which Orellana descended the river, and as he cannot have seen or conversed with Orellana, who died in 1549 [*sic*], it is possible that Garcilasso's statement may be only a piece of a folk etymology which may have grown up in the sixty-nine years between Orellana's adventurous voyage and the publication on Garcilasso's book[18] (Taylor, 1898).

18. Cette citation peut être traduite par « Généralement, le fleuve est censé avoir été appelé Rio das Amazonas du nom des femmes guerrières qui se seraient opposées à Orellana. Cette étymologie a été proposée par Garsilaso de la Vega dans ces *Royal Commentaries of the Incas*, publié en 1609 […]. Comme Garcilaso est né en 1540, les années pendant lesquelles Orellana a descendu le fleuve, et comme il n'a pas pu voir ou converser avec Orellana, décédé en

Que les noms du fleuve Amazone et de la forêt Amazone aient été donnés suite à l'expédition d'Orellana et à sa rencontre avec les Amazones ou que ce soit une étymologie populaire, le fleuve et la forêt présentent des caractéristiques extraordinaires, similaires à celles des Amazones. Le fleuve et la forêt sont immenses, tumultueux, dangereux, parfois même violents, à l'instar des Amazones. Ainsi ces deux toponymes ne sont pas seulement chargés d'histoire mais aussi de sens, de symboles.

Au total, l'analyse des formes « *amazonas* » et « *mujeres* » fait ressortir, de la comparaison des chapitres au sein de l'œuvre littéraire, cette figure du marginal et mythique ; à ce titre, la lexicométrie offre une approche outillée et efficace.

Alors que la femme Amazone semble marquer cette œuvre, comment comprendre l'attraction et simultanément la répulsion, qu'elle inspire à ces Conquistadors ? L'énigme mythologique et l'opposition avec le matriarcat sont ainsi mises en avant par l'auteur, sans fournir de réponse. Une autre voie à explorer.

Bibliographie

Jean-Michel Adam. *Linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*. Paris : Armand Collin, coll. Cursus, 2005.

Michel Ballard et Carmen Pineira-Tresmontant. « Présentation ». Michel Ballard et Carmen Pineira-Tresmontant (*dir.*). *Actes du colloque : Les corpus en linguistique et en traductologie*. Arras : Artois Presse Université, 2007, p. 7-15.

Yves Barel. *La marginalité sociale*. Paris : Presses Universitaires de France, 1982 [éd. 2015, édition éléctronique].

Gaspar de Carvajal. *Descubrimiento del río de las Amazonas*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007 [versión digital de

1549, il est possible que la déclaration de Garcilaso ne soit qu'une étymologie populaire qui peut avoir grandi dans les soixante-neuf ans entre le voyage aventureux d'Orellana et la publication dans le livre de Garcilaso ».

las Prensas de la Biblioteca Nacional de Bogotá, 1942, editada por Juan Bueno Medina. En ligne : <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcv69s9> [consulté le 28 octobre 2021]

Luckasz Grützmacher. « Las trampas del concepto "la nueva novela histórica" y de la retórica de la *historia postoficial* ». *Acta Poética*, vol. 27, nº 1, abril/mayo de 2006. En ligne : <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822006000100008> [Consulté le 5 septembre 2021]

Lola G. Luna. « Las amazonas en América ». *Boletín americanista*, nº 32, 1982, p. 279-305. En ligne : <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2937944> [consulté le 25 juin 2021].

Jean-Marc Leblanc Marie et Pérès. « Propositions de visualisations pour la navigation lexicométrique ». *Document Numérique*, vol. 14, nº 1, 2011, pp. 105-134. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-document-numerique-2011-1-page-105.htm> [consulté le 24 juin 2021].

François Leimdorfer et André Salem. « Usage de la lexicométrie en analyse du discours ». Daniel Barreteau (éd.). *Cahier des Sciences Humaines* : *Traitement et emploi des langues : nouvelles techniques, nouvelles applications*, vol. 31, nº 1, 1995, p. 131-143. En ligne : <https://www.documentation.ird.fr/hor/fdi:41740> [consulté le 25 août 2021].

Seymour Menton. *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979-1992*. México : Fondo de Cultura Económica, 1993.

Sandra Morales Muñoz. « El País de la canela de William Ospina, ¿Nueva novela histórica o una vuelta a la novela romántica del siglo XIX? ». *Poligramas*, nº 39, 2014, p. 54-66. En ligne : <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7528494> [consulté le 20 juin 2021].

William Ospina. *Ursúa*. Barcelona: Random House Mondadori, 2005 [*éd.* 2012, édition électronique].

William Ospina. *El país de la canela*. Barcelona: Random House Mondadori, 2008 [éd. 2012, édition électronique].

William Ospina. *La serpiente sin ojos*. Barcelona: Random House Mondadori, 2013 [éd. 2013, édition électronique].

Bénédicte Pincemin. « Sémantique interprétative et textométrie ». *Texto !*, Vol. XVII, n°3, 2012. En ligne : <http://www.revue-texto.net/index.php?id=3049> [consulté le 18 octobre 2021].

Carmen Pineira-Tresmontant. *Creación semántica y estrategias de comunicación en los discursos de Juan Carlos I*. Cáceres : Universidad de Extremadura, 2019.

Carmen Pineira-Tresmontant et Maurice Tournier. « Ségolène Royal entre François Bayrou et Nicolas Sarkozy. Approche lexicométrique ». *Mots. Les langages du politique*, 89 / 2009. En ligne : <http://mots.revues.org/18813> [consulté le 18 octobre 2021].

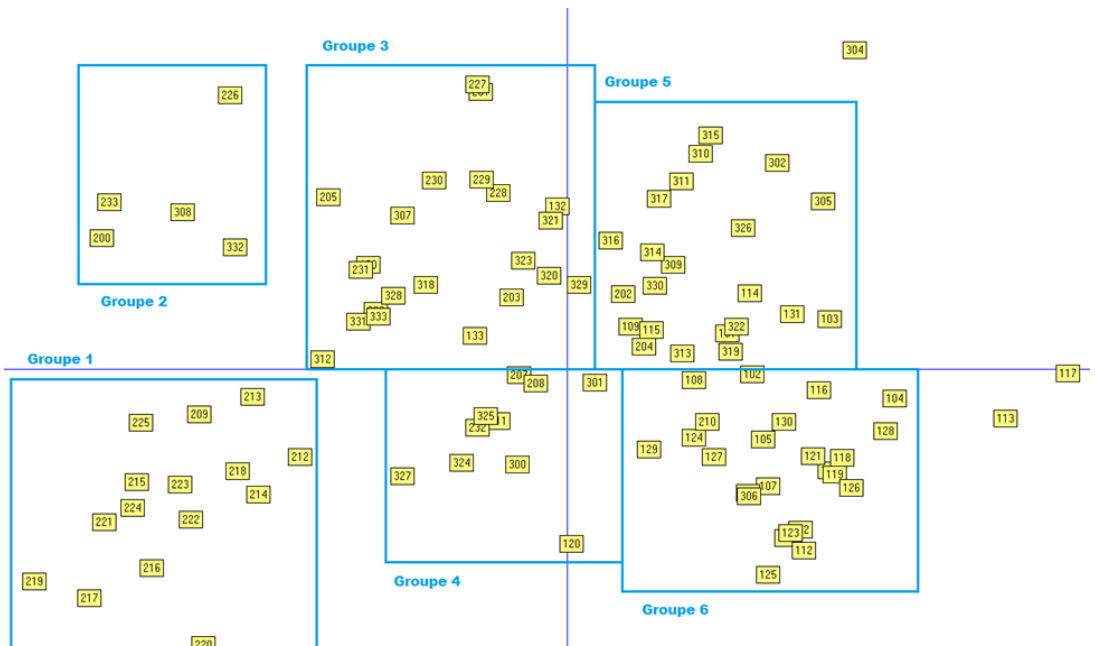
Bernard Pottier. « L'étude du lexique » in *Bulletin Hispanique*, tome 101, n°2, 1999, pp. 613-620. En ligne : <http://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1999_num_101_2_5024> [consulté le 17 octobre 2021].

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 23ème éd., version 23.4. En ligne : <https://dle.rae.es> [consulté le 29 juin 2021].

Isaac Taylor. *Names and their histories. A Handbook of historical geography and topographical nomenclature*. Londres : Rivingtons, 1898 (2nde edition).

Libardo Vargas Celemín. « El país de la canela: Historia y Ficción ». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n° 43, novembre 2009-février 2010, 7 janvier 2010. En ligne : <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero43/pcanela.html> [consulté le 20 juin 2021].

Annexe 1 : Analyse factorielle des correspondances



Annexe 2 : Extraits des concordances des formes « *mujeres* » et « *amazonas* »

Femmes guerrières / fortes / courageuses			Occ. : 12	
Concordance			**Partie**	**Chap.**
la selva de las	mujeres	**guerreras** .	3	100
ciudades de	mujeres	**valientes y desnudas que reducían a esclavitud a los enemigos**	6	102
una reina, que aquel país era el señorío de las	mujeres	**guerreras** .	1	221
al día siguiente las	mujeres	**volvieron a aparecer en la orilla**	1	221
la fuerza de estas	mujeres	**guerreras** .	1	221
en otra incursión las	mujeres	**entraron al agua y rociaron de flechas el casco del bergantín**	1	221
pero las **chillonas**	mujeres	**redoblaron los gritos y hacían nuevos gestos de amenaza** .	1	221
la fama de estas	mujeres	**llena toda la selva y cuando se sabe que han entrado en guerra**	1	222
sus lluvias de flechas, sus	mujeres	**guerreras** , sus humaredas misteriosas	3	312
a ella la inquietaba de otro modo la historia de las	mujeres	**guerreras** .	5	317
los cuchillos de piedra de las	mujeres	**guerreras** y los altares de la ciudad de la serpiente	5	330
de cuando las	amazonas	**invadieron** la isla de *leuce , donde la diosa *tetis enterró las cenizas	1	221

Femmes terribles / cruelles			**Occ. : 10**	
Concordance			**Partie**	**Chap.**
valientes y desnudas que reducían a esclavitud a los enemigos,	mujeres	**irresistibles que devoraban al macho durante la cópula ,** y	6	102
estamos sometidos a las guerreras blancas . son	mujeres	**valientes y terribles** ,	1	222
la soberbia y la crueldad de estas	mujeres	, **porque si los recién nacidos son varones no sólo los matan**	1	222

pensando que habrían **sucumbido** a manos de las	mujeres	, de otros pueblos o de las fieras hambrientas .	1	222
bajo una selva inmensa poblada de amazonas, de	mujeres	**feroces y desnudas** .	6	306
capturado como los machos de las aldeas indias por esas	mujeres	**ávidas , para que fuera su varón y su semental ?**	5	317
y alguno comentó que las	amazonas	**habían podido cometer aquellos abusos contra los varones** porque	1	221
no le bastó haber hablado de las	amazonas	que montan en tapires y **someten a los pueblos de las orillas** .	1	224
buscaban duendes torvos y	amazonas	**mortales** ,	4	300
bajo una selva inmensa poblada de	amazonas	, **de mujeres feroces y desnudas** .	6	306

Une organisation en société			**Occ. : 33**	
Concordance			**Partie**	**Chap.**
“no veo por qué cincuenta españoles valientes han de tenerles miedo a unas	mujeres	**que viven solas , sin hombres , en la espesura de una selva bárbara** ”	1	221
bien podría ser que estas	mujeres	**vivan sin hombres** ” .	1	221
temible costumbre de dejarse fecundar por varones para procrear sólo	mujeres	**, que los niños nacidos de ellas eran arrojados a las bestias** ,	1	221
se figuraban ya todo **un pueblo de**	mujeres	esperándolos , y alguno comentó	1	221
que no era de extrañar que estas	mujeres	**hubieran decidido prescindir de ellos** .	1	221
el rechazo ante la idea de unas	mujeres	**acostumbradas a organizar su vida sin hombres , entregadas sin duda a amores entre ellas**	3	229
un reino sólo de	mujeres	y abundante en riquezas **que ningún hombre vivo habrá visto** ,	3	318
esas ciudades de	mujeres	**desnudas y crueles** ,	3	318
el país lujurioso de las	amazonas	. pero esta no es todavía la historia de mi vida .	5	109
la selva lujuriosa de las	amazonas	, la ciudad de *cibola que buscó entre	5	114

. **una selva poblada de**	amazonas	, **el reino más misterioso y más tentador para un hombre como é**l	6	129
con impaciencia **en las selvas del río de las**	amazonas	era su estrella negra , su desgracia y su eclipse	6	129
descubrió con *orellana **el río de las**	amazonas	y alternó con *pietrobembo	5	131
, más que su campaña **al país de las**	amazonas	, le importaba entrar en contacto con el virrey .	3	132
el país de las	amazonas	. lo que yo no esperaba es	3	133
dices que es muy posible que por **el reino de las**	amazonas	pueda entrarse también al país del *hombredorado ,	3	205
verdad habíamos visto a las	amazonas	, **si conocimos sus costumbres** . y más tarde , en *españa ,	1	209
a las puertas **de la ciudad de las**	amazonas	, y cada quien echó mano de las nociones que	1	221
enfrentar **el peligro del inminente país de las**	amazonas	. sobra decirte que nada ayudó tanto	1	221
quedáramos convencidos de la existencia **del reino de las**	amazonas	, aunque no me atrevo a afirmar que alguno del barco hubiera entrado	1	221
la ciudad aterradora de las	amazonas	, en pocos sitios sentí tanta paz como	1	221
que han encontrado sin proponérselo **el país de las**	amazonas	” . un vocerío de asombro se alzó enseguida	3	229
la selva de misterios que lo envuelve . para él , **el país de las**	amazonas	era un anillo de fortalezas dispuesto en la manigua para aislar	5	309
las ciudades de	amazonas	que pueblan el mundo de la gran serpiente .	5	310
en **el país de las**	amazonas	, la decisión de enrutar su pie finalmente hacia el corazón de oro	5	311
hacia **el perdido país de las**	amazonas	. la realidad más profunda era otra .	5	311
el reino de las	amazonas	, fue largo el trabajo de reclutar soldados	5	313
el reino de las	amazonas	, el tesoro incalculable de la oculta ciudad de *eldorado	5	316
reina de las	amazonas	? ¿ no terminaría tal vez enamorándose	5	317

la ciudad dorada y con **el reino de las**	amazonas	” . así debió contárselo *ursúa a *inés	3	318
*ursúa en el abrazo **de la reina de las**	amazonas	, o bajo sus cuchillos	3	318
el país de las	amazonas	, si en su imaginación estaba lleno de embrujos	3	328
el reino de las	amazonas	, ni pisaron las puertas de la ciudad de oro	5	330

Beauté / Description physique			**Occ. : 7**	
Concordance			**Partie**	**Chap.**
que en la playa había sólo	mujeres	**: eran jóvenes y fuertes**	1	221
orilla derecha del río había un grupo de	mujeres	**desnudas**	1	221
pero si bien estas	mujeres	**se les parecían en la altura y el color**	1	221
o el que busca **desnudas**	amazonas	**de guerra** ,	5	204
, pero yo también , si las	amazonas	que vio nuestra expedición eran de la **misma raza** que vio *aquiles ,	2	226
no hablaban de otra cosa que de las **desnudas**	amazonas	que acababan de aparecer en las selvas del *nuevomundo .	3	229
montadas en sus dantas inmensas , a las **valientes**	amazonas	**de un solo pecho** , que llevan enormes arcos y aljabas llenas de flechas con punta de hueso	2	233

Mythes / légende			**Occ. : 7**	
Concordance			**Partie**	**Chap.**
los griegos se preocupaban tan poco por las	mujeres	, añadió , y se solazaban tanto en sus impuros amores de varones	1	221
también querían saber si eran descendientes de las	mujeres	**de la *atlántida** o si estaban emparentadas con la raza de las guerreras de un solo pecho	3	229
el templo de ***artemis , la que protege el amor entre**	mujeres	; en suma , si cabalgaban sobre caballos o sobre bestias salvajes	3	229

estaban tan asombrados con el relato de *cristóbal ; las ciudades de	mujeres	**son una leyenda** que nadie pudo encontrar ;	3	318
yo venía de un reino de selvas y de cocodrilos , de sirenas y	amazonas	, y casi me veía como una criatura de fábula ,	3	230
lo desvelaban las leyendas: no sólo quería saber de las	amazonas	, preguntaba por las sirenas del mar de los caribes ,	3	231
la búsqueda de las	amazonas	y de las sirenas , de los remos encantados	2	233

Autres concordances			**Occ. : 17**	
Concordance			**Partie**	**Chap.**
. “no son más que	mujeres	” , dijo otro , “tratemos de resistir la corriente	1	221
harta falta nos están haciendo unas cuantas	mujeres	en este barco ” .	1	221
el fantasma de *aquiles irrumpió, no para asustar a las	mujeres	sino , curiosamente , a los caballos	1	221
, querían saber dónde estaban aquellas	mujeres	, quiénes eran , cómo eran , quién era su reina , cómo habían podido viajar tan lejos de sus tierras	3	229
lo que más gobernaba aquellas polémicas era cierto odio por las	mujeres	en general ,	3	229
«sólo están las selvas escondidas donde *orellana vio a las	amazonas	» . si yo hubiera estado presente	6	104
el primer lugar de *europa donde se supo de las	amazonas	fue en las salas de mármol del *vaticano	3	132
ciudades de bronce , hablando de las	amazonas	. y yo , que estuve en esa expedición ,	3	132
lugar para venir a encontrar a las	amazonas	” . bastó que pronunciara esa palabra , y la actitud de los hombres cambió .	1	221
*orellana afirmó que habían seguido el rastro de las	amazonas	buen trecho selva adentro , pero que los detuvo el temor de que ellas fueran dejando su hilo en la maraña	1	222

pero algunas de las historias que contaron sobre las	amazonas	alimentaron el relato que después recogió fray *gaspar en su crónica .	1	222
el primer lugar de *europa donde se supo del hallazgo de las	amazonas	fue en los lujosos palacios del *vaticano ,	3	229
sólo les interesaban las	amazonas	, y muy pronto estaban discutiendo entre ellos si las que habíamos hallado ,	3	229
durante muchos días no se habló de otra cosa. Las	amazonas	eran el tema , pero eran sobre todo el pretexto	3	229
*oviedo la selva, hablarle a *bembo de las	amazonas	, hablar con el marqués de *cañete sobre *pizarro y *orellana	2	233
ahora sé qué es lo que protegen las	amazonas	allá abajo . por eso no permiten hombres en la región ;	3	318
los adornos de oro de los indios que están cerca de las	amazonas	, las réplicas en arcilla y en madera que tienen los pueblos del río	3	318

LA MARGINALITE AU CŒUR DU POUVOIR DANS L'UNIVERS ROMANESQUE DE JAVIER MORO

Lidia Florentin
Université du Littoral-Côte d'Opale – UR 4030 HLLI

Un marginal est une « personne vivant ou se situant en marge d'un groupe social déterminé ou plus généralement de la société dans laquelle il vit[1] ». Selon Yves Barel :

> Le marginal est un être qui est perçu comme se mettant *hors système* du fait d'une *inadaptation* quelconque : il est aux confins, à la périphérie, au-delà de la ligne d'horizon sociale, posé dans une distance et un éloignement qui gênent le regard, car on ne voit vraiment que ce qui est, dans une certaine mesure, familier, et non ce qui est étrange et étranger, ce qu'il est difficile de ramener à une norme connue[2].

Les trois romans de Javier Moro, *El imperio eres tú* (2001), *Pasión india* (2005) et *Mi pecado* (2018) nous plongent dans la littérature de voyage et retracent le destin de personnages féminins isolés, écartés ou exclus de la sphère du pouvoir. Le lecteur est projeté en Inde dans les années 1910, au Brésil au début du XIX^{e} siècle puis à Madrid à la fin des années 30. Les personnages sont des femmes qui évoluent à la cour de Kapurthala et à la cour brésilienne. Dans le roman *Mi pecado*, la protagoniste est une actrice et danseuse espagnole célèbre qui revient à Madrid à la fin des années trente après une courte carrière à Hollywood. Nous nous demanderons comment ces personnages, évoluant au cœur du pouvoir, finissent par être marginalisés. En premier lieu, nous nous intéresserons à la princesse espagnole de Kapurthala Ana Delgado Briones et à son entourage, puis au sein de la cour brésilienne à l'impératrice Léopoldine et à son amie Maria Graham. Nous porterons ensuite notre attention sur l'actrice espagnole Conchita Montenegro, de retour à Madrid sous le franquisme.

Anita Delgado Briones est le personnage principal du roman historique *Pasión india* de Javier Moro, publié en 2005. Elle est originaire d'une famille très modeste de Malaga qui observe les traditions

1. Définition CNRTL. (<https://www.cnrtl.fr/definition/marginal>).
2. Yves Barel, *La marginalité sociale*, PUF, 1982, p. 36.

et les coutumes de son pays. Lorsque le raja[3] de Kapurthala, invité aux noces d'Alphonse XIII à Madrid en 1906, tombe éperdument amoureux d'elle et la courtise, sa famille exige le mariage selon les traditions espagnoles du début du XX[e] siècle. Une jeune femme décente doit se marier et obéir aux règles morales imposées par la société. La famille refuse également son appartenance au harem car Anita est catholique et ne vit pas selon les rites sikhs[4]. Le raja accepte de respecter les coutumes catholiques d'Anita et l'épouse à Paris. Une seconde cérémonie aura lieu en Inde selon le rite sikh où elle deviendra « Prem Kaur de Kapurthala[5]» et maharani[6]. Elle acquiert une autre identité avec son changement de statut social. Ils vivront donc ensemble dans un palais comme un couple occidental. En épousant le maharadjah de Kapurthala, elle devient une femme exceptionnelle, une princesse. Elle vivra une ascension sociale extraordinaire, passant d'un état de pauvreté extrême, qui l'obligea à travailler dès l'âge de 16 ans, à un statut royal et une vie fastueuse.

Néanmoins, sa vie commune avec le raja, ses origines et son refus d'intégrer le harem vont la marginaliser. C'est tout d'abord le rejet des Britanniques qu'elle va subir puisqu'ils refusent de la reconnaître comme épouse légitime du raja. Ils sont scandalisés par ce mariage et, selon eux, le prince se doit de suivre la tradition. On ordonne donc aux officiers britanniques d'exclure la jeune femme de tous les actes officiels. Elle est méprisée, ignorée et critiquée avec cruauté :

> Aunque el documento admite que la española ha sido recibida en sociedad por altos funcionarios y sus esposas, recomienda que «ningún funcionario, ni siquiera un subordinado o un asistente de comisario de policía, debe en ningún caso frecuentar a la esposa española del rajá». Como si tuviera la peste[7].

3. Le raja, rajah ou radjah est un roi dans les pays hindous et un grand vassal de la Couronne de l'Inde britannique.
4. La fiancée voilée et le fiancé tiennent une écharpe et tournent quatre fois autour du livre sacré sikh. En ouvrant le livre quatre fois, les gardiens du livre donnent un nom à la jeune femme.
5. Prem Kaur signifie princesse d'amour.
6. Épouse de maharadjah.
7. Javier Moro, *Pasión india*, Barcelona, Editorial Planeta, 2005, p. 215.

Les épouses des représentants britanniques n'ont ni le droit de la saluer ni de lui adresser la parole. On l'appelle « la danseuse espagnole » ou « l'Espagnole » sans titre ni égard. Cette façon de la nommer, par son activité ou ses origines, la prive d'identité et de rang. Elle n'est considérée ni comme épouse, ni comme princesse ni même comme une femme. Comme le souligne Yves Barel dans son ouvrage *La marginalité sociale* : « […] ce qui est vu, c'est l'étrangeté de l'être, non l'être lui-même[8] ». À leur arrivée en Inde, aucun officier britannique ne vient accueillir Anita et cette attitude sera vécue comme un affront par le raja. La stricte mentalité victorienne qui régit le début du XX^e^ siècle et la soumission du raja au pouvoir colonial seront les causes de la marginalité de la princesse de Kapurthala. L'existence de la jeune femme est niée car elle devient l'épouse d'un prince polygame et que ce système social est interdit en Europe :

> Es un claro desaire al rajá, que ignora que la noticia de su inminente boda se ha vivido como un terremoto en el Indian Political Service, el cuerpo diplomático del virrey, cuyos agentes representan al Imperio británico en los principados indios[9].

Par ailleurs, les épouses du raja qui vivent dans le harem ne comprennent pas qu'Anita bénéficie d'un traitement de faveur et ne vive pas avec elles. Elles n'acceptent pas l'étrangère et encore moins la rupture que ce mariage entraîne avec les rites sikhs. La première épouse du raja, Harbans Kaur, est particulièrement hostile à la présence d'Ana et affiche clairement son opposition à ce mariage. Son attitude dédaigneuse et cruelle contribue à influencer les autres épouses et les exhorte à rejeter la jeune femme. Harbans Kaur appartient au temps passé, à la tradition. C'est une femme totalement soumise aux coutumes sikhs et au purdah[10]. D'après elle, Anita ne respecte pas la tradition et ne mérite pas la reconnaissance comme épouse officielle. Elle tiendra des propos séditieux incitant ses fils et sa belle-fille Brinda qui a pourtant reçu une éducation en Angleterre à déprécier Ana. Ils finiront par la marginaliser en ignorant sa présence et en ne lui adressant jamais la parole : « No la presentan y nunca se dirigen

8. Yves Barel, *La marginalité sociale*, *op. cit.*, p. 36.

9. Javier Moro, *Pasión india*, *op. cit.*, p. 87.

10. Obligation pour les femmes de se couvrir pour ne pas être vues des hommes.

a ella en las conversaciones. Hacen como si no existiera. Todo vale para poner en evidencia a la intrusa[11] ». Ana se sentira profondément blessée par ces comportements qui l'écartent de son rang et la rendent « invisible[12] » selon le terme employé par Yves Barel. Les femmes du harem, isolées du monde et de son évolution, sont le reflet de l'Inde traditionnelle et hermétique des castes. Elles appartiennent à un autre temps, en décalage avec le progrès, les avancées sociales et l'évolution féminine. Ana se retrouve entre deux mondes, deux espaces régis par des règles et des coutumes différentes. D'une part, elle appartient à une société occidentale dont les représentants en Inde l'excluent. D'autre part, elle épouse une autre culture et un rang auxquels on ne lui permet pas d'accéder pleinement. Sa marginalisation est la conséquence d'une mentalité coloniale rigide mais également du poids de la tradition indienne et des castes. Sa modernité et la place que le raja lui accorde effraient le monde occidental avide de pouvoir et bousculent les traditions millénaires indiennes. Nous pourrions inscrire Ana Delgado parmi les marginaux désignés comme « hybrides culturels » par Robert E. Park « qui du fait de migrations, participent à deux peuples et, plus généralement, toute personne qui est obligée de vivre dans deux cultures, deux sociétés différentes et assez souvent en opposition[13] ». Dans la narration, c'est l'alternance d'un récit à la troisième personne et du journal intime d'Ana qui permet au lecteur non seulement de percevoir cette marginalisation mais également de l'éprouver au plus près du personnage. Le personnage homodiégétique se dissipe au profit d'un personnage autodiégétique. On bascule d'un roman historique proche de la biographie à un récit ponctué d'extraits du journal intime d'Ana, à la périphérie de l'autobiographie.

D'autres femmes sont marginalisées dans le roman. C'est la cas d'Amrit Kaur, surnommée Bibi qui appartient à la branche chrétienne de la famille du raja convertie par des missionnaires anglais au XIX^{e} siècle. Elle rencontre Anita et les deux jeunes femmes se lient d'amitié. Elle fait partie des femmes marginalisées par les colons britanniques puisque sa famille, qui remet en question la légitimité de Jagatjit, le raja de Kapurthala, sera expulsée de la principauté par les Anglais et

11. *Ibid.*, p. 271.

12. Yves Barel, *op. cit.*, p. 35.

13. *Ibid.*, p. 37.

s'installera à 15 kilomètres, à Jalandhar. Elle est donc la fille d'un roi déchu et ne bénéficie pas de la reconnaissance que son rang devrait lui accorder. Elle conserve malgré tout une relation étroite et apaisée avec le raja. La jeune femme est cultivée, élégante, sportive et libre. Elle inspire de la méfiance et de l'admiration aux autres femmes soumises aux règles du harem :

> Bibi goza de una envidiable libertad en un ambiente donde es prácticamente imposible tenerla. Por eso las mujeres de la *zenana* la miran con desconfianza, aunque en el fondo la admiran[14].

Sa situation est enviable mais également condamnable. Bibi a des attitudes provocatrices : elle fume, joue au bridge et monte à cheval seule. Son ouverture d'esprit reflète sa modernité. Ainsi, elle s'opposera ouvertement aux coutumes ancestrales qui l'indignent et soumettent les femmes en Inde. Elle donne libre cours à ses opinions et s'habille comme une femme anglaise. Elle porte une jupe culotte, vêtement indécent et choquant à cette époque :

> Una tarde, Bibi, vestida de amazona a la inglesa, con botas altas de cuero y bombín de terciopelo negro, llega montada a horcajadas sobre su caballo. Lleva falda pantalón, prenda que todavía resulta chocante en Kapurthala[15].

Peut-on parler d'un personnage excentrique qui « fuit le centre pour s'en rapprocher différemment ou, du moins, pour graviter autour de lui tout en cherchant à le déranger[16] ? ».

Bibi remet en cause la colonisation et le statut de la femme indienne. Par son comportement et la manière de s'habiller, elle bouscule les us et coutumes de Kapurthala. Elle vit, tout comme Anita, entre deux mondes. Elle a étudié à Londres et souhaite intégrer l'université. Elle sera marginalisée par ceux qui en réalité en ont fait une femme moderne et libre : « Bibi es desconcertante, una mezcla

14. Javier Moro*, op. cit.*, p. 206.

15. *Ibid.*, p. 207.

16. Xavier Escudero, « L'excentrique dans le roman contemporain espagnol : de la marginalité du personnage à celle du texte », *in* Natalie Noyaret (éd.), *Formes de la marginalité dans la fiction littéraire espagnole de notre temps*, revue *HispanismeS,* numéro 5, 2015, p. 51.

de india y europea, de aristócrata y de mujer sencilla, de señorita y de samaritana a la vez[17] ».

Javier Moro met en exergue sa dualité, son caractère double résultant de l'opposition des deux cultures entre lesquelles elle navigue. Ces deux femmes transgressent l'ordre établi dans une Inde profondément ancrée dans la tradition et le respect des coutumes au début du XX^e^ siècle où le rôle de la femme se résume à l'obéissance des règles, la soumission à son époux et à la maternité. Les princes doivent épouser des femmes qui élèvent la caste à laquelle ils appartiennent. Cette société hiérarchisée et endogame favorise la marginalisation à partir du moment où l'un de ses membres transgresse ces règles. Or l'occidentalisation des rajas et maharadjahs ainsi que la colonisation encouragent la subversion de ces derniers et le souhait d'une Inde hybride et plus moderne.

Une autre femme, faisant partie de la famille royale de Kapurthala, est répudiée et exilée du royaume. Il s'agit de Gobind Kaur, une cousine éloignée du père d'Amrit Kaur. On l'obligea à se marier avec un noble très riche, alcoolique et dégénéré qu'elle n'aimait pas. Elle vivra une histoire d'amour interdite avec un ex-colonel de la garde de Kapurthala. Cette princesse sera répudiée et chassée de la principauté lorsque son infidélité sera découverte. Elle décide de fuir avec son amant et de vivre librement dans la pauvreté. Ils s'installent à Kalyan, de l'autre côté de la frontière de Kapurthala et cultivent des terres achetées grâce à l'aide de la famille de Bibi. Par sa façon d'être et ses choix, Gobind Kaur rompt le schéma classique de la princesse et des devoirs inhérents à sa fonction. Elle transgresse le protocole et sera marginalisée par les siens : « Esa mujer de manos renegridas, vestida con un sari sucio de tierra y humo y desnuda de joyas es la princesa Gobind Kaur, prima tercera del padre de Bibi[18] ». Être répudiée et exilée sont les châtiments destinés à toutes celles qui manifestent une différence et enfreignent la norme sociale imposée par les préceptes religieux syncrétiques de l'Inde du début du XX^e^ siècle : hindouiste, sikh et musulman.

Par ailleurs, les personnages travaillant à la Cour ne sont pas épargnés. Dalima est la fidèle domestique d'Ana à la Cour de Kapurthala

17. Javier Moro, *op. cit.*, p. 237.

18. *Ibid.*, p. 208.

et la nourrice d'Ajit, le fils d'Ana et du raja. Veuve, la voilà victime d'un incendie volontaire provoqué par sa belle-famille. Elle explique à Ana qu'elle a refusé la pratique hindoue du sati qui exige qu'une femme s'immole sur le bûcher de son mari défunt et que, de surcroît, sa famille n'a jamais pu payer sa dot. La femme indienne a « un statut d'éternelle mineure placée sous l'autorité du père puis de sa belle-famille[19] ». Ces tentatives d'assassinat liées à la dot sont fréquentes en Inde et « plusieurs milliers de femmes meurent chaque année lorsque la totalité de la dot n'est pas versée. Le plus souvent maquillés en suicides ou accidents domestiques, ces meurtres sont perpétrés par le mari ou la belle-famille[20] ». C'est avec Amrit Kaur qu'Ana veillera à la sécurité et aux soins de Dalima, la soustrayant ainsi de la menace familiale.

Dans le roman *El Imperio eres tú* de Javier Moro (2011), deux personnages seront marginalisés à la Cour brésilienne : l'impératrice Léopoldine et son amie Maria Graham. Léopoldine tient une place essentielle dans ce roman car elle changera le destin du Brésil aux côtés de son époux. Elle épouse le 13 mai 1817 le prince Pierre 1er de Bragance, fils aîné du roi Jean VI de Portugal et de Charlotte Joachime d'Espagne, réfugiés au Brésil depuis l'invasion du Portugal par l'empereur Napoléon en 1807. En 1822, le Brésil proclame son indépendance, Pierre et Léopoldine devenant ainsi empereurs du Brésil.

Léopoldine est érudite, passionnée de sciences naturelles et grande lectrice. Cette jeune femme intelligente et éduquée pour régner à la Cour de Vienne se soumettra aux rigueurs de sa fonction et aux caprices de l'empereur :

> Leopoldina había sido educada para asumir que el papel de las princesas era el de servir de ficha en el ajedrez de la política internacional. Siempre fue consciente de que su destino era el de obedecer a un ideal superior, la causa monárquica[21].

19. Virginie Chasles, « Femmes en Inde », *in l'Information géographique* 2008/I (Vol 72), p. 1.

20. *Ibid.*, p. 3.

21. Javier Moro, *El Imperio eres tú*, Barcelona, Editorial Planeta, 2011, p. 45.

La prosopographie du personnage la distingue des autres femmes : « El marqués se encontró frente a una chica rubia de diecinueve años, con ojos azules, tez muy pálida […][22] ». Elle est discrète et peu coquette. Elle s'oppose en cela à l'excentricité et la coquetterie grotesque des femmes de la Cour :

> Fiel a sus convicciones, se maquillaba poco y vestía con discreción, algo que en sí mismo resultaba chocante en una sociedad donde las mujeres de familias acaudaladas, dedicadas por completo a la pérdida de tiempo, llevaban altísimas pelucas sujetas por una estructura de alambre que llegaba a pesar tres o cuatro kilos; de donde colgaban pequeños objetos como tijeras, cuchillos, plumas, cintas y hasta verduras y frutas[23].

Son éducation et son instruction contrastent avec celles des courtisans. L'éthopée de l'impératrice la révèle vertueuse, fidèle, dévouée et en complète opposition aux autres personnages dépeints. Cependant, son statut de femme, ses différences et ses origines vont la marginaliser : « Sentía que su posición de mujer, y además extranjera, era precaria a ojos de la sociedad[24] ». La narration concernant Léopoldine alterne deux niveaux de récits : l'un extradiégétique à la troisième personne et un autre intradiégétique à la première personne sous forme de lettres que l'impératrice envoie à ses proches. Ces récits intercalés, enchâssés, nous rapprochent de ses états d'âmes et nous livrent son témoignage.

En septembre 1824, Maria Graham, écrivaine et gouvernante des enfants du couple impérial, deviendra l'amie de l'impératrice, qui se sent seule et exclue : « La llegada de Maria Graham fue una bendición para Leopoldina, que estaba entristecida y muy necesitada de compañía[25] ». Elles seront rejetées car elles sont toutes deux étrangères :

> Sin embargo, los viejos demonios que estaban agazapados en las cuatro esquinas del palacio se pusieron a conspirar contra *las extranjeras*, como las llamaban. La horda de criados y damas de compañía, en su mayoría portugueses,

22. *Ibid.*, p. 42.
23. *Ibid.*, p. 98.
24. *Ibid.*, p. 97.
25. *Ibid.*, p. 324.

> capitaneados por Plácido, vieron con malos ojos la irrupción de una segunda extranjera, como si no tuvieran bastante con una[26].

L'impératrice a adopté son nouveau pays et le sert consciencieusement cependant ses origines et son éducation la mettent en marge :

> Leopoldina, sin embargo, estaba condenada de por vida a aguantar la maledicencia, la mentalidad cerril de los que la rodeaban, que la aborrecían por el simple hecho de ser extranjera. Ese desprecio le dolía aún más porque se consideraba una *buena brasileña*[27].

Le savoir et la simplicité de Léopoldine mettent en évidence l'ignorance et l'excentricité grotesque des femmes riches de la Cour. Elle représente une menace, une autre façon de penser, une femme en rupture avec la norme. Néanmoins par sa générosité et sa bonté, elle sera adorée par le peuple brésilien. C'est au cœur de la Cour que se trouvent leurs ennemis qui finiront par exhorter l'empereur à expulser Maria Graham de la Cour :

> Ambas entendieron que era imposible que Maria Graham continuase ejerciendo la función para la que había sido contratada. Sacudida por la emoción, la inglesa también rompió a llorar. No lo hacía por ella sino por Leopoldina. Debía de sentirse como ella misma, como una prisionera de Estado, y encima sometida a calumnias e insultos de parte de gentuza como esas cortesanas, criadas o el mayordomo Plácido[28].

Ainsi, on reproche aux deux princesses leurs origines : l'impératrice autrichienne sera jugée et rejetée par la Cour portugaise pour ses différences. Elle sera isolée, affaiblie exerçant ainsi un simulacre de pouvoir. Ana Delgado n'appartient pas à une haute lignée rajput[29] comme les autres épouses du raja, elle est danseuse, pauvre et espagnole. Sa présence devient discordante dans une sphère sociale aux règles bien définies. Est-elle une menace pour la Cour ? Reflète-t-elle

26. *Ibid.*, p. 325.
27. *Ibid.*, p. 327.
28. *Ibid.*, p.352.
29. Clans guerriers de l'Inde occidentale.

un progrès social ? Sa modernité ne met-elle pas en évidence l'archaïsme et le féodalisme de la société indienne ?

Maria Graham, Bibi Amrit Kaur et Gobind Kaur finiront par être expulsées de l'espace même du pouvoir. Cette marginalisation géographique marque le désir de faire disparaître, de rendre « invisibles » ces êtres perçus comme dissonants. Cette expulsion a trait à celle d'Ève du jardin d'Eden, première femme sur la terre qui recevra un châtiment pour sa désobéissance[30].

Quant à Dalima, elle est la représentante d'un personnage marginal, la femme :

> La femme est, en Inde, soumise à l'autorité familiale qui passe de ses parents à sa belle-mère et à son mari. La femme étant jugée a priori davantage immorale que l'homme, elle doit évoluer sous sa tutelle. C'est ce qu'expriment les lois de Manou[31] en rappelant qu'elle doit constamment considérer son époux comme son maître[32].

À travers Dalima, se pose la question du statut de la femme indienne traitée comme inférieure. En refusant la pratique du sati, Dalima se marginalise davantage car elle s'écarte des lois hindoues imposées aux femmes. De la même manière, Gobind Kaur choisira de partir avec l'homme qu'elle aime plutôt que d'accepter le mariage arrangé dont elle est victime. Cette marginalisation concourt à tisser des liens affectifs et sociaux inébranlables entre elles. Ces personnages marginaux tendent à se rapprocher, à s'unir compromettant l'ordre établi.

Dans le roman *Mi pecado* (2018), la marginalité féminine se situe à présent au cœur du pouvoir franquiste. Conchita Montenegro, actrice ayant fait carrière à Hollywood dans les années trente, est une femme indépendante et célèbre qui mène sa vie librement, loin de toute règle morale. A son retour à Madrid, en 1940, elle

30. *Genèse* 3.1-24

31. Manou, qui en sanscrit signifie l'homme par excellence, passe pour avoir élaboré le code le plus ancien des peuples de l'Inde, la Mânavadharmasâstra, entre les XIV^{e} et XV^{e} siècles avant J.-C. Définition donnée par Virginie Chasles, « Femmes en Indes », *op. cit.*, p. 11.

32. *Ibid.*, p. 2.

songe à changer de vie et à se marier : « Conchita intuía que llegaba el momento de cambiar de vida[33] ». Elle est courtisée par Ricardo Giménez-Arnau, un homme proche du pouvoir, diplomate nommé vice-consul à Valparaíso. Elle est très différente de lui : « Eran casi de la misma edad, pero muy distintos en su manera de ver la vida, en su forma de pensar, en su mentalidad. Procedían de mundos ajenos[34] ». Elle fume, conduit seule sa voiture, pilote des avionnettes et a eu de multiples aventures amoureuses sans se soucier du regard d'autrui. Elle se montre excentrique, voire provocatrice. Ricardo lui rappelle à plusieurs reprises que l'Espagne ne ressemble en rien aux Etats-Unis et qu'elle doit se montrer plus discrète :

> A la postre, pensó que Ricardo tenía razón, que estaban en España, donde las excentricidades –sobre todo de las mujeres– estaban mal vistas. Si fumar con boquilla era considerado provocador, y en algunos círculos hasta escandaloso, si conducir sola en Madrid causaba miradas de reprobación… ¿qué no sería participar en un *rally* junto a *un amigo*? No le quedaba más remedio que admitir la realidad: todo lo que no era casarse y tener hijos era sospechoso[35].

Or avec l'arrivée au pouvoir des nationalistes, le général Franco, en 1939, accorde « par décret à la Section féminine de la Phalange le monopole de l'encadrement des femmes espagnoles[36] ». Cette section impose des règles morales strictes et limite le rôle des femmes :

> [..] selon l'idéal phalangiste explicité par la Déléguée nationale et par ses collaborateurs, la participation de la phalangiste dans la vie civique ne doit jamais dépasser les strictes limites de la féminité. Une telle exigence suppose une définition de la nature féminine que presque tous les théoriciens de la propagande phalangistes tentent de formuler, chacun à leur manière. Tous, en tous cas, tombent d'accord pour affirmer

33. Javier Moro, *Mi pecado*, Barcelona, Espasa Narrativa, 2018, p. 12.

34. *Ibid.*, p. 29.

35. *Ibid.*, p. 30.

36. Marie-Aline Barrachina, « La Section féminine et ses paradoxes (1934-1977) », in *Femmes et Démocratie*, ouvrage coordonné par Marie-Aline Barrachina, Danièle Bussy Genevois et Mercedes Yusta, Nantes, Éditions du temps, 2007, p. 147.

> que la fonction biologique de la femme détermine son destin et sa fonction sociale[37].

Dans ce contexte, Conchita apparaît comme un personnage provocateur et choquant qui bouscule ces normes. Elle a des projets professionnels, une place dans l'espace public et une vie qui lui appartient contrairement aux femmes espagnoles de cette époque :

> La victoire franquiste sonne le glas de toutes les avancées obtenues depuis 1931 par le peuple et notamment par les femmes. Durant la Seconde République, les nombreuses militantes ont en effet obtenu le droit de voter, de divorcer, de se faire avorter ou de travailler librement. Cette émancipation est réduite à néant avec l'avènement de la dictature franquiste, pendant laquelle les femmes disparaissaient de l'espace public. La toute première loi franquiste, le *Fuero de Trabajo* de 1938, indique clairement que la femme mariée doit être libérée de son travail pour pouvoir se consacrer à son foyer et que, pour les autres, l'exercice d'un emploi salarié sera régulé par l'Etat[38].

Cependant, la relation de Ricardo avec Conchita laisse place à des commentaires calomnieux de la part du ministre Serrano Suñer : « –Ricardo, desde que estás con esa mujer, eres un pozo de frivolidad[39]». À travers ces paroles, nous comprenons bien qu'il parle de Conchita et de son activité professionnelle et non pas de Ricardo. Conchita ne peut pas être une femme respectable car elle n'épouse pas le modèle féminin franquiste dont l'idéologie a anéanti les avancées sociales de la seconde République comme l'explique Mercedes Yusta :

> La Guerre civile espagnole, évènement historique d'une grande complexité, ne représente pas uniquement la confrontation entre des tendances idéologiques opposées, mais aussi entre des modèles différents de société. Dans cette perspective, ce qui se joue également est le rôle des hommes et des femmes dans la nouvelle société issue du conflit,

37. Marie-Aline Barrachina, « La *femme nouvelle* dans la propagande phalangiste », in *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 5/1997, p. 4.

38. Christelle Schreiber-Di Cesare, « Egalité-diversité : Au cœur de l'Espagne franquiste », le coup de crayon féministe de Núria Pompeia, in *The Conversation*, 2017, p. 1.

39. Javier Moro, *op. cit.*, p. 37.

> et ainsi le camp franquiste procède, et ce dès les premiers moments du soulèvement, à *la réparation* du désordre induit par la République dans les modèles traditionnels de genre[40].

Conchita a plus de trente ans et souhaite continuer de faire du cinéma alors que son fiancé lui demande d'abandonner son métier. Conchita deviendrait ainsi une femme honorable dépendante de son mari :

> […] l'éducation franquiste se caractérise par la séparation du féminin et du masculin et par la subordination du premier au second. En se référant à l'essai de Paul Veyne sur les fresques de la villa Mystère de Pompéi (Veyne, 1998), on peut rapprocher la sphère privée sous le franquisme du gynécée[41] grec[42].

Il considère que l'univers du cinéma est superficiel et insignifiant : « Él le dijo con toda franqueza que nada de ese mundo le parecía serio […][43] ». Au-delà des préjugés concernant le métier d'actrice, la censure franquiste ne permet pas à Conchita d'espérer faire carrière en Espagne :

> Ahora a la luz de ese brillante, pensó en la película *Rojo y Negro*, la primera que rodó en España nada más acabada la guerra y que tanto había costado levantar; un sueño que fue boicoteado por el gobierno de Franco, que la retiró de cartel a pesar de haberla financiado[44].

Conchita finira par abandonner le cinéma à trente-trois ans pour épouser Ricardo et le suivre à Valparaíso. Elle sait que la seule façon de s'intégrer dans cette société traditionnelle est de se marier et de rester comme les autres femmes « dans l'espace domestique pour veiller au bien-être de leur famille tandis que les hommes sont encouragés à investir la sphère publique[45] ». Elle renoncera donc à sa liberté et à sa célébrité dans l'espace public afin de ne plus être marginalisée.

---

40. Mercedes Yusta, « De l'antifascisme à l'émancipation : La mobilisation politique des femmes de gauche de 1933 à 1975 », in *Femmes et démocratie*, Nantes, Editions du temps, 2007, p. 194.
41. Dans la Grèce antique, appartement réservé aux femmes situé à l'arrière de l'habitation.
42. Laura Nattiez, « Le gynécée franquiste », in *Dialogue*, 2010/2 (n° 188), p. 1.
43. Javier Moro, *op. cit.*, p. 40.
44. Javier Moro, *op. cit.*, p. 45.
45. Laura Nattiez, *op. cit.*, p. 4.

Ces trois romans dévoilent des personnages féminins marginalisés dans des époques et des lieux différents. Ils mettent en exergue le paradoxe de la marginalité au cœur du pouvoir. Ainsi, on peine à imaginer une maharaní exclue de tous au sein de la cour de Kapurthala ou une princesse isolée au cœur de la cour brésilienne. C'est pourtant ce que vivent les princesses Ana et Léopoldine qui subissent une marginalité sociale. Amrit Kaur et Gobind Kaur seront condamnées à quitter l'espace du pouvoir, en guise de châtiment pour leur désobéissance et subiront une marginalité spatiale. Dalima, souffre d'une marginalité religieuse et culturelle qui va l'amener à quitter son espace de vie pour se réfugier auprès d'Ana au palais. La marginalité est intrinsèque à son statut de femme hindoue pauvre. Quant à Conchita Montenegro, elle s'affirmera à son retour à Madrid, en tant qu'actrice, s'excluant du modèle imposé par la Section féminine de la Phalange puis renoncera à sa carrière pour devenir l'épouse d'un diplomate sous la dictature franquiste et devenir une honnête femme. Lors d'un entretien avec une journaliste en septembre 2018, l'auteur, au moment de la parution de son livre *Mi pecado*, déclare à propos de ses protagonistes féminines :

> […] encuentro que los personajes femeninos son más sofisticados, más complicados y contradictorios y por eso más interesantes. La situación de la mujer rural en la India es terrible: pertenece a la familia de su marido. Creo que en las aldeas tiene más valor una vaca que una mujer. En las ciudades es distinto, están emancipadas[46].

46. Interview de Javier Moro par Claudia Arias Villegas le 6 septembre 2018, « Una buena historia es difícil de conseguir: Javier Moro », journal colombien *vivir en el poblado*. (<https://vivirenelpoblado.com/javier-moro-una-buena-historia-es-dificil-de-conseguir/>).

II. GENRE ET MARGINALISATION

MARGINALIDAD Y GÉNERO EN LAS LITERATURAS HISPÁNICAS: ESTADO DE LA CUESTIÓN

Brígida M. Pastor Pastor[1]

1. Este artículo surge del proyecto que Brígida M. Pastor desarrolla sobre Literatura y género como *Investigadora Distinguida Senior Beatriz Galindo*, Ministerio de Universidades/UNED e Investigadora Honoríficas en CEPSAM-Centre for the Comparative Studies of the Americas de la Swansea University (Reino Unido).

Literaturas Hispánicas y Estudios de Género: Visión acerca del estado de la cuestión

Este estudio surge de las reflexiones sobre el estatus marginal de las literaturas hispánicas desde uma perspeciva de género, siendo el género el embrión que origina los primeros abordajes teóricos y críticos que recurren a la retórica de la opresión que colocaba a la mujer al nivel de cualquier marginado. Por todo ello, el término "marginalidad" nos remite a varias definiciones. Por una parte, es sinónimo de una "subrepresentación" histórica o falta de "reconocimiento", o simplemente significa una región o grupo "poco estudiado", y desde un contexto con implicaciones políticas, la palabra marginalidad puede representar la ideología antihegemónica. Estas diversas interpretaciones de "marginalidad" se alían para remitirnos al binomio "literaturas hispánicas y género" y nos ayudan a entender su interpretación como un concepto que puede abarcar los intereses divergentes de sus componentes heterogéneos, que ha desembocado a lo largo de la última media centuria en um continuo y divergente debate crítico.

A través de este debate, entendemos por escritos marginales, no solo que el centro es movible como sugiere el crítico literario argentino Walter Mignolo, sino también que los márgenes son ellos mismos relativos al centro, y dependen de dónde se ubique el centro y desde qué perspectiva se contemple este centro.[1] Así, antes de determinar los parámetros del tema especial de este estudio, intentamos ubicar nuestra idea de "centro", a partir de la cual podríamos definir la marginalidad. Primero, en una evaluación autorreflexiva, es preciso comprender desde dónde se escribe y quién es el que escribe, y comenzar a admitir los límites y privilegios como estudiosos y críticos en el campo de la literatura y las humanidades hispánicas con perspectiva de género. En consecuencia, llegamos a definir las letras "marginales" como aquellas poco reconocidas y poco estudiadas en nuestro ámbito profesional en el contexto correspondiente.

1. Walter Mignolo, *The Darker Side of Renaissance*.Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995, pp. 219-58 (p. 223).

En este estudio, por lo tanto, nos adentraremos en el debate crítico que trata de la literatura latinoamericana y la literatura española con un denominador común: la perspectiva de género. Tan heterogéneo como los antecedentes de los estudiosos que conforman el debate crítico y los temas que exploran en su comprensión de la marginalidad de género en la literatrura hispánica, que también cambia con la perspectiva de cada uno de los estudiosos.

El debate crítico sobre el género en las literaturas hispánicas ha estado en un primer plano en los últimos cuarenta años y es obvio que los estudios sobre mujer "están intrínsecamente relacionados con los conceptos de «minoría», «marginalidad» y «multiculturalidad» que van aparejados al género" (Caballero, 2003).[2] La llegada de los Estudios de la Mujer, los Gender Studies, el surgimiento de Centros e Institutos sobre la Mujer, Grupos de Género, Másters de Género en las universidades y Asociaciones de género, científicas o no, así como la prolifera organización de congresos y tesis doctorales sobre el tema, han definido estas últimas décadas, paralelo a la explosión de los diversos feminismos que, en realidad, venían del pasado y fueron evolucionando en su enfoque. Cabe señalar que la crítica literaria de género ha dejado de estar en los márgenes y ha evolucionado notablemente a lo largo de ese periodo en un proceso caracterizado por diferentes etapas: imágenes-de-mujeres, críticas en textos de autoría masculina, redescubrimiento de textos por escritoras; análisis de la importancia de la escritora en sistemas de conocimiento; el reconocimiento y la deconstrucción de sistemas simbólicos de género; e investigaciones de los contextos socio-históricos sobre los que aplicar estos avances en los análisis literarios feministas.[3]

Los estudios de género en la literatura hispánica han vivido en un contínuo proceso de revisiones, cuestionamientos y recuperaciones. Además, es importante tener en cuenta el examen del aparato que lo produce, es decir, el funcionamiento del medio cultural y académico, las universidades, centros de investigación, instituciones o fundaciones culturales, que han hecho posible la creciente profesionalización y

2. María Caballero, "Género y Litratura hispanoamericana", en Helena Establier Pérez (Coord.), *Feminismo/s*, 1, junio 2003, 103-116.

3. Elaine Showalter una de las grandes fundadoras de la crítica literaria feiminista, hace una demarcación elocuente (*The New Feminist Criticism: Essays on Woman, Literature and Theory*, New York, Pantheon Books, 1985)

especialización del campo académico, marginado a la periferia académica. Exponer una evolución ordenada de este maremagnum de estudios es casi un imposible, pero sí resaltar que han surgido importantes estudios en lo que se refiere a la mujer escritora y cómo ha influído la teoria de género sobre ese corpus literario hispánico. Tras el cuestionamiento de las "imágenes de mujer" por el que se interesó la primera crítica anglosajona[4], surgen, durante la década de 1980, iluminadores estudios en los que la escritura femenina se erige como centro de los estudios feministas, entre los que cabe destacar: Patricia Elena González y Eliana Ortega (Ed.), "La sartén por el mango" (1984): estudio significativo en el desarrollo de la teoría crítica; Jean Franco, "apuntes sobe la crítica feminista y la literatura hispanoamericana" (1986): pone de relieve un enfoque más político, más allá del tema y el personaje; Hernán Vidal, *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism* (1989): incluye estudios socio-históricos sobre mujeres en España y Américca Latina para introducir lecturas teóricas en investigaciones de archivo; Susan Kirkpatrick en su obra *Las Románticas. Women Subjetivity in Spain (1835-1850)* (1989) traza la historia de la tradición literaria femenina en la primera parte del siglo XIX[5]; Lucía Guerra (Ed.), *Splintering Darkness: Latin American Women Writers in search of themselves* (1990)[6], incorpora importantes avances críticos sobre la aplicación de la teoría extranjera en la literatura hispánica escrita por mujer.

La década de los 90 del pasado siglo marca una nueva era de crítica caracterizada por dos corrientes en los estudios feministas: los Estudios de Género y el Feminismo de la Tercera Ola, una renovación de la teoría feminista que pone la clase, la orientación sexual, la raza y la etnia en el centro de su crítica.[7] El trabajo crítico y de archivo

4. Beth Miller, *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols.* Berkeley, University of California Press, 1983. El asunto no es privativo de la crítica anglosajona. Cfr. Salgues de Cargill, Maruxa. *La imagen de la mujer en las letras hispa-noamericanas: enfoque feminista de la literatura hispanoamericana*, Jaén, 1975.

5. Susan Kirkpatrick, *Las Románticas. Women Subjetivity in Spain (1835-1850)* (University of California Press, 1989.

6. Lucía Guerra (Ed.), *Splintering Darkness: Latin American Women Writers in search of themselves*. Latin American Literary Review Press1990.

7. Véase el artículo de Brooksbanks Jones para una discusión sobre el feminismo de la tercera ola en los estudios literarios latinoamericanistas

de pioneros como Diane E. Marting en el ámbito de la literatura hispanoamericana difundió datos bibliográficos y proporcionó introducciones a los textos.[8] Estas bibliografías y antologías generaron un acercamiento de los críticos a la escritura de las mujeres y aumentó el número de estudios desde una perspectiva feminista. Son estudios centrados en el análisis de los personajes femeninos, preparando así el camino en las últimas décadas para el estudio de la sexualidad, el poder, el género y el lenguaje.

Por otra parte, en el ámbito anglosajón ha habido una determinación crítica por reubicar los estudios de género del margen al centro y ha dejado un legado importante para la crítica de la literatura y la mujer escritora en el contexto hispánico: las aportaciones de Debra Castillo, *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Critique* (1992) como la de Amy Kaminsky, *Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American Women Writers* (1993) señalaron puntos débiles en el análisis textual en el contexto de los estudios de género en la litratura hispánica, Catherine Davies, *Spanish Women Writers (1849-1996)* (1993) traza la tradición de la mujer esritora española desde el Romanticismo hasta finales del siglo XX. El estudio realizado por Anny Brooksbank Jones's *Latin American Feminist Criticism Revisited* (1996)[9], incorpora la relevante aportación de hispanistas feministas de universidades en Estados Unidos y del Reino Unido, y al que habría que sumar la también importante crítica desarrollada en diferentes países latinoamericanos, como Raquel Olea[10] y Eliana Ortega[11], que forman parte del debate con la llegada del nuevo milenio. Por su parte, Lisa Vollendorf ofrece una amplia visión de la tradición feminista hispánica con su obra

8. Diane Marting, (ed.), *Escritoras de Hispanoamérica*. Spanish edited by Montserrat Ordóñez. Bogotá, Colombia: Siglo XXI, 1991; Diane Marting, (ed.) *Spanish American Women Writers: A Bio-Bibliographical Source Book*. Greenwood Publishing, 1990; Diane Marting, (ed.), *Women Writers of Spanish America: An Annotated Bio-Bibliographical Guide*. Bibliographies and Indexes in Women's Studies, No. 5. Greenwood Press, 1987.

9. Jones Brooksbank, Anny and Catherine Davies, eds. *Latin American Women's Writing: Feminist Readings in Theory and Crisis*. Oxford: Clarendon P, 1996.

10. Raquel Olea. *Lengua víbora: Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1998

11. Eliana Ortega. *Lo que se hereda no se hurta: Ensayos de crítica literaria feminista*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1996.

Literatura y feminismo en España-Siglo XV-XXI (2005), ofreciendo reveladores análisis de escritoras españolas muy tempranas como Florencia Pinar, incorporando nombres femeninos canónicos como Rosalía de Castro y Concepción Arenal hasta rescatar nombres desconocidos de estritoras catalanas, dedicando así un espacio a la doble marginación de la mujer escritora en España.[12]

En el contexto español no podríamos dejar de mencionar una obra referente como *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)* Vol. 2 (La mujer en la literatura española), coordinada por Iris M. Zavala (1993) y su co-coordinación con Myriam Díaz Diocaretz (Ed), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)* (1993). Sin olvidar las aportaciones de estudiosos españoles que abordan enfoques de género en la literatura española y latinoamericana, y que. sin lugar a duda, están dejando un legado importante, por mencionar algunos: Nieves Baranda (Edad Media), María Caballero (XIX y XX), Raquel Conde Peñalosa, Concha Alborg (Narrativa femenina de la posguerra), Raquel García (Teatro de mujeres), Milena Rodríguez (Poesía femenina), Ana Caballé (Biografía de escritoras), Verena Stolcke (género y raza); Campuzano (Escritoras cubanas) o Ana Aguado (historia de la mujer). Son todos estudios en los que la escritura femenina se afirma como centro de los estudios de género/feministas en el contexto hispánico.

Esta explosión de estudios corre en paralelo con los realizados por hispanistas europeos y americanos. En ese sentido, el siglo XIX ha sido una etapa privilegiada en esa tarea de recuperar mujeres para la historia literaria desde ambas orillas del Atlántico. Por cerrar este apartado y en cuanto a la literatura española se refiere, convendría recordar trabajos de referencia como los de Susan Kirkpatrik sobre *Las románticas*[13]. O el rescate de textos que en torno al nuevo milenio surgen sobre Fernán Caballero[14], Pardo Bazán, Carmen Baroja,

12. Lisa Vollendorf, *Literatura y feminismo en España (XV-XXI)*. Icaria, 2005.

13. *Las románticas. Women writers and subjectivity in Spain (1835-1850),* 1989. Hay traducción española: Las románticas. Escritoras y subjetividad en España 1835-1850, Cátedra Feminismos, 1991

14. Mercedes Comellas Aguirrezabal (2011) *"Obras escogidas" de Fernán Caballero.* Colección Biblioteca de clásicos andaluces, titulado `Obras escogidas', de Fernán Caballero.

Carmen de Burgos... en el contexto de la mujer escritora española[15]– paralelo al de mujeres como Teresa de la Parra o Camila Henríquez Ureña de el contexto hispanoamericano[16]. Es destacable la atención crítica que ha recibido el siglo XIX desde finales del siglo XX hasta el presente con aportaciones innovadoras sobre diferentes escritoras como Juana Manuela Gorriti, Clorinda Matto de Turner, María de Zayas o Florencia Pinar[17], por mencionar algunas[18], que están siendo reevaluadas por críticos como Francine Masiello,[19] Lea Fletcher[20] o Lisa Vollendorf.[21] Y sobre escritoras más canónicas y estudiadas por la crítica actual, como Gertrudis Gómez de Avellaneda (Albín, 2002; Rodríguez, 2015; Romero, 2014)[22]. En este contexto, cabe destacar la aportación científica de Brígida M. Pastor sobre la obra avellanedina centrada en la comprensión e interpretación de su obra como feminista, incorporando el enfoque psicoanalítico para estudiar la vida e

15. Alda Blanco, *María Martínez Sierra (1874-1974),* Clásicas, 1999; Anja Louis and Michelle M. Sharp (Eds), *Multiple Modernities. Carmen de Burgos, Author and Activist.* Routledge, 2017.

16. Carmen Baroja y Nessi, *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*, Prólogo, edición y notas de Amparo Hurtado, Barcelona, Tusquets, 1998

17. Louise Mirrer, *Género, poder y Lengua en poemas de Florencia Pinar*. University of Minnesota, 2016

18. Cabe destacar los studios de Jean Franco, *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico*, New York, Columbia University Press, 1989; Mary Louise Pratt, "Las mujeres y el imaginario nacional en el siglo XIX", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 36 (1993), pp. 51-62), estudios que pueden completarse desde otra óptica con La *mujer y el espacio público. El periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX (*Feminaria ed.,1994):

19. Francine Masiello, *Between Civilization and Barbarism. Women, Nation, and Literary Culture in Modern Argentine*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1992.

20. Lea Fletcher (ed.), *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Feminaria editorial, 1994.

21. Lisa Vollendorf, *Reclaiming the Body: María de Zayas´s Early Modern Feminism*. University of North Carolina Press, 2001.

22. María C. Albín, *Género, poesía y esfera pública. Gertrudis Gómez de Avellaneda y la tradición romántica*, Madrid, Trotta, 2.002; Milena Rodríguez (ed.). *Entre Cuba y España: Gertrudis Gómez de Avellaneda en su Bicentenario (1814-2014).* Monográfico: *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura, CSIC,* Vol. 190-770, noviembre-diciembre (2014); Cira Romero (ed.), *Lecturas sin fronteras. (Ensayos sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda). 1990-2012.* Ediciones Unión, 2014

identidad de la mujer escritora del siglo XIX.[23] Mi constante y reconocida aportación al debate avellanedista (Pastor, 1995, 1998, 2002, 2004, 2006, 2012, 2013, 2017, 2021 por mencionar algunos)[24], así

23. Luce Irigaray, *Speculum. De l'autre femme* (Éditions de Minuit, 1974). *Espéculo de la otra mujer* (Akal, 2007), Helene Cixous, *La risa de Medusa: Ensayos sobre la escritura.* Barcelona: Anthropos; San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995

24. Brígida M. Pastor, "Introduction" to *Two women* by Gertudis Gómez de Avellaneda translated by Barbara F. Ichiishi. Bucknell: Bucknell University Press, 2021; "A transatlantic Discourse of Empowerment: Gendering Slavery in *Sab,* en Francisco La Rubia y Tania Gentic (eds), *Imperialism and the Wider Atlantic: Essays on the Aesthetics, Literature, and Politics of the Transatlantic Cultures* (London: Palgrave Macmillan, 2017), pp. 273-295; Brígida M. Pastor, "*Desde y para la mujer: Tula, la amazona de la poesía romántica", in Milena Rodríguez (Ed.), Casa en que nunca he sido extraña: Las poetas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas (Siglos XIX-XXI* (Oxford, New York, Berlin: Peter Lang, 2017), pp. 6-27; Brígida M. Pastor, "Más allá del canon: el caso de Gertrudis Gómez de Avellaneda", en Miguel Ángel Garrido Gallardo (Dir.), *La Biblioteca de Occidente en contexto hispano.* Monográfico *Nueva Revista* (CSIC-Universidad de la Rioja, 2013, 361-377; Brígida M. Pastor, "Gertrudis Gómez de Avellaneda: Cuban Nineteenth-century Literature and Feminist Thought", en Brígida M. Pastor & Lloyd H. Davies (Eds.), *A Companion to Latin American Women´s Writing* (London: Boydell & Brewer-Tamesis—2012), pp. 37-55; Brígida M. Pastor "Progress and Conflict in the Nineteenth Century Cuban Woman Writer: Anxiety of Authorship", en Brígida M. Pastor (Ed.), *Mujer y Caribe: Aproximaciones a la problemática de género*. Número Monográfico: *Revista do Caribe,* Universidad de Brasília, Vol. XII*,* Nº 23, 2011 (2012). XII, No.23, pp. 43-64; Brígida M. Pastor, "A Legacy to the World: Race and Gender in *Sab*", en María Zielina (Ed.), *La africanía en el espacio socio-cultural e histórico de las Américas.* Monográfico: *Revista del CESLA*—Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Varsovia*,* nº 9, año 7° (2006), 57-77; Brígida M. Pastor, "Discurso identitario femenino en la novela *Dos mujeres* de Gertrudis Gómez de Avellaneda", *Revista de Estudios Hispánicos,* 20, (2004), 25-43; Brígida M. Pastor*, El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: Identidad Femenina y Otredad*. Colección América sin nombre. Universidad de Alicante, 2002); Brígida M. Pastor. Fashioning *Cuban Feminism and Beyond* (New York, Oxford: Lang, 2004): Brígida M. Pastor, "Gertrudis Gómez de Avellaneda: ¿Cubana, española o simplemente una mujer?", *Lenguaje y Textos,* 15 (2000), 117-24; Brígida M. Pastor, "Symbiosis between Slavery and Feminism in *Sab?*", *Bulletin of Latin American Research,* vol. 16, n°. 2 (1997), 187-96; Brígida M. Pastor, "A Romantic Life in Novel Fiction: The Early Career and Works of Gertrudis Gómez de Avellaneda", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXV (1998); Brígida M. Pastor, "Cuba's Covert Cultural Critic: The Feminist Writings of Gertrudis Gómez de Avellaneda", *Romance Quarterly*, vol. 42, number 3, Summer (1995), 178-89.

como los dos volúmenes monográficos coordinados y editados en la revista *Romance Studies* (2014 y 2015) y dedicados a la autora en su bicentenário.[25] En el contexto de los estudios sobre el siglo XIX, cabe mencionar el libro de Doris Meyer que incluye una serie de trabajos sobre el «ensayismo» femenino hispanoamericano durante los siglos XIX y XX.[26]

De modo paralelo innundan el mercado libros coordinados, muchos de ellos por mujeres, y que reunen una pluralidad de trabajos críticos sobre literatura femenina.[27] A partir del clásico W*omen 's Writing in Latin America* (1991)[28] coordinado por Sara Castro-Klaren, Silvia Molloy y Beatriz Sarlo o el recient volunen de Nieves Baranda Leturio y Anne J. Cruz, (eds.), *Las escritoras españolas de la Edad Moderna* (2018)[29]; también reseño el estudio *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX (2008)*, coordinado por Pura Fernández,[30], que aporta una interesante lectura sobre el nuevo canon del silencio o Voz de la marginación, que se establece a través de las estratégias elusivas femeninas que enfrentan el discurso socio-cultural y médico-legal.

25. Brígida M. Pastor, *Beyond the Canon: A Literature and a Life of her Own. Romance Studies,* 32. 4 (2014); *Gender, Writing, Empowerment. Romance Studies,* 33. 1 (2015).

26. Doris Meyer, *Reinterpreting the Spanish American Essay: Women Writers of the 19th and 20th Centuries*, Austin, University of Texas Press, 1995

27. Luisa Campuzano y Emilia Perassi (Coord) *Mujeres y emancipación en la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX***.** Ledizioni, 2013; María Francisca Vilches, Pilar Nieva (Coord), *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas*: *(siglos XX y XXI)*. Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2012; Josefa Álvarez, ed. *Laberintos del Género. Muerte, sacrificio y dolor en la literatura femenina española* , 2016, Brígida M. Pastor & Lloyd H. Davies, *A Companion to Latin American Women 's Writing*. Boydell & Brewer-Tamesis, 2012; Raquel García-Pascual (ed.), *Dramaturgas* españolas en la escena actual. Castalia, 2011

    Lucía Campuzano *et al*, *Más allá del umbral. Autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura,*: Renacimiento, 2010.

28. Sara Castro-Klaren, Silvia Molloy y Beatriz Sarlo (eds), W*omen 's Writing in Latin America,* Boulder. Westview Press, 1991.

29. Nieves Baranda Leturio y Anne J. Cruz, (eds.), *Las escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación.* UNED, 2018

30. Pura Fernández (ed.), *Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX.* CSIC, 2008.

A este frondoso debate de publicaciones coordinadas, se inserta el libro de Brígida M. Pastor y Lloyd Davies, *A Companion to Latin American Women Writers* (2012), que constituye una relevante aportación a la historiografía de la literatura escrita por mujeres, desde las más destacadas hasta las menos conocidas u olvidadas escritoras latinoamericanas, y el volumen coordinado de Brígida Pastor y Alexandra Santos, *La mujer de Letras: Cultura, Memória e Identidad* (2021).[31] Del mismo modo, durante la pasasda década, surge una amplia producción científica que abarca diversos abordajes teóricos sobre temáticas de género en la literatura hispánica, en donde se insertan los diferentes volúmenes coordinados por Brígida M. Pastor[32]. El volumen coordinado *Mulher y Caribe: aproximações a problemática do gênero* (2011) en particular aporta nuevos y provocadores debates sobre la mujer escritora en El Caribe, un ámbito más descuidado entre la crítica. Junto a esto, probablemente otro de los campos más característicos de la última década es la creciente consideración de la literatura en relación a otros medios que ha resultado en una valiosa e innovadora aportación de publicaciones coordinadas como, como *Gender in Hispanic Literaturae and Visual Arts* de Tania Gómez, Patricia Bolaños-Fabres y Christina Mougoyani (2016) o *Mujeres, arte y poder. El papel de la mujer en la transformación de la literatura y las arte*s de Aranda, Comellas e Illán, 2019, por mencionar alguno.[33]

Por otra parte, siguen publicándose trabajos generalistas como poéticas y antologías de escritoras, condenadas a la marginación, tanto

31. Brígida M. Pastor y Alexandra Santos Pinheiro (eds.), *A Mulher das Letras: Cultura, Memória e Identidade*, Sao Paulo: Ed. Pontes, 2021.

32. Brígida M. Pastor y Alexandra Santos Pinheiro (Eds), *Política e sociedade na literatura de autoria de mulheres***,** Revista *RAÍDO* da temática Linguística e Literatura (2020) Brígida M. Pastor (ed.), *Gendered Gazes around the Twenty-first Century. Culture & History Journal*, CSIC, 2. 1 (2013); Brígida M. Pastor & Néstor Ponce (eds.), *Imaginaire et réalité dans les Amériques: mémoire, identité et politique sexuelle*, *Revista Amerika,* Universidad de Rennes 2.7, 2012. Brígida M. Pastor (Coord.), *Mulher y Caribe: aproximações a problemática do gênero*. *Revista Brasileira do Caribe*, 11. 23 (2011).

33. Ana María Aranda Bernal, Mercedes Comellas Aguirrezábal y Magdalena Illán Martín (eds.), *Mujeres, arte y poder. El papel de la mujer en la transformación de la literatura y las arte*s. Ayuntamiento de Sevilla, Servicio de la Mujer, 2019.; Tania Gómez, Patricia Bolaños-Fabres y Christina Mougoyani Hennessy (eds.), *Gender in Hispanic Literaturae and Visual Arts*. Lexington, 2016.

españolas como hispanoamericanas en torno al siglo XXI y aumentando en número y enfoques[34], aunque no están en la primera linea editorial. Parecen irse diversificando por países según aumenta el corpus.[35]

Asimismo, siguen a su vez proliferando bibliografías históricas generales sobre mujeres escritoras, entre las que hay que destacar la realizada por Gutiérrez Carbajo sobre dramaturgas españolas (2014), o la exhaustiva labor de Simón Palmer sobre la mujer escritora del siglo XIX (1992)[36] y las específicas sobre determinadas autoras.[37] En este ámbito, hay que resaltar el proyeto *BIESES-Bibliografía de escritoras españolas*, nacido en la UNED y dirigido por Nieves Baranda y que documenta la investigación sobre escritoras anteriores a 1800.[38]

En suma, este conciso recorrido por una parte mínima de la amplísima bibliografía actual sobre literatura femenina en el contexto hispánico es revelador, el corpus se ha ampliado de forma destacada en las últimas décadas. Si los primeros trabajos recurrían a la retórica de la opresión que colocaba a la mujer al nivel de cualquier marginado –indio o negro–, en el contexto latinoamericano, los trabajos posteriores tratan de "género"; pero con la marca de la postmodernidad y cuestionando los esencialismos teóricos. Asimismo se centran en el rescate de lo que en muchos casos suelen ser autobiografias, cartas, diarios–por ejemplo, por mencionar algunos. El aporte pionero sobre el género autobiográfico, *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America* (1991) de Sylvia Molloy[39] y los que surgen al alba del

34. *Poéticas de escritoras hispanoamericanas al alba del próximo milenio*. Ed. Lady Rojas-Trempe, Catharina Vallejo, Miami, Universal, 1998.

35. Sharon Keefe Ugalde**,** *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70*. Hiperión, 2007.

36. Francisco Gutiérrez Carbajo, *Dramaturgas del siglo XXI*. Cátedra, 2014; Carmen Simón Palmer, *Escritoras españolas del siglo XIX*. Manual bio-bibliográfico. Madrid. Castalia. 1991.

37. Manuel Diego Sánchez, *Bibliografía sistemática de santa Teresa de Jesús*, Madrid: Editorial de Espiritualidad, 2008.

38. Jesús Rebollo Prieto, *Las escritoras de Castilla y León (1400-1800). Ensayo bibliográfico* (Tesis doctoral), Madrid: UNED, 2006 dirigido por Nieves Baranda.

39. Sylvia Molloy, *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America*. Cambridge University Press, 1991.

siglo XXI, como el libro de Cristina Saénz de Tejada[40] y el de Lydia Massanet[41]—espacio literario que ha permitido a la mujer escritora articular su voz femenina, marginada en el tiempo, con mayor autoridad y construir su propia realidad.

Para terminar con esta sucinta revisión del rescate de la mujer en el ámbito literario hispánico y los Estudios de Género, hay que mencionar el protagonismo que han adquirido en la última década del siglo XX los Estudios de Masculinidad / Estudios de género de los hombres (Men´s Studies), junto con los de índole feminista (o estudios de género de las mujeres) y lésbico, gays, bisexuales, transgénero, transexuales e intersexuales (LGBTTI) que van ganando paulatinamente espacios dentro de la literatura hispánica (Paul Julian Smith[42], Penrose[43], Ellis[44], Marínez-Expósito.[45])

También, hay que destacar la irrupción de la crítica ecofeminista/ ecogénero española en el último tercio del siglo XX y su progresivo protagonismo en la última década, aunque es un campo todavía por sembrar y cosechar.[46] Una reciente publicación es el libro que ha editado José Manuel Marrero Henríquez, *Hispanic Ecocriticism*

40. Cristina Sáenz de Tejada, La reconstrucción de la identidad femenina en la narrativa autobiográfica latinoamericana (1975-1985), New York, Peter Lang, 1998.

41. Lydia Masanet, La *autobiografía femenina española contemporánea*, Madrid, Fundamentos, 1998.

42. Paul Julian Smith, *The Body Hispanic: Gender and Sexulity in Spanish and Spanish American Literature* (Clarendon) 1992; *Vision Machines: Cinema, Literature, and Sexuality in Spain and Cuba Verso,*1996; *Laws of Desire: Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film 1960-90*. Oxford Hispanic Studies 1992; *¿Entiendes?: Queer Readings, Hispanic Writings,* Bergmann, 1995.

43. Mehl Allan Penrose, *Masculinity and Queer Desire in Spanish Enlightenment Literature*: Routledge, 2014.

44. Robert. R Ellis, *The Hispanic Homograph: Gay Self-Representation in Contemporary Spanish Autobiography.* University of Illinois Press, Urbana, 1997.

45. Alfredo Martínez-Expósito, "Queer Literature in Spain: Pathways to Normalisation", *Culture and History Dgital Journal***,** en: Brígida M. Pastor (ed.), *Reflexiones sobre Género en torno al Siglo XXI, Culture & History Digital Journal*, CSIC, Junio 2013.

46. Gloria De Cunha-Giabbas, «Ecofeminismo latinoamericano», en *Letras femeninas*, Dir. Adelaida López Martínez, Nebraska, 22 (1996).

(2019), una relevante aportación a la Literatura y el Medioambiente que da cabida a una variedad de temas de gran interés para la eco-crítica latinoamericana y a la emergente ecocrítica española, aunque el enfoque sobre la aportación de ecogénero es limitada. En esta dimensión, destaco el artículo de Luis Iñaki Prádanos (2013), "La degradación ecológica y social del espacio urbano en *Instrucciones para salvar el mundo* de Rosa Montero"[47] o investigaciones de doctorado, que ya han empezado a trazar nuevos caminos de análisis, Por ejemplo, "Perspectivas eco-feministas en la prosa chicana de los noventa" de Maite Aperribay (Universidad del País Vasco, 2017). Además no quisiera pasar por alto el volumen que se está actualmente organizando desde Bemidji State University, Ana López Aguilera bajo el título *Ficciones ecofeministas en el contexto hispano (compilación de textos)* (2020), un proyecto que se desliga de la crítica para visibilizar y desmarginar textos creativos (poemas, cuentos, cómics, viñetas gráficas, canciones, fragmentos o pasajes de novelas u obras de teatro, etc.

Quisiera resaltar que la relación de la literatura hispánica con los estudios de género también ha transformado la historia de la literatura infanto-juvenil –un género que ha estado no solo marginado, sino infravalorado en la historiografía literaria. En ese sentido, se parte de la premisa de que en España y también en Latinoamérica existe un empobrecimiento filológico en este género. Los estudios que se han realizado vienen definidos por enfoques didácticos, como la enriquecedora aportación de Teresa Colomer y Consol Aguilar en España desde la pedagogía crítica y el género.[48] Esos estudios se centran en recorridos panorámicos sobre estereotipos sexistas que perviven en la novela juvenil y con especial énfasis sobre los roles femeninos. En la misma línea, asoma algún que otro artículo dedicado a la LIJ regional, como el reciente trabajo sobre la LIJ vasca de

47. Luis Iñaki Prádanos, "La degradación ecológica y social del espacio urbano en "Instrucciones para salvar el mundo de Rosa Montero**"**, en *Letras Femeninas*, vol. 39 (2**),** 2013**,** 45-61.

48. Consol Aguilar (1994), "A favor de las niñas: el sexismo en la literatura infantil" / "Desde el discurso de la domesticidad a la cultura queer en la literatura infantil y juvenil" (2007); Colomer et al (2014) "Princesitas con tatuaje: las nuevas caras del sexismo en la ficción juvenil".

Fernández-Artigas, Etxaniz, & Rodríguez-Fernández, (2019).[49] En el ámbito latinoamericano, surge, en la misma línea, la aportación de Graciela Perriconi (2015), *La construcción del género en la literatura infantil y juvenil*, que explora cómo se ha logrado la construcción de la subjetividad femenina en la LIJ de escritoras latinoamericanas en las últimas décadas en una selección de escritoras latinoamericanas y la imagen de género heredada del cuento tradicional. También cabe mencionar la tesis doctoral *Mujeres que cuentan: geografía del cuento mexicano del siglo XX e inicios del XXI* (2015)[50] que explora el cuento femenino en México desde la óptica estructuralista (Genette, Barthes, Bachelard). Estos estudios se distancian de la especificidad crítica que abarca mi línea de investigación en el marco del influjo del género en la ficción infanto-juvenil.

El futuro de los Estudios de Género en la Literatura Hispánica: Más allá de la marginalidad

La Literatura Infantil y Juvenil (LIJ) y los Estudios de Género

Partiendo de la evolución de los Estudios de Género, y en estrecho vínculo con las investigaciones llevadas a cabo, es de gran relevancia social, la comprensión e interpretación de la violencia y su representación de género especialmente en la marginada literatura infanto-juvenil española e hispanoamericana. Teniendo en cuenta los estudios previos y las interpretaciones realizadas hasta la actualidad, considero que se convierte en relevante el análisis de la ecuación *literatura y género-identidad-estrategias de cambio* como aspectos fundamentales que interactúan entre sí.

Las obras literarias son reflejo de la sociedad o la cultura que figura representada en su argumento. Cada autor, influido por su contexto social, nos hace partícipes de su mundo, al tiempo que nos transmite sus propias creencias y valores (Sánchez y Yubero, 2004).

49. Fernández-Artigas, E., Etxaniz, X., & Rodríguez-Fernández, A. (2019), "Imagen de la mujer en la Literatura Infantil y Juvenil vasca contemporánea", *Ocnos: Revista De Estudios Sobre Lectura*, *18* (1), 63-72.

50. Tesis doctoral de Pedroza Castillo, Liliana (2015) *Mujeres que cuentan: geografía del cuento mexicano del siglo XX e inicios del XXI.* realizada en la Universidad Complutense de Madrid (Dir. Juana Martínez Gómez).

Las narraciones infantiles ayudan al lector a construir su identidad de género y le permiten reconocerse y reconocer a los otros. Además, la influencia de la literatura infantil puede ser especialmente significativa por ejercerse en edades tempranas. Del mismo modo, en la literatura para niños y jóvenes encontramos patrones y modelos culturales que mantienen y legitiman las formas de actuar que son aceptadas por la sociedad en función del género.

La violencia de género es un problema social, político y sanitario, de nueva magnitud (Bosch Fiol) que atañe a la sociedad actual, y un tema prioritario para los organismos internacionales.[51] De ahí que la literatura infanto-juvenil debe ser una herramienta fundamental para el cambio social. Se parte de la premisa que la literatura, como herramienta social, puede constituir un arma con la que conseguir que los jóvenes alcancen una verdadera concienciación y un pensamiento crítico propio. Este último concepto es fundamental, ya que solo a través de la conciencia crítica se puede realizar un análisis detallado de la realidad y así poder observar todos estos comportamientos como una forma de representación de la sociedad (patriarcal), distanciarnos de ellos y seguir trabajando por una igualdad.

Hasta la actualidad los estudios científicos sobre violencia de género en la literatura infanto-juvenil española es un espacio despoblado, a pesar de que la temática tiene tradición en la literatura hispânica en general, y nuestro siglo ofrece una afluencia de textos literarios exponentes de esta problemática, incluyendo la literatura infanto-juvenil española, que está ofreciendo cada vez más ejemplos importantes que merecen ser estudiados. Cabe mencionar el libro de Actas publicado por Consol Aguilar desde la pedagogia crítica, Violencia *de género y didáctica de la literatura infantil y juvenil* (2015). Los estudios que surgen redundan la estereotipación femenina como el reciente artículo de Fernández Artigas sobre la literatura infantil vasca contemporánea (2019).[52]

51. Esperanza Boch Fiol, "La violencia de género: De cuestión privada aproblema social, Intervención", *Psicosocial*, 2000, Vol. 9 N.º 1 , 7-191.

52. Consol Aguilar Ródenas publica un libro de Actas con el título *Violencia* de *Género* y *Didáctica* de la *Literatura Infantil* y *Juvenil*. Libro de Actas CIMIE15 de AMIE; E. Fernández-Artigas, X. Etxaniz & A. Rodríguez-Fernández (2019). "Imagen de la mujer en la Literatura Infantil y Juvenil vasca contemporânea", *Ocnos*, 18. 1 (2019), 63-72.

Por otra parte, más allá del contexto de la literatura infanto-juvenil española, en la última década han empezado a surgir varios estudios sobre la temática de la violencia de género, que ha sido un tema no solo marginado dentro de la crítica, sino también invisibilizado. Cabe destacar el artículo de Adriana Cases Sola, "La violencia de género en la Segunda República" (2013) o el libro ccoordinado de Josefa Álvarez, *Laberintos del Género. Muerte, sacrificio y dolor en la literatura femenina española* (2016) que pone de relieve la injusticia y el valor de la escritura a través de mujeres del siglo de Oro y mujeres contemporâneas.[53] En el ámbito de la literatura latinoamericana, cabe mencionar el libro coordinado de Adriana Pacheco Roldán, *Violencia y género en la obra de escritoras mexicanas contemporáneas* (2017), que hace un acercamiento al panorama actual de la literatura contemporánea mexicana escrita por mujeres y explora cómo una nueva generación de escritoras se inserta en el diálogo sobre temas como género, violencia, maternidad, memoria, familia, cuerpo y deseo.[54]

Adentrándonos en el universo vital de las personas que sufren violencia de género, se puede llegar a comprender que "la violencia está presente en la vida cotidiana de maneras veladas." [55] En ese sentido, la violencia de género es algo que se evita nombrar, como si mantenerla en silencio fuera un pacto para permanecer a salvo. Se parte de la hipótesis de que "la concepción de literatura y de infancia que mantiene alejados a los niños de estos temas complejos, ya por subestimación de sus habilidades o por protección, contribuye al ocultamiento y la normalización que ejercen la violencia cultural y estructural".[56] Lo realmente impactante de esta literatura es su intento de presentar un mundo alternativo a un lector, el menor, que es radicalmente crítico e inconformista. Cabría, sin embargo, cuestionar si

53. Adriana Cases Sola, "La violencia de género en la Segunda República", *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, 11, 23-38..

    Josefa Álvarez (Ed.), *Laberintos del Género. Muerte, sacrificio y dolor en la literatura femenina española*, 2016.

54. Adriana Pacheco Roldán, *Violencia y gênero en la obra de escritoras mexicanas contemporâneas*. México, Ediciones Eón, 2017.

55. Alice Castaño-Lora y Silvia Valencia-Vivas, "Formas de violencia y estrategias para narrarla en la literatura infantil y juvenil colombiana", *Ocnos*, 15 (2016), 114-131, (p. 115).

56. Alice Castaño-Lora y Silvia Valencia-Vivas, p.127.

la ideología normalizadora en materia de género y sexualidad, que en el caso de este tipo de literatura viene acompañada de una negación del conflicto tanto en su dimensión ideológica como en su dimensión retórica (como motor de la acción narrativa) son maneras efectivas de presentar modelos no patriarcales de género y sexualidad.

Ecogénero en la Literatura Hispánica

Varias obras y autores han tratado el tema de la crítica medio ambiental o ecocrítica, pero pocos son los que han tratado el ecofeminismo en exclusiva, aunque esto último pueda deberse en parte a que el ecofeminismo es una disciplina académica joven que surge en torno a los años noventa.[57] Los avances de la crítica literaria ecofeminista en español son todavía limitadas, ya que la gran mayoría de las pulicaciones proceden del ámbito anglosajón (Curry, 2013; McCallum, 2008; Dobrin and Kidd, 2004; McGillis, 2003).[58] Son de utilidad para el análisis literario claves interpretativas provenientes del eco-feminismo crítico formulado por la filósofa Alicia H. Puleo, al aportar un mapa conceptual y analítico integrador que interrelaciona objetivos tanto de la crítica literaria feminista como de la ecocrítica y la sociocrítica (Puleo, 2008, 2011, 2015).[59]

57. Desde el surgimiento de la ecocrítica como disciplina académica son numerosos los investigadores que han centrado su trabajo y sus obras en el tema. Entre ellos podríamos destacar, por ejemplo, a Lawrence Buell, Patrick D. Murphy, Scott Slovic, Greg Garrard, Ursula Heise, Joni Adamson, Greta Gaard, Cheryll Glotfelty, Maria Herrera-Sobek o Serenella Iovino. Aun así, la mayoría de las investigaciones ecocríticas efectuadas hasta la década de los noventa no prestaronuna atención especial a aspectos como la raza, la clase o el género.

58. Alice Curry (2013), *Environmental Crisis in Young Adult Fiction: A poetics of Earth* (Palgrave McMillan) debe mencionarse en ese respecto; Bradford, Clare. 'The Sky is Falling: Children as Environmental Subjects in Contemporary Picture Books' in R. McGillis (ed.) Children's Literature and the Fin de Siecle (Westport, CT: Praeger Publishers, 2003), pp. 111–20; Bradford, Clare, Kerry Mallan, John Stephens and Robyn McCallum. *New World Orders in Contemporary Children's Literature: Utopian Transformations* (London: Palgrave Macmillan, 2008; S.I. Dobrin and K. Kidd (eds.) *Wild Things: Children's Culture and Ecocriticism* (Detroit: Wayne State University Press, 2004).

59. Alicia Puleo, "Libertad, igualdad, sostenibilidad. Por un ecofeminismo ilustrado". En *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, 38 (2008), 39-59;

La contribución a la investigación sobre textos literarios infanto-juveniles españoles con abordajes de eco-género—tema incuestionablemente fértil en la literatura infanto-juvenil escrita en la última década por jóvenes escritoras y de gran relevancia desde la eco-crítica, al ofrecer nuevas dimensiones. Entre los textos identificados cabe destacar: *Deseo de ser punk* de Belén Gopegui (2009); *El mar* de Patricia García-Rojo Cantón (2015); *Koko, una fantasía ecológica* de Ana Belén Ramos (2016); *Los dos lobos* de Guilleerme Gil Schröder (2018); *Cartas en el bosque* de Susana Isern (2016). Estos son sólo algunos ejemplos de obras que pretenden mostrar al lector otra realidad: respeto a la diferencia de género/entorno no humano**.**

A partir de esta literatura sus protagonistas nos invitan a pensar en la socialización de género y en la construcción de una armoniosa relación entre los géneros, desde la diferencia y el respeto. Como procedimiento para potenciar la interacción y la cooperación del lector con el texto. El objetivo primordial de esta literatura es motivar actividades de reflexión sobre el significado de la igualdad y el respeto a partir de la literatura (Yubero y Larrañaga, 2013)[60].

Adentrarse en los asuntos medioambientales es de gran relevancia para la literatura hispánica, no sólo en tanto que son una rica fuente para la renovación del análisis crítico y de la hermenéutica, sino también como contribuyentes a incrementar la conciencia medioambiental global. Las investigaciones en esta área ha sido limitadas hasta el momento y en la últma década se ha acrecentado el impulso alcanzado.

La violencia de género en el marco de la pandemia covid-19

Desde el estallido del COVID-19, la violencia contra las mujeres y las niñas se ha intensificado en países de todo el mundo. Si bien las

Alicia Puleo, *Ecofeminismo para otro mundo posible*. Madrid: Cátedra, col. Feminismos, 2011; Alicia Puleo "Iguales en un mundo sostenible". En: A. Puleo, G. Tapia, L. Torres y A. Velasco. (Coords.). *Hacia una cultura de la sostenibilidad. Análisis y propuestas desde la perspectiva de género*, 2015, pp. 23-38.

60. Santiago Yubero y Elche Larrañaga, "Educar actitudes para la convivencia de género. Propuesta psicoeducativa desde la competencia lectora. Proyecto ¿Somos princesas?", en J. J. Gázquez, M. C. Pérez-Fuentes y M. Molero (Comps.), *La convivencia escolar: Un acercamiento multidisciplinar* (pp. 287-292). Asunivep, 2013.

medidas de bloqueo ayudan a limitar la propagación del virus, las mujeres y las niñas que sufren violencia en el hogar se encuentran cada vez más aisladas de las personas y los recursos que pueden ayudarlas

La ONU ha establecido una urgente prioridad al proveer información y análisis actualizados sobre el modo y los motivos de incluir la perspectiva de género en la respuesta frente al COVID-19. Y es de vital importância abrir canales de diálogo y aportación a este espacio de debate e impacto social, y sanitario también. El promover la literatura juvenil en sus diferentes proyecciones en contextos de confinamientos, puede iniciar un camino hacia la mejora psicológica y prevención de reacciones violentas las relaciones intragéneros. En definitiva, el protagonismo de la literatura infantil y juvenil desde la perspectiva de género en el contexto hispánico podría ser una herramienta eficaz para mitigar el impacto de la crisis del COVID-19 en los jóvenes y menos jóvenes, y así, a través de la literatura infantil y juvenil en sus diferentes proyecciones en contextos de confinamientos, puede iniciar un camino hacia la mejora psicológica y prevención de reacciones violentas de género.

La infancia es el punto de partida natural y lógico para el comienzo de las políticas y prácticas de desarrollo educativo (contexto escolar) y humano (contexto familiar/social) y la literatura infanto-juvenil es la plataforma fundamental para generar un cambio social en las relaciones de poder y género, puesto que el desequilibrio de poder entre los géneros es la base de la violencia de género. El respeto al otro y la no violencia se aprende sobre todo con la práctica de las relaciones que niños y niñas establecen en la familia y en el contexto escolar.

En los tiempo de pandemia que atravesamos y el reciente contexto de confinamiento, es urgente que se cambien las normas sociales para equilibrar las estructuras de poder entre los sexos, desde los más jóvenes hasta los adultos, partiendo de la hipótesis del impacto de la literatura en la formación y transformación psicosexual del individuo. No debemos olvidar que como investigadores, y como educadores por extensión, necesitamos reivindicar más que nunca el papel mediador, humanizador, incitador del pensamiento crítico con la misión de alcanzar respeto e igualdad a través del conocimiento.

Conclusiones

El polémico debate crítico expuesto nos remite a los cimientos de la dominación patriarcal como un elemento constitutivo de la sociedad occidental, que está íntimamente relacionada con cuestiones de poder y marginación. Por otro lado, las identidades de género constituyen el elemento clave de cohesión, y un elemento que requiere una reformulación de la conceptualización del poder y que denuncia el dispositivo sociopolítico de organización de espacios sociales sexuados y jerarquizados que son parte determinante de la organización económica y cultural de la modernidad. Su omisión, olvido o ignorancia invisiviliza la discriminación y exclusión social o la violencia estructural que las relaciones de género representan en el contexto del patriarcado.[61]

En conclusión, aunque el término "marginalidad" en pleno siglo XXI continúa abierto al debate, se abre un horizonte más esperanzador que en el pasado porque una parte esencial en la exploración de la "marginalidad" es la voluntad de interactuar y comunicarse con los demás, así como reconocer las posibles diferencias entre "centro" y "margen", entre "lo marginado" y "lo no marginado". La conjunción "literatruas hispánicas" y "estudios de género" nos remite al concepto de una marginalidad histórica, que a lo largo de la última media centuria ha ido traspasando los márgenes a los que estaba confinada y la evolución del debate crítico ha contribuído a movilizar su inicial marginalidad hacia un espacio fluido y central en el ámbito de las humanindades, engendrando un espacio de nacimiento y renacimiento para la dialéctica entre la literatura y el género, que permanece en constante evolución y crecimiento, contribuyendo cada vez más a alejar a la identidades marginales de su estatus marginal.

61. Dora Aguilasocho Montoya, Ignasi Brunet Icart, Evaristo Galeana Figueroa, *Marginación y des igualdad de género en España*, Red Internacional de Investigadores en Competitividad. Memorias del IV Congreso, pp. 1262-1282 (p. 1262). <https://riico.net/index.php/riico/article/view/768/695>.

POÉTIQUE DES MARGES ET REPRÉSENTATIONS DE LA MARGINALITÉ DANS *LARVA* DE JULIÁN RÍOS (1993) : VERS UNE DÉCONSTRUCTION DES NORMES LITTÉRAIRES, LINGUISTIQUES, SEXUELLES ET DE GENRE

Aurelia Gournay
Université Paris XIII

« Hapax »… Tel est le mot par lequel Daniel-Henri Pageaux décide de qualifier *Larva* : « précisément, le propre de l'hapax […] est d'être unique. Voilà pourquoi *Larva* de Julián Ríos est un hapax. »[1]. Unique, le roman l'est, non seulement, au sein du corpus des réécritures donjuanesques mais même « de la littérature en général et des chefs d'œuvre en particulier[2] ». Ce caractère proprement inclassable fait de l'œuvre de Rios un objet d'étude particulièrement intéressant pour aborder la question de la marginalité et de ses représentations littéraires.

Marginalité des personnages, tout d'abord, qui errent au milieu d'une partie de débauche organisée par celui que l'on nomme le « Napoléon du Porno » dans une villa londonienne. Cette fête costumée masque l'identité réelle des êtres et plonge le lecteur dans un monde décalé et onirique où se croisent personnages de contes, héros littéraires, figures historiques et anonymes… Parmi eux, se détache un certain Milalias, déguisé en Don Juan et qui partage avec le héros mythique le fait de se présenter comme un « homme sans nom ». Or, figure de la transgression et de la révolte, Don Juan est souvent dépeint comme un personnage marginal et hors normes, associé à une sexualité déviante.

Mais l'originalité de *Larva* est de ne pas se cantonner à une représentation thématique de la marginalité. Cette dernière contamine en effet la construction de l'œuvre et son esthétique pour s'élever au rang de principe poétique : le roman inscrit les marges au cœur même de sa composition et casse la linéarité du récit en adoptant une structure labyrinthique. L'errance du lecteur vient ainsi redoubler celle des personnages dont il suit les déambulations et avec lesquels il partage, en somme, le même sentiment de perte de repères et d'égarement.

---

1. Daniel-Henri Pageaux, « Symphonie : Don Juan traverse la Manche. Introduction à une lecture de *Larva* de Julián Ríos », in *Rencontres, échanges, passages : essais et études de Littérature générale et comparée*. Paris : L'Harmattan, 2005, p. 205.
2. *Ibidem*.

Enfin, ce sont également les normes linguistiques qui se trouvent remises en cause. L'auteur se livre, en effet, à une déconstruction de la langue espagnole, en la mêlant à d'autres langues et en multipliant mots forgés et néologismes de toutes sortes. Le sous-titre de « Babelle d'une nuit de la Saint Jean » prend alors tout son sens. Dérogeant à tous les codes, l'œuvre échappe, comme son héros, à toute tentative de catégorisation.

Comment la marginalité, déjà inscrite dans le scénario mythique et dans la réflexion sur le donjuanisme, s'érige-t-elle alors, dans *Larva*, en véritable principe poétique et esthétique et permet-elle de construire une œuvre hors normes, particulièrement apte à rendre compte des enjeux de l'adaptation du mythe à l'époque contemporaine?

Don Juan revu par Julián Ríos : mythe de la marge et marges du mythe

Don Juan, un personnage marginal ?

Né aux alentours de 1630, sous la plume du moine espagnol Tirso de Molina, Don Juan se construit en tant que personnage mythique par son opposition aux normes et valeurs de son époque, par son goût de la transgression et de la révolte et par sa démesure qui n'est pas sans évoquer l'hybris des grands héros tragiques. Les avertissements qui lui sont adressés par l'ensemble des autres personnages pour l'inciter à se repentir et à s'amender scandent les premières versions théâtrales du mythe et contribuent à marginaliser le héros, à le mettre au ban de la société dont il sape tous les fondements. Don Juan apparaît ainsi, selon Jean Rousset, comme « un coupable condamné, un transgresseur qui affronte son juge, ou ses juges[3] ». Cette mise en accusation du personnage se fait d'ailleurs à plusieurs niveaux, confirmant le processus de marginalisation dont ce dernier fait l'objet :

> Don Juan, qui ne fait pas une rencontre sans allonger la liste de ses méfaits, s'entoure d'un cercle de témoins scandalisés et de regards hostiles- dont il n'a cure ; ce public d'observateurs critiques se répartit en trois catégories qu'il importe de distinguer : les représentants du juge divin, qui l'exhortent ou

3. Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*. Paris : Armand Colin, 1981, p. 68.

> le menacent ; ses partenaires et victimes de la société civile qui le mettent à l'épreuve et l'inculpent, les auteurs enfin qui […] imposent leur propre jugement à une quatrième classe de témoins, externes ceux-ci : les spectateurs et les lecteurs[4].

Don Juan est donc simultanément en conflit avec deux types d'instances : la loi divine, qu'il bafoue à plusieurs reprises en affichant son mépris du sacré, et la justice humaine, qui le considère comme un danger, à une époque où la monogamie peine à s'instaurer et où l'honneur des familles repose sur la vertu féminine. Mais les chefs d'accusation évoluent au fil des réécritures du mythe, s'adaptant aux évolutions des mœurs et des mentalités, ainsi qu' à la laïcisation de la société. Or, ce relâchement n'est pas pour autant synonyme de réhabilitation du personnage. Au contraire, Jean Rousset remarque qu'il apparaît encore plus nécessaire de le présenter comme un marginal et de l'exclure :

> Le rapport des deux ordres peut s'inverser, ce qui se produit très logiquement dès que le traitement du thème se laïcise […]; on cède alors à la tentation de durcir l'opposition du héros et de toutes les instances sociales, on présente un hors-la-loi, un aventurier en rupture de ban, quand ce n'est pas un criminel de bas âge, un pur gibier de potence, manifestement voué à la condamnation sans nuances du public[5].

Pourtant, cette condamnation et cette mise à l'écart du héros connaissent un infléchissement à partir de Mozart et de sa relecture déterminante du mythe : Don Giovanni est, certes, « une figure noire, un coupable justement châtié[6] » mais Rousset remarque qu'il est aussi un « héros solaire, ivre de vie et de joie[7] », que notre époque serait plutôt portée à célébrer. De là à l'identification, il n'y a qu'un pas, et les auteurs romantiques le franchissent allègrement puisque « ce nouveau Don Juan est traité comme un proche, comme un compagnon glorieux ou plus souvent malheureux, auquel va la sympathie ou la compassion de ses auteurs[8] ». Peut-on, dès lors, affirmer que

4. *Ibid.*, p. 70.
5. *Ibid.*, p. 73.
6. *Ibid.*, p. 80.
7. *Ibidem*.
8. *Ibid.*, p. 79.

Don Juan quitte le rang des marginaux pour devenir notre alter ego, confirmant ainsi la célèbre formule de Monique Sauvage : « Don Juan, c'est nous[9] » ? La réponse est loin d'être évidente. En effet, si le Romantisme puis l'époque contemporaine ont pu réhabiliter et absoudre Don Juan, il est un domaine, et non des moindres, dans lequel ce dernier continue à apparaître sous l'angle de la déviance et de l'écart par rapport à la norme : celui de la sexualité.

Élément clé du scénario mythique, la liste des conquêtes amoureuses du héros, traditionnellement tenue par son valet qui se fait un plaisir de l'égrener, a fait couler beaucoup d'encre du côté de la critique. Pour certains auteurs, elle est la preuve d'une santé hors pair du personnage. C'est notamment le cas de Georges Gendarme de Bévotte, à l'aube du 20e siècle :

> La santé physique, qui est le fondement du Donjuanisme, agit sur l'ensemble de l'individu. Don Juan est beau ; il est brave, habile à tous les exercices ; c'est un exemplaire parfait du type masculin[10].

Le donjuanisme serait donc un « instinct inné, primitivement normal » qui ne serait devenu une « anomalie que par l'institution du mariage, par la force des lois et des mœurs, en même temps que par l'appauvrissement physique de la race[11] ». Homme-type, Don Juan ne ferait donc figure de marginal que dans une société qui s'est détournée de l'état de nature et s'est laissée pervertir.

Pour d'autres critiques, en revanche, ce catalogue des femmes séduites, loin d'asseoir sa réputation de virilité bascule du côté de l'invraisemblance et fait plutôt planer le doute sur la réalité de ses performances. Parmi eux, Gregorio Marañon refuse catégoriquement de voir dans Don Juan un modèle de masculinité :

> Si je proteste, c'est uniquement parce qu'on le considère comme l'homme parfait, car il est hors de doute qu'il ne l'est

9. Monique Sauvage, *Le cas Don Juan*. Paris : Seuil, 1953, p. 198.

10. Georges Gendarme de Bévotte, *La légende de Don Juan I : son évolution dans la littérature des origines au Romantisme*. Paris : Slatkine, 1906, p. 9.

11. *Ibid.*, p. 8

> pas. Et aussi quand on parle […] de la puissance superbe de sa virilité[12].

Au contraire, le donjuanisme serait, selon lui, à replacer du côté de formes équivoques, pour ne pas dire déviantes, de la sexualité. Il attribue ainsi la multiplication des tentatives de séduction à une indétermination sexuelle du héros, voire à une impuissance déguisée ou à une homosexualité refoulée :

L'homme véritable, dès qu'il est un homme mûr, cesse d'être un Don Juan. Ceux qui le demeurent effectivement jusqu'à la fin de leur vie c'est parce qu'ils conservent les traits de cette indétermination juvénile[13].

Associé à une « virilité équivoque[14] », Don Juan s'oppose donc à ce que le professeur Marañon nomme « l'homme véritable » et se trouve, de fait, marginalisé.

Au terme de ce rapide parcours, il apparaît que Don Juan est bien un personnage en marge : même si les normes auxquelles il s'oppose évoluent et se renouvellent, il n'en demeure pas moins que le mythe se construit autour de cet écart par rapport aux valeurs dominantes. Face à la rigueur morale, le personnage affiche son libertinage ; au contraire, lorsqu'il est confronté à la licence amoureuse, il n'hésite pas à prendre le contrepied et à se réfugier dans l'abstinence, voire l'ascétisme[15]. Or, ce constat se pose avec une acuité particulière dans *Larva*. En effet, le cadre de l'intrigue est une gigantesque partie de débauche, organisée dans une villa londonienne. Dans la course effrénée aux plaisirs et aux vices à laquelle se livre l'ensemble des personnages, quelle place reste-t-il au héros pour affirmer sa singularité ?

---

12. Gregorio Marañon, *Don Juan et le donjuanisme*. Paris : Gallimard, 1967, p. 29.
13. *Ibid.*, p. 20.
14. *Ibid.*, p. 21.
15. C'est le cas, par exemple, du héros de Pierre-Jean Remy qui, immergé au cœur du Paris libertin du 18ème siècle, affiche une réaction de rejet très vive et se distingue par sa conduite austère (Pierre-Jean Remy, *Don Juan*. Paris : Albin Michel, 1982).

Larva : une réécriture dans les marges du mythe

Larva n'est pas, à proprement parler, une réécriture du mythe de Don Juan. Ce dernier y fait plutôt figure de « prétexte », comme le remarque Daniel-Henri Pageaux : « Don Juan, le mythe de Don Juan est, pour Julián Ríos, au sens fort du terme, un prétexte[16] ». En effet, l'intrigue du roman, si tant est que l'on puisse parler d'une trame narrative dans cette œuvre foisonnante et complexe, n'est pas l'enjeu principal de l'œuvre et elle prend de grandes libertés avec le canevas donjuanesque. Le résumé en est plutôt rudimentaire : celui que l'on nomme le « Napoléon du Porno » organise une fête libertine dans sa villa londonienne la nuit de la Saint Jean. Chaque invité reçoit à l'entrée de la soirée une moitié de trèfle et a pour tâche de retrouver l'autre moitié. Parmi les convives, tous grimés et masqués, deux personnages se distinguent : Milalias, déguisé en Don Juan, et Babelle, en Belle au Bois Dormant. Don Juan n'est donc qu'un costume parmi d'autres dans cette galerie de personnages. Il est bien un prétexte ou encore, pour reprendre l'expression d'Edmond Rostand, un « beau costume vide où chacun glissera son rêve[17] ». Cette perte de substance du héros mythique est confirmée par Daniel-Henri Pageaux : « Don Juan, c'est avant tout un rôle, un emploi théâtral […] Un costume porté par une doublure[18] ». Julián Ríos sape donc l'identité du personnage en le réduisant, comme le suggère le titre *Larva*, à un simple masque. La « note surnuméraire » confirme d'ailleurs le rapport entre ce titre énigmatique et le héros mythique : « La larve- masque et fantôme- du Don Juan dans sa fête, dans l'imbroglio d'une nuit obscure de la Saint Jean »[19]. Cet « imbroglio » c'est aussi celui des corps entremêlés dans des ébats que le narrateur se plaît à décrire sans pudeur :

> Mille pattes !!! ((Ou presque))
>
> Et l'enfilade des nus à quatre pattes se referma en un cercle, le cul à l'air, autour de l'équilibriste tête en bas, raide comme

16. Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 213.

17. Edmond Rostand, *La dernière nuit de Don Juan*. Paris : Eugène Fasquelle, 1921, p. 136.

18. Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 211.

19. Il s'agit de la note ajoutée, par l'auteur, sur le rabat intérieur de la couverture de l'œuvre.

> un pieu et les jambes en V. Encore plus difficile : les mains cachant ses parties. […]
>
> Corps dans les branches. Grappes de corps, noirs, se balançant aux branches du grand figuier embrasé[20].

Au cœur de cette gigantesque partouze, quelle place reste-t-il au héros mythique pour se distinguer et s'illustrer ? Dilué dans cette foule de personnalités toutes plus marginales les unes que les autres, Don Juan pourrait sembler bien terne et bien ordinaire. Cependant, il confirme encore une fois son besoin de se différencier et de rester en marge : celui qui, par définition, incarne l'inconstance se distingue ici par sa recherche obsessionnelle de sa « moitié », Babelle, qui possède la partie manquante de son trèfle. La répétition marquée de l'expression « Allons cueillir le trèfle » montre cet acharnement du héros :

> Le trèfle… Et vas-y ! Rabâche à en ralebolebâcher. Elle va donc nous râbachagriner les oreilles, quelle nuit, cette primadonna sonnée. (…) Une autre astuce ? Le trèfle… Mieux vaut faire le sourd, si ! si ! plutôt que de finir en devenant son magnétofaune… Non ! Allons, - en se pressant. Je vais la perdre (et il se frayait un chemin en jouant des coudes) dans la tumultitude. Je serai son ombre jusqu'à ce qu'elle puisse me démasquer[21].

Don Juan s'oppose donc aux autres personnages et il le fait justement en adoptant une attitude proprement anti-donjuanesque. L'esprit de contradiction et le besoin de se marginaliser l'emportent même sur ce qui constitue son identité la plus profonde.

Mais l'intertexte mythique est aussi un pré-texte, à partir duquel l'auteur construit une entreprise littéraire et poétique inédite. Les références au mythe de Don Juan sont disséminées au fil du roman, permettant de fédérer des épisodes totalement hétéroclites et de donner une cohérence à ce que Daniel-Henri Pageaux qualifie de « patchwork culturel[22] ». Julián Ríos ne réécrit pas à proprement parler l'histoire du célèbre séducteur. Il inscrit plutôt son texte dans

20. Julián Ríos, *Larva : Babel d'une nuit de la Saint Jean*. Paris : José Corti, 1995, p. 21.

21. *Ibid.*, p. 17

22. Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 213.

les marges du mythe, en reprenant simplement les éléments structurels nécessaires à sa reconnaissance. En effet, on retrouve bien, dans *Larva*, le schéma à trois invariants mis en évidence par Jean Rousset et indispensable à l'identification des réécritures donjuanesques[23]. Ce scénario mythique réunit, dans un système triangulaire, trois unités constitutives : le Mort, ingrédient surnaturel sans lequel l'histoire perd sa dimension mythique, le groupe des femmes qui permet d'attester de l'inconstance du héros et qui regroupe toutes les victimes passives du séducteur, et, enfin, le héros, Don Juan. Notons que la cohérence du système est garantie par la présence, parmi les femmes, d'une figure privilégiée qui relie les trois invariants : la fille du Mort. C'est ce « dispositif triangulaire minimal » qui, selon Rousset, « assure au mythe sa mobilité, son élasticité et par suite sa réserve de virtualités donc de métamorphoses[24] ».

Larva illustre avec brio cette double dynamique de reprise et de variations qui garantit au mythe sa productivité. En dépit des très nombreuses métamorphoses dont ils sont l'objet, les trois invariants du mythe demeurent identifiables dans l'œuvre. Le Mort, tout d'abord, apparaît sous les traits d'un certain Herr Narrator, décrit comme « un double pitre. *Narr* et *Tor*, celui qui narre à tort[25] ». Doublement fou donc, ce « ventriloufoque[26] » vient grossir la galerie des figures marginales et fantaisistes qui peuplent l'œuvre. Mais il est aussi, dans un registre plus grave, associé au Commandeur. Il est ainsi appelé « l'échommentateur[27] » ou encore le « Commentateur[28] » (« Comentador » dans la version espagnole, ce qui rend encore plus évident le jeu de paronomase avec le mot « Comendador[29] »). La

23. Jean Rousset note, en effet, que la méthode structurale constitue « un outil indispensable dans une phase intermédiaire de la recherche : l'établissement du corpus » (Jean Rousset, *op. cit.*, p. 9).

24. *Ibidem*.

25. Julián Ríos, *Larva*, *op. cit.*, p. 12.

26. *Ibidem*.

27. *Ibidem*.

28. *Ibid.*, p. 14 et 290.

29. Nous en profitons ici pour préciser que nous nous sommes autorisés à effectuer la majorité des citations en français dans un but d'homogénéité avec le corps de l'article et, surtout, parce que l'auteur en personne a participé à la traduction de son texte pour la version française.

statue, dont Jean Rousset a mis en évidence l'importance[30], apparaît également à plusieurs reprises, en association avec l'évocation du « Convive de pierre » :

> De pierre la Rosette, et elle tripota le gros diamant rose à sa gorge flasque […] Et de pierre le convive !, et elle tordit sa tête de vautour vers le Commandeur chenu qui faisait la statue près de la porte. Le juste châtiment frappera bien le bourreau des cœurs et de ses acolytes[31]…

Au détour des pérégrinations du héros au sein de la fête, apparaissent donc des références précises au dénouement traditionnel du mythe. Le motif du délai, crucial dans la pièce de Tirso de Molina, ponctuée par les avertissements adressés à Don Juan de se repentir sans attendre, est également convoqué : « Pour toi toujours gratis. Et libre de port. Ou à crédit ? Rappelle-toi qu'il n'y a pas d'échéance, Feste Zahlunsfrist !, qui n'arrive à son terme[32]. » Le délai est d'ailleurs relié ici à la question de la dette, autre caractéristique majeure de ce que Camille Dumoulié définit comme l'héroïsme donjuanesque[33]. C'est donc bien aux marges de la narration que Julián Ríos dissémine les ingrédients constitutifs du scénario mythique et offre au lecteur le plaisir de la reconnaissance, faisant de son livre un véritable jeu de piste jalonné d'indices.

Centre du schéma mythique, l'invariant féminin est également présent dans *Larva*. D'abord présentées, conformément aux versions premières du mythe, comme des victimes anonymes et indifférenciées, destinées simplement à faire nombre (« Et la procession des encagoulés, cierges allumés, commença d'apparaître à la clarté du foyer. […]

30. Ce dernier remarque, en effet, que la statue animée est un « véritable protagoniste du drame, médiateur de l'au-delà, agent de la liaison avec le sacré » et précise que, par ailleurs, « il n'est pas indifférent que le Mort punisseur intervienne sous la forme non pas d'un spectre ou d'un squelette comme dans les contes du folklore, mais d'une statue : le merveilleux est mieux servi par ces allées et venues de l'immobile, par cet amalgame inquiétant de pierre et de pensée ». (Jean Rousset, *op. cit.*, p. 6).

31. Julián Ríos, *Larva*, *op. cit.*, p. 105.

32. *Ibid.*, p. 319

33. Nous renvoyons ici à l'essai de Camille Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*. Paris : PUF, 1993..

Voix, éteintes, de femmes[34] »), les femmes sont, par la suite, dotées d'une « existence singulière » et même d'un « *curriculum vitae* [35]», pour reprendre les termes de Daniel-Henri Pageaux. L'avant-dernière section du livre, « Roué », est ainsi consacrée à une très longue énumération des femmes séduites, elles-mêmes scindées en différentes catégories : « Les mères », « sœurs », « fillettes de ses rêves », « ombres chinoises », « clés ». Mais cette tentative de classification avoue son échec à la fin de la partie, avec une dernière catégorie « fourre-tout » intitulée « ETC » qui souligne bien l'impossibilité de trouver une cohérence dans le vertige de conquêtes et de possession qui anime le héros. L'effet d'accumulation est renforcé par le caractère répétitif de l'ensemble de la section, chaque paragraphe débutant de la même manière, par une description de femme dans une phrase sans déterminant et au participe présent : « Grande bringue blonde, en jeans avec des pièces à fleurs, se pliant boudeuse autour du fantoche et tordant le cou à un cygne en caoutchouc blanc[36] », « Grasse polynésienne en jupe lavalava rouge délavé et au collier d'orchidées en papier sur les seins, ondulant comme un serpent autour du fantoche et courbant une longue lime bien affûtée[37] », « Mata-Hari aux tresses brunes, en sarong kaki, avec un soleil de paillettes sur chaque sein, un kriss au poing, elle se courbe sinueuse autour du fantoche[38] ». La variété de ces portraits rappelle l'incapacité du héros à résister à l'*odor di femmina* et son absence totale de sélectivité dans ses goûts et ses choix. Elle contraste également avec la répétition du terme « fantoche » pour désigner Don Juan : si les figures féminines acquièrent une épaisseur et une singularité, ce dernier s'efface, au contraire, face à elles et perd toute identité.

Parmi toutes ces femmes, une seule se distingue, conformément aux attentes du scénario mythique. Il s'agit de Babelle, qui est aussi narratrice d'une partie des aventures du héros, comme le remarque Daniel-Henri Pageaux : « Elle compte et conte, raconte. Elle est à la fois celle qui archive les aventures dans les « Notes » et

34. Julián Ríos, *Larva*, *op. cit.*, p. 33.

35. Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 210.

36. Julián Ríos, *Larva*, *op. cit.*, p. 367.

37. *Ibid.*, p. 369.

38. *Ibid.*, p. 371.

l'inspiratrice[39] ». Babelle permet donc bien de relier le Mort et le héros et de souder les trois invariants. Cependant, ce système triangulaire ne repose plus sur une relation filiale ou matrimoniale mais sur un lien littéraire, narratif. En effet, Babelle rédige les « Notes de l'Oreiller » qui constituent la dernière partie du roman et ces dernières sont ensuite traduites par le héros, Milalias, avec « interpolations de Herr Narrator[40] ». Le triangle amoureux cède donc ici la place à une trinité narrative. Notons également qu'en prenant en charge une partie de la liste des conquêtes donjuanesques, Babelle se rapproche aussi d'une autre figure importante du mythe : celle du valet qui tient d'ordinaire ce registre[41].

Qu'en est-il enfin du héros, troisième et dernier élément schéma mythique ? Don Juan est décrit, dans *Larva*, comme un « homme sans nom[42] ». Cette référence transparente à la pièce de Tirso de Molina est ensuite explicitée par le narrateur : « Un homme sans nom. Oui, car il les a tous. Appelons-le pour abréger : Don Johannes Fucktotum[43] ». Désigné comme « l'inouï et l'inaudible calculateur des mille alias[44] », celui qui se nomme en réalité Emil Alia devient rapidement « Milalias », l'homme aux mille noms, aux milles identités. Et ces noms, ce sont tous ceux qui peuplent le mythe donjuanesque, comme le note Daniel-Henri Pageaux : « Ses multiples appellations renvoient aux grands noms qui composent ce que l'on appelle le mythe de Don Juan. Comme chez Lévi-Strauss, le mythe est la somme de toutes ses variantes[45] ». La description d'Emil Alia contraste avec son déguisement de Don Juan. Il est ainsi présenté comme un « miraud panse en l'air, qui se débattait, épileptique, et essayait d'attraper ses lunettes noires, à côté, par terre[46] ». Cette évo-

39. Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 210.

40. Julián Ríos, *Larva*, *op. cit.*, p. 453.

41. Ce rapprochement est déjà présent dans d'autres versions du mythe, notamment dans la pièce *Monsieur Jean* de Roger Vailland. L'épouse du héros y est significativement nommée Leporella et gère les plaisirs de son époux. (Roger Vailland, *Monsieur Jean*. Lausanne : éditions La Rencontre, 1967).

42. Julián Ríos, *Larva*, *op. cit.*, p. 12.

43. *Ibidem*.

44. *Ibidem*.

45. Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 211.

46. Julián Ríos, *Larva*, *op. cit.* p. 263.

cation peu reluisante ne l'empêche pas de conserver quelques traits donjuanesques, notamment le goût de l'accumulation amoureuse et de « l'odore di fémmina[47] », et d'éprouver une forme d'empathie et d'identification avec le héros mythique :

> Milalias soutenait que Don Juan était le grand calomnié. Un grand incompris. Explorateur plutôt que conquérant. […] Homme à femmes !, comme cette expression est juste et mal comprise[48].

Si, dans cette citation, Milalias et Don Juan sont clairement différenciés, d'autres passages de l'œuvre jouent sur la confusion des identités et se plaisent à multiplier les jeux de doubles et de masques. Cette note de la page 288 fonctionne d'ailleurs comme un avertissement au lecteur : « Lugubre Don Giovanni dissimulé jusqu'aux yeux dans sa cape espagnole. Tour à tour sous cape, jusqu'au décapage final. Gare à la cape ! Et aux plumes du grand chapeau[49]. » Attribut du héros par excellence dans la pièce de Tirso, la cape dissimule Don Juan et lui permet de demeurer, en plus d'un homme sans nom, un homme sans visage. Cet anonymat est mis au service de la *burla* et le héros ne recule pas devant l'usurpation d'identité pour arriver à ses fins. Dans *Larva*, le motif du double est amplifié jusqu'au vertige dans la partie intitulée « Ombres » : « Un autre double ?, Don Juan reculait méfiant, vers le porche avant de la villa. Mon double !?, et il se cacha derrière une colonne. Un double double ?[50] ». Tous les éléments constitutifs du mythe du double sont d'ailleurs présents: l'ombre, le miroir, l'écho, le sosie… On retrouve même l'évocation du « Doppelgänger[51] » et une allusion explicite à l'essai d'Otto Rank[52] dont le titre est repris dans le texte : « Don Juan et son double ?

47. *Ibid.*, p. 289.
48. *Ibid.*, p. 290.
49. *Ibid.*, p. 288.
50. *Ibid.*, p. 305.
51. *Ibid.*, p. 304.
52. L'essai d'Otto Rank, *Don Juan et le Double*, est, en effet, l'ouvrage de référence qui met en évidence la présence structurante du motif du double dans le mythe donjuanesque, en particulier dans le *Don Giovanni* de Mozart (Otto Rank, *Don Juan et le Double*, trad. S. Lautman, Paris : Payot, 1973.

Double, ou quitte… Ainsi va la partie[53] ». Saturée de références, l'écriture de Julián Ríos est, elle aussi, double et le lecteur pourrait faire sienne cette exclamation du héros : « ENTENDRE DOUBLE ? TROUBLE !![54] » C'est ce « trouble dans l'écriture[55] » qui va nous intéresser dans une seconde partie.

Une poétique de la marge : vers une déconstruction de la narration et du langage.

Inscrire les marges au cœur du récit : un livre-labyrinthe.

Lire *Larva* représente un défi, une véritable aventure, et ce n'est pas un hasard si Daniel-Henri Pageaux parle, au sujet de l'œuvre, d'une « épopée de l'écriture[56] ». La lecture cursive est définitivement à proscrire dès lors qu'on s'attaque à ce roman : les termes de la page de droite renvoient à des notes situées sur la page de gauche, dont certaines incitent, à leur tour, à se reporter à une section intitulée « Notes de l'oreiller » et placée à la toute fin du livre. En inscrivant les marges au centre même du texte, l'auteur propose une nouvelle expérience poétique, dans laquelle la distinction entre texte et paratexte n'a plus lieu d'être. Notons d'ailleurs la présence de l'index, à la toute fin du livre, qui propose encore un nouveau cheminement, en même temps qu'un défi adressé au lecteur averti :

> Des masques pour ton balzac costumé, tu veux dire […] où qu'ils soient, essaie de les rattraper. Et n'oublie pas que ce ne sont pas ici tous ceux qui furent. Ils sont ensorcelés dans un carnaval de momonymes[57].

Cet index est, comme le note Daniel-Henri Pageaux, « la preuve dernière, concrète, matérielle de la nécessaire relecture exigée par le texte[58] ».

53. Julián Ríos, *Larva*, *op. cit.*, p. 305.
54. *Ibid.*, p. 289.
55. Nous paraphrasons ici le titre de Judith Butler *Trouble dans le genre*.
56. Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 215.
57. Julián Ríos, *Larva*, *op. cit.*, p. 599.
58. Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 206.

Ces va-et-vient incessants rompent la linéarité d'un récit dont le lecteur peine à suivre le fil, l'invitant à faire sienne l'exclamation du narrateur « Quel sac de nœuds ![59] ». L'Ombre, double de Don Juan, nous met d'ailleurs en garde : « Ne perdons pas le fil en perdant l'âme[60] », tandis que les références régulières à la pierre de Rosette mettent l'accent sur le nécessaire travail de déchiffrement à accomplir :

> De pierre la Rosette, et elle tripota le gros diamant rose à sa gorge flasque, la frêle dame à la pélerine d'hermine garnie de coquilles d'argent, qui approchait en s'appuyant sur un bourdon de pèlerin[61].

La référence à la coquille et au pèlerin évoque le chemin de Saint-Jacques de Compostelle : de la même manière, c'est bien un long cheminement, une forme de pèlerinage littéraire que le lecteur doit accomplir en quête du sens de l'œuvre. Et sur cette route, les pièges sont nombreux, comme l'indique l'évocation de la fausse monnaie : « Nous sommes les deux masques de la même fausse monnaie[62] » L'hommage aux *Faux Monnayeurs* est évident ici et c'est bien dans la filiation de l'entreprise gidienne que pourrait se placer *Larva* : André Gide fait partie des premiers auteurs à avoir fait de l'écriture une aventure et, à l'autre bout du siècle, Julián Ríos pousse l'expérience jusqu'à ses limites les plus extrêmes. En abolissant toute hiérarchie entre le texte et les notes et en interdisant toute tentative de lecture linéaire, il fait de son œuvre un labyrinthe dans lequel le sens peut se cacher n'importe où : « Il voulait lire Swedenborges dans l'aride original… Le cristallin Labyrinthe… Daedalus Hyperboreus ![63] » Si l'image du labyrinthe justifie bien entendu la référence à Jorge Luis Borges, la superposition avec le nom de Swedenborg renforce encore l'idée de quête du sens et de mysticisme. L'adjectif « cristallin » apparaît, dans ce contexte, bien inattendu car le labyrinthe semble plutôt être, au contraire, le lieu de l'égarement et du doute : « Escalade, mendiant menteur, cette montagne de mensonges. Et saute. Erre d'erreur en

59. Julián Ríos, *Larva*, *op. cit.*, p. 196.
60. *Ibid.*, p. 297.
61. *Ibid.*, p. 105.
62. *Ibid.*, p. 297.
63. *Ibid.*, p. 463.

erreur, pour construire ton labyrinthe[64] ». Le lien entre labyrinthe et mensonge est réaffirmé avec l'invention du verbe « enlabyrinther », synonyme d'embobiner : « Ta langue à double tranchant. Tu m'as enlabyrinthé avec ton baratin[65] ».

Mais l'impression de circularité qui se dégage du livre n'est pas uniquement due à sa structure labyrinthique. Elle intervient à tous les niveaux, jusque dans l'enchaînement même entre les mots qui se construit sur une logique d'accumulation et de répétition, de ressassement perpétuel. Daniel-Henri Pageaux résume d'ailleurs ce principe de production du texte :

> À un niveau poétique, l'élaboration du texte […] nous parlerons volontiers de principes comme l'énumération, la répétition, la projection presque matérielle de lettres, de mots, d'images en une suite qui se voudrait sans fin, comme un film qui se serait subitement accéléré, emballé, déréglé […] pour la plus grande joie du lecteur changé en spectateur voué à la surprise perpétuelle, au ravissement (sens profane ou mystique, au choix) à répétition[66].

Cette poétique de la liste entre d'ailleurs en résonnance avec le motif donjuanesque du Catalogue, dont nous avons déjà relevé la présence au sein du livre. Mais il devient ici le mécanisme de construction de l'ensemble du texte : le principe de répétition scande d'ailleurs tout le premier chapitre de l'œuvre, dans lequel le héros rabâche de façon obsessionnelle, comme un refrain, « allons cueillir le trèfle ». Connu d'ordinaire pour son absence de mémoire, son inconstance et son impossibilité à se projeter au-delà de l'instant présent, Don Juan devient ici prisonnier d'un ressassement sans fin et sombre dans une folie graphomaniaque qui le porte à tout vouloir consigner par écrit : « Écrire c'est revivre. Liste amplissime réenregistrée vivement alors. Les aventures remémorées vont animant ?[67] ». Perdu « dans sa récitation[68] », le personnage associe l'écriture à la possession amoureuse :

64. *Ibid.*, p. 377.
65. *Ibid.*, p. 397.
66. Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 208.
67. Julián Ríos, *Larva*, *op. cit.*, p. 293.
68. *Ibid.*, p. 291.

> Moi j'ai parcouru toutes les œuvres, … […] Et moi les plus choisies… Miscellanées de miss en misis. De la tête au dos, recto-verso et les matrices. Partie par partie, et même par épisodes, tous les corps plus ou moins volumineux[69].

Possession, l'écriture l'est d'ailleurs au sens fort du terme :

> Sans possession il n'y a pas d'écriture […] Les amourettes revenaient vertigineuses, aberrantes. Une force supérieure à mes forces me poussait à écrire. Mais après, comme si je sortais d'une transe, j'essayais de résister. Je brûlais tout […] Ecrire, brûler, réécrire[70].

Le héros est donc pris dans une spirale sans fin, il cède au vertige de l'écriture et de la remémoration et vend son âme « pour un almanach qui enregistre tout et chacun de [ses] amours perdus » et qui les « fasse revivre ! Corrigés et augmentés[71] ».

La présence marquée de l'écriture dans sa matérialité (mentions fréquentes du stylo plume, de la machine à écrire, de l'encre…) fait de *Larva* une œuvre spéculaire. Celle-ci s'achève d'ailleurs sur une note intitulée « Tombée de la nuit d'encre », qui présente Babelle en train de continuer à écrire, preuve que nous sommes bien face à un processus d'écriture sans fin : « Il commence à faire nuit et déjà je vois à peine les lettres de cette note que je griffonne, assise face à la fenêtre alors que je l'attends[72] ». D'autres livres sont présents en marge de l'œuvre principale, comme le « Grand Livre du Grand Bouc ?: Book émissaire. […] Bouquin coûteux. Crotté, qui puait si fort[73] », dont la provenance diabolique est fortement suggérée par la référence au bouc et par la présence, dans la même note, du terme « sataniste ». Ou encore le « livre de marbre sur le marbre » que Milalias regarde dans la vitrine des pompes funèbres, « dur à ronger » et qui doit être dédié « à la première larve qui ronge la chair de ce roman[74] ». Car, contrairement à ce livre de marbre, *Larva* est bien un livre de papier

69. *Ibidem*.
70. *Ibid.*, p. 297.
71. *Ibid.*, p. 295.
72. *Ibid.*, p. 561.
73. *Ibid.*, p. 420.
74. *Ibid.*, p. 428.

qui affiche en permanence ses couleurs, le noir et le blanc : « Le premier livre larvaire doit être noir comme le charbon, mais le dernier sera blanc, comme la neige. […] D'une blancheur aveuglante[75] ». Aux pages noircies par l'encre, succède donc le vertige de la page blanche, déjà préparé par les évocations fréquentes des pannes d'inspiration dont sont victimes les narrateurs :

> Ma plume calamiteuse ne voulait pas écrire. Je la secouais. Rien. La trempais dans l'encrier. Rien. Un voile, un brouillard, un souffle subtil s'interposait entre mes yeux et la feuille blanche.[76].

Ce rêve de la page blanche et de la disparition de l'écriture est récurrent dans le roman : « Rayons laser… Oui, on peut faire évaporer l'encre, et laisser le papier immaculé[77] ». Mais cette disparition est surtout celle d'une certaine langue, trop classique et ordinaire, qui n'est plus apte, de nos jours, à dire le mythe et à en transmettre la complexité.

Marginaliser la langue ordinaire : un livre-tour de Babel(le)

Dans *Larva*, les mots deviennent des personnages à part entière du récit : ils sont le véritable centre de l'œuvre. La fonction poétique du langage prime sur la fonction référentielle et le caractère autotélique du texte littéraire est mis en évidence. Daniel-Henri Pageaux remarque ainsi :

> C'est le mot qui est à la base du travail poétique, comme dans tout poème qui est création, invention authentiques, et non réemploi de mots choisis ou d'images sélectionnées pour des effets dits poétiques[78].

Le procédé principal sur lequel repose l'ensemble du texte est celui du jeu de mots. Ce dernier a pour effet de créer « un espace double[79] » car « les mots sont incertains » et « créent une sorte d'immense et

75. *Ibidem*.
76. *Ibid.*, p. 289.
77. *Ibid.*, p. 290.
78. Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 215.
79. *Ibidem*.

continue anamorphose verbale […] selon des principes dont l'ensemble constitue la poétique de Julián Ríos : superpositions, additions, agglutinations (mots-valises), et bien-sûr dédoublements[80] ». Jeu de mots n'est d'ailleurs pas le terme tout à fait approprié car, bien souvent, les mots éclatent avant d'être reformés par association, ils sont déformés, méconnaissables, sortis de leur contexte linguistique et de leur emploi ordinaire. Pris dans ce tourbillon de mots forgés, néologismes et autres mots-valises, le lecteur se laisse envahir par le plaisir de l'invention verbale :

> C'est l'Anenoteur qui griffonne ces nocturnotes, il a son mot à dire ! […] c'est le cerveau et Eminence grise qui pour le moment préfère demeurer dans l'Anenonymat, notre anéchronique mentor !, c'est l'ânivré orfèvre de style […] qui cherche l'ânémorphose finale et l'animal de fond sous la forme pure comme tout bon orfèvre d'or, […] c'est l'Echommentateur de ce carnavalse d'une nuit estivâne qui nous fait tourner en bourrique[81].

Ici le fil directeur du passage est l'expression finale « faire tourner en bourrique » qui évoque, de façon familière, la manipulation à laquelle le narrateur se livre et dont sont victimes aussi bien les autres personnages du récit que le lecteur lui-même. Les mots forgés à partir de « âne » (ânenoteur, ânenonymat, ânéchronique, ânémorphose, estivâne) préparent l'arrivée de la bourrique et ne prennent donc tout leur sens qu'avec le proverbe qui achève le paragraphe et permet un renversement de situation, une inversion des rôles : c'est celui qui est qualifié d'âne qui nous rend chèvre, pour conserver la métaphore animalière… Les termes de « nocturnotes » ou de « carnavalse » illustrent le goût de l'auteur pour l'agglutination mais le jeu n'est jamais gratuit ou purement formel. Ainsi l'Echommentateur est, à la fois, celui qui reprend en écho les dires de Babelle et Milalias et le commentateur qui s'immisce dans leurs récits. Mais c'est surtout la dimension métatextuelle qui est importante ici : l'image de l'orfèvre fonctionne comme un art poétique, une invitation à extraire la « substantifique

80. *Ibidem*.

81. Julián Ríos, *Larva*, *op. cit.*, p. 45.

moelle[82] » de ce tourbillon de mots, de ce « carnavalse ». La reprise lancinante du terme « âne » pourrait néanmoins jeter le discrédit sur le personnage et sur le passage dans son ensemble, signe qu'il faut conserver de la prudence et de la distance. Notons néanmoins que le terme « âne » semble surtout être appelé par l'idée centrale de l'anamorphose, principe fondateur de la poétique de l'auteur. En effet, cette association entre « âne » et « anamorphose » est reprise plus loin dans le roman : « Avec l'âne en pleine anamorphose[83] »

Le langage est donc utilisé dans toute sa matérialité et dans toutes ses dimensions (sémantique, sonore, mais aussi visuelle). Ces trouvailles langagières permettent de tisser de multiples réseaux de sens qui contribuent encore à briser la linéarité de la lecture et à donner une épaisseur à l'œuvre. Davantage que le mot, c'est même la lettre qui se trouve au cœur du jeu et même, selon Daniel-Henri Pageaux, le graphe. Ce dernier remarque, en effet, qu'il y a, dans *Larva*, une volonté de « rompre un autre maléfice, celui des lettres standardisées, normalisées de l'imprimerie et retrouver le dynamisme de l'écriture sous la forme du graphisme et de la calligraphie[84] ». C'est donc l'écriture dans son usage ordinaire qui se trouve marginalisée. La typographie souligne l'importance conférée aux lettres, avec l'introduction de capitales dans le corps du texte :

> SHAM ! Et d'un saut ils tournèrent le dos (S,H,A,M- une lettre sur chaque dos de leurs chemisettes) au public, qui s'excitait avec fracas. Et, échangeant leurs positions dans un hurleroulement de tonnerre : MASH ![85]

Les corps des personnages deviennent le support de ce texte qui déborde du cadre de la page et du livre. En formant le mot « MASH », que l'on pourrait traduire ici par « réduire en bouillie », les musiciens annoncent l'explosion finale qui met terme à l'intrigue,

82. La référence est d'ailleurs reprise puis détournée dans une note ultérieure : « La substantifique moëlle ? Rompre les motz et sucer la sustantificque mouelle » (*Ibid.*, p. 202)

83. *Ibid.*, p. 210

84. Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 216.

85. Julián Ríos, *Larva*, *op. cit.*, p. 451.

tout comme l'anéantissement de l'écriture[86], matérialisée dans une page, la dernière avant les notes, entièrement noire[87].

L'horizontalité de l'écriture est également remise en cause. À la page 78 les lettres apparaissent à la verticale et à l'envers, tandis que le narrateur nous guide : « C'est une belle bordure. Monte ! À rebours ! Jette lui un autre regard [88]». Ce procédé de miroir est repris à la page 270. Le lecteur est donc mis à contribution et tenu de se plier à des contraintes qui ne sont pas sans évoquer certains jeux de l'OULIPO, avec, par exemple, une note écrite sans voyelle : « Fugue de voyelles pour sa fugue ? […] Consonnes qui ne signifient plus rien ? [89]». Certains passages évoquent même des formules mathématiques, superposant les lettres sous forme de fractions[90]. Cette association entre les lettres et les chiffres est cruciale tout au long de cette œuvre où compter et conter sont indissociables. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le comptage (des femmes mais aussi des dettes ou du temps restant) est un élément essentiel du mythe donjuanesque. Dans *Larva*, « les nombres parlent[91] », comme le rappelle Don Juan et le verbe déchiffrer prend tout son sens : « Quatre ! Déchiffre ! » déclare un personnage, et le narrateur de nous mettre en garde : « Quatre de chiffre ? Attention ! À ne pas tomber dans la trappe[92] ! »

Si les lettres et les chiffres se mêlent chez Julián Ríos, c'est peut-être parce qu'ils ne sont, en définitive, qu'un assemblage de points. Or, le point, cette unité minimale, première, de l'écriture est au centre du roman[93]. Ce n'est pas un hasard si l'une des figures d'écrivains du livre secoue sa plume lorsqu'il n'arrive pas à écrire, libérant des tâches d'encre qui seront ensuite interprétées « sur un coup de tête[94] ». Le lecteur est d'ailleurs, lui aussi, invité à relier des points pour recons-

86. La question formulée par Babelle à la page 180 prend ici tout son sens : « La lettre tue ? »
87. *Ibid.*, p. 452.
88. *Ibid.*, p. 78
89. *Ibid.*, p. 216.
90. *Ibid.*, p. 438 (note 3).
91. *Ibid.*, p. 91.
92. *Ibid.*, p. 90.
93. Voir par exemple p. 210, note 2 : « Un point c'est tout. »
94. *Ibid.*, p. 316.

tituer des figures énigmatiques[95]. Ces dernières sont à rapprocher des dessins qui jalonnent l'œuvre. En effet, *Larva* ne se contente pas de créer des mots pour évoquer ce qui ne peut être dit par le langage courant, il utilise aussi d'autres types de représentations visuelles : un trèfle constitué d'empreintes digitales[96], un autre trèfle au tracé enfantin et ambigu qui pourrait aussi bien figurer un pénis, un huit allongé qui renvoie, à la fois, au masque du titre, à un nœud (motif récurrent dans le texte) et au symbole de l'infini : « Vous voyez ? Quelle fioriture !: Nœud gordien ? Infini ?/ Lorsqu'on ouvre le livre. À la fin de l'écriture, commence l'infini de la lecture[97] ». Comme le souligne Daniel-Henri Pageaux, « la formule vaut comme mode d'emploi[98] ».

Larva explore donc les limites du langage commun pour se lancer à la recherche de nouveaux modes d'expression. Ce rêve d'une œuvre totale se manifeste à travers une évocation du mélange des sens qui n'est pas sans rappeler les correspondances baudelairiennes :

> Mes yeux parlent, tandis que ma langue voit, mes oreilles parlent tandis que mes mains entendent, et tandis que mes oreilles sont yeux qui embrassent tout le visible, mes yeux sont les oreilles qui écoutent les sérénades de cette nuit de la Saint-Jean[99].

Cette ambition totalisante aboutit au motif du Livre Monde, ou pour reprendre le mot construit par l'auteur, le « librorbe » qui permet de « rencontrer l'univers en un seul livre[100] ». C'est, une fois de plus, au travers du langage que s'accomplit ce souhait : en abolissant les frontières entre les langues qui se trouvent sans cesse mêlées (parfois d'ailleurs même au sein d'un seul et même mot), Julián Ríos convoque le mythe de la Tour de Babel :

> Un château verbal qui se dresserait très haut et tout seul, comme soutenu en l'air. Ce qui reste, Don Jongleur, ruines

95. *Ibid.*, p. 246 : « La Marque de la Bête. Varioles folles ? ».
96. *Ibid.*, p. 140.
97. *Ibid.*, p. 116.
98. Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 216.
99. Julián Ríos, *Larva*, *op. cit.*, p. 210.
100. *Ibid.*, p. 325.

> runes d'une tour de Babel élevée avec des mots et détours de passe-passe-partout[101].

Or, ce château de mots, l'auteur nous précise qu'il est « en Espagne[102] » et cette indication géographique est loin d'être anodine. En effet, outre la référence à l'expression populaire[103], cette précision fait écho à l'injonction faite à Don Juan à la page 310 : « Sors ton vieux castillan de son castel, hors caste[104] ». Cette note résume le projet défendu par l'auteur dans son œuvre et a valeur de manifeste. La langue dans laquelle est écrite le roman est une langue marginale, dont les mots ne figurent dans aucun dictionnaire académique et qui échappe à toute règle, toute norme. Ce castillan « décastillanisé » subit, en réalité, le même processus que le mythe de Don Juan, dont Daniel-Henri Pageaux relève la « déterritorialisation » : « Don Juan à Londres, c'est un Don Juan déterritorialisé[105] ». Cette remarque pose la question de l'hispanité de la fable donjuanesque. Ce sujet a divisé la critique : si Gregorio Marañon affirme que « Don Juan, bien qu'il soit venu au monde de la légende en Espagne, n'a presque rien d'espagnol[106] », de nombreux auteurs, tels Michel del Castillo, affirment que « Don Juan, sauvé ou damné, reste un personnage typiquement espagnol. »[107]Or, Julián Ríos s'attaque justement à cette image stéréotypée d'un Don Juan hispanique et macho. Ce processus de démythification, qui est aussi celui de la langue et de la culture castillanes, s'accompage, selon Daniel-Henri Pageaux d'une « remythification par contamination avec d'autres mythes ou références européennes[108] ».

En effet, dans *Larva*, Don Juan rencontre d'autres intertextes : Faust, évidemment, omniprésent dans l'œuvre et dont la parenté avec le héros mythique a été maintes fois soulignée, mais aussi les *Mille et Une Nuit* ou encore Shakespeare, dont la présence écrasante

101. *Ibid.*, p. 98.
102. *Ibidem*.
103. Nous faisons référence au proverbe « construire des châteaux en Espagne ».
104. Julián Ríos, *Larva*, *op. cit.*, p. 310.
105. Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 214.
106. Gregorio Marañon, *op. cit.*, p. 31.
107. Michel del Castillo, *Le sortilège espagnol*. Paris : Fayard, 1977, p. 226.
108. Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 213.

est justifiée par la délocalisation de l'histoire à Londres et dont les héros, de Hamlet à Puck, Bottom ou Titania « servent de références dans l'élaboration de Don Juan/ Milalias[109] ». Le roman de Julián Ríos est donc un roman saturé d'intertextualité et qui revendique sa qualité de texte-palimpseste : « ses écritures se confondaient avec ce palimpseste […] Sur l'écriture d'hier celle d'aujourd'hui[110] ». Qu'elles soient explicites ou travesties, ces références créent tout un système d'échos et de sens, en marge de l'intrigue principale. Reprises de façon souvent obsessionnelles malgré les variantes, elles s'inscrivent dans la poétique de la ronde, du ressassement, qui est celle de l'œuvre en général. Cette saturation intertextuelle semble être le seul moyen de continuer à réécrire le mythe[111], à une époque où tout a déjà été dit et redit. En l'assumant et en la revendiquant, le livre accède à une dimension métalittéraire et interpelle son lecteur : « Mais ça c'est une autre triste histoire, une autre romance d'aveugles qu'on laisse, curieux lecteur, pour le prochain livre larvaire, à parâitre bientôt[112] ». Cette réflexivité s'accompagne, en certains endroits, de désinvolture, aboutissant à une forme de dérision de l'écriture : « Tes lettres comme tes latrines ![113] », et la note sur la page d'en face de préciser : « Cochon ! Excrète cette excriture exécrable[114] ». L'auteur se joue du lecteur et déconstruit l'écriture, en même temps que le mythe. D'ailleurs, le châtiment du héros et sa mise à mort passent par la littérature et par les mots : « Moi je te dilapide, oh oui vite, je te lapide avec tes petites phrases lapidaires. Tu te les avaleras ! [115]» C'est en renaissant en marge des genres, que le personnage mythique peut finalement survivre : Don Juan est absorbé dans la ronde ses anciennes victimes, avant d'être expulsé de cette matrice sous forme d'une petite fille : « Une Jeanne d'arc-en-ciel ? Mignonne ! […] Comment ça, regarde quelle brèche, regarde comment elle est bien faite, vois sa petite raie

109. *Ibid.*, p. 212.

110. Julián Ríos, *Larva*, *op. cit.*, p. 212.

111. Le motif de la réécriture est d'ailleurs omniprésent tout au long de l'œuvre : les personnages ne se contentent pas d'écrire, ils réécrivent sans cesse, commentent, annotent, reprennent leurs textes.

112. Julián Ríos, *Larva*, *op. cit.*, p. 318.

113. *Ibid.*, p. 87.

114. *Ibid.*, p. 86.

115. *Ibid.*, p. 321.

rouge…[116] » Cette disparition des genres marque aussi le texte lui-même, signe qu'écrire ne suffit plus : il faut désormais « écrivivre», et tel est sûrement le véritable pacte de lecture proposé par l'auteur : « Vivre dangereusement ? […] Écrivivre dangeheureusement[117] ».

En définitive, si « le Monde existe pour aboutir à un livre[118] », comme l'affirme Julián Ríos, ce livre est, sans aucun doute *Larva*. Cette œuvre inclassable marque une apocalypse : celle du langage et de la littérature ordinaires, celle du mythe de Don Juan aussi, et d'une certaine représentation stéréotypée du macho hispanique. L'explosion finale est donc également celle de la langue, aboutissant au motif de l'indicible : « Ne le dites pas !, le dernier mot intelligible entendu à la Tour de Babel, juste avant que commence la confusion des langues. Le chaos[119] ».

116. *Ibid.*, p. 414.
117. *Ibid.*, p. 342.
118. *Ibid.*, p. 324.
119. *Ibid.*, p. 432.

III. DE LA MARGINALISATION À LA SEGRÉGATION SOCIALE

DE QUINQUIS, YONQUIS Y PASOTAS. UNA LECTURA RAZONADA DE FRANCISCO UMBRAL

Bénédicte de Buron-Brun
Université de Pau et des Pays de l'Adour
Laboratoire ITEM. EA 3002

Las formas crean relaciones y las relaciones crean formas.

Piet Mondrian

Al filo de los años y de los acontecimientos, sea por motivos meramente históricos, sociales o políticos, cada nación estigmatiza a una parte de su población marginalizándola, a menos que ésta se automarginalice. Para analizar la España del siglo XX, marcada por una Guerra Civil, una cruda postguerra y 40 largos años de dictadura franquista antes de emprender el camino democrático, nada mejor que el testimonio del periodista/escritor Francisco Umbral (1932-2007), figura insigne e imprescindible de quien quiera profundizar en la Historia de ese siglo. Pero, y antes que nada, quisiéramos precisar que este artículo obviamente no pretende ser exhaustivo sino centrarse fundamentalmente en unos grupos marginales que, según nuestro punto de vista, mejor representan el giro copernicano que dio la sociedad española en menos de los últimos treinta años de ese siglo; aunque, en telón de fondo o entre tinieblas, cabe recordar que planea el complot judeomasónicobolchevique —el Contubernio[1]—, machacadamente denunciado y hábilmente propagado por la Autoridad competente como la fuente de todos los males del país.

Los «quinquis», vocablo que abarca tanto a los quincalleros, los buhoneros como a los llamados «vagabundos» no son delincuentes, aunque el nombre de sus descendientes, los «mercheros» o los «quinaores», indique «práctica de hurtos y delitos parecidos», según los reporteros Jesús de las Heras y Juan Villarín, quienes además subrayan el carácter ofensivo, despectivo y «delictógeno» que en adelante

1. Véase entre los libros recién publicados Servando Rocha, «Érase una vez el Contubernio. Polis escritores y propagandistas del franquismo». *In* VV.AA., *Fuera de la ley. Gamberros, ultras, quinquis y clandestinos. Los bajos fondos en España (1960-1981)*, vol. 4. Madrid: La Felguera, 2020, pp. 23-54.

cristaliza el término[2]. De hecho, «asemejados con alimañas[3]», no son gitanos como muchos creen, ni payos puros, sino mezcla de razas[4], «apolítico[s] por circunstancias como cualquier miembro de la esfera social abandonada[5]» aunque haya excepciones. Con un largo historial delictivo, o simplemente por sospechosos, serán muy perseguidos por la Ley de Vagos y Maleantes, votada el 4 de agosto de 1933, bajo la Segunda República, antes de ser sustituida el 24 de abril de 1958 por la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, llamada *La Peligrosa*. Sin embargo, de las Heras y Villarín recalcan el hecho de que «Los quinquis no son una organización para el delito: son una ORGANIZACIÓN PARA LA VIDA[6], su vida, en la que puede haber delito», sólo quiere dinero para «seguir viviendo con independencia», lo que los distingue de quienes delinquen por afán de lucro[7].

Este ensayo sobre *La España de los quinquis* elaborado para la prestigiosa colección de Planeta, Espejo de España, publicado en 1974, demuestra la importancia del fenómeno quinqui como elemento subversivo desde los años hambrientos de la postguerra en torno a su mayor figura, héroe para los de su «raza» y bestia negra para los mandos franquistas ridiculizados por las correrías de un simple robagallinas: Eleuterio Sánchez, alias El Lute, detenido el 2 de junio de 1973 en Sevilla. Lejos de cualquier fría objetividad que destila el género literario que es el ensayo, Francisco Umbral, en sus primeros reportajes para Destino a principios de los años sesenta, ya se había adentrado en los suburbios madrileños de La Celsa y La China, donde florecen en descampados poblados de cuevas, chozas y chabolas, desprovistos del mínimo sanitario y de infraestructuras viales, la miseria y el mundillo del hampa correlativo. Desde entonces, el novel *rojo* no dejará de profundizar en el tema, vislumbrando con el ojo

2. Jesús de las Heras y Juan Villarín, *La España de los quinquis*. Barcelona: Planeta, col. Espejo de España, 1974, pp. 195-196.
3. *Ibid.*, p. 212.
4. *Ibid.*, p. 195.
5. *Ibid.*, p. 215.
6. El subrayado es nuestro.
7. Jesús de las Heras y Juan Villarín, *op. cit.*, p. 227.

avizor del periodista la dimensión sociológica y política del quinqui, hasta autorretratarse como «un quinqui vestido por Pierre Cardin[8]».

Huelga decir que dicha expresión que cultivará a lo largo de su vida, no sólo reviste un carácter simbólico, sino que transparenta una honda sensibilidad vital y emocional, fruto de unas circunstancias existenciales, en adelante de notoriedad pública gracias al documental en torno a su vida, *Anatomía de un dandy*[9]. Lo cierto es que si Umbral recorrió las tierras de los don nadie de La Celsa y La China que años más tarde plasmará en su novela *Madrid 650*[10], calificada de realismo sucio por la crítica, también se acercó a los quinquis —muchos de ellos canastilleros— afincados en Fuencarral[11]; de entrada advierte que «Al quinqui lo hace la ciudad, lo hace nuestra sociedad, esta selva virgen, manigua de todos los pecados, donde hay que optar entre el duro trabajo en la construcción o la épica en camiseta del bandidaje suburbano[12]». Mas, con el sambenito que le han colgado al quinqui, escasas oportunidades laborales va a encontrar, por lo cual, parado forzoso, no le queda más remedio que darse a la mendicidad[13] o al robo[14].

En cuanto a los niños nacidos y/o criados en tales páramos, al igual que «esos niños criados a los pechos fríos de la caridad, esos niños comprados y vendidos, esa infancia estafada, a lo mejor de mayores dan en delincuentes, en quinquis, en intermediarios o en grapos[15]». A esta infancia robada, mantenida en la incultura, carente de educación escolar, confrontada a la imagen inamovible —por estereotipada— del rechazo y sus consecuencias tales como el paro, la mendicidad, el robo de los padres y la persecución de la ley y sus

8. Francisco Umbral, *Crónica de esa guapa gente*. Barcelona: Planeta, 1991, p. 79.
9. Francisco Umbral: *Anatomía de un Dandy*, documental de 90 minutos codirigido por Charlie Arnaiz y Alberto Ortega, 2020. Nominado a los Goya 2021.
10. Francisco Umbral, *Madrid 650*. Barcelona: Planeta, 1996.
11. Francisco Umbral, «Las ratas», *Diario de un snob*. Madrid: Destino, 1973, p. 22.
12. Francisco Umbral, «Los quinquis», *ibid.*, p. 210.
13. Francisco Umbral, «Los pobres», *El País*, 09-12-1976.
14. Francisco Umbral, «Los quinquis», *Diario de un snob*. *Op. cit.*, p. 210.
15. Francisco Umbral, «Niños baratos», *El País*, 11-03-1977.

ejecutores, no puede haber otra respuesta que la del «resentimiento social[16]» y la reproducción del malvivir, a pesar de las redadas, las palizas y la cárcel[17]. Malvivir sí, pero libre, aunque rebelde.

De ahí que, como lo pone de manifiesto el periodista, «el quinqui es una consecuencia del centralismo madrileño, la emigración obrera, el chabolismo, las unidades vecinales de absorción y la especulación del suelo[18]», tras una infancia «freudiana y cruel, dickensiana y cruel», «al quinqui lo fragua la sociedad, lo fragua la gran ciudad[19]». Huelga decir que entre líneas translucen retales autobiográficos que, lejos de ser mera anécdota, confiere a la observación informativa una honda reflexión surgida de la experiencia personal. Puede que sea la clave de la fuerza —con los sentidos en alerta— de toda la escritura umbraliana.

Ahora bien, si Umbral define al quinqui como «el payo que lleva vida de gitano[20]», no es apto a «vivir en quinqui» cualquiera y mucho menos «por capricho burgués u ocioso[21]». «Vivir en quinqui» significa acatar sus códigos y, desde luego, hablar quinqui. Un dialecto, o más bien un argot, cuya evolución explica el periodista en su *Diccionario para pobres*[22], aplicada a la «já» o «jai» que define a «la mujer joven y se supone que hermosa» y que sustituyó a «la gachí» de la postguerra. El cheli, lenguaje propio de los jóvenes quinquis de mediados del 70, fue difundido ampliamente por el propio Umbral o el cantante Ramoncín[23] y el cine que se hizo eco del «mito que se erigió en torno

16. Francisco Umbral, «Los quinquis», *Diario de un snob*. *Op. cit.,* p. 210.
17. Francisco Umbral, *Travesía de Madrid*. Barcelona: Argos Vergara, 1980, pp. 156-157, 208, 219.
18. Francisco Umbral, «Llanto por un bandido», *Diario de un español cansado*. Barcelona: Destino, 1975, p. 161.
19. Francisco Umbral, «Los quinquis», *Diario de un snob*. *Op. cit.*, p. 211.
20. *Ibid.*, p. 209.
21. Francisco Umbral, «Manuel Seco», *El País*, 30-01-1981.
22. Francisco Umbral, *Diccionario para pobres*. Madrid: Ediciones Irreverentes, 2001.
23. Véanse respectivamente Francisco Umbral, *Diccionario cheli*. Barcelona: Grijalbo, 1983 y Ramoncín, *El tocho cheli*. Madrid: Temas de Hoy, col. El papagayo, 1993.

a estos jóvenes quinquis [que] exudaba erotismo, libertad, rebeldía e inconformismo», tal y como expone Amanda Cuesta[24].

Un argot, movedizo como todos los argots carcelarios, jergas o germanías, y muerto una vez compartido por la *vox populi*, que maneja con soltura y complacencia lingüística[25] Umbral —incluso teóricamente—: «chinorris», niño pequeño o recién nacido; «lechuga», billete de mil pesetas; «luto», mujer sin encanto[26], etc. De hecho, insiste el periodista en que el cheli es «un argot no vertical sino horizontal, un argot generacional, que lo mismo lo habla un chico universitario que un chico obrero o parado de Vallecas[27]». Un fenómeno que paulatinamente se ha ido deslizando desde el argot o jerga delincuencial hacia el lenguaje coloquial antes de recalar en lo popular; un movimiento desde fuera hacia dentro, a la manera de la conquista de territorios y libertades; una dialéctica paralela a los cambios vividos por el país en el que permanecen dos bandos enemigos, no obstante ciertos aires de aperturismo traídos por el tardofranquismo y la transición. En efecto, aunque muerto el dictador, persiste la cuestión política (amnistía y libertad) agudizada por la crisis económica con su lote de parados, nuevos pobres, pobres cada vez más pobres ante una incipiente sociedad de consumo y de ocio que irá imponiéndose raudamente. A la antítesis ideológica «vencidos» *versus* «vencedores» de la postguerra se le va sumergiendo una ola consumista de oropeles y paraísos artificiales que termina reforzando la lucha de clases entre ricos y pobres.

24. Amanda Cuesta, «Los quinquis del barrio». *In* Javier Valenzuela, *Crónicas quinquis*. Madrid: Libros del K.O., prólogo, [2013] 4ª ed. 2019, p. 10.

25. Véase entre tantas la crónica «Pasmando» (*El País*, 11-11-1980): «Pasmando lo que pasa, yes, o sea,/otra vez Marilyn por la telele,/pero con socialistas en el rollo,/a ver Gómez-Redondo, tronco, rojo,/si le tocas un poco el retambufa,/el eterno retorno en plan moviola,/los infras al Poder, a la Moncloa,/no te lo crees ni tú, chorvo, borderas/se los pueden pasar por el mismísimo,/que me dice el taxista que no es eso,/que ha metido unos kilos para el piso/y la inmo le atraca como siempre,/»esto no es democracia, don Francisco»./Etc.»

26. Francisco Umbral, «Los quinquis», *Diario de un snob*. *Op. cit.*, p. 209.

27. *El cheli, un nuevo argot juvenil*, Monografía de Radio Nacional de España, 1983.

Unos delincuentes cuyas vidas se llevarán al cine[28] convirtiéndolos en héroes para una juventud que se entrega a la vorágine de la gran ciudad: El Pirri, El Vaquilla, El Jaro, El Nani… Unos jóvenes que han descubierto una nueva filosofía de la vida, como se lo explicó uno al cronista de *El País* Javier Valenzuela: «Tenemos tres vidas: la vida, la contravida y la otra vida, que es cuando te mueres. Y solo vivimos una, y de esa, media la pasamos durmiendo, y la otra mitad es un bidón de gasolina. Solo falta un mechero para prenderle fuego[29]». De ahí a dar en la delincuencia, sólo hay un paso muy corto, que traspasan alegre y vertiginosamente pero que, al acercarse el último cuarto de siglo, poco o nada tiene que ver con el sentido de la vida tal y como lo entendía «el rey de los quinquis[30]»: El Lute, «el último bandolero folklórico escapado del XIX[31]», tal y como lo califica Umbral: «*El Lute*, alias Eleuterio Sánchez, había sido el Luis Candelas de los quinquis, el héroe de los intelectuales, el robagallinas del franquismo que le robaba las gallinas a Franco[32]».

El Lute supo ganarse la simpatía de los suyos por su moral, su conducta con la familia, su generosidad, y la de los *rojos* por ser el grano de arena en el Estado en orden del Caudillo, al tener en vilo a la Guardia Civil por su rapidez de desplazamiento por todo el territorio: «El Lute es un quinqui cubista que siempre se descomponía en planos, cuando le buscaba la Guardia Civil por Alcalá de Guadaira, y no había manera de encontrarle», añade el periodista que no oculta su admiración por el personaje, abogando por su libertad,

28. Véanse entre las 33 películas rodadas en 6 años (1977-1983): *Perros callejeros*, *Opera prima, La mano negra* o los navajeros de Eloy de la Iglesia. La RTVE tampoco se queda a la zaga con las hazañas del bandolero Curro Jiménez emitidas en 1977. Asimismo, de interés es la tesis de Rafael Robles Gutiérrez, *El quinqui exploitation como fenómeno cinematográfico en España entre 1978-1985. Aspectos formales, temáticos y técnicos*. Rocío de la Maya Retamar (dir.), Universidad de Málaga, 2016. Véase también en preparación (2020) *Los quinquis* de Yayo Herrero.

29. Javier Valenzuela, «El campamento de los *yanquis*», *El País*, 24-03-1985.

30. Francisco Umbral, «Llanto por un bandido», *Diario de un español cansado*. *Op. cit.*, p. 163.

31. Francisco Umbral, «El Lute», *El País*, 29-04-1977.

32. Francisco Umbral, «Dos cabalgan juntos («El Lute»)», *Crónica de esa guapa gente*. *Op. cit.*, p. 81.

incluso firmando una petición públicamente [33]. Lo cierto, y como lo reconoce el propio Umbral, «El Lute, que sin duda es un mal ejemplo como ciudadano, como contribuyente, ha sido un buen ejemplo, el mejor que hayamos podido tener, como tipo con iniciativas, como ejecutivo de sí mismo, como tecnócrata de la fuga e incluso como *public-relations*[34]». En efecto, después de ser «una respuesta romántica a la represión cuarentañista[35]», no sólo tuvo el apoyo de los españoles exiliados en París y publicó Mayte Mancebo un libro en torno a su figura[36], sino que pasó a ser un «modelo cívico[37]», «*con* gafas, una carrera y unas memorias de mil folios[38]» y fue invitado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en Santander junto a «otro robagallinas a su manera[39]», el «quinqui literario[40]» Francisco Umbral.

Ese año, 1977, Eleuterio Sánchez publica *Camina o revienta. Memorias de «El Lute»* (Cuadernos para el Diálogo), rápidamente traducido al francés (*El Lute. Dans la gueule du loup*, Seghers 1979) y llevado al cine unos años más tarde por Vicente Aranda[41]. Con este primer paso pretende reivindicar su nombre, Eleuterio Sánchez, y acabar con su alias, El Lute, para emprender una vida normal; el

33. «Hace muchos años, yo me definí a mí mismo, con petulancia juvenil que ahora me avergüenza, como un quinqui vestido por Pierre Cardin. Creo que en la frase estaba latente, más que la admiración por Pierre Cardin, la admiración por el Lute. Entonces, yo admiraba o creía admirar más a Pierre Cardin que al Lute. Hoy me parece que es a la viceversa». Francisco Umbral, «El Lute», *El País*, 21-10-1977.

34. Francisco Umbral, «Llanto por un bandido», *Diario de un español cansado. Op. cit.*, p. 162.

35. Francisco Umbral, «El cheli», *El País*, 10-06-1983.

36. Mayte Mancebo, *El Lute*. Madrid: Gráfica Internacional, 1972.

37. Francisco Umbral, «Marx/Rimbaud», *El País*, 07-12-1980.

38. Francisco Umbral, «El Lute», *El País*, 29-04-1977.

39. Francisco Umbral, «Dos cabalgan juntos («El Lute»)», *Crónica de esa guapa gente*. *Op. cit.*, p. 81.

40. Francisco Umbral, «Cebrián», *El País*, 30-05-1980.

41. En realidad fueron dos: la primera titulada *El Lute: camina o revienta* (1987) y la segunda *El Lute II: mañana seré libre* (1988), ambas dirigidas por Vicente Aranda con Imanol Arias, El Lute (Premio Concha de Plata al mejor actor, San Sebastián 1987) y Victoria Abril, Chelo (Premio Concha de Plata a la mejor actriz, San Sebastián 1987).

segundo le lleva a quemar su muñeco de cera[42] que durante años exhibió el Museo de Cera de Madrid, aunque le advierte Umbral, quien sabe de ello: «—El que lucha contra su propio nombre, don Eleuterio, está suicidándose trabajosamente[43]».

Pero llevar una vida *normal* significa doblegarse ante el Poder, acatar a la Autoridad, para quien, en sus años mozos, no se aclaraba entre «hacer carrera de quinqui o de beatnik[44]» y bien conoce lo engañoso y tramposo que viste la llamada «cultura». De ahí que lo pone en guardia:

> Lo que le voy a decir a **Eleuterio,** en la fiesta del domingo, es que él estaba mejor de buen salvaje, como un Rousseau de Alcalá de Guadaira, como un Emilio robagallinas, sin otro contrato social que el que tenía con la Chelo, porque yo mismo iba para quinqui de bien hasta que me dieron a leer cuatro libros. En cuanto oigas la palabra cultura, echa mano a la chaira, **Eleuterio,** como el otro, que esto que llaman cultura es buen porte y buenos modales para abrirte las puertas principales del *establishment*[45].

Paradójicamente[46], y a medida que los quinquis de verdad intentan alfabetizarse, vivir de modo decente, trabajar e integrarse en la sociedad, va a surgir un nuevo elenco de quinquis sin escrúpulos en torno al Gobierno y, en particular, durante el segundo mandato de Felipe González: los «quinquis de la sangre[47]» (caso GAL), un sinfín de ministros[48], los «quinquis dioríssimo[49]» (caso Mariano Rubio, caso

42. Spider «'El Lute' ha muerto. ¡Viva Eleuterio!». *In* VV.AA., *Fuera de la ley. Gamberros, ultras, quinquis y clandestinos. Los bajos fondos en España (1960-1981)*. *Op. cit*., pp. 551-554.

43. Francisco Umbral, «Dos cabalgan juntos («El Lute»)», *Crónica de esa guapa gente*. *Op. cit*., 83.

44. Francisco Umbral, «Meliá», *El País*, 07-11-1979.

45. Francisco Umbral, «De futbolistas, ramoncines, pasionarias, vallecanos, quinquis, escritores y presidarios», *El País*, 31-05-1978.

46. Recordemos el eslogan de la campaña 1979 del PSOE: «Cien años de honradez y firmeza».

47. Francisco Umbral, «Vera», *El Mundo*, 18-02-1995.

48. Francisco Umbral, «El francés», *El Mundo*, 04-03-1995.

49. Francisco Umbral, «A puerta cerrada», *El Mundo*, 06-05-1994; Francisco Umbral, «Ellas», *El Mundo*, 07-05-1994.

Roldán y caso Miguel Boyer/Rumasa), y los «cuñados quinquis[50]» (caso Felipe González), sin olvidarse de los «quinquis de chistera y revólver de oro[51]», o sea los del Banco Mundial y el Fondo Monetario, los «quinquilleros de frac[52]» (caso Javier de la Rosa) y los «quinquis de oro y quinquilleros de la biuti[53]» (caso Manuel de la Concha y caso Mario Conde).

Y eso que el «quinqui tipográfico[54]», o sea el decreto/ley, se había puesto en marcha democrática y el gobierno de transición, con su presidente Adolfo Suárez «convertido en el Lute de ucedé[55]», había dejado paso a un primer mandato socialista aclamado por todos los quinquis *rojos,* antes de rendirse, víctimas del desencanto de un Gobierno quinquillero, roído por la atracción de «la pela» y el Poder: ¡aciagos años del *pelotazo*!

En pocos años, las fotos de esos rostros tumefactos, esos cuerpos andrajosos, esas miradas vacías, propias de las fichas policiales[56] y que sacaban en primera plana los periódicos sensacionalistas[57] para la gloria de las Fuerzas Armadas y el regocijo de los biempensantes, han dejado paso a unos quinquis vestidos de señoritos: «Hay unos gitanos pálidos, unos payos de bronce/Baqueira que asimismo darían muy bien en las portadas. Hay unos quinquis de traveler y calderazo que también son muy telegénicos[58]». La verdad es que si a los quinquis de la postguerra les acuciaba el hambre y huían de los *marrones* que a menudo también les caían sin comerlo ni beberlo, al quinqui de la milla de oro, el *golden boy* Mario Conde, le preocupa a su salida

50. Francisco Umbral, «Mercedes de la Merced», *El Mundo*, 31-10-1994.

51. Francisco Umbral, «Las esencias», *El Mundo*, 06-10-1994.

52. Francisco Umbral, «Javi Rosa», *El Mundo*, 15-02-1995.

53. Francisco Umbral, «Manolo Concha», *El Mundo*, 28-05-1994; Francisco Umbral, «La libertad», *El Mundo*, 03-02-1995.

54. Francisco Umbral, «El rumasero», *El País*, 08-03-1983.

55. Francisco Umbral, «La caza de Suárez», *El País*, 13-11-1981.

56. Véase como botón de muestra la «Galería del Hampa». *In* Felix Pérez de Toro, «Colección de vagos. Carta a Tío Carlos». *In* VV.AA., *Fuera de la ley. Gamberros, ultras, quinquis y clandestinos. Los bajos fondos en España (1960-1981)*. *Op. cit.*, pp. 151-302.

57. Véase en particular el periódico *El Caso*, especializado en noticias de sucesos (Madrid, 1952-1997), conocido como «el periódico de las porteras».

58. Francisco Umbral, «El Sur», *El Mundo*, 15-12-1994.

de la cárcel que no se vea el color marrón de sus zapatos que chirría con el color de su traje. A lo cual, Umbral replica: «El hombre que, habiendo recobrado la libertad, se para a considerar sus zapatos, no es un quinqui como los demás, sino un quinqui cruzado de dandy, un quinqui vestido por Pierre Cardin[59]».

En cuanto al periodista hace mucho que ha dejado de ser un quinqui aunque sigue fiel a su modista preferido[60], mientras la democracia «va de *glamour*, pero tiene cara de quinqui irredento[61]». Y la sociedad sigue luchando (¿en vano?) contra la delincuencia que va engendrando.

El primer lustro de los años 80 conoce tal explosión de la delincuencia juvenil que en *Siempre tendremos 20 años*[62], Jaime Martín lo remarca entre los hechos e hitos más importantes de la década. A la lucha contra el hambre, prioridad de los años de postguerra, se han sustituido otras necesidades apremiantes: *la pela* (*la pasta, la guita*: *calas*, *púas*, *lechugas*, *verdes, talegos*…). El dinero es el sésamo para el drogadicto aunque ya no proceda únicamente del cinturón de miseria que rodea la ciudad. Ya lo había advertido en 1971 Jesús Torbado en su ensayo sobre los jóvenes en el tardofranquismo con el ineludible repunte de las diversas tribus urbanas[63].

La droga, junto a la música[64] (canción protesta, hippies, rock (sucio), movida pegamoide, Movida, etc.) y el sexo (libre) van a marcar un cambio radical en la juventud hasta que muchos paguen con su propia vida la sobredosis o el sida. La aseveración de Antonio

59. Francisco Umbral, «El dandismo», *El Mundo*, 28-02-1995.

60. Francisco Umbral, «Llevar pistola», *El País*, 17-11-1977.

61. Francisco Umbral, «Los ángeles custodios», *El País*, 14-06-1981.

62. Jaime Martín, *Siempre tendremos 20 años*. Barcelona: Norma Editorial, 2020.

63. Jesús Torbado, *Jóvenes a la intemperie*. Barcelona: Plaza & Janés, 1971.

64. Véanse Fernán del Val Ripollés, «Pasotismo, cultura underground y música pop. Culturas juveniles en la transición española», *Revista de Estudios de Juventud*, núm. 95, diciembre de 2011, pp. 74-91 y David González, «Top quinqui». *In* «Quinquis de los años 80: transición, ajuste capitalista y bandolerismo urbano», Nodo50. Contrainformación en la Red, 22-10-2009. En línea: <http://info.nodo50.org> [consultado el 07-03-2021]. Asimismo, los numerosos artículos de Francisco Umbral sobre Patti Smith, los Rocking Stones, Los Pegamoides, Ramoncín y un largo etcétera.

Orihuela: «Mi libertad empieza donde termina mi miedo[65]», resume atinadamente la situación; que pone de manifiesto Umbral:

> Todos se estaban poniendo de largo, de polla, de culo, de esfínter, de popper, de libro, de algo. Todos y todas se estaban poniendo de algo. De corto, de mamada, de inglés, de cama redonda, de novio, de novia (ellas). Cada generación tiene sus perversiones, que al final siempre son las mismas. La novedad sólo la ponen ellos, su juventud[66].

La entrega a la droga de los jóvenes y menos jóvenes irá paulatina pero seguramente diezmando toda una generación que antes de darse al *caballo*, el *jaco*, el *burro*, la *blanca*, el *castorro*, una *camisa* o a la *reina* (o sea, la *heroína*), que entra en el país en 1973 antes de extenderse y generalizarse entre 1979 y 1982[67], habrán probado un sinfín de *material*: *coca*, *cocaína*, *nieve*, *perico*; *tate*, *chocolate*, *jas*, *jachís*, *aceite*, *costo*, *talego*, *china*, *piedra*, *quif*, *kifi*, *afgano*; *popper*; *marihuana*, *maría*; *tiza*; *morfa*; *meta*; *LSD*, *ácido*…. sea en forma de *porro*, *porrete*, *canuto*, *petardo*, *ketumba*, *kiki*, *chiri*, *peta*, *trompeta*, etc., sea *pico* o *chute*[68]. La lucha diaria en busca de una dosis fomenta el *camelleo* y todo tipo de actos delictivos, desde el tirón hasta la amenaza con jeringa pasando por atracos, tiroteos o cualquier tráfico ilícito[69], y Malasaña se convierte en «la Marsella de Madrid[70]», aunque la inseguridad no sólo va creciendo en la capital, sino en todo el país igualmente afectado. Recordemos que incluso el grupo terrorista ETA que sembraba el país de cadáveres, así como el GRAPO aunque en menor medida, emprendió una campaña contra el tráfico de drogas, poniendo bombas en unos bares de Otxarkoaga, el barrio entonces convertido en

65. Antonio Orihuela, *Poesía, pop y contracultura en España*. Córdoba: Berenice, 2013, p. 23.

66. Francisco Umbral, *Y Tierno Galván ascendió a los cielos*. Barcelona: Seix Barral, 1990, p. 126.

67. Antonio Orihuela, *op. cit.*, p. 123.

68. Para más detalle véase Ramoncín, *El tocho cheli*. *Op. cit*.

69. Véase Bénédicte de Buron-Brun, «En Madrid, Villa y Corte, villano y **corte** sano», *Délits, violences et conflits dans la littérature espagnole*, Homenaje a Claude Allaigre. Christian Manso, (dir.), Paris: L'Harmattan, 2004, pp. 293-303.

70. Francisco Umbral, *A la sombra de las muchachas rojas*. Madrid: Cátedra, 1981, p. 39.

«el Mercabilbao del caballo[71]». ETA había entendido perfectamente cómo le iba a afectar el desinterés por la Causa y la dificultad de enrolar a nuevos cachorros para la *Kale borroka*, primer paso antes de que ingresaran en los comandos.

Para Umbral, esos «junkies» o yonquis (neologismo prestamente hispanizado) no sólo son una ofensa a la estética, sino a la ética de dos generaciones, la de sus padres y de sus abuelos, que han sufrido la guerra, la postguerra y luchan por la instauración de un país democrático con miras a Europa. En efecto, en cuanto al aspecto físico, los yonquis ofrecen una imagen lamentable con «la camisa de estibador apócrifo», «el pantalón abullonado y unisex» y la melena (mal)recortada por la yonqui:

> Los yonquis. Héroes inversos de una juventud que les admira más que mira, sobre todo ellas, que hasta les cortan el pelo y les asean un poco, porque se han convertido en algo así como los mártires o estilistas (algunos incluso estilistas) del culto a la nada, de la religión del pasar y del suicidio rápido, pero seguro[72].

Lo malo es que la juventud *progre* se sienta atraída y se cierre en banda, tachando de *carca* a quien los critique, como evidencia la escena que protagonizan el escritor y su joven amante en *A la sombra de las muchachas rojas*, una novela *no/fiction*, ambientada en el Madrid de los 80:

> Uno se picaba caballo en un brazo. Otro leía a Guillermo el Conquistador, esperando a pincharse. El tercero miraba fijamente, sin mirada en sus ojos agrandados, un dibujo de Mozart, a lo Cocteau, pero en malo, como si los colores alpino le hipnotizasen. Los yonquis iban de pelo crespo o melena de violín, camisa de estibador apócrifo, pantalón abullonado y silencio. Tan pronto estaban refugiados en el ramo chagalliano como metidos los tres en una cama, durmiendo el éxtasis, o en un rincón del water, abierto, mirándose el miembro frío, flojo, agusarapado y como inexistente.
> —Son fascinantes —dijo Mozart.

71. Iñigo Basaguren-Duarte, «Las islas de hormigón: La delincuencia juvenil y los barrios de extrarradio. *In* VV.AA., *Fuera de la ley. Gamberros, ultras, quinquis y clandestinos. Los bajos fondos en España (1960-1981). Op. cit.*, p. 528.

72. Francisco Umbral, «Los yonquis», *El País*, 10-09-1980.

—Son gilipollas —dije yo.
—Reaccionario[73].
Umbral no entiende a esta juventud que *passa* de todo (hasta de las mínimas reglas lingüísticas con esas eses prolongadas), esos ácratas para quienes «la política es una horterada[74]». Conversar con ellos se convierte en un diálogo de sordos:
—Los ácratas volveréis al fascismo. No se puede abandonar impunemente la izquierda.
—Hablas como Sartre, carroza.
—Hablo como me da la gana.
—Y ahora te pones en plan «Holocausto».
—Es lo mío, la Historia que yo he vivido, que yo he sufrido.
—Pareces Gironella.
—Tú naciste con el desarrollo, mimada y caprichosa. No sabes lo que es una ducha de gas[75].

Se ha abierto una brecha imposible de colmar entre las generaciones, entre los mayores que sólo conocieron la escasez, las privaciones y la falta de libertades, y los jóvenes totalmente fascinados por las lentejuelas de «la modernidad». En adelante, «Los yonquis, mártires y confesores de la nada obvia, tienen ya capilla y altar entre una juventud que prefiere sobrevivir de la nada con sueldo a fin de mes[76]». Al igual que existen quinquis de 1ª y 2ª clase, también se mueven entre los yonquis individuos de capa social muy distinta[77], aunque abocados a la misma miseria humana, al fin y al cabo. El *viaje* al que los transportan los paraísos artificiales les torna apáticos y, de hecho, los lleva a descuidarlo todo que no sea hacerse con *la pela* para la próxima dosis, a punta de navaja o de jeringa si hace falta, cuando ya se ha vendido hasta la biblioteca familiar, crimen de lesa majestad

73. Francisco Umbral, *A la sombra de las muchachas rojas*. *Op. cit*., p. 135.

74. Francisco Umbral, *Y Tierno Galván ascendió a los cielos*. *Op. cit.*, p. 123.

75. Francisco Umbral, «Diálogos con mi pasota», in «Rueda de escritores», *Jano*, s.f., Archivos de la Fundación Francisco Umbral.

76. Francisco Umbral, «Los yonquis», *El País*, 10-09-1980.

77. «Si los jóvenes *lumpem* mimetizan de los jóvenes burgueses, en Madrid, acracia y droga (el punto de coincidencia se llama pasotismo), los jóvenes burgueses mimetizan, del *lumpem* juvenil, *rock* y delincuencia (como cuando las nobles francesas se vestían de pastoras en Versalles). Francisco Umbral, «Juventud, egolatría», *El País*, 22-10-1980.

para un bibliófilo como Umbral, magníficamente enterado del precio de la *mandanga* y otra *mierda*:

> Picados de caballo, drogados para siempre, música y *rock and roll, los* yonquis, entre juguetería antigua y peluquería gratis, han llegado al límite, han tocado raya, han pisado medalla, son los malditos del pasotismo, los sin-punto-de-retorno, los que venden la vieja biblioteca familiar y se inventan pintores que no existen para comprar heroína a 48.000 púas el gramo, que es como está el material, y eso si hay suerte y no le dan a uno otra cosa y acaba uno metiéndose cemento en la sangre. En los pubs más zumbados, por 6.000 púas puede comprarse un octavo de gramo, o sea, para un pico conveniente[78].

Nada peor que padecer el mono y convertirse en una ruina temblequeante. De ahí que el número creciente de drogadictos corra paralelo al fenómeno ascendente del pasotismo.

Aunque para Umbral «el ácratapasotismo enmalasañado resulta denso de contenidos, actitudes, estéticas e incluso éticas[79]», su definición del *pasota* como «cruzado de delincuente juvenil, de trapicheador en drogas o de rockero[80]», es mucho más severa que la de Yale y Julen Sordo unos pocos años antes en su *Diccionario del pasota*[81], en el que figura como «un escéptico precoz que ha apelado a las drogas de la misma manera que los hippies apelaron a la música, a la naturaleza y al amor libre[82]». Les reprocha ir «malogrando sus vocaciones y dedicaciones, cambiando la revolución por la aventura y dejándose devorar por el tedio, nuevo mal del viejo siglo[83]» y mantiene firme que «son de izquierdas y no lo saben[84]». Esta carencia de ideales políticos, anhelos de cambio, afán de vida, cultura y progresía democrática no lo puede entender ni soportar Umbral, para quien la

78. Francisco Umbral, «Los yonquis», *El País*, 10-09-1980.
79. Francisco Umbral, «Balada de muermos», *El País*, 10-10-1980.
80. Francisco Umbral, *Diccionario cheli*. *Op. cit*., p. 175.
81. Prueba irrefutable del fenómeno es este diccionario que una vez más atestigua el hecho de que una sociedad es eco y reflejo de la lengua que habla.
82. Yale, Presentación del *Diccionario del pasota*, *El Jueves*, 19-07-1979.
83. Francisco Umbral, «Marx/Rimbaud», *El País*, 07-12-1980.
84. Francisco Umbral, «Balada de muermos», *El País*, 10-10-1980.

vida del pasota resulta pobre, en armonía con su lenguaje, el *cheli*[85], «pobre, corto, limitado y ambiguo», o sea «un contraidioma[86]» que responde a una contracultura, subcultura o cultura *underground*, condenada irremediable y letalmente. Su amigo Ramoncín acierta plenamente en su definición del pasotismo: «nihilismo, desidia, negligencia, desinterés[87]». Una gama que debe leerse al revés, en fase ascendente: desinterés, negligencia, desidia, NIHILISMO.

Ante el auge del fenómeno generado por el alud de *nieve* y todo tipo de *blanca* y sus estragos entre la juventud, a los que se van a sumar «las iconografías del pasotismo ilustrado[88]» (Aranguren, Savater, el propio Umbral, etc.), se van a abrir debates televisivos[89], publicar libros memorables (Haro Ibars, Leopoldo María Panero o el Premio Adonais 1980 Blanca Andreu entre otros)[90], mientras «Todo el pasotismo/dandismo de las últimas mocedades» (Clara Janés, César Antonio Molina, Ramón Yrigoyen, Luis Antonio de Villena, Luis Alberto de Cuenca, Azúa, Barnatán, etc.) se volcará en la poesía joven española en el Ateneo[91]. No obstante, tanta convocatoria no puede apartar al «pegamoide literario[92]» en que se ha convertido Umbral, en adelante traducido al francés y publicado en *Le Monde*[93] —el *nec plus ultra* para este afrancesado—, de su atracción por las mujeres, sean llamadas *gachís*, *jás* o *jais* y la *pasota* no se va a quedar a la zaga, ni mucho menos, incluso si ésta no deja de recordarle que por mucho pasota ilustrado que lo califiquen, no es sino un *carca*, *carroza*, *vestigio* y otras delicadezas del mismo tipo:

85. De sumo interés es el artículo de Félix Rodríguez González, «El lenguaje pasota, espejo de una generación», *Revista de Estudios de Juventud*. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de la Juventud, Junio de 1987, pp. 65-70.

86. Francisco Umbral, «Manuel Seco», *El País*, 30-01-1981.

87. Ramoncín, *El tocho cheli*. *Op. cit.*, p. 185.

88. Francisco Umbral, «Un cóctel», *El País*, 22-04-1981.

89. Francisco Umbral, «Acracia», *El País*, 23-11-1980.

90. Francisco Umbral, «La mística», *El País*, 07-11-1982.

91. Francisco Umbral, «Lo psocialmadriles», *El País*, 08-11-1982.

92. Francisco Umbral, «La eurocolza», *El País*, 18-10-1981.

93. En 1981 la editorial Hachette le publica *Los helechos arborescentes*/*Le chapelet d'amour* (Trad. Michèle Gazier) y el periódico *Le Monde*, *Ma tante Algadefina* (Trad. Michèle Gazier, «40 Nouvelles», Supplément, Juin 1982, pp. 88-89).

> La pasota ha venido hoy de pamela de fieltro, botas del Rastro, guantes de la basura (lo que cogen de los cubos antes de que pase el camión), tiritas encima de los granos y ojos psicodélicos pintados en las tiritas. Yo diría que le ha puesto demasiado has a la maría o demasiada maría al has, porque ronea cantidad: —Ya está bien, Umbral, muermo, memorión, Lippman, de montártelo de análisis estructural y triangulación de fuerzas económicas para darle moral a tu izquierda cósmica, a tu revolución planetaria y al Rayo Vallecano en la década/Orwell[94].

Ya se sabe que para el periodista no se juega con la estética y, cierto es que en este ámbito la pasota deja mucho que desear: un día viene «de pelo mojado, peca/ lunar/ estrella en la frente, gafas/antifaz, malla negra, cinta roja, zapato apache y suéter de estibador[95]»; al otro luce «mechas rubias, labios brillantes, ojos de tripi, suéter negro, pantalón ex vaquero (desastroso), sandalias griegas y pie desnudo contra el frío de enero. Los blue-jeans hace mucho que dejaron de ser blue[96]»; y al tercero tras una «noche en una fiesta de sexo y cuelgue, a base de calentar el material en el filo de un cuchillo y fumarlo directamente por un tubo de cristal. La pasota viene de vestido del Rastro (quinientas pesetas) en seda ajada por la mano del tiempo, con florones de lo mismo, cinta griega, collarones de la abuela y restos marinos del naufragio de la fiesta, como aquel ahogado de la leyenda que salió a tierra milagrosamente cubierto de conchas[97]».

Aunque fascinado por el mundo mujeril y mujeriego empedernido, Umbral, gracias a su juventud tuberculosa (no hay mal que por bien no venga, como dijo en su tiempo el autoproclamado Caudillo por la Gracia de Dios), nunca pudo darse a «los pinchazos psicodélicos[98]» pero, además, su inteligencia le llevó por otros derroteros: la observación, la lectura, el análisis y la reflexión. Quienes le tachan de frívolo por reparar por ejemplo en la indumentaria, pecan por ignorancia:

94. Francisco Umbral, «La pasota», *El País*, 03-01-1980.
95. Francisco Umbral, «La pasota y el ministro», *El País*, 24-01-1980.
96. Francisco Umbral, «La pasota y el desencanto», *El País*, 10-02-1980.
97. Francisco Umbral, «La pasota y el caballo de Pavía», *El País*, 31-01-1980.
98. Francisco Umbral, «Los narcisos», *El País*, 03-04-1978.

> En nuestras sucesivas generaciones juveniles —existencialistas, beatniks, hippies, undergrounds, anarcopasotas—, el ir descalzo o privado de cualquier prenda, no es sino herencia del miserabilismo del siglo XX, variante estética del proletarismo puesto de moda en todo Occidente por la Revolución rusa. El miserabilismo es la versión hijo-de-papá del proletarismo/ leninismo[99].

Umbral nunca escribe o habla en vano, todo lo tiene leído, escuchado y analizado. Consecuentemente, se transfigura en sociólogo, historiador y el mejor prosista de la segunda mitad del siglo XX que ha dado España. A quienes le tachan de «marxopasota[100]» les demuestra que ni lo uno ni lo otro; se rebela contra los intelectuales —o que pretenden serlo— quienes, vestidos de pana, se las dan de pasota[101], *pico* incluido, y se niegan a ver el sombrío juego de la industria capitalista internacional detrás de la droga[102], tal y como es el caso de la actriz María Asquerino. Finalmente, y aunque no aprueba el suicidio colectivo —y aún menos la incultura que destila lo que se pretende ser una contracultura— al que lenta pero seguramente lleva el pasotismo, le achaca el fenómeno a

> El paro, el trabajo impersonal, el ocio impersonal, la serialización de la libertad misma, [que] encuentran la respuesta rimbaudiana de varias generaciones —beat, hippies, 68, underground, rockeros, punks, ácratas, pasotas— que se fabrican entre todos un canto colectivo y rebelde, aun sin haber leído *Los Cantos de Maldoror*[103].

Ahora bien, si los de su generación no pudieron tener una infancia por las circunstancias ya evocadas en el *íncipit*, todas estas tribus humanas parecen no haber salido de la suya o haber vuelto a ella:

> Lo pegamoide esencial es algo así como la socialdemocracia de la acracia general, un mogollón a medias entre los navajeros y los yonquis, pero pasando dulcemente de unos

99. Francisco Umbral, «Teresa», *El País*, 19-09-1981.

100. Francisco Umbral, «O sea que soy rojo», *El País*, 20-07-1979.

101. «Todo burgués ha ido jugando sucesivamente a existencialista, beat, hippy, rockero y pasota». Francisco Umbral, «Marx», *El País*, 19-02-1983.

102. Francisco Umbral, «La droga», *El País*, 14-12-1978.

103. Francisco Umbral, «El toque», *El País*, 01-05-1982.

> y otros. Lo pegamoide es una de las múltiples huidas de la Historia y del presente que ensaya hoy la juventud: hacia el Renacimiento, hacia el cómic, hacia Grecia, hacia Guillermo el Conquistador, hacia Ceesépe, hacia uno mismo.
>
> Lo pegamoide, como casi toda la acracia juvenil e inmatura, supone una prolongación desesperada y sonriente de la propia infancia —recortables, Hollywood, Guerrero del Antifaz—, lo cual a su vez, es claro, supone miedo a la vida expresado como agresión a la vida[104].

Mas, cuán lejos están estos jóvenes infantilizados de los quinquis que ni siquiera han tenido la posibilidad de saber lo que significa ser un niño, desterrados muchos por imperativo económico y, por consiguiente, vital, antes de ser abandonados a su propia suerte en parajes inhóspitos e insalubres. «¿Es el pasotismo un humanismo?[105]», se pregunta Umbral. ¿No sería más bien nietzscheano? ¿Correspondería entonces oponer el fenómeno quinqui como existencialista?, aunque no cabe ignorar que el existencialismo sartreano que tanto éxito tuvo entre los estudiantes y los ilustrados mayosesentayochistas, poco tiene que ver con el malvivir, el desvivir o la lucha por la vida de los marginalizados suburbianos. El trapicheo y luego el narcotráfico sólo podía (y puede) adaptarse a la demanda, a pesar del intento de los patriarcas de mantenerlo a raya entre los gitanos. Sin embargo, con la pérdida de valores fundamentales como el respeto entre los propios delincuentes[106], poco pudieron resistir. De tal modo que, si una juventud —la quinqui— siguió viviendo a salto de mata, esquivando los maderos y jugándose el pellejo, otra se dejó arrastrar por los faroles de la progresía hasta hundirse en el pozo negro de la *blanca*.

Los «vencidos» de la generación de Umbral, los *rojos*, que habían aguantado 40 años de franquismo, buscando los más mínimos resquicios por donde infiltrar aires nuevos y resquebrar la férrea

104. Francisco Umbral, «Ser pegamoide», *El País*, 31-10-1980.

105. Francisco Umbral, «Oración por la belleza de una pasota», *El País*, 15-07-1979.

106. Véase, por ejemplo, Julia Sanmartín Sáez, *Lenguaje y cultura marginal. El argot de la delincuencia*, Universitat de València, núm. XXV, Cuadernos de Filología, 1998, p. 92.

censura y el ambiental discurso univocal, y que tanto se habían volcado en cambiar las cosas en los años de transición, animado por «una segunda juventud» pletórica, no podían sino disgustarse con esa juventud despolitizada y, desilusionados, sucumbir al desencanto. El letraherido Francisco Umbral, intentando buscar una explicación, lo significaría literariamente: «La juventud es épica y necesita una épica: hay que dársela. Hoy, como no se le da, sustituye la épica por la lírica del pasotismo, la droga, el sexo y la resistencia pasiva[107]».

Curiosamente, dada la velocidad con la que ha cambiado España desde la muerte de Franco, y a pesar de parecer un movimiento efímero, hubo que esperar a septiembre de 2014 para que Manuel Vilaseró en «Adiós al pasotismo» informase que

> El pasotismo de los jóvenes y el fenómeno de los *ninis* (ni estudian ni trabajan) son cosas del pasado. La crisis ha reducido a la mínima expresión la juventud que se ajusta a estos estereotipos y ha incrementado el grado de implicación y compromiso social del conjunto de los jóvenes. No solo integrándose en los nuevos movimientos de protesta, sino también aumentando sus deseos de mejorar la formación, prosperar en el trabajo y conseguir una buena posición económica[108].

La rueda del tiempo parecía abrir una nueva página, pero era contar sin las acechantes crisis…

107. Francisco Umbral, «El español y el fascismo», *El País*, 08-09-1986.

108. Manuel Vilaseró, «Adiós al pasotismo», *El Periódico*, 03-09-2014.

DOGMES ET PARADIGMES DANS LA LITTERATURE COLOMBIENNE
MARGINALITÉ GÉNÉRIQUE OU POLITIQUE ?

Luisa Ballesteros Rosas
Cergy Paris Université

En Colombie, les rapports entre littérature et pouvoir ont fortement varié, conflictuels durant la période coloniale, puis harmonieux au XIXe siècle, avant que les poètes et les femmes ne soient marginalisés ; ces dernières étant depuis toujours exclues de l'éducation et dépourvues de reconnaissance en tant qu'auteurs[1]. En ce sens, la formulation de Michel Foucault n'a jamais été aussi évidente, lorsqu'il écrit que « Dans chaque société le discours est contrôlé, sélectionné, organisé et distribué par ceux qui ont le pouvoir politique et social »[2].

La poésie dans la tradition colombienne

Le manque de reconnaissance officiel pour la poésie en Colombie touche un paradigme, c'est-à-dire le genre fondateur du pays depuis que le poète Juan de Castellanos (1522-1607) a fait la chronique en vers de la découverte du territoire du Nouveau Royaume de Grenade au XVIe siècle. Car avec ses *Elegías de Varones Ilustres de Indias*, la production poétique en Colombie devient peu à peu le moyen privilégié de véhiculer le mécontentement envers le régime colonial, de signaler les vices du despotisme, et d'inviter les espagnols américains à lutter pour l'Indépendance. En effet, ce sont les poètes qui, avec les grammairiens, les philosophes et les juristes, fondèrent l'État-Nation colombien, menant la campagne pour l'émancipation, le développement du progrès scientifique, l'éducation et la création des institutions, gagnant au pays, par son raffinement culturel, le nom prestigieux d'Athènes de l'Amérique latine.

Cependant, après la Constitution de 1886, les guerres des Mille jours (1899-1902) et de la Violence (1948-1953) cette harmonie s'est brisée et le pouvoir politique colombien n'est plus dans les mains des élites cultivées. Pourtant, les détenteurs du pouvoir se réservent le droit, peu légitime, de propulser certains écrivains en détriment

1. Ballesteros Rosas, Luisa, *La femme écrivain dans la société latino-américaine*, Paris l'Harmattan 1994.

2. Foucault, Michel, « Préface à la transgression », *Hommage à G. Bataille,* Revue Critique n°195-196, 1963, p.751-769.

d'autres pour représenter le pays dans les évènements culturels internationaux. Leurs critères de choix sont, de fait, plus liés au genre littéraire, au sexe des écrivains, et aux sujets traités qu'à la qualité de leurs œuvres. Ainsi, depuis les années 1960, il devient presque un dogme d'ignorer d'emblée les poètes et les femmes écrivains en Colombie. C'est grâce à la récupération de la mémoire et à la valorisation du patrimoine culturel que les nouvelles générations trouvent, dans les nobles préoccupations des poètes du XIX[e] siècle, la fierté qui les aide à reconstruire leur identité, contre toute exclusion politique et sociale.

Parmi ces figures illustres se trouve au premier plan Antonio Nariño (1765-1823), précurseur de l'Indépendance, traducteur et diffuseur de la *Déclaration des Droits de l'homme et du citoyen* (1793). Dans ses *Diálogos* (1811), il exprime ses inquiétudes politiques et une réflexion profonde sur la vie et la ville avec son devenir de métropole de modernité sociale et politique. Il s'inspire autant de l'illustration française que de Cornelius Castoriadis[3] pour aborder le développement de la culture, à travers des conférences, des collèges, des écoles, et des bibliothèques, ainsi que la construction de nouvelles institutions. Car, sous l'influence particulière de l'esprit de Jean Jacques Rousseau, Nariño dresse une critique des institutions coloniales, au prix de sa liberté.

Un autre poète distingué de l'illustration néo-grenadine est José Fernández Madrid (1789-1830), avocat, médecin, dramaturge et président de la République. Il s'est manifesté pour l'Indépendance, se solidarisant depuis sa Cartagena natale avec la cause révolutionnaire. En 1812, Fernández Madrid devient représentant de sa province au Congrès de l'Union, à Villa de Leiva, mais il doit fuir la terreur de la reconquête espagnole menée par le général Morillo. Arrêté à Chaparral et expulsé à Cuba, il est revenu en Nouvelle Grenade en 1825, et fut nommé en 1826 Agent Confidentiel de la République de Colombie en France où il a fait un travail remarquable. Simon Bolívar l'a recommandé en 1827 pour le poste d'Envoyé Spécial et Ministre Plénipotentiaire à Londres, avec Andrés Bello comme secrétaire.

3. Castoriadis, Cornelius, *L'Institution imaginaire de la société*, y *La cité et les Lois, ce qui fait la Grèce.*

Parmi ses œuvres, Fernández Madrid a publié *Elegías Nacionales Peruanas* et *Poesías*, incluant un *Canto a Bolívar* et les drames *Guatimoc* (1822) et *Atala*. A Bogotá, il a intégré la *Tertulia del Buen Gusto,* salon littéraire fondé par María Manuela Sanz de Santamaría qui, comme l'*Arcano sublime de filantropía* d'Antonio Nariño, réunissait les noms les plus célèbres des Lettres et de l'Illustration. De ce groupe font partie aussi le scientifique Francisco José de Caldas, Jorge Tadeo Lozano, Francisca Prieto, Eloy Valenzuela, Francisco Antonio Zea, Josefa Antonia Baraya, José Manuel Restrepo, Josefa Ballén de Guzmán, Joaquín Camacho, et Manuela Santamaría Ricaurte, propriétaire d'une bibliothèque d'Histoire Naturelle visitée par Alexander von Humboldt lors de son périple scientifique dans la Nouvelle Grenade.

José Eusebio Caro (1817-1853)[4] exprime le même rêve de liberté dans son *Canto del último Inca* et surtout avec le poème *Lara*, de genre historique. Sous l'influence du philosophe français Charles Comte, Caro aspirait faire dans la *Mecánica social* une synthèse de toutes les connaissances humanistiques[5]. Mais José Joaquín Ortiz Rojas (1814-1892), poète le plus jeune du groupe, consigne dans *Sulma* l'idéologie argumentée et défendue de son époque. Sa tragédie indigène en vers est en harmonie avec la « conscience créole » . Ortiz Rojas s'est distingué aussi comme pédagogue, journaliste, et directeur des journaux *La Estrella Nacional, El Cóndor*, *El Día*, *El Conservador*, *El Porvenir*, *El Catolicismo*, *La Caridad* et *El Correo de las Aldeas*. Il a participé au mouvement politique *Regeneración,* à travers la scène nationale en tant que correspondant de la Académie Royale Espagnole, et fondateur en 1870 de l'Académie Colombienne, première Académie hispano-américaine. Il a travaillé efficacement avec Rufino José Cuervo, Rafael Pombo, Miguel Antonio Caro et José Caicedo Rojas aux débuts de l'Académie Colombienne, rétablissant

4. Idéologue et fondateur du parti conservateur. Père de l'humaniste et président de Colombie, Miguel Antonio Caro (1892)

5. Vinciguerra, M. J., "Relaciones culturales entre Francia y Colombia", Boletín cultural y bibliográfico, Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Vol. X N° 2, 1967, p.283-289.

les relations avec l'Espagne, pour la conservation de la pureté de la langue castillane.[6]

C'est sous l'emblème "Regeneración o Catástrofe" que l'humaniste, philologue, et poète romantique Rafael Núñez (1825-1894) compose l'hymne national. Président de la Colombie[7] et auteur de *Versos* (1885) et *Poesías* (1889), il rédige avec Miguel Antonio Caro (1843-1909), aussi président de la République (1894), la Constitution de 1886 qui fonde la République de Colombie. Dans un esprit monarchique de présidence centraliste, cette constitution prétendait être un instrument d'unité nationale d'idéologie incontestable. Absolument contraire au mouvement idéologique français, Caro exalte en elle les études classiques comme le latin et le grec, les valeurs religieux du catholicisme et l'héritage espagnol. Mais, Rafael Núñez reconnaît l'importance des idées françaises de cette constitution, en particulier ce qui résume le titre 3 des *Droits de l'homme* qu'Antonio Nariño avait traduit et diffusé en Colombie, mais que la réforme de 1936 va spécifier plus clairement, inspirée par le traditionaliste positiviste et sociologue français Léon Duguit. La réforme de 1937 du Droit Civil colombien, déjà marqué par le code chilien qu'Andrés Bello avait calqué du code Napoléon, a reçu encore plus l'influence du Droit français, car elle fut confiée à une commission présidée par Julliot de la Morandière.

Les poètes romantiques furent stigmatisés, malgré leur préoccupation pour le progrès social et scientifique, le langage et la grammaire. Cependant, la poésie romantique de Rafael Pombo (1833-1912) plus proche de l'idéologie et de l'humanisme de Caro, est le pilier de l'éducation nationale. Ses textes infantiles *El renacuajo paseador*, *La pobre viejecita*, *La hora de las tinieblas* et *El Niágara* véhiculent les principes moraux de la République. Il a traduit aussi les classiques Virgilio et Horacio, "El poeta moribundo" d'Alphonse Lamartine, et *Hamlet* de Shakespeare. Alors que José Manuel Marroquín (1827-1908) poète, écrivain et président de la Colombie (1900-1904) critique, dans "La

6. Ana Cecilia Ojeda, *De la poética de la Independencia y del origen de los sentimientos patrios,* Bucaramanga, Universidad Industrial de Santander, Colección Bicentenario, 2010, p.52.

7. Rafael Núñez fut President des Etats Unis de Colombie (1880-1882 et 1884-1886) Président de la République de Colombie (1887-1892 et de 1892-1894) et auteur de la lettre de l'hymne national.

perrilla" et son roman de mœurs *El Moro*, la société de son temps. Sa présidence fut tragique, affrontant les combats des guérillas dans la Côte Atlantique et Panama, soutenues par des troupes de Nicaragua, Ecuador et Venezuela, et l'influence des États-Unis intéressés par la construction du canal. Une grande partie de la guerre des Mille jours et la séparation de Panama (1903) eurent lieu pendant le mandat de Marroquín.

Le poète José Asunción Silva (1865-1896) ne fut mieux traité par l'opinion de son époque. Sa destinée tragique et sa mort à 31 ans ont laissé des traces profondes. Son roman *De sobremesa*, calqué d'*À rebours* (1884) de l'écrivain français Joris-Karl Huysmans, donne un aperçu de son esprit humain et sa sensibilité, dans un monde qui n'a jamais compris la valeur de sa création et de sa pensée. Cependant, il a ému le monde hispanique avec son célèbre *Nocturno* où se mêlent à l'amour, la mélancolie, le rêve, la magie et la sensualité, la musique, les mots et l'esprit divin de la poésie.

Le poète Guillermo Valencia (1873-1943)[8] a laissé également une œuvre de grande transcendance. Il rencontra à Paris son contemporain Ruben Darío et, comme lui, fut considéré le plus notable des symbolistes et parnassiens de langue espagnole. Deux fois candidat à la présidence de la République, il montre dans *Ritos* (1899) la riche imagerie personnelle de ses vers et sa personnalité politique, qui lui vaut une renommée perdurable. En 1924 il a publié une collection de poèmes chinois sous le titre *Catay*, traduits de la version française de *La Flûte de jade* (1879) de Franz Toussaint.

La femme dans la culture colombienne

Aujourd'hui, on ne peut plus mettre l'ignorance de l'existence d'écrivaines sur le compte de la tradition patriarcale, pourtant très enracinée, tout comme on ne peut pas effacer de l'histoire de la littérature le rôle des femmes. Francisca Josefa del Castillo y Guevara (1671-1742) a inauguré dès l'époque coloniale la place de la femme dans la littérature colombienne. La religieuse de Tunja a

8. Presidente de Colombia entre 1962 y 1966.

marqué ses contemporains, avec une œuvre de style innovant[9]. Car, au-delà de sa ferveur religieuse, elle déploie dans *Mi vida* et *Afectos espirituales*, une richesse thématique, confessionnelle mystique et philosophique[10]. L'écriture d'*El cuaderno de Enciso* à caractère symboliste et naturaliste[11], la situe entre le baroque et le néo-classique, et fut digne des meilleurs éloges : José María Vergara y Vergara dit que « la mère Castillo est le meilleur écrivain de la période coloniale »[12]; tandis qu'Antonio Gómez Restrepo affirme que « La Vénérable Mère Francisca Josefa del Castillo y Guevara est le seul écrivain du Nouvel-Royaume de Grenade, qui pendant la longue période coloniale, eut des mérites suffisants pour figurer avec honneur, non seulement dans l'histoire particulière du pays, mais dans le cadre général des Lettres castillanes[13] » Quant à Darío Achury Valenzuela, il considère que la Mère Castillo «…fut, qui l'aurait dit, un précurseur de la méthode de travail Proustienne[14] ».

Pendant le mouvement pour l'Indépendance, l'écrivaine et poétesse Josefa Acevedo de Gómez (1803-1861) intervient dans les intrigues politiques de la Nouvelle Grenade. De famille créole illustre, son père, José Acevedo Gómez, étant Procureur général et Régisseur perpétuel du Cabildo de Santa Fe en 1808, et leader révolutionnaire reconnu, subit la terreur de la reconquête de Fernando VII. Après l'Indépendance, elle s'est vue aussi mêlée aux querelles de rivalité entre Simon Bolívar et le général Francisco de Paula Santander. En effet, Diego Fernando Gómez, mari de Josefa Acevedo, s'est trouvé

9. Morales Borrero, María Teresa, La Madre Castillo su espiritualidad y su estilo, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo XXV, 1968.

10. Ballesteros Rosas, Luisa, *La escritora en la sociedad latinoamericana*, Cali, Programa Editorial de la Universidad del Valle, 1997 (Paris, Editions l'Harmattan, 1994).

11. Morales Borrero, María Teresa, *La Madre Castillo, su espiritualidad y su estilo*, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo XXV, 1968, p. 3633.

12. Vergara y Vergara, José María, *Historia de la Literatura de la Nueva Granada*, Bogotá, 1870.

13. Gómez Restrepo, Antonio, *Historia de la Literatura Colombiana*, Bogotá, Publicaciones de la Biblioteca Nacional, Tomo II, p. 91-109.

14. Achury Valenzuela, Darío, Estudio preliminar a *Su vida escrita por ella misma, Sor Francisca Josefa de la Concepción*, Biblioteca de Autores Colombianos, Ministerio de Educación Nacional, Ediciones de la Revista Bolívar, 1968.

impliqué, avec Luis Vargas Tejada, Francisco Arganil, et Vicente Azuero, dans la conspiration de septembre contre Bolívar.

Intellectuellement, Josefa Acevedo jouit du soutien de son mari, Fernando Gómez, député au Congrès des Provinces Unies en 1816, gouverneur du Socorro en 1819, sénateur en 1824 et magistrat de la Cour Suprême de Justice en 1827. Mais, à cause de l'expulsion et l'emprisonnement de celui-ci, le couple se sépare en 1835. Josefa Acevedo exerce comme profeseure à Guaduas en 1840, voyage en Angleterre en 1845, et publie à Bogotá son livre *Ensayo sobre los deberes de los casados escrito para los ciudadanos de la Nueva Granada* (1844) et *Tratado sobre economía doméstica para el uso de las madres de familia i de las amas de casa* (1848). À caractère pédagogique, le contenu de ses œuvres a un bon accueil car elles participent à la première éducation républicaine qui, par manque de ressources[15], doit avoir lieu au foyer. Elle publie aussi ses œuvres poétiques dans *Poesías de una Granadina* (1854) et *Cuadros de la vida privada de algunos granadinos copiados al natural para instrucción y divertimento de los curiosos* (1861) qui, groupés en huit cadres, contient, selon José María Vergara y Vergara dans la préface, le meilleur de son œuvre en prose. Ses articles de presse, publiés sous pseudonyme, ont obtenu une bonne critique si on se tient à ce que Josefa Acevedo dit dans son *Autobiografía* (1861):

> …He trabajado algunos artículos de periódicos que no enumero, pero, juzgados obra de otros escritores, han sido aplaudidos por hombres de mérito, causándome eso tal placer, que casi he dejado el incognito para recoger mis laureles[16].

Josefa Acevedo de Gómez entretient une correspondance avec des personnalités politiques de son époque, comme les présidents José Hilario López, Tomás Cipriano de Mosquera; José de Obaldía, Anselmo Pineda et Rufino Cuervo. Elle est appréciée dans le monde intellectuel, et compte parmi ses amies le poète Luis Vargas Tejada (1802-1829) proche et secrétaire privé du général Santander, qui rédige ses *Actas* avant de devenir secrétaire du Senat. Il fut élu député

15. Ojeda, Ana Cecilia, *De la poética de la Independencia y del origen de los sentimientos patrios*, Bucaramanga, Universidad Industrial de Santander, Colección Bicentenario, 2010.

16. Acevedo de Gómez, Josefa, *Autobiografía de doña Josefa Acevedo de Gómez, Biblioteca de Historia Nacional,* Bogotá, Imprenta Nacional, vol. VII, 335-336.

pour Bogotá à la Convention d'Ocaña en 1828[17], et dans ses drames *La Madre de Pausanías* et *Doraminta*, critique le régime colonial.

Josefa Acevedo partage les postulats de la Révolution française et de l'Illustration, mais elle a des réserves avec le libéralisme, comme parti politique consolidé en 1848. Tandis que la poétesse Agripina Montes del Valle (1844-1915) première femme universitaire, et membre du groupe *El Oasis* de Medellín, est considérée, d'après Rafael Pombo[18], comme la plus illustre des poétesses colombiennes de son temps. Mais, elle est peu connue, bien qu'elle ait été décorée en Colombie pour son poème "Al trabajo", et à Santiago de Chile en 1872 pour son poème «A la América del Sur» poèmes inclus dans son recueil *Poesías* (1883) préfacé par Rafael Pombo. Agripina Montes del Valle a fondé plusieurs écoles et collèges, et collabora avec des revues et des journaux très importants de son époque.

De cette période est aussi l'écrivaine et historienne Soledad Acosta de Samper (1833-1903) qui appartient à l'élite cultivée et politique de la Colombie. Elle a participé à l'évolution des traditions et à l'éducation, et écrit avec succès dans tous les genres littéraires. Soledad Acosta fonde les revues *La Mujer* et *El domingo de la familia cristiana*, en plus de collaborer avec d'autres. Mariée à l'écrivain José María Samper, elle fonde avec lui la *Revista Americana*.

Son père, le Général Acosta, fut ami du Marquis de Lafayette, et Soledad fut éduquée à Paris. Sa mère était une nord-américaine de la Jamaïque et ces circonstances culturelles lui ont permis de traduire des auteurs anglais, nord-américains et français. La publication à Bogotá en 1878 de sa traduction de *Le travail des femmes au XIXe siècle* (1873) du français Paul Leroy-Beaulieu et *A woman's thoughts about women* (1858) de l'anglaise Dinah María Mulock Craik, a servi à diffuser ses idées en Colombie sur la formation, le travail et l'émancipation des femmes, renforcées des idées de Madame de Staël, George Sand et Flora Tristan.

Dans son œuvre *La mujer en la sociedad moderna* (1895), elle expose l'action des femmes illustres de toutes les professions depuis l'antiquité, elle dédie un chapitre aux françaises Madame Elisabeth, la

17. Ojeda, Ana Cecilia, *Op. cit.*, p.48.

18. Antonio Gómez Restrepo. "Breve reseña de la literatura colombiana". *La literatura colombiana*, Bogotá, Bolívar, 1952.

sœur de Louis XVI, victime de la Révolution française, et la Marquise de Lescure, en tant qu'exemples de dignité et de courage[19]. Cette œuvre est, avec *Los piratas de Cartagena* (1885), une des plus importantes, ainsi que ses nombreux romans sur l'histoire de la Colombie, et une *Biografía de Antonio Nariño* (1905).

Cependant, son pays n'a pas reconnu l'importance de son œuvre, malgré le fait d'avoir participé en tant qu'écrivaine sur tous les sujets sociaux et politiques de la Colombie de son temps. Car, en plus de représenter la Colombie dans le congrès des Américanistes et dans la célébration du IV Centenaire de la découverte de l'Amérique, en 1892, d'intégrer l'Association de Écrivains et d'Artistes de Madrid, l'Académie Nationale d'Histoire de Caracas, et la Société Nationale d'Histoire de Bogotá, elle n'a pas été membre de l'Académie Colombienne d'Histoire, et on n'a pas commencé à étudier son œuvre[20] que depuis peu.

Entre innovation et tradition poétique

À partir des premières décennies du XXe siècle, l'avant-garde a promu un désir de liberté, d'indépendance et d'originalité, abrité par le groupe de *Los Nuevos,* avec une bonne dose de symbolisme expérimental, sans perdre de vue la tradition qui caractérise ses membres, comme les poètes Luis Carlos López (1898-1971) et Porfirio Barba Jacob (1883-1942) avec son long poème « Canción de la vida profunda » dédié à Montaigne, où il introduit une certaine transgression des lettres classiques colombiennes. Les poétesses y font aussi irruption : Fanny Osorio (1926-1988) avec sa poésie mélancolique, Amira de la Rosa et l'exaltation de sa ville natale de Barranquilla, ainsi que Laura Victoria -pseudonyme de Gertrudis Peñuela- (1904-2004) et sa lyrique innovante et sensuelle de *Cuando florece el llanto.* Leur liberté de ton va de pair avec celle de leurs contemporaines Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni et Gabriela Mistral. De la même façon, León de Greiff (1895-1976) avec ses *Variaciones*

19. Ballesteros Rosas, Luisa, *Historia de Iberoamérica en las obras de sus escritoras,* Madrid, Editorial Sial Pigmalión, 2018, p. 214.

20. La primera a empezar a estudiar su obra fue Monserrat Ordoñez: *Soledad Acosta de Samper. Una nueva lectura, Antología*, Bogotá, Fondo de Cultura Cafetero, 1988, pp.11-24.

alrededor de nada, et Luis Vidales (1904-1990) avec son recueil de poèmes *Suenan timbres* (1926) contrarient les traditions en donnant une certaine légèreté à la poésie colombienne. Imprégnée pourtant de la génération espagnole du 27 (Diego, Lorca, Guillén, Jiménez, Machado), la collection *Piedra y cielo* (1930-1950), publiée en 1935, avec le nom d'un poème de Juan Ramón Jiménez, est remarquée par l'originalité, la jeunesse, et le charme du groupe qui l'intègre. Arturo Camacho Ramírez (1910-1982) con *Espejo de naufragios* et Aurelio Arturo (1906-1974) con « Demora del Sur » (1963) vont plus loin que leurs contemporains, devenant des références importantes pour les poètes jeunes. Un des poètes le plus admiré et imité du groupe est Eduardo Carranza (1913-1985) remarqué par sa culture, la pureté et la dépuration du langage et l'oralité. Il retourne à un certain idéalisme avec des obsessions, comme la femme, l'absence, l'homme détruit par les dégâts du temps et de la mort.

Les poètes colombiens expriment dans la revue *Mito* leur mécontentement avec le monde qui les entoure. Créée en 1955 par Jorge Gaitán Durán cette revue réunit la poésie d'Eduardo Cote Lamus (1928-1964) d'Alvaro Mutis (1923) avec *Los elementos del desastre* publié en 1953, suivi de *Memoria de los hospitales de ultramar*, *Los trabajos perdidos*, *La suma de Maqroll el Gaviero* et *Siete nocturnos y un homenaje*, qui rappelle celle de José Asunción Silva. Les poèmes de Mutis débordent d'imagination et évoquent la décomposition végétale et l'humidité existentielle obsessive.

Le dernier numéro de *Mito* (1962) est dédié au *Nadaísmo*, un mouvement sur le néant, créé en 1958 à Medellín par Gonzalo Arango (1931-1976) comme une forme de révolution contre l'ordre établie. Irrévérente et sarcastique, la poésie de Jaime Jaramillo Escobar (1932) et Jotamario Arbeláez (1940) dévoile un certain enthousiasme chez les lecteurs pour la riche imagination dans leur création. Eduardo Escobar (1943) pratique un certain automatisme, pendant que la sensualité directe et dénuée de Dora Castellanos (1924) montre une aura subtile dans ses poèmes. L'amour est un thème constant qui devient nostalgie et rêverie dans son chant[21]. Les poétesses Meira Delmar (1922-2009) et Olga E. Mattei (1933) présentent les conflits

21. Castellanos, Dora. Prólogo Andrés Holguín. *Eterna huella,* Medellín, 1968, p. 6-8.

de l'homme moderne et la société. Elles font une critique profonde dans une fresque de renaissance contrôlée des thèmes universelles, comme l'amour, le rêve, la mort et l'oubli.

Le thème de la ville et sa réalité (1948) retrouve un espace important dans la poésie de María Mercedes Carranza (1945-2003)[22]. Réunie en *Vainas* (1972) sa poésie est le produit d'un éternel mécontentement, qui oscille entre nouvelle poésie et antipoésie. Rébellion, critique et tristesse, sont ses messages forts désespérés. La poétesse se rebelle contre les mots et leur mauvaise utilisation. Elle les qualifie de malsaines, violées ou tues par la voix des armes. Mais, comme Luis Vidales, Carranza exalte aussi le désir, jusqu'à adopter une sensualité du langage. Dans le poème « Poema del desamor » du livre *Tengo miedo*, elle écrit:

> Maintenant à l'heure du désamour
> Et sans la légèreté rosée que le désir donne
> Ses pas et ses gestes flottent
> et ses gestes.

Autour de la revue *Golpe de dados* (1983), nom sorti d'Un coup de dés, un vers de Stéphane Mallarmé, la nouvelle poésie de María Mercedes Carranza, Gustavo Cobo Borda, José Manuel Arango (1937-2000), Giovani Quessep (1939) et Darío Jaramillo Agudelo (1947) se lance dans une guerre des mots contre les mots et regardent le monde avec une vision désenchantée.

Entre érotisme, ironie et critique sociale, Juan Manuel Roca (1946) les rejoint avec sa poésie marquée par les surréalistes français et une bonne dose d'utopie, qui se trouve aussi dans les poèmes de Renata Durán (1950) et William Ospina (1954) persistant sur une recherche de l'essentiel, des racines élémentaires allant jusqu'aux cultures précolombiennes pour rencontrer des pistes solides ; derrière celles-ci on trouve également Luisa Ballesteros Rosas avec son recueil *Diamant de la nuit* (Paris, 2003), une vision de la lune à travers la mythologie indigène. Dans *De l'autre côté du rêve* (Paris, 2011) elle amplifie un discours existentiel et philosophique, comme dans le poème « Un jour d'hiver » :

22. Mercedes Carranza a fondé en 1986 la Maison de la Poésie, dans le vieux quartier de la Candelaria de Bogota, où le poète romantique et moderniste José Asunción Silva a vécu et s'est suicidé en 1896.

Nous sommes avides
d'aurore et zénith
songe de crépuscule ardent
oiseaux endormis les yeux ouverts

María Clara Ospina présente également, dans *Caligrafía del Viento,* un exposé philosophique se plaçant devant un cadre où, avec un clin d'œil à "La couleur des voyelles" d'Arthur Rimbaud, les couleurs de l'état d'âme passent par de diverses tonalités jusqu'à transmettre avec des coups de pinceau fermes la raison de vivre. Dans son poème «Extranjera», elle affirme sa présence anonyme avec des symboles comme la brume et l'élément liquide qui passe : *personne ne me réclame / je suis la brume*. Ou, *le courant / du fleuve humain / m'entraine* (p. 82). Maria Clara Ospina exprime sa préoccupation sur la situation de la Colombie dans «Miremos las estrellas» où elle lance un regard critique et d'interrogation: lorsqu'elle dit : *Aurons-nous un futur ?* (119), et dans le poème «Desplazados» elle signale le drame de tous ceux qui doivent tout abandonner pour sauver leurs vies.

Le mal-être des poètes actuels est révélé aussi par Piedad Bonnet (1951) lorsqu'elle dit « à côté d'un pays qui ne finit pas d'enlever les amarres, de structures enquillasses des temps seigneuriaux, bouillit un pays divers, multiple, déchiré entre nombreuses contradictions ». Avec les poèmes du libre *Nadie en casa*, elle délie un discours chargé de critique et de mécontentement. Dans "Cuestión de estadísticas" elle dit :

Ils étaient vingt-deux, dit la chronique,
Deux enfants au regard hagard,
Soixante-trois coups de feu, quatre prières,
Trois malédictions profondes, éteintes
Quarante-quatre pieds et leur chaussure,
Quarante-quatre mains désarmées,
Une seule peur, une haine qui crépite,
et un milliard de silences étendant
leurs pansements sur l'âme mutilée.

Pour elle, « la beauté moderne est capable de couver autant la vie splendide que dans la douleur, dans la sourdine, la misère[23] ». Ce commentaire illustre ce qu'Omar Ortiz dit: « Peut-être notre tâche ne

23. Piedad Bonnett, « ¿Vive la poesía en Colombia ? », Magazín Dominical de *El Espectador*.

soit de nous engager avec la beauté nous engager avec la beauté, mais avec nous-mêmes, avec l'intelligence du cœur[24]. »

Paradigme d'exclusion générique

Pendant que les élites colombiennes, obnubilées par le profit économique et le pouvoir, ignorent le lien ancestral des poètes avec les traditions et la culture du pays, les prix littéraires internationaux, comme le Nobel, le Rómulo Gallegos, l'Alfaguara et plus récemment le Virginia Woolf[25], les obligent à tenir compte d'écrivains auxquels ils n'auraient jamais prêté la moindre attention. Avec paresse, les inquisiteurs du Ministère de la Culture quelque fois se trouvent obligés, juste pour se couvrir, d'inclure des femmes écrivains dans les évènements littéraires internationaux, mais à l'heure de représenter le pays, même en se creusant la tête, ils ne se souviennent d'aucune. Cette réalité a pu se vérifier lors des festivals Bellas Latinas en 2009, en France; au salon du livre à Paris en 2015, dont le pays invité était la Colombie, et dans l'année France - Colombie en 2017, des évènements où les femmes écrivains brillèrent par leur absence dans la liste d'auteurs invités.

La double exclusion générique n'avait jamais été aussi flagrante qu'au cours de la célébration de l'année France-Colombie. Les écrivaines furent ignorées ou exclues de façon manifeste, et le genre poétique a servi d'alibi à l'heure d'écarter les femmes d'une façon aussi grossière. Quelqu'un a osé lancer en Colombie l'alarme à propos de ce comportement honteux du Ministère de Culture Colombien, qui jetait le discrédit sur l'Année France-Colombie, avec sa politique d'exclusion, machiste et ignorante qu'il exportait.

Le premier prétexte fut que les écrivaines n'avaient pas publié suffisamment en France. Lorsqu'on leur a fait remarquer qu'il y avait de nombreuses femmes écrivains colombiennes publiées en France et certaines d'entre elles vivaient à Paris et donc il ne leur coûtait rien

24. Omar Ortiz, « Poesía y Poder en Colombia », *Memorias*, T.I, Segundo Congreso de poesía en lengua española desde la perspectiva del siglo XXI, Nubia Estela Cubillo Ramírez (Dir.) Bogotá, Imprenta patriótica del Instituto Caro y Cuervo, 2003, pp. 217-231.

25. Luisa Ballesteros Rosas, *Historia de Iberoamérica en las obras de sus escritoras*, Madrid, Grupo Editorial Sial Pigmalión, 2018.

de les inviter, ils ont donné comme excuse qu'elles étaient des poètes. En effet, les poètes ne sont pas invités à représenter le pays dans un évènement littéraire officiel, tant que les politiques colombiens "antipoétiques" sur tous les plans, aient le pouvoir de prendre ce type de décision, La seule poétesse invitée au dernier moment fut Piedad Bonnett, car elle n'était pas loin, étant venue à Madrid recevoir un prix littéraire. Mais les décideurs, sans aucune honte, ont fait remarquer qu'ils l'avaient fait venir pour son roman *Lo que no tiene nombre* (2017), et non comme poète.

Lorsque le scandale sur l'exclusion des femmes a éclaté en Colombie, les organisateurs de l'année France Colombie des deux pays se sont rejeté la responsabilité mutuellement. Les français déclarèrent que la liste d'auteurs invités était envoyée depuis la Colombie, et les autorités diplomatiques colombiennes affirmèrent que les éditeurs comme les bibliothécaires français ne voulaient avoir que des auteurs d'œuvres sur le conflit armé. C'est alors que tout le monde a compris que tout était lié à la volonté du président colombien qui voulait justifier internationalement l'obtention du Prix Nobel de la paix, après avoir sacrifié le bien du pays en bénéfice des groupes armés. Le Ministère de la "culture" colombien, paradoxalement dans les mains d'une femme, était mal-à-l'aise, et finalement a trouvé bien d'inviter au dernier moment Laura Restrepo, même si elle n'était pas publiée en France, puisque l'un de ses livres, *Multitude errante*, traitait justement des victimes du conflit armé.

Pour conclure, en plus de l'exclusion volontaire des femmes et des poètes, la question politique a pris le dessus en Colombie. La campagne présidentielle était prioritaire avec la réélection du président et son prix Nobel de la paix, avec le soutien de toutes les guérillas. Donc, il est évident que les poètes et les femmes n'ont pas de place dans ces évènements, quand la littérature est prise en otage pour ce genre d'intérêts.

MARGINALISATION, MARGINALITÉ ET DISCOURS DES MARGINAUX : LES VICTIMES DE L'ETA DANS LES CONTES DE FERNANDO ARAMBURU

David Crémaux-Bouche
Université Grenoble-Alpes – ILCEA4

Le marginal est une figure très répandue dans la littérature hispanique, notamment depuis l'émergence du genre picaresque représentant des miséreux, orphelins ou voyous des rues qui vivent en marge de la société et, plus précisément, en marge des codes d'honneur propres aux classes dominantes de leur époque. Parce qu'il mène une existence aux crochets de la communauté, le marginal est un instrument pour qui souhaiterait interroger, critiquer, voire dénoncer certaines opinions généralement acceptées. D'ailleurs, la définition même du marginal permet à la société de garantir une cohésion autour de valeurs qu'il n'est, *a priori*, pas permis ou légitime de transgresser. Qui dit marginalité dit transgression d'une norme, comprise comme la conformité avec ce qui est attendu par un groupe social donné. En somme, l'altérité et l'identité sont au cœur du processus de marginalité et de marginalisation car on définit le marginal comme autre de notre communauté. Cet autre peut être marginalisé ou exclu : ces deux termes renvoient à des réalités proches bien que non superposables. L'exclusion induit un rejet hors de la société quand la marginalité se situe à l'intérieur même de la communauté. Eve Feuillebois-Pierunek précise cette distinction, en y ajoutant une troisième perspective, qui est celle de la déviance :

> L'exclusion résulte d'une volonté de mettre un individu ou un groupe au ban de la société, tandis que la marginalité est le fruit d'une incapacité du système à intégrer certaines personnes. Si la marginalité génère de l'exclusion, tous les exclus ne sont cependant pas des marginaux […]. Quant à la déviance, elle constitue un écart patent vis-à-vis d'une norme, qu'elle soit explicite ou implicite, tandis que la marginalité est un état qui peut ou non advenir en réaction à cet écart. Si la marginalité résulte bien de la déviance, elle ne saurait s'y résumer. La marginalité apparaît en fonction des attentes du groupe « normal » vis-à-vis du groupe « différent », et non pas seulement à cause de l'identité ou du comportement des membres « différents »[1].

1. É. Feuillebois-Pierunek et Z. Ben Lagha (éd.), *Étrangeté de l'autre, singularité du moi : les figures du marginal dans les littératures*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 8-9.

Pour matérialiser cette tension entre marginalité et exclusion – le marginal est en effet constamment menacé d'exclusion – nous nous intéresserons aux victimes du nationalisme basque radical de l'ETA (*Euskadi Ta Askatasuna*, Pays basque et Liberté) afin d'étudier comment est représenté le processus de marginalisation des victimes dans la fiction. Avant d'introduire les textes sur lesquels nous nous appuierons lors de cette analyse, nous souhaiterions rappeler l'origine et la raison de cette marginalisation de l'altérité en précisant le cadre d'étude qui nous permettra de replacer notre propos dans son contexte historique.

La construction de l'altérité comme figure pour se définir soi-même, ainsi que le groupe auquel on appartient, est au centre de la dynamique nationaliste. Pour le cas qui nous occupe, le nationalisme basque est apparu au XIX[e] siècle et son principal théoricien fut Sabino Arana, l'auteur de *Bizkaya por su independencia* (1892). Culturellement, la nation basque y est définie comme un peuple de même race, de même religion (chrétienne catholique) et ayant une langue commune (*l'euskera*). Tout nationalisme s'érige et se façonne comme étant le négatif d'une autre nation. En d'autres termes, toute nation se définit contre une autre : pour la nation basque, il s'agit de construire son identité en opposition à l'Espagne. Ce sentiment de haine envers l'Etat espagnol n'est pas aussi récent qu'on pourrait le penser. Rappelons-en brièvement quelques traits.

Dès le Moyen-Âge et jusqu'aux guerres carlistes, la politique des *fueros* s'appliquait[2]. Autrement dit, les lois juridiques, les obligations, les privilèges ou les institutions étaient différentes en fonction des territoires en Espagne. À cette époque, le Pays basque n'existait pas tel qu'il est aujourd'hui : chaque province basque avait son propre *fuero* et durant les guerres carlistes, les traditionnalistes ont lutté pour conserver leurs privilèges et éviter une centralisation du pouvoir, ainsi que l'unification des lois espagnoles impulsée par le libéralisme. Après la défaite républicaine lors de la Guerre d'Espagne (1936-1939), d'anciens *gudaris*[3] furent formés par les Etats-Unis pour lutter

2. S. De Pablo Contreras, *La patria soñada: Historia del nacionalismo vasco desde su origen hasta la actualidad*, Editorial Biblioteca Nueva, San Sebastián, 2015, p. 40.

3. Durant la Guerre d'Espagne, les *gudaris*, « guerriers » en basque, formaient ce que le gouvernement basque nommait l'*Eusko Gudarostea* (« armée basque »).

contre le nazisme[4], et certains sont devenus des instructeurs de l'ETA, organisation terroriste fondée en 1958 pour résister au centralisme franquiste. Inspirée de l'idéologie marxiste révolutionnaire, cette organisation clandestine se donna pour objectif l'indépendance du Pays basque dans son ensemble, c'est-à-dire en incluant la zone située en France – nommée *Iparralde* –, afin d'ériger une république socialiste – au sens marxiste du mot – sans classes et indépendante. L'objectif principal de l'organisation était de créer un pays indépendant pour la nation basque, un *Euskal Herria*, face à l'Espagne et à la France, pays envahisseurs qui opprimaient le Pays basque politiquement et moralement. Selon l'organisation nationaliste, il était essentiel de mener cette lutte afin de rendre à la nation basque sa culture, sa langue son territoire et son indépendance. Ainsi, les victimes de l'ETA seraient ces personnes qui incarneraient l'altérité pour le nationalisme basque : en somme, la figure de l'oppresseur qui ne reconnaîtrait pas le particularisme régional et qui empêcherait la société basque d'aspirer à son indépendance.

Depuis 2011, avec l'annonce du cessez-le-feu définitif de l'ETA, et plus encore depuis 2018, année de dissolution de l'organisation terroriste, la littérature espagnole contemporaine s'est emparée de « la Cosa[5] » afin d'en offrir une représentation fictionnelle. Ces récits

Le terme *gudari* a ensuite été récupéré par l'ETA, dans l'optique de s'inscrire dans une tradition héroïque et guerrière, pour qualifier les nationalistes basques qui « luttaient » pour l'indépendance d'Euskal Herria contre ceux qu'ils considéraient être les représentants de « l'envahisseur espagnol ». Cette récupération idéologique d'une terminologie guerrière a été réalisée dans le but d'autolégitimer leur lutte, qui n'est en réalité qu'une « guerre imaginaire » (A. Elorza, *La religión política: « El nacionalismo sabiniano » y otros ensayos sobre nacionalismo e integrismo*, Donostia-San Sebastián, R&B Ediciones, 1995, p. 49) basée sur des « mythes qui tuent » (G. Fernández Soldevilla, « Mitos que matan. La narrativa del "conflicto vasco" », *Ayer*, nº 98, 2015, p. 213-240). Pour plus de précisions sur cette question, nous renvoyons à cette étude de Gaizka Fernández Soldevilla (G. Fernández Soldevilla, *La voluntad del « gudari »: génesis y metástasis de la violencia de ETA*, Madrid, Tecnos, 2016)

4. Pour plus de détails sur le batallón Gernika, nous renvoyons à cette monographie de Mikel Rodríguez (M. Rodríguez, *Memoria de los vascos en la Segunda Guerra Mundial: de la Brigada Vasca al Batallón Gernika*, Pamplona, Pamiela, 2002).

5. I. Zaldua, *Como si todo hubiera pasado*, 1re éd., Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2018. Par cette expression, Iban Zaldua et ses amis qualifient le terrorisme

aspirent à remplir plusieurs objectifs : outre la volonté d'offrir une image vraisemblable ou réaliste de la vie quotidienne des Basques sous le terrorisme, les auteurs souhaitent avant toute chose permettre une meilleure compréhension, par leur récit, de la terreur nationaliste qui a frappé le Pays basque et l'Espagne. Un auteur a notamment permis de porter le « conflit basque » au centre des préoccupations littéraires : il s'agit de Fernando Aramburu. Le romancier euskarien, résidant en Allemagne depuis les années 1980, est, en effet, l'auteur du roman *Patria*, considéré comme l'œuvre emblématique retraçant la vie de nombreux Basques sous le terrorisme de l'ETA. Son impact auprès du public et ses nombreuses adaptations[6] ont très vite contribué à en faire un phénomène extra-littéraire par la portée sociale qu'une telle représentation fictionnelle a pu avoir, déliant les langues de nombreuses victimes qui souhaitent dorénavant participer à l'écriture du récit pluriel ainsi qu'à la constitution des mémoires collectives du « conflit basque ». Néanmoins, peu de personnes savent que Fernando Aramburu avait déjà écrit précédemment sur la violence politique de l'ETA, et ce, alors même que l'organisation terroriste était encore en activité : la collection de contes *Los peces de la amargura*[7] (2006) et, dans une moindre mesure, la collection *El vigilante del fiordo*[8] (2011) ainsi que le roman *Años lentos*[9] (2012) sont les premiers textes dans lesquels l'auteur donostiarra avait proposé une réflexion sur les victimes de la violence politique de l'ETA.

basque. Cette périphrase met également en relief la difficulté si ce n'est l'impossibilité de nommer l'action de l'ETA dans ce qui s'apparente aujourd'hui à une véritable bataille discursive pour le récit.

6. L'œuvre d'Aramburu a été adaptée par trois média différents : la musique avec le groupe de *heavy metal* Antecessor (D. Crémaux-Bouche, « La adaptación de la novela Patria por el grupo Antecessor: de la mitificación regional de la violencia nacionalista vasca a la derrota musical de ETA », *Image et Musique*, 11ème congrès du GRIMH, PUSE-Grimh, 2022 (sous presse)), la bande-dessinée avec le remarquable roman graphique *Patria* de Toni Fejzula (T. Fejzula et F. Aramburu, *Patria: basado en la novela de Fernando Aramburu*, Barcelona, Planeta, 2020) et la série *Patria* réalisée par Aitor Gabilondo.

7. F. Aramburu, *Los peces de la amargura*, 7e éd., Barcelone, Maxi Tusquets, 2006. Nous utiliserons cette édition tout au long de notre travail.

8. F. Aramburu, *El vigilante del fiordo*, Barcelone, Tusquets Editores, 2019. Nous utiliserons cette édition tout au long de notre travail.

9. F. Aramburu, *Años lentos*, Barcelone, Tusquets Ed, 2013.

Notre propos s'appuiera sur trois contes : les deux premiers, « Enemigo del pueblo » et « Colcha quemada », sont tirés de la collection *Los peces de la amargura* et présentent deux facettes de la marginalité, à savoir, respectivement, une approche discursive du marginal avec le personnage de Zubillaga et une vision du processus de marginalisation opéré par la société basque permettant d'aboutir à la condition de marginal. Enfin, le dernier conte, « Chavales con gorra », tiré du recueil *El vigilante del fiordo*, met en scène les conséquences d'une marginalisation forcée, voire d'une exclusion de la société, pour le protagoniste qui subit les violences de l'ETA.

« Enemigo del pueblo » ou le portrait d'un marginal en souffrance

Le récit « Enemigo del pueblo » raconte comment Zubillaga, victime d'une rumeur infondée l'accusant d'être un traître à la patrie, est ostracisé par ses concitoyens, alors que le protagoniste, enveloppé dans une *ikurriña*[10], s'expose pendant des heures sur la place du village pour démontrer son idéologie sans équivoque et son appartenance à la société qui souhaite l'exclure. La particularité de ce récit repose avant tout sur sa structure narrative : le lecteur est placé d'emblée face aux conséquences funestes de la marginalité – autrement dit, le suicide du protagoniste – et n'en comprend la motivation qu'à la toute fin du récit. Une telle structure narrative permet de mettre en relief l'expression pratique de l'ostracisme exercé par le nationalisme basque sur ce qu'il considère être l'ennemi du village et de la nation[11].

Dès les premières lignes, le portrait de Zubillaga met en lumière la stratégie sociale de relégation d'individus aux confins de la société, non plus considérés comme des hommes mais bien comme de vulgaires parasites. Avant de se suicider, le protagoniste se trouvait dans un état d'ébriété avancé, signe d'un désarroi dont la nouvelle narrera l'origine en révélant notamment le scandaleux regard que porte la société basque sur cet homme. Le ton est donné quand on voit que des enfants, prétendument symboles d'ingénuité et d'innocence,

10. Il s'agit du drapeau basque.

11. En espagnol, le terme « pueblo » désigne à la fois le « village » et le « peuple », en somme la communauté dans son microcosme et son macrocosme.

se retrouvent à célébrer et à fêter le décès d'une cible de l'ETA[12]. Toute humanité et moralité sont dès lors niées dès le début du récit. L'animalisation, ébauchée quelques lignes plus tôt par l'assimilation de la parole de Zubillaga à celle d'un chiot, permet de préparer le « silenciamiento[13] » du protagoniste :

> Se sucedían las bazas, se contaban los tantos, mientras Zubillaga desfogaba con voz de pito su amargura desde el umbral. Ninguno de los presentes parecía más impresionado que si estuviera oyendo los ladridos distantes de un cachorro. La pronunciación de Zubillaga era además deficiente, a causa tal vez de la exaltación que lo embargaba. Las malas condiciones acústicas del local reducían la chorretada de sus gritos a un guau-guau confuso y estridente. Habría hecho falta colocarse a su lado para entender lo que decía, si es que algo decía[14].

La focalisation externe de ce passage met l'accent sur la difficulté d'expression du protagoniste. Tous les critères d'une prise de parole efficace (la prononciation déficiente ; le cadre assourdissant ; la tonalité vocale apparentée à un « pito ») sont absents, réduisant dès lors le discours à un vide dénué de toute puissance expressive. Sa place d'orateur lui est même ôtée par cette animalisation car, tel un chiot errant, il se retrouve congédié ; en effet, ses « guau-guau » dérangent le curé du village, lui qui représente la communauté nationaliste au sein du microcosme basque. Notons pour finir la position liminaire de Zubillaga matérialisant cette limite entre la communauté des hommes et celles des autres, des bannis, des reclus, dont le protagoniste se rapproche de plus en plus.

12. «Subido al pretil, Zubillaga les dedicó un corte de mangas. Después se dio la vuelta y se arrojó al vacío. Los chavales echaron a correr hacia el puente haciendo gestos de alborozo » (F. Aramburu, *Los peces de la amargura*, *op. cit.*, p. 142).

13. Ce substantif, qui n'a pas de traduction littérale en français, revêt deux sens diamétralement opposés, mettant en lumière une contradiction inhérente à l'étude du silence : il s'agit d'une part de l'action d'un sujet qui choisit de se taire et en même temps la soumission d'un sujet par autrui. Ce silence est ainsi « imposé ».

14. F. Aramburu, *Los peces de la amargura*, *op. cit.*, p. 141.

Face à une situation qui le réduit tout bonnement au silence, Zubillaga se doit de passer par un discours de l'excès, par une hyper-publicité pour clamer son innocence. Le fait de revêtir le drapeau basque, emblème de la cause nationaliste, afin d'ancrer son appartenance à la communauté, est vu comme une offense, voire une injure[15]. Il s'agit, ainsi, pour Zubillaga de devenir un monstre[16] – au sens étymologique du terme – afin de contrer cette volonté de marginalisation, d'invisibilisation mais aussi de « silenciamiento » («Silencioso y en una postura como de condenado a la vergüenza, se expuso a las miradas de la gente[17]»). Afin d'attirer encore davantage les regards sur sa personne pour prouver, voire imposer, son existence aux autres, Zubillaga utilise « un fajo de unas doscientas hojas sueltas de bloc, cuadriculadas ». Son but est clair : « Todo el que quiso pudo leer en ellas, redactado a mano con letras mayúsculas, que él no había hecho aquello que decían[18] ». Un tel acte démontre, s'il en était besoin, que la marginalisation, menée par la communauté nationaliste contre certains membres du groupe, n'est pas innée mais bel et bien construite. Aramburu le suggère par la présence d'une fillette, souhaitant ramasser une des feuilles par simple curiosité[19], mais qui est rapidement corrigée par sa mère. En effet, ramasser ce

15. «Que estaba deshonrando la ikurriña. Que ya iba ella a mandar a alguno a que *se la quitaría*. Que el pueblo no perdona. Que era un sirvengüenza, un traidor y que de vasco nada» (*Ibid.*, p. 145). On notera dans ce bref extrait un trait langagier typique de la rhétorique nationaliste : l'usage de la synecdoque («Que el pueblo no perdona»). Le fait de s'autoériger comme les uniques porteurs des valeurs patriotiques permet à la communauté nationaliste de se rassembler autour d'un idéal, mais également de condamner et d'ostraciser ceux qui ne feraient pas partie de ce « pueblo ». Cette synecdoque se double, en outre, d'une ellipse mémorielle car celui qui entend une telle phrase ne sait pas la faute commise dans le passé ce qui marque le processus de marginalisation du sceau de l'aléatoire.

16. Rappelons que le substantif « monstre » est issu du verbe latin *monstrare* signifiant « montrer » ainsi que de « monstrum » dérivé du verbe *monere* signifiant « avertir ». Le monstre est donc bien celui qu'on montre du doigt ou qui s'expose lui-même au regard des autres afin de faire remarquer quelque chose.

17. F. Aramburu, *Los peces de la amargura*, *op. cit.*, p. 144.

18. *Ibid.*, p. 143

19. «Delante de la tienda de chucherías, la curiosidad de una niña de seis o siete años, que se agachó a recoger uno de aquellos papeles volanderos, fue castigada por su madre con un rápido paraguazo en el dorso de la mano» (*Id.*)

tract suggèrerait que Zubillaga bénéficierait encore d'une existence sociale, existence que la société nationaliste souhaite lui ôter. Ainsi, ce geste de la mère, en apparence anodin, manifeste la conscience sociale de la marginalisation que chaque villageois se doit d'avoir et d'exercer afin de ne pas attirer les foudres des prophètes d'une morale minoritaire basée sur l'ostracisme. D'ailleurs, lesdits tracts sont assimilés à des excréments[20] par le narrateur, signe d'une considération sociale particulièrement abjecte pour celui que l'ETA a déchu de sa citoyenneté et de son droit de cité.

Le protagoniste va encore plus loin dans cette volonté d'imposer son existence aux yeux de la communauté : il va même jusqu'à en questionner les fondements. Quand Zubillaga entre et crie dans la taverne où sont réunis ses concitoyens pour jouer aux cartes, c'est le curé du village qui initie l'action de marginalisation de la société[21]. Il est comme ce messie, ce guide que tous suivent aveuglément. Par conséquent, la représentation de l'église dans le conte, au sens d'espace où le curé prêche, est particulièrement intéressante dans sa symbolique :

> Al fin del reparto, se encaminó a la plaza de la iglesia, en cuyo centro colocó la silla. Desde la penumbra de los soportales lo vieron sentarse, primero de espaldas a la iglesia, enseguida de frente; él sabría por qué. Sobre sus hombros colgaba la bandera a modo de capa. Silencioso y en una postura como de condenado a la vergüenza, se expuso a las miradas de la gente. Ya corría por el pueblo el rumor de su chaladura[22].

En s'installant face à l'édifice religieux, Zubillaga semble défier l'institution (« de frente ») liée idéologiquement à l'ETA. D'ailleurs le narrateur ne précise pas davantage les raisons de cette action : le

20. «La gente esquivaba [las hojas] como si fueran excrementos» (*Id.*)

21. «Corpulento, flemático, el tabernero secaba cucharillas detrás del mostrador. Las cejas del eclesiástico se arquearon impacientes en el costado de una mesa pidiéndole que atajara el incordio. El tabernero se apresuró a mandar a Zubillaga que se marchase. Zubillaga, la mirada grande, el gesto alelado, se calló» (*Ibid.*, p. 142). La vision du narrateur se centre d'ailleurs sur l'ecclésiastique comme pour signifier que c'est de sa décision que dépend la réaction de la société basque : à peine a-t-il exprimé que ces cris le dérangeaient que le tenant du bar fait sortir Zubillaga.

22. *Ibid.*, p. 143.

lecteur comprend aisément que le curé occupe une place centrale dans le village car il est au fait de toutes les rumeurs et constitue le vecteur de la majorité des sociabilités[23]. Zubillaga incarne, quant à lui, une figure christique de par sa posture (« como de condenado a la vergüenza »), de par sa prétendue hérésie (« corría por el pueblo el rumor de su chaladura ») mais aussi parce que son parcours ressemble à un chemin de croix : il doit subir cette honte de la part de la société pour revenir, tel un martyr, dans la communauté des hommes.

Comme on le remarque, toute marginalité est relative car on est « marginal par rapport à un groupe institutionalisé[24] » : la marginalité induit le fait d'être en dehors d'un cadre établi par telle ou telle société et engage donc une « dynamique des rapports sociaux[25] ». Souvent, les victimes de l'ETA étaient isolées du reste de la société basque avant que l'attentat, à leur encontre, n'ait lieu. Cette marginalisation était très fréquemment accompagnée de la « complicité[26] » d'une grande partie de la société basque[27] elle-même. Les victimes subissaient une marginalisation progressive, passant par un silence comme stratégie

23. C'est ce qui est clairement formulé dans *Patria* : « ¿El cura? No me lo nombres. Menudo pájaro. Ese es de los peores, te lo digo yo. Les va con cuentos a los jóvenes, les mete ideas y los calienta. Y cuando pasa lo que pasa, se echa para atrás, predica y da de comulgar con carita de santo. Esto no se lo puedes decir a la ama porque se pone hecha un toro. […] ¿No ves que el cura les deja a los chavales los bajos de la iglesia para que guarden allí sus pancartas y banderas y sus botes de pintura? […] Joxe Mari, que yo sepa, no nació con una pistola. El cura, los amigos, qué sé yo, lo llevaron por el mal camino» (F. Aramburu, *Patria*, 22e éd., Barcelona, Tusquets Editores, 2016, p. 472).

24. A. Bouloumié et Centre d'études et de recherche sur imaginaire, écritures et cultures (éd.), *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2003, p. 11.

25. H. Menegaldo, *Figures de la marge : marginalité et identité dans le monde contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 43.

26. A. Arteta, *Mal consentido: la complicidad del espectador indiferente*, Madrid, Alianza Editorial, 2010.

27. Comme le rappelle bien la philologue et écrivaine Edurne Portela, il est essentiel de rester dans la nuance et d'éviter tout manichéisme : « El problema vasco, como cualquier problema en que ha habido una división social profunda, no es dirimible en la zona de los blancos y negros, de las certezas y verdades absolutas, sobre todo si entramos en el mundo de la imaginación y de los afectos » (E. Portela, *El eco de los disparos: cultura y memoria de la violencia*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2017, p. 20).

de négation de leur existence[28], doublée d'une violence morale et symbolique de la part des membres de la société qui isolent cette future victime afin de ne pas être, à leur tour, marginaux aux yeux de l'organisation terroriste. Ce processus d'ostracisme, débutant par une simple rumeur ou une menace peinte au mur par exemple, aboutit *in fine* à une marginalisation comme mode de vie[29] pour toute cette communauté meurtrie, allant de la personne ciblée en elle-même (Zubillaga) à l'ensemble de ses proches. Prenons l'exemple de l'invisibilité de la fille de Zubillaga lorsque celle-ci se trouve en société, et plus précisément dans une boucherie :

> Cubría la entrada del establecimiento una cortina de colgantes destinada a impedir el paso de los insectos. […] Cuando le llegó el turno a la hija de Zubillaga, la carnicera dirigió la palabra a una de las señoras que había venido más tarde que la muchacha. Ésta dijo con suavidad que le tocaba a ella. La carnicera siguió hablando con la otra. ¿Qué te pongo? La hija de Zubillaga se arrimó sin titubeos al centro del mostrador. Doscientos gramos de jamón serrano. Lo tuvo que repetir. No me queda, respondió con sequedad la

28. *Ibid.*, p. 69.

29. Zubillaga n'a, en effet, presque plus aucun contact avec sa famille : il s'est comme habitué à ce mode de vie en marge de la vie sociale. Ses enfants l'évitent quand ils ne sont pas sommés par la société de participer eux-mêmes à sa mort sociale (« El siguiente que se acercó aquella tarde a Zubillaga fue el menor de sus hijos. […] Ya su madre le había suplicado a primera hora de la tarde que no pasara por la plaza de la iglesia. Chico obediente, se había llegado a la academia dando un rodeo. Ahora lo flanqueaban los dos jóvenes fornidos por la calle abajo. En esto, uno de ellos le preguntó si no se avergonzaba de tener un padre como el suyo. El muchacho caminaba con la vista baja y el paraguas cerrado a pesar del chaparrón. Se encogió de hombros; pero como el otro insistiese, respondió que sí. Que sí qué. Que sí se avergonzaba. Le dijeron detrás de una columna de los soportales lo que tenía que hacer. El hijo de Zubillaga asintió amilanado. Había una pintada con tinta roja en la piedra: ETA MÁTALOS. […] Allá fue, solo bajo la lluvia, con pasos vivos de recadista. Dirigió la palabra a su padre sin acercarse del todo a su lado y su padre no se volvió. Estuvieron así un buen rato. Algo se dirían, el padre en la silla y el hijo a su espalda, distantes varios metros el uno del otro. Luego el muchacho le tomó la bandera y ni siquiera entonces su padre cambió de postura. Les llevó el hijo de Zubillaga a los chicarrones la bandera empapada» (F. Aramburu, *Los peces de la amargura*, *op. cit.*, p. 146). L'absence de réaction de Zubillaga quand son fils lui ôte, symboliquement, l'appartenance à la communauté basque fait ressortir tout le tragique de la condition du marginal.

> carnicera. La hija de Zubillaga señaló con el dedo la pieza de jamón colocada sobre la repisa de mármol cuajada de fiambres. Doscientos gramos de ése, por favor. La carnicera se dignó mirarla a la cara por vez primera. Una mueca de desprecio torcía su boca cuando dijo: Yo no vendo a los enemigos de Euskal Herria[30].

La brève mention de « los insectos », qui pourrait paraître secondaire de prime abord, fait sens dans l'économie générale du conte quand on sait que le père a été précédemment animalisé en chiot. De même, le seuil, de la taverne pour Zubillaga et de la boucherie pour sa fille ici, est envisagé comme une limite infranchissable. Toutefois, malgré la volonté manifeste d'exclusion d'une partie de la société basque, la jeune fille, qu'on peut comparer à une sorte d'insecte nuisible pour les nationalistes[31], parvient malgré tout à pénétrer dans un espace qui lui est hostile, ce que le père n'avait pas pu ou su faire.

Ensuite, le narrateur rappelle le cadre dans lequel s'inscrit l'action en insistant sur les circonstances temporelles : la fille de Zubillaga – notons qu'on la désigne ainsi, autrement dit par son lien filial avec son père, pour mettre en relief les conséquences des actions du père sur la vie de la fille – est arrivée avant une autre cliente et la bouchère fait le choix de servir cette autre cliente avant la jeune fille. Au départ, celle-ci reste calme (« con suavidad »), ne se rendant pas forcément compte du processus de marginalisation[32] à l'œuvre. La fille de Zubillaga doit sortir des normes sociales de politesse (« se arrimó sin titubeos al centro del mostrador ») en occupant physiquement l'espace pour marquer sa présence et forcer son interlocutrice à lui répondre. Le ton de la bouchère contraste (« con sequedad ») avec celui de la jeune fille au départ, comme si

30. *Ibid.*, p. 148-149.

31. Aramburu emploie une très belle image pour suggérer l'image de l'altérité dans l'esprit des nationalistes, il dit que l'autre est comme une « legaña molesta en el ojo de una utopía » (F. Aramburu, *Autorretrato sin mí*, 1a edición, Barcelona, Tusquets Editores, 2018, p. 75). L'image de l'insecte convoqué par Aramburu peut être un écho à cette idée.

32. Comme le dit bien Portela, « la violencia de ETA no sólo la ejercen los que dan el tiro en la nuca, sino los que aíslan y acosan a los personajes » (E. Portela, *El eco de los disparos*, *op. cit.*, p. 164).

le narrateur souhaitait signaler que ce rejet venait d'un des deux maillons de la chaîne de communication mais pas de l'autre. Suite au subterfuge de la bouchère (« no me queda »), la jeune fille doit à nouveau rappeler l'évidence et pointer ce qu'elle souhaite dans l'étal, alors même que cette viande, qui est l'objet de sa présence, lui était à l'origine ôtée, par le discours même de son interlocutrice. Que ce soit pour le père d'abord ou pour la fille ensuite, on dénote qu'il n'y a pas de place pour l'altérité dans la rhétorique terroriste. La jeune fille désigne, malgré tout, un autre jambon comme pour forcer la bouchère à la réintégrer dans la société. Sa démarche aboutit puisque la bouchère daigne enfin la regarder et la reconnaître ainsi comme une personne, comme un être humain membre de la société basque. L'assertion finale (« yo no vendo a los enemigos de Euskal Herria ») renvoie directement au discours nationaliste d'opposition avec l'Espagne. Comme mentionné précédemment, cette famille est assimilée à l'ennemi espagnol et plus précisément aux membres des « Guardias civiles », puisque Zubillaga semble avoir eu une attitude amicale envers des membres des forces de l'ordre qui venaient d'arrêter des terroristes basques ayant commis un attentat[33]. Une telle attitude de tolérance, voire d'amitié, pousse les nationalistes à considérer Zubillaga et les siens comme des traîtres et des « étranger[s][34] » de la société basque.

33. « Zubillaga, que se encontraba solo en la carpintería, salió atraído seguramente por el estrépito de la explosión. Vio de cerca cómo metían a los detenidos en un vehículo estacionado justo delante de su taller. En aquel momento, algo dijo a los guardias civiles o uno de los guardias civiles le dijo algo a él, al parecer de broma o como mostrando alegría. El caso es que el martes los viajeros del autobús traían en la boca su nombre con muchas ganas de escupirlo por las calles del pueblo » (F. Aramburu, *Los peces de la amargura*, *op. cit.*, p. 157). L'expression « los viajeros del autobús » renvoie aux parents ou membres de la famille qui rendent visite à leur proche, incarcéré pour terrorisme, dans une des prisons de la péninsule suite à la décision de l'État espagnol de disperser les prisonniers de l'ETA sur l'ensemble du territoire pour ne pas les concentrer uniquement dans l'autonomie du Pays basque.

34. « Figure de la haine et de l'autre, l'étranger n'est ni la victime romantique de notre paresse familiale, ni l'intrus responsable de tous les maux de la cité. Ni la révélation en marche, ni l'adversaire immédiat à éliminer pour pacifier le groupe. Étrangement, l'étranger nous habite : il est la face cachée de notre identité, l'espace qui ruine notre demeure, le temps où s'abîment l'entente et la sympathie. De le reconnaître en nous, nous nous épargnons de le détester en lui-même. Symptôme qui rend précisément le "nous" problématique,

« Colcha quemada » ou la « complicite du spectateur indifférent[35] »

Dans les contes de Fernando Aramburu, la marginalité n'est pas uniquement perçue du point de vue des marginaux eux-mêmes. Le lecteur a également accès aux pensées des membres de la société nationaliste, c'est-à-dire aux pensées des acteurs du processus de marginalisation. Dans « Colcha quemada », l'accent est mis sur la perspective d'un couple de voisins âgés qui se retrouve dans une position de témoins des événements, en subissant indirectement un attentat organisé par des adolescents qui visaient le représentant politique habitant l'appartement du dessus :

> —¡Hala, otra botella de esas que explotan! ¿No se dan cuenta de que si apuntan mal podría entrar alguna en nuestra casa? ¡No hay derecho! ¡El peligro que nos hacen correr a los que no nos metemos en política[36]!

La locutrice met en avant son expérience de l'attentat, comme le souligne comiquement la méconnaissance du terme spécifique («botellas de esas que explotan»). Le cadre spatial est encore une fois essentiel : le couple est dans sa « casa », c'est-à-dire cet environnement intime, personnel et habité[37] où chacun est supposé être en sécurité. Si nous mettons en perspective cet épisode à l'échelle du Pays basque, la société basque, représentée par le microcosme de la maison du couple, constituerait, en définitive, l'espace attaqué et non plus seulement la cause motivant cette barbarie[38] : la violence aurait, dès lors, perverti et altéré les liens et espaces sociaux, empêchant toute tranquillité ou repos pour les citoyens basques.

---

peut-être impossible, l'étranger commence lorsque surgit la conscience de ma différence et s'achève lorsque nous nous reconnaissons tous étrangers, rebelles aux liens et aux communautés » (J. Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, 2007, p. 14).

35. A. Arteta, *Mal consentido*, *op. cit.* Nous traduisons.

36. F. Aramburu, *Los peces de la amargura*, *op. cit.*, p. 92.

37. Rappelons ce que dit Emmanuel Levinas : « Le rôle privilégié de la maison ne consiste pas à être la fin de l'activité humaine, mais à en être la condition et, dans ce sens, le commencement » (E. Levinas, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Dordrecht, Kluwer Academic, 2009, p. 167).

38. Les terroristes souhaiteraient exclure toute altérité afin de conserver la pureté de leur communauté originelle.

Les voisins s'avèrent être de véritables spectateurs face à la scène qui se déroule sous leurs yeux. Entendons par là qu'ils ne semblent pas adhérer politiquement aux valeurs défendues et brandies lors de cet attentat. Ils ne s'opposent, en effet, pas directement aux actes de violence – eux aussi courent un danger. Dans ce conte, le couple commente l'entrée en politique d'un voisin non *abertzale*, habitant juste au-dessus d'eux, comme un obstacle puisqu'une telle décision provoque des attaques contre leur bâtiment et notamment un trou dans leur couvre-lit en train de sécher sur le balcon. Ainsi, la violence terroriste provoque indirectement des dommages collatéraux dans leur maison – la violence ne leur était pas destinée ! – et sur leur couvre-lit, en raison de leur proximité spatiale avec une cible de l'ETA. Malgré cette violation de leur paix privée, le couple choisit d'accepter la violence en fermant les yeux égoïstement sur les conséquences de cette folie barbare. Ce récit présente des personnages qui sont obscènement indifférents[39] à la douleur de l'autre : « Está ardiendo el balcón del segundo. – Sí, y debajo tengo puesta a secar la colcha de la hija[40] ». Comme l'explique le philosophe Aurelio Arteta, une telle ignorance s'appuie sur un silence généralisé de la part de la foule, impersonnelle et en cela meurtrière, dont fait partie le couple de voisins :

> La ignorancia es activa porque se prefiere no saber, se prefiere no ver; esta ignorancia se permite y se asienta a través de la práctica del silencio, herramienta que se usa para no articular y no comunicar un conocimiento que se intuye. Además, el indiferente e ignorante se escuda en la masa, en el hecho de que sus vecinos actúan igual que él: "Un mal de tantos parece un mal de nadie en particular"[41].

39. Arteta résume parfaitement cet état de fait : « Cuando el mecanismo de la indiferencia entra en acción dejamos de ser capaces de reaccionar ante lo que nos rodea. La indiferencia nos aísla y nos protege del sufrimiento ajeno. Pero el testigo de la violencia nunca debería permanecer al margen por el hecho mismo de ser testigo. Si permanece al margen, entonces se convierte en *cómplice* » (A. Arteta, *Mal consentido*, *op. cit.*, p. 24. Le soulignement est dans le texte original).

40. F. Aramburu, *Los peces de la amargura*, *op. cit.*, p. 93.

41. A. Arteta, *Mal consentido*, *op. cit.*, p. 44.

Dans la même veine, suite à la description par le narrateur des jeunes et de leurs agissements, la voisine réagit ainsi :

> ¡Ay, madre! Fíjate cómo arden los geranios. Eran unos geranios preciosos. Ya me gustaría a mí saber dónde los han comprado. […] Desde el interior de la vivienda se afanaba el vecino por sofocar el incendio a golpes de escoba[42].

Elle se soucie davantage du décor ou des fleurs que d'un éventuel blessé. Cette réflexion autocentrée en est presque choquante, si ce n'est abjecte, car on assiste à un désintéressement total de l'humain pour se centrer sur le matériel. D'ailleurs, la précision presque théâtrale du narrateur, qui nous suggère que des figurants essaient d'éteindre le feu en arrière-plan, marque ce contraste entre ce qui aurait dû être dit par la voisine et ce qu'elle a fait et dit effectivement. Mais le récit ne se situe encore qu'au seuil de l'abject et de l'horreur :

> Alguien, acaso un familiar, apareció de pronto al costado del vecino y arrojó un balde de agua sobre el fuego. La mala ocurrencia originó una llamarada que hizo recular al vecino y arrastró hacia la calle una lluvia de pequeños objetos incandescentes, parte de los cuales fue a caer en el balcón de abajo. —¡Pero, qué hacen esos imbéciles! —exclamó la mujer, llevándose las manos a la cabeza—. Nos han tirado un montón de porquería encima de la colcha[43].

Le fait de vouloir aider autrui conduit, du point de vue du couple, à empirer la situation. On s'achemine vers le climax de l'absurde puisque toute tentative d'aide est vaine et ne sert qu'à amplifier encore davantage les conséquences de l'action barbare des terroristes. Un tel état de fait est significatif de ce que vivent les victimes directes, comme Zubillaga dans « Enemigo del pueblo », au quotidien – aucune aide ne leur est apportée – mais aussi de la banalisation de la violence par les Basques qui assistent à la « permeabilidad del conflicto en [su] cotidianeidad[44] ».

---

42. F. Aramburu, *Los peces de la amargura*, *op. cit.*, p. 94.

43. *Id.*

44. E. Portela, *El eco de los disparos*, *op. cit.*, p. 71. Selon Edurne Portela, c'est une génération toute entière qui a vécu avec et dans la violence « si no directa, sí por lo menos con el discurso de la violencia: los juegos de niños muchas veces reproducían la violencia de los mayores; la música con la que entramos

Par une esthétique du contraste particulièrement suggestive, Aramburu construit la situation finale du conte sur un ton burlesque[45] : « ¿Solución? ¡Estás tú bueno! Esta colcha la compramos en Tenerife. ¿Ya no te acuerdas? En el bazar aquel. ¿Qué quieres, que hagamos otra vez el viaje?[46] ». Le comble de l'absurde est dès lors atteint puisqu'il est impossible d'arranger le problème : soit le *statu quo* est maintenu (le trou dans le couvre-lit), soit la situation se voit potentiellement aggravée, d'où la nécessité, pour le couple, de ne pas intervenir et de laisser les choses en l'état.

En somme, ce conte s'avère être la parfaite illustration de l'aveuglement consenti, ou plus précisément du consentement meurtrier, d'une partie de la société basque face aux violences : « Es verdad que el ciudadano puede cerrar los ojos a la tragedia; no menos verdad es que puede buscar cobijo en la indiferencia, en el recogimiento, en el exilio, y hasta tratar de ocultar o vencer el miedo aliándose con el agresor[47] ».

« Chavales con gorra » ou l'exil constant comme seule issue

Le climat général de peurs, de silences et de violences, caractéristique de la « miedocracia[48] » qui anime le Pays basque sous le terrorisme de l'ETA, altère tous les rapports sociaux puisque même la maxime morale la plus élémentaire, basée sur la compassion et l'empathie envers

en la adolescencia –el "rock radical vasco"– defendía la lucha armada y en sus conciertos coreábamos, aunque no nos lo creyéramos "*gora ETA militarra*"; nuestros pueblos estaban plagados de pintadas en las paredes con mensajes políticos y amenazadores porque la política, en Euskadi, era siempre amenaza: nombres de concejales no *abertzales* dentro de dianas, pintadas de "*Independentzia ala hil*", "*PSOE-GAL berdin da*", "ETA mátalos" o "*Presoak kalera*"» (*Ibid.*, p. 17).

45. Nous parlons de burlesque car il existe un décalage entre le style et le sujet traité au sens où le style choisi met à mal le traitement sérieux que le lecteur attendrait sur un tel sujet. Pour plus de détails, voir M. Roman, « Poétique du grotesque et pratique du burlesque dans les romans hugoliens », sur *Groupe Hugo*, 6 avril 1996 (en ligne : http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/96-04-06Roman.htm).

46. F. Aramburu, *Los peces de la amargura*, *op. cit.*, p. 96.

47. F. Aramburu, *Las letras entornadas*, Barcelona, Maxi Tusquets, 2016, p. 52.

48. F. García de Cortázar, « Los gritos del silencio », dans *Leer España: la historia literaria de nuestro país*, 1re éd., Barcelona, Planeta, 2010, p. 494.

autrui, est impossible, voire niée. Dès lors, que peut faire une cible de l'organisation terroriste pour rester en vie face à cette marginalisation meurtrière ? Très souvent, la réponse se trouve dans l'exil ou la fuite. L'exemple paradigmatique d'un tel scénario est représenté dans le conte « Chavales con gorra ». Dans ce récit aux nuances dramatiques, le lecteur accompagne la fuite constante des protagonistes, poursuivis par la menace terroriste. Dans les premières lignes du texte[49], la colère caractérise les personnages comme un couple banal, ayant ses hauts et ses bas, pouvant tomber dans des disputes et contrariétés pour des broutilles. Ici, l'élément déclencheur de la colère n'est pas seulement la fatigue, facilement compréhensible pour ces voyageurs qui arrivent en retard à leur hôtel. Le lecteur comprend plus en avant dans le texte que Josemari reproche à sa femme de parler trop fort car il s'inquiète que des « chavales con gorra », qu'il croit apercevoir à chaque coin de rue, l'entendent. Par cette expression, Aramburu décrit tout voyageur en même temps qu'il révèle ce qui deviendra quelques lignes plus loin le premier trait de son portrait de certains fugitifs : la discrétion que le mari réclame, et qui provoque la colère de sa femme, résulte de la tension que tous deux éprouvent dans leur fuite qui n'est que la conséquence de la menace de la violence terroriste. Le couple protagoniste fuit sans répit l'ombre d'un attentat qui semble planer sur eux à tout moment. En somme, les « chavales con gorra » qui donnent le titre au conte personnifient les craintes de Josemari.

L'inquiétude du personnage, à savoir que ceux qui représentent cette menace les trouvent, motive la fugue, sans cesse relancée, qui pousse à abandonner, à l'origine, le Pays basque – jamais nommé, bien que toujours désigné de façon allusive dans quelques commentaires

49. « –Josemari, si aquí no podemos escondernos, entonces ya me dirás dónde como no sea en un país extranjero. Subían los dos solos con las maletas en el ascensor. Él la reprendió por hablar tan alto; ella negó en susurros que estuviera hablando como él afirmaba. A partir de aquel momento dejaron de mirarse a los ojos y un rato después se metieron en la cama sin darse las buenas noches » (F. Aramburu, *El vigilante del fiordo*, *op. cit.*, p. 13) L'intériorisation du silence par les Basques est marquée par l'antithèse « hablar tan alto »/ « negó en susurros ». La peur les pousse à partir.

quant à la mer[50], à la prononciation[51] ou aux accoutrements de quelque passant – afin d'arriver à Alicante et à Malaga ensuite, pour clore cet exil dans le village sans nom de la diégèse. Le lecteur ne sait rien de concret sur cette menace ni sur comment le narrateur l'a reçue, mais la peur est justifiée, non par ce que le récit raconte, mais bien par la longue histoire de violences, qui est la donnée implicite fondamentale[52], celle dont personne ne parle mais que tout le monde connaît. Personne ne nomme la menace, précisément parce que celle-ci est réelle et qu'elle est présente pour tout le monde :

> Cruzan la calzada cogidos del brazo. La costumbre de caminar enlazados les viene de cuando eran novios, hace ya muchos años. Últimamente no la practicaban por recomendación policial. Pero ahora es distinto. Ahora están lejos de su pueblo, en un sitio poblado de caras desconocidas[53].

50. « El Mediterráneo, con todos mis respetos, no es lo que yo entiendo por mar. Un mar, lo que se dice un mar auténtico, es el nuestro, con sus temporales y sus mareas vivas y sus acantilados. No se puede comparar. […] Puedo acostumbrarme a todo, pero siempre echaré en falta el mar de mi tierra. El mar, el mío, junto al que me crié, es fundamental en mi vida. Ahora me doy cuenta » (*Ibid.*, p. 20).

51. Il dit par exemple : « Pero para mí está claro que esa manera de pronunciar las eses no es propia de alicantinos » (*Ibid.*, p. 19). Or on sait que, pour des natifs basques ayant un faible niveau culturel, un seseo peut apparaître avec un « s apical » (M. Alvar (éd.), *Manual de dialectología hispánica: el español de España*, 1a. ed, Barcelona, Editorial Ariel, 1996, p. 118) qui ressemble au [s] castillan. A l'opposé, on parle du « tono monótono y ceceante » (F. Aramburu, *El vigilante del fiordo*, *op. cit.*, p. 22) du curé assurant la messe.

52. Cela est comparable à ce que Mario Vargas Llosa a théorisé comme « el dato escondido » : il s'agit de « e[l] método [que] consiste en narrar por omisión o mediante emisiones significativas, en silenciar temporal o definitivamente ciertos datos de la historia para dar más relieve o fuerza narrativa a esos mismos datos que han sido momentánea o totalmente suprimidos » (M. Vargas Llosa, *Historia secreta de una novela*, 1. ed, Barcelona, Fabula/Tusquets, 2001, p. 50). Toutefois, le prix Nobel de littérature en 2010 précise que cette omission ne peut être ni 'gratuite' ni 'arbitraire', qu'elle doit susciter la curiosité, l'attente et la fantaisie du lecteur pour le forcer à intervenir « activamente en la elaboración de la historia con conjeturas y suposiciones ». Ainsi, « si queremos una respuesta para estas […] preguntas cruciales de la historia, tenemos que inventárnosla nosotros, los lectores, a partir de los escasos datos que el narrador omnisciente e impersonal nos proporciona » (*Ibid.*, p. 46).

53. F. Aramburu, *El vigilante del fiordo*, *op. cit.*, p. 17.

La réalité de la menace est prouvée à la fin du récit par la réaction de Maite, l'épouse de Josemari. Quand Maite sort de l'église, « se lleva un susto de muerte » en se rendant compte que son mari n'est plus assis sur le banc où elle l'avait laissé. Bien qu'elle ne soit pas sujette à l'angoisse permanente de Josemari, elle souffre aussi, à sa manière, de la même peur et ne doute pas du caractère réel de la menace :

> Al salir a la calle, se lleva un susto de muerte al encontrar vacío el banco donde Josemari había prometido esperarla. […] En el centro del pecho se le forma un nudo doloroso que le dificulta la respiración y le recuerda las pasadas penalidades de su enfermedad. […] Sumida en una creciente sensación de mareo, lee lo último que su marido ha escrito: "las mismas gorras que en Málaga" A Maite le falta poco para ponerse a gritar. […] Entonces ve aparecer a Josemari por una esquina de la calle[54].

« Chavales con gorra » est, en fin de compte, un récit basé sur le silence et le non-dit, sur ce qui n'est pas montré : le narrateur ne dit rien du danger environnant, personne ne présente de réelle menace, si ce n'est un vague « esos[55] » auquel le protagoniste fait allusion dans sa conversation. Il ne mentionne même pas l'origine géographique des protagonistes, qui pourrait tout expliquer. Il se limite à décrire la peur et les préoccupations compulsives du menacé, ou encore sa fugue sans trêve, preuves de l'intériorisation de la menace que l'ETA fait peser sur ses cibles.

Conclusion

Pour le nationalisme basque radical et plus précisément pour l'organisation terroriste ETA, le critère d'inclusion/exclusion de la société est idéologique et aléatoire : il s'agit de stigmatiser et d'attenter à la vie de celui qui serait un avatar de l'ancestral ennemi espagnol. La marginalisation de « l'autre » n'est pas due à un critère ethnique (tous les protagonistes évoqués sont des Basques) mais idéologique. « Les Espagnols », c'est-à-dire ceux qui prêcheraient pour la défense d'une

54. *Ibid.*, p. 22

55. Cet usage d'un collectif indéterminé rappelle l'usage de la synecdoque préalablement mentionné pour nommer la foule, anonyme et meurtrière, qui marginalise les victimes.

allégeance nationale avec des nuances fort différentes de celles que sacralisent les indépendantistes basques, courent le risque de devenir la cible de la folie meurtrière de l'organisation terroriste. Ils sont, du reste, les destinataires d'une assignation à mourir ou du moins à s'autoexclure, héritée d'une vision de l'Histoire biaisée, voire mensongère, qu'ont édifiée les nationalistes basques. Les victimes sont souvent choisies pour leur caractère symbolique, pour l'idéologie qu'elles véhiculent : songeons à la figure du politique dans « Colcha quemada ». Leur marginalisation passe par une invisibilisation où la force du vide, autrement dit le silence, pèse sur les victimes et les oblige à agir pour contrer cette deshumanisation et cette relégation constante aux frontières de la société. L'exil, souvent contraint, est toujours teinté d'une nostalgie et d'une crainte d'être retrouvé par les terroristes, preuve s'il en est d'une intériorisation de la peur structurant le Pays basque espagnol lors des années d'activité de l'ETA. Cette peur se retrouve aussi du côté des acteurs (secondaires ?) de la marginalisation : les voisins, amis ou simples passants, par crainte de possibles représailles, adhèrent malgré eux à cette folie destructrice par leur complicité. Ainsi, dans la société basque nationaliste, le silence et son corollaire le « silenciamiento » se révèlent tout aussi meurtriers que les pistolets ou les bombes car le mutisme, voulu ou forcé, conduit à la mort sociale voire physique de celui qui a été arbitrairement érigé en « el enemigo del pueblo ».

Références bibliographiques

Manuel Alvar (éd.), *Manual de dialectología hispánica: el español de España*, Editorial Ariel, coll. « Ariel lingüística », 1996.

Fernando Aramburu, *El vigilante del fiordo*, Madrid, Tusquets Editores, coll. « Maxi-Tusquets », 2019.

Fernando Aramburu, *Autorretrato sin mí*, 1a edición, Barcelona, Tusquets Editores, coll. « Marginales ; Nuevos textos sagrados », nº 300, 2018.

Fernando Aramburu, *Patria*, 22e éd., Barcelona, Tusquets Editores, coll. « Andanzas », 2016.

Fernando Aramburu, *Las letras entornadas*, Barcelona, Maxi Tusquets, 2016.

Fernando Aramburu, *Años lentos*, Barcelona, Tusquets Ed, coll. « Andanzas », 2013.

Fernando Aramburu, *Los peces de la amargura*, 7e éd., Barcelone, Maxi Tusquets, coll. « Andanzas », 2006.

Aurelio Arteta, *Mal consentido: la complicidad del espectador indiferente*, Madrid, Alianza Editorial, 2010.

Arlette Bouloumié et Centre d'études et de recherche sur imaginaire, écritures et cultures (éd.), *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, coll. « Recherches sur l'imaginaire », no 29, 2003.

Santiago De Pablo Contreras, *La patria soñada: Historia del nacionalismo vasco desde su origen hasta la actualidad*, Editorial Biblioteca Nueva, San Sebastián, coll. « Pretérita », 2015.

Antonio Elorza, *La religión política: « El nacionalismo sabiniano » y otros ensayos sobre nacionalismo e integrismo*, Donostia-San Sebastián, R&B Ediciones, 1995.

Toni Fejzula et Fernando Aramburu, *Patria: basado en la novela de Fernando Aramburu*, Barcelona, Planeta, 2020.

Gaizka Fernández Soldevilla, *La voluntad del « gudari »: génesis y metástasis de la violencia de ETA*, Madrid, Tecnos, 2016.

Gaizka Fernández Soldevilla, « Mitos que matan. La narrativa del "conflicto vasco" », *Ayer*, no 98, 2015, p. 213-240.

Ève Feuillebois-Pierunek et Zaïneb Ben Lagha (éd.), *Etrangeté de l'autre, singularité du moi : les figures du marginal dans les littératures*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres Série Littérature générale et comparée », 107 11, 2015.

Fernando García de Cortázar, « Los gritos del silencio », dans *Leer España: la historia literaria de nuestro país*, 1re éd., Barcelona, Planeta, 2010.

Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, coll. « Collection folio Essais », no 156, 2007.

Emmanuel Levinas, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Dordrecht, Kluwer Academic, coll. « Livre de Poche Biblio essais », nº 4120, 2009.

Hélène Menegaldo, *Figures de la marge : marginalité et identité dans le monde contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002.

Edurne Portela, *El eco de los disparos: cultura y memoria de la violencia*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, coll. « Rústica Ensayo », 2017.

Mikel Rodríguez, *Memoria de los vascos en la Segunda Guerra Mundial: de la Brigada Vasca al Batallón Gernika*, Pamplona, Pamiela, coll. « Pamiela ensayo y testimonio », nº 50, 2002.

Myriam Roman, « Poétique du grotesque et pratique du burlesque dans les romans hugoliens », sur *Groupe Hugo*, (en ligne : http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/96-04-06Roman.htm). Compte-rendu de la communication au Groupe Hugo du 6 avril 1996.

Mario Vargas Llosa, *Historia secreta de una novela*, 1. ed, Barcelona, Fabula/Tusquets, 2001.

Iban Zaldua, *Como si todo hubiera pasado*, 1re éd., Barcelona, Galaxia Gutenberg, coll. « Narrativa », 2018.

LA VIDA HELÉNICA O LA SONORIDAD DISCURSIVA DE LOS PERSONAJES EN *LA HORDA* DE BLASCO IBÁÑEZ

María Teresa Fuentes
Universidad Complutense de Madrid

Si bien históricamente en el análisis específico de los personajes de las obras de Blasco Ibáñez la crítica no ha sido tan abundante como lo fue en otros aspectos de sus obras (estilo, temática, intención), tampoco el autor valenciano ayudó en la tarea, al no ser él mismo proclive a realizar observaciones y teorías o prolijos debates literarios de sus propias obras.

Pero el aserto no elimina la evidencia: los personajes de las creaciones blasquianas son estereotipos y prototipos ya clásicos de la literatura española y universal, y conviene que sean analizados desde espacios y perspectivas diferentes a las tradicionales; porque es preciso reanudar el mensaje o mensajes de las obras literarias bajo valoraciones semiológicas y simbólicas para canalizar juicios renovados.

Porque, en definitiva, son los lectores quienes elaboran sugerencias, situaciones y análisis que determinan los estereotipos y su representación dentro del contexto social de la trama. Como señaló Umberto Eco, en *Lector in fabula*, «el texto postula la cooperación del lector como condición de su actualización».

Sin menoscabo aceptamos premisas y aunamos criterios que son el espejo de lo real: «Les stéréotypes correspondant à des catégories sociales, ils devinrent partie inhérente de la perception sociale». [Los estereotipos corresponden a categorías sociales, llegan a ser parte inherente de la percepción social] (Leyens, Yzerbyt, Schadron, 1996).

La obra que nos ocupa, *La Horda*, de 1905, pertenece al ciclo de las novelas sociales de Blasco Ibáñez, y aunque representa la temática y los usos propios de aquellas, no se asemeja a las del grupo, por lo que, en su aparición, de inmediato produjo inusitada curiosidad, pero sobre todo admiración, sorpresa y sonora resonancia.

La voz de los críticos a lo largo del tiempo emitió juicios diferentes, pero también semejanzas en el enfoque persuasivo por la innovadora y magnífica singularidad de la novela, evidencia palmaria del gran interés que suscitó su publicación.

De este modo, con el transcurrir de los años, sí se produce una mayor atención hacia el personaje principal y los demás personajes

que desfilan por sus páginas en cuanto a su discurso, y a la plática del protagonista, peculiar en su estética, creando novedosa y llamativa sonoridad.

Si recreamos los variados planteamientos críticos en el trayecto histórico, observamos atención en la temática social, ideológica, estilística, en el autor…

Insistir en la relevancia de la crítica en lo relativo a la especial atención a los personajes tiene su razón de ser en cuanto que aquella supo ver la indiscutible diferencia que existía entre los de *La Horda* y los de las anteriores novelas sociales: *La catedral* (1903), *El Intruso* (1904) y La bodega (1905).

Baste como mero ejemplo el artículo de Alberto H. Insúa, en El País del 27 de junio de 1905, sólo cuatro días después de la publicación de la obra:

> Estamos, señores míos, ante un libro. La Horda ha conmovido […] El libro acaba de salir […] Ya lo han deshojado los buenos lectores que madrugan. Y yo he escuchado ya, en estos días breves, sobre el mismo, los más antagónicos juicios, las más desparejadas apreciaciones. Y bien, señores míos, un libro que reúne en una mesa del café, en un ángulo de la redacción, en un salón del Ateneo, a diez o doce intelectuales puestos a discutir en polémica intransigente, cálida, en debate apasionado, hosco; es, señores, sencillamente un gran libro: un libro que pica, que quema. (Insúa,1905)

Siguientes análisis continuaron argumentando con juicios dispares:

> Puede que a muchas personas no les guste conocer la vida y la psicología de los traperos, cazadores furtivos y gitanos. Pero esto es cuestión aparte, y más aún es falta de sentido estético el juzgar las obras de arte por el asunto […] El hecho de que los traperos, cazadores furtivos y los gitanos existen, forma parte de nuestra sociedad […] Creo que Blasco Ibáñez en *La Horda*, para conseguir en algunos pasajes el hondo sentimiento que encierra, consiente en atribuir a las clases ínfimas de la sociedad (ínfimas moral e intelectualmente) parte de la delicadeza y elevación del alma de otras más cultas. (Del Villar,1905)

Sugerente es la visión de Francisco Caudet, en época posterior:

> *La Horda* fue escrita contra todas esas "plagas"-para decirlo en la jerga de Zola-que impedían la modernización de país y la emancipación de la "horda", de los "miserables" –el lexema que popularizó Víctor Hugo, el otro gran modelo de Blasco Ibáñez. (Caudet, 2000)

León Roca, en un amplio y magistral estudioso del autor valenciano, afirmaba:

> Blasco Ibáñez coge de Madrid lo que revolucionariamente le impresiona. Desdeña el lujo de la nobleza y el oropel de la vida política para poner frente a la vida de la villa y corte la otra vida de los desheredados de la fortuna. (León Roca, 1967, p.296)

En la crítica más reciente, es notorio un cambio en la atención del texto, y podemos observar y destacar valoraciones sugestivas dirigidas a los verdaderos protagonistas, como son el personaje principal y sus demás compañeros de fatiga, seres con acciones, situaciones, y cualidades propias que generan un mensaje resonante y arriesgado con un discurso lleno de matices que ha atraído singularmente la atención de los estudiosos por su sonoridad debido a sus consecuentes efectos sensoriales. Existen, por lo tanto, diferentes visiones que contemplan la compleja y multifuncional personalidad de los personajes de *La Horda y* su relevancia en la estilística del autor valenciano.

Así analiza Peter Vickers a los protagonistas:

> Estos personajes irreales-a veces casi surrealistas- son en las novelas sociales la excepción y no la regla […] En las novelas sociales Blasco "humaniza" a sus "héroes": adquieren mayor complejidad sicológica y facetas personales multidimensionales. (Vickers, 2000, p.468)

José Oleza se postula categórico:

> El observador atento puede encontrar en el entramado de personajes de la Horda un análisis insólito en la literatura española, del abanico de repuesta de la clase obrera ante la agresión de la etapa más salvaje del capitalismo liberal. (Oleza, 2000, p.33)

Ramiro Reig expone la ambigüedad de la obra con sus personajes estereotipados:

> A pesar de que al autor insiste en su carácter de horda amenazadora, dispuesta en cualquier momento a saltar sobre la ciudad, es más cierto que viven en un submundo que se rige por sus propias leyes. La galería de personajes que desfilan por la obra […] conforman un grupo a medio camino entre la picaresca del patio de Monipodio y la malicia del lumpen, que inspira simpatía, compasión, y ternura más que miedo […] son seres sin nombre y sin futuro, náufragos sorprendidos un momento antes de desaparecer ahogados, sin que nadie se aperciba de ello. (Reig, 2002 p.118)

Claire-Nicolle Robin profundiza en la novedosa originalidad de la novela:

> Es una tipología de estereotipos- salvo los gitanos- entre los que, sin embargo faltan los personajes "positivos", los buenos, como es de rigor en las novelas populares. […] Ya se vislumbraba el nuevo tipo de novela que estaba haciendo Blasco Ibáñez.
>
> Efectivamente es Maltrana la primera representación literaria de un tipo social que va abundando desde finales del siglo XIX […] Por lo menos perfila Blasco algo nuevo, prometido a un gran futuro, la figura del " luchador", primer elemento de algo que se podría llamar la "mitología popular". (Robin,2000,p.474)

Los anteriores análisis denotan y evidencian la resonancia y el interés suscitado por la obra. Aunque podemos considerarla la novela de Madrid, no sería sólo del Madrid de pantalla, sino de un Madrid desconocido que dejó de serlo por la enorme difusión que produjo la aparición del libro. *La Horda* sale a la calle el 23 de junio de 1905, y es tal el interés que ocasiona de inmediato, que las críticas en la prensa aparecen durante varias semanas. León Roca señala sin ambages el acontecimiento:

> La publicidad con que se rodea la aparición de La Horda es extraordinaria y rebasa toda la medida de su tiempo y abarca buena parte del sistema del moderno sensacionalismo publicitario. (León Roca, 1967, p.314)

No obstante, no fue únicamente la prensa afín a Blasco Ibáñez, sino también la no tan afín, la que no pudo resistirse a la tentación,

donde aparecen comentarios laudatorios de la novela. El 27 de junio de 1905 publicaba ABC un muy elocuente y significativo artículo:

> La Horda es, ante todo, novela descriptiva y en tal concepto, muy pocas de las modernas la aventajan […] Hay además, entre los muchos aciertos de esta obra admirable, un estupendo idilio amoroso en el cementerio de la Patriarcal.

Los personajes

La horda es la comunidad sin domicilio estable, de vida primitiva. La elección del vocablo para el título está totalmente justificada. Es indudable que si La Horda es una magnífica novela, debe su riqueza y estilo a los personajes que la integran. Y con mucha diferencia ante las otras obras que forman el ciclo social. Pero la novela no sería la misma sin sus personajes, sobresaliendo entre todos, el protagonista estrella: Isidro Maltrana.

Este personaje estrambótico tiene tres necesidades: la riqueza, la poesía y el amor, y en consonancia con su triple deseo proyecta su discurso ilusorio, adulterado, variable, pesimista u optimista, según se agite la circulación de la fortuna.

Isidro Maltrana es un intelectual que, en medio de la pobreza y la marginación, lee a Nietzsche y a Schopenhauer. Su vida transcurre junto a traperos, cazadores furtivos, gitanos, de los barrios pobres de Madrid. Es hijo de un albañil y de una criada. Entra en el hospicio porque a la señora donde trabaja su madre, le gusta la charla del muchacho, aunque es feo, y gestiona su entrada en aquel. También le paga la universidad hasta su muerte. A Maltrana sus penurias no le impiden desarrollar un universo paralelo lleno de teorías y mensajes producidos por su fabulosa imaginación y su capacidad lingüística para emitir y generar un discurso extravagante y alentador: «la vida es alegre —decía sentenciosamente—. Hay que dar a la vida un sentido helénico».

Cuando muere su madre se queda sin dinero y sin casa para seguir sus estudios, y a un año de licenciarse, pierde su visión de la helénica vida y el pesimismo se apodera de él. Comienza a pensar que la universidad es una mentira, como todas las instituciones sociales, como todo.

Es de escasa estatura, y viste pobremente en un cuartucho de la calle de los Artistas, nos dice el narrador.

Trabaja en un periódico y, para dormir cada día, después de pasar las noches en vela en la redacción, tiene que esperar a que su padrastro y su hermano albañil, abandonen el cuarto para poder pernoctar hasta bien entrada la tarde. Lo llaman Homero porque una vez recitó la Ilíada en griego.

Visita frecuentemente el Ateneo de Madrid, y por ello, reduce su comida para poder pagar las cuotas. Empieza a hacer amigos del gremio artístico-literario, todos genios como él, pero pronto se da cuenta de que no es oro todo lo que reluce y se asusta.

El autor de la obra utiliza las alternancias factibles y propias de la diégesis para componer un discurso subjetivo y estéticamente singular, como es habitual en la narrativa blasquiana. En consecuencia, en la construcción del personaje protagonista, vemos distintos tipos de discurso: de sumario diegético, mimético y conceptual, según la concepción de McHale en su estudio del discurso indirecto:

> El sarampión literario tomaba formas rabiosas que asustaban a Maltrana. Todo lo sabían aquellas criaturas, a pesar de sus pocos años, como si al cogerse al pezón de la nodriza hubiesen comenzado a hojear el primer libro. Sus juicios resonaban terribles, inexorables […] Casi todos los escritores españoles eran atunes, besugos, o percebes: género marítimo que sólo podía gustar a paladares groseros. Luego, garrote en mano, pasaban la frontera ¡Zola!...un mozo de cordel con algún talento. ¡Víctor Hugo! …un señor muy elocuente, pero no era poeta. ¡Musset!...éste ya lo era un poquito más .Pero los verdaderos, los únicos poetas, eran los venerados por ellos (p.42).

En la redacción del periódico, rara vez coge la pluma. Y algunas veces hace traducciones. Se declara inservible para el periodismo pero sigue yendo todas las noches y allí pasa las noches hablando. El autor utiliza también un discurso mimético:

> Las paradojas surcaban su charla como cohetes de brillantes colores, pero sentíase incapaz de fijar con la pluma ni una pequeña parte de las ideas que se le escapaban en el chorro de la conversación. Y permanecía inmóvil, atascado en su camino, sabiendo que perdía el tiempo.

Maltrana, a veces recuerda su pasado, la vida con sus padres y aquella visión le produce oscuridad que luego se desvanece. Asimismo encontramos en abundancia discursos conceptuales:

> El padre surgía en su memoria colérico, con la voz ronca y el rostro congestionado, oliendo a vino, arrojándose con los puños levantados sobre la pobre mujer, corría loca de miedo por el tugurio, esquivando los golpes. Estas escenas de terror acababan siempre con la caída del albañil en el camastro, fatigado de golpear a la hembra. Al poco rato sonaban sus ronquidos brutales, mientras la madre abrazando al pequeño, lloraba sobre su cabeza silenciosamente (p.28).

> Venían de los barrios más extremos de Madrid: lavanderas, traperas, viudas de trabajadores, mendigas, todo el mujerío abandonado y mísero, que procrea por distraer el hambre. […] la maternidad apasionada y ruidosa de la hembra popular estallaba con fieros arrebatos a la vista de los pequeños. Los besos parecían mordiscos. […] era el anhelo de resarcirse en un momento de la dolorosa abstinencia maternal de aquella amputación del más noble de los instintos impuesta por la miseria (p.29).

En definitiva, Blasco Ibáñez utiliza magistralmente los actos locutivos del personaje de Maltrana para sublevarse contra la injusta sociedad que impera en el Madrid de principios de siglo. Su mensaje es políticamente acusador y socialmente moralizante; y la actitud de Maltrana es la de la rebelión. No obstante, el discurso del protagonista, como vemos, se aminora cuando es indirecto, y son la narración y la descripción las que prevalecen. Es el discurso del narrador quien domina el enunciado, como es habitual en la narrativa tradicional.

Luego la voz de Maltrana se detiene para dejar paso a sentencias. También la optación y la pragmatografía abundan en un discurso que el autor utiliza con maestría estética y que es el fundamento de su singular narrativa:

> Maltrana, contemplando el lejano Madrid, creyó ver un símbolo de la vida moderna, de la desigualdad social implacable y sin entrañas. Los dichosos, los ahítos, descansaban tranquilos al calor de una civilización cuyas ventajas eran los únicos en monopolizar.[…] Los vagabundos del desierto social, los desertores de la caravana, los expulsados de ella, las fieras,

> los abortos de la noche, rondaban en torno del vivac, sin atreverse a salir del círculo de tinieblas por miedo a afrontar la luz.[…] Maltrana pensó que alguna vez la hoguera, falta de nuevos combustibles, se extinguiría poco a poco […] vendría la gran pelea, la lucha en la sombra, […]para apoderarse de todas las riquezas de los felices: de los bagajes que contiene el bienestar, monopolizado por ellos; de las armas, que son su mejor derecho (p.78).

Una tarde de carnaval, Maltrana conoce a Feliciana, la hija de un cazador furtivo, y se enamora de ella. Este acontecimiento cambia su vida de manera tajante. Su pesimismo desaparece, y de nuevo la ilusión acapara su carácter. También empieza a obtener ingresos escribiendo libros para otros. Y con el nacimiento del amor, se produce un giro fundamental en el discurso y la novela adquiere un nuevo enunciado: si antes de Isidro Maltrana conocíamos sus pensamientos y sus acciones, ahora, enamorado, empieza a hacerse oír. El autor le da voz y es Feliciana quien responde. Esta polifonía en el discurso produce una estética armoniosa que cambia el desarrollo y la naturaleza del mensaje. En él se suceden epifonemas, y enunciados fascinantes. El personaje de Isidro representa entonces el arquetipo modernista de la época, haciendo de la plática una alegoría polícroma, que se detiene por la narración y la descripción alegórica del autor.

> –Tú me traes la buena suerte, Feli, Voy a ser rico, es decir, vamos a serlo los dos (p.115).

> –Feli, vida mía-exclamó Maltrana con su vehemente exageración-, ríete de los muertos; no nos odian, nos envidian. Grita conmigo: ¡Viva el amor!...[…] Qué bonita- exclamó Maltrana con arrobamiento-¡Si pudieras verte…Tienes la falda verde y el pecho azul. Tu boca es de color naranja; una mejilla es violeta y la otra ámbar. Parece que tengas claveles en la frente (p.125).

> –Deja que bese ese amarillo de oro…Ahora el morado, ahora el azul…el rosa de tu frente…el heliotropo de tus labios…las violetas de tus ojos (p.126).

> Las áridas cercanías de Madrid embellecíanse con la llegada de la primavera. Cubríanse los cerros de verde al crecer la cabellera de las cebadas y los trigos. En las cañadas, los grupos

> de almendros adornábanse con flores: unas blancas como el nácar, otras sonrosadas, con el color de la carne femenil. […] Zumbaban los insectos, ebrios de calor y vida; aleteaban los pájaros poblando el follaje de estremecimientos y suspiros; […] El campo parecía embellecerse para ocultar en sus espesuras las caricias del amor, para arrullar a las parejas con los perfumes y cantos de su vida exuberante.(p.132).

También con el retrato y la prosopografía se construye el discurso del narrador, utilizando la estética modernista que se nutre del simbolismo y de las claves de la novela moderna con una amalgama de matices de singular armonía:

> La Muerte no era un esqueleto de burlesca risa y grotescas cabriolas, cual la representaba el bárbaro arte de la Edad Media […] Era una gran señora de belleza triste, pálida […] con unos ojos negros, intensos, helados, profundos […] Era una matrona de potentes caderas, en cuyas entrañas renacía la vida […] Wagner la sacaba de las tinieblas de lo misterioso, haciéndola marchar entre graves melodías que eran ecos del dolor humano (p.121).

Cuando Maltrana sabe que va a tener un hijo y la pobreza lo martiriza otra vez, muere su alborozo, y cae en desgracia. Pero ahora no está solo: tiene una mujer y ante la ruina más cruel, se ven obligados a unirse a los gitanos. Feli enferma. La vida del personaje vuelve a la miserable condición en la que vino al mundo. Feli muere por la pobreza, por inanición, por dolor, y por frío. La voz de Isidro se apaga, y se suceden las dos clases de relato que Genette clasifica en el capítulo IV de su *Figures III* : el "*récit d´événements"* y el "*récits de paroles*" [narración de sucesos y narración de palabras]; es decir, el narrador se erige como dueño y organizador absoluto del relato para conseguir su objetivo que no es otro que el de garantizar y construir una estilística particular con un discurso diegético.

Cuando el narrador elimina el discurso directo del protagonista y el personaje es de nuevo un vagabundo en un Madrid que lo oprime, y su optimismo y sus palabras eufóricas desaparecen, el discurso del narrador, utilizando sus habilidades enunciativas, proyecta el simbolismo más coercitivo:

> Maltrana salía diariamente en busca de pan. Iba a Madrid a solicitar una colocación inútilmente, a dar sablazos, a

> mendigar de todas las personas conocidas .Ya no era el lobo que descendía de la cumbre en busca de alimento: era el pobre roedor, tímido y anonadado, que trepaba lentamente desde el fondo de su madriguera a las alturas de la gran población, esperando una migaja del banquete de los fuertes (p.247).

> No se atrevió a entrar en el cementerio. La muerte le asediaba con sobrada insistencia para que él fuese a devolverle la visita. ¡Ay!, cómo odiaba a la infame señora de los ojos sin luz, de la piel intensamente pálida, que una tarde había descrito allí dentro, ante la absorta muchacha!¡Con qué delectación la escupiría en su pecho voluminoso y amargo, en sus flancos potentes, si pasase ante él!…Cierto que tras sus pisadas resurgía la vida; que otras Felis vendrían al mundo; pero no eran para él. La suya, la que había tenido en sus brazos, esa no volvería nunca. Había sido un rayo de sol a través de las nubes de su cielo, saludado por la espiral de las ilusiones, que volaban como palomas (p.276).

> ¿Qué le importaba ya la suerte de los infelices, el destino de la horda miserable y los tremendos conflictos que pudieran desarrollarse en el futuro?...[…] Lo que no habían logrado la miseria y el triste destino de Feli, lo conseguía aquel chiquitín, con solo su contacto[…]Sentíase capaz de robar, de matar por su hijo […]Lo que no había osado hacer por el amor, lo haría por sus hijo […] Adiós, ideas, fe, entusiasmos… Ilusiones, todo ilusiones (p.283).

El final de Isidro Maltrana es el final feliz de los personajes paradójicos, ese final con la ilusión insólita de los personajes infelices. Pero también el discurso apodíctico de los bestsellers, táctica que Blasco Ibáñez ya había utilizado con gran provecho y maestría estilística en su otras obras de tipo social anteriores a *La Horda,* como son *Flor de Mayo,(*1895) *La Barraca,(*1898), *Cañas y barro (*1902).

En lo que respecta al personaje de Feliciana, como es el amor el tema que la refuerza en el relato, el narrador le otorga actos locutivos esenciales, con un discurso directo y mimético para recalcar su importancia como pareja del protagonista:

> Maltrana quiso hablar de la indigencia en que había estado hasta entonces, pero la muchacha lo atajo. Qué era pobre, ¿y qué? Ya lo sabía ella (p.115)

> Feli habló luego con tristeza de las dudas que le habían atormentado. Isidro estaba demasiado alto para que descendiese hasta ella, pobre muchacha […] transcurrian largas temporadas sin que le viese.Estaba en Madrid…¡en Madrid! Y la muchacha repetía la palabra con cierta cólera […] Isidro debía tener allá mujeres muy hermosas, seguramente que era amigo de las actrices, como todos los que escriben en los papeles.[…] Maltrana rió de la simpleza de la muchacha? ¡Alma cándida y trémula!...¡Si conociese la realidad de la vida!...,[…]
>
> Las palabras de la joven resultaban, sin saberlo ella, de una ironía cruel. Maltrana siguió riendo de la inocencia de Feli, cuando ésta le dijo con un gestecillo hosco:
>
> –Se acabaron las calaveras, ¿eh? Sólo me querrás a mí, no harás caso de las señoronas. Porque advierto a usted, señorito, que yo soy muy celosa, y si me haces alguna de las tuyas, grandísimo pillo, me la pagarás… ¡vaya si me la pagaras! (p.117).

Los demás personajes, que no son protagonistas, son secundarios o antagonistas. Tienen su razón de ser por la existencia misma del protagonista, como elementos adyacentes rodando en la noria de la trama. Son símbolos necesarios de la función enunciativa. Y como tales, imprescindibles de la acción narrativa. Sus discursos son distintos y heterogéneos, pero todos están promovidos por la imprescindible cuestión social. De ese modo, es evidente la querencia reivindicativa de Blasco Ibáñez en cuanto a aquella y también su razón propagandística.

En *La Horda*, los personajes secundarios son competidores discursivos y actúan como ejecutores de un mensaje categórico. Son el *Mosco*, Pepín, la tía Mariposa, el Coleta, Zaratustra, el señor José…

El *Mosco* es el emisor del discurso más opresor. Hace honor a su oficio: es el cazador furtivo al que todos los demás admiran por sus proezas y su capacidad para huir del reglamento y de los guardias. Tiene una hija, Feliciana, de la que se enamora Isidro. Vive del huroneo en los montes de El Pardo. Tiene un hurón al que llama "la bicha" y al que utiliza para cazar. Así se retrata él mismo:

> Soy un cazador legal —ecía con zumbona gravedad a los guardas cuando éstos aparecían—. Me dedico a los pájaros

> con red o llevo los perros a las tapias de El Pardo por si algún conejo se sale del término (p.57).
>
> Yo hubiese sido un gran soldado, amigo Isidro. Pero ya no hay guerras, verdaderas guerras, como aquellas antiguas […] Además, yo no me pongo un uniforme por nada del mundo; no me visto de máscara, ni paso por eso de disciplinas y ordenanzas (p.59).

A lo largo de toda la obra, como ya se ha señalado, cuando el personaje ejerce su función protagonista en el discurso directo, es el autor quien, a continuación, maneja la acción discursiva de modo que su voz impera en la narración de manera contundente enunciando así la representación literaria más evidente, que no es sino la estética significativa de su creación.

Del siguiente modo utiliza el narrador su discurso para representar al *Mosco:*

> Era un insocial: se ahogaba dentro de la villa, le repugnaban las calles con sus aglomeraciones de personas marchando en la misma dirección. Acabó casándose con la hija de una trapera, y abandonó el oficio para abrazar el de su mujer. Pero apenas si fue con el carro a Madrid. La trapería era un pretexto. Su verdadera profesión fue cazar, seguir sus aficiones (p.59).
>
> Amaba la guerra salvaje, ingenua, sin hipocresías de humanidad, sin disfraces de civilización. Aquellas guerras en las que los combatientes mataban por la gloria que proporciona el exterminio […] cazando a la bestia para comer, y al hombre, si era preciso, para defenderse.

El discurso del *Mosco* es el discurso de los activistas beligerantes, el discurso del guerrero en una guerra encarnizada e incesante. Sus armas son la astucia y la firmeza. Su mensaje es el relato de sus lances y cacerías nocturnas, y el contagiar a los oyentes con sus proezas de tal manera que los induce a acompañarlo en sus expediciones, cuando la oscuridad de la noche produce pavor y sobresaltos. Y en su creación también impera el discurso indirecto diegético. En la ascensión del suspense narrativo, el discurso se condensa en un simbolismo estilístico y polícromo que varía según avanza la trama:

> Comenzaba a anochecer. El cielo era de color violeta; las lomas obscuras que cerraban el horizonte hacían resaltar

> sobre una faja de oro mortecino los negros bullones de la arboleda de sus cimas. Una estrella nadaba con lácteo fulgor en la bruma suave del crepúsculo (p.64).
>
> Atravesaron el arenoso lecho de dos torrentes secos […] vio flotando a sus espaldas, sobre los cerros negros, un velo rojo, un resplandor de lejano incendio que coloreaba gran parte del horizonte. Era el vaho luminoso de Madrid invisible. Más acá esparcíanse, por la línea irregular del horizonte, grupos apretados de luces o rosarios de llamas sueltas, como si la tierra fuese una laguna de betún que reflejase los astros sombríamente.. (p.69).

Zaratustra es un personaje discordante. Es trapero, y se presenta a sí mismo con el desparpajo de los charlatanes del Madrid modernista:

> Noventa y cuatro años. […] El cuerpo sano, el estómago de buitre, sólo tengo flojas las piernas que me obligan a permanecer quieto en el carro […] Muy bien por el progreso pero que sea igual para todos […] El hambre y la miseria no progresan ni se cambian por algo mejor. Noventa y cuatro años, señor, y tengo cuerda para ciento y pico (p.22).
>
> Quedó en silencio Zaratustra, mirando a Madrid, que cerraba el horizonte con su gran masa de tejados y torres […] El trapero quería abarcar con sus ojillos pitañosos toda la humanidad albergada bajo este caparazón de tejas […] Su voz tomaba un acento solemne, como siempre que creía decir algo trascendental.
>
> —La hembra, Isidro, es inferior al hombre e indigna de él. Fíjate en eso y recuérdalo siempre. La hembra es un animal de escaso caletre; fantasiosa lo mismo que el pavo, tonta como un marica sobre un canto. Dele usted su buen vestido, su buena bota ajustada, y demás exigencias del rumbo y la tendrá usted contenta […] El hombre es más digno y noble: se preocupa de otras cosas que de los trapos y por eso es él quien debe mandar […] la mujer que anda mal vestida, así sea vieja y fea, es porque no puede ir mejor, pues ganas no le faltan.
>
> Así hablaba Zaratustra. (p.85)

Con el irónico e icónico «así hablaba Zaratustra» después de cada discurso del personaje, el autor renueva el realismo narrativo

y comparte, y hace un guiño, a la teoría de Genette, según la cual: «*la única especificidad de lo narrativo reside en su modo, y no en su contenido*» (Genette:1998, p.14).

También a través de este personaje de Zaratustra y de su mensaje discordante y grotesco, Blasco Ibáñez actúa con un fin social, en un tiempo de grandes transformaciones de ese tipo. Este personaje se relaciona en el discurso y en la acción, con el otro personaje, el *Coletas,* produciendo de este modo una confluencia de dos voces con idéntico enunciado provocador que interactúan como divergencia discursiva en la progresión de la trama para confluir en la distorsión del mensaje, produciendo el consecuente desconcierto en el emisor habituado ya, no obstante, a un discurso vehemente.

Coletas es el otro trapero de la obra. Divierte al barrio con sus extravagancias de beodo.

> Él era el más pobre de todos los traperos: ni carro, ni burro, ni casa. Se lo había bebido todo. Su mujer estaba en el cementerio; y al hablar de ella, humedecíanse sus ojos, por el recuerdo, sin duda, de las palizas que la habían dado. Ahora tenía con él a la *Borracha*, la trapera más sucia […] Si la daba una torta, ella le devolvía tres. […]Vivían en una especie de gallinero al extremo de un corral ocupado por montones de basura (p.16).

El autor justifica la hediondez del discurso para denotar las diferencias de este en el escenario de la descabellada y contradictoria sociedad madrileña de la época; y como es frecuente en toda la obra, el autor suspende el ritmo de las etopeyas y de los retratos para manifestar el *étymon espiritual*, la mímesis del discurso, al conseguir armonizar y unir el fatalismo del personaje con un realismo y un modernismo infalibles:

> De pronto la mañana gris se iluminó con resplandores de oro. Rasgáronse los resplandores blanquecinos. Se abrió en el celaje un agujero de profundo azul, por el que pasó sus rayos el sol oculto. La tierra pareció sonreír bajo su húmeda máscara. Los charcos de lluvia brillaron con temblores reflejos, como si se poblasen de peces de fuego (p.17).

> *Borracha*, la hembra del Coleta, una andrajosa que llevaba una venda en la frente y un teloncito de lienzo colgando ante

> un ojo. En aquel barrio de suciedad gozaba de gran fama por el abandono de su persona. Tenía costras en las manos, jamás lavadas, por miedo sin duda a que el agua empañase los anillos de latón que adornaban sus dedos. Una pústula perforaba los cartílagos de su nariz. La porquería y el aguardiente la iban barrenando la carne, según decía Coleta al insultarla en plena embriaguez con el apodo de Borracha (p.91).

Mariposa es el otro personaje femenino después de Feliciana. Es la abuela del protagonista, y su discurso es el menos representativo de la obra. El autor no le otorga otro cometido que el de mero y necesario componente de la fecunda trama, con nula función referencial, y reduce su discurso a simples enunciados de autocomplacencia, de aceptación de la propia miseria, sin argumentación ni evolución representativa, ni juicio subjetivo. Su discurso es directo y mimético:

> —¡Ay Señor! —gemí— ¡Qué cosas pasan en el mundo! ¡Qué miserias! Una metida aquí, no sabe nada... ¡Y qué vamos a hacer Isidrín! ¡qué vamos a hacer!... (p.216).

> —Los tesoros de la reina de España quisiera tener yo para dártelos. Pero soy pobre, más pobre que las ratas […] Si una no estuviese hecha a todo, sería caso de morirse (p.216).

A fin de cuentas, cada discurso está personificado. Cada personaje es arquetipo de un concepto y lo ejecuta con sus enunciados: Maltrana es la rebeldía. Feliciana es el amor altruista; Mosco, es el anarquismo revolucionario; Zaratustra, el machismo acérrimo; Coletas, la marginalidad beoda; la Mariposa, la resignación y la cobardía; el señor José, la pobreza consentida…

Conclusión

A modo de conclusión, es importante señalar que, en *La Horda*, Blasco Ibáñez realizó una simbiosis armónica con el dualismo realista-modernista, propio de la época en la que la obra fue escrita; propagando un discurso social con la estética del siglo; y utilizando prolijos enunciados críticos, pero también utópicos y alegóricos para converger en una novela social significativa y estilísticamente singular. Con el simbolismo escénico de un Madrid aún decimonónico, como era la capital de España en 1905, *La Horda*, por su riqueza narrativa y discursiva, por su semántica y su significado, es la mejor

de la producción, dentro del grupo de novelas sociales, que compuso su autor en el primer quinquenio del siglo XX.

El tema de la marginalidad era sugerente y sustancial en la novelística de la época, y necesario para producir un discurso de sonora y artística relevancia, que otros autores también aprovecharon, como Galdós o Baroja.

Los personajes, cada uno con su propio alegato, y con el protagonista a la cabeza, Isidro Maltrana, son estereotipos ideológicos, con un discurso de especial repercusión en la literatura española vigésimo secular; que se acentúa con la declaración del propio autor cuando, años más tarde, en una conferencia sobre la novela social, argumentó que ésta "no es más que la epopeya de los humildes".

Como epílogo, es muy significativo y valioso el comentario del autor con respecto a su creación:

> En 1905, cuando vivía yo en Madrid, y era diputado, al salir muchas tardes de mi casa con dirección al Congreso, torcía mi camino, y, en vez de dirigirme al llamado "santuario de las leyes", prefería alejarme de él, siguiendo el contorno de los suburbios de la villa […] En estos paseos, que tenían algo de exploraciones ya que me sirvieron para descubrir un mundo nuevo ignorado por la generalidad de las gentes, fui conociendo a los más de los personajes que figuran en la presente novela, o más exactamente dicho, a los seres reales que empleé como modelos de mis tipos imaginarios.
> Ninguna de mis obras tiene una base tan amplia en la realidad. No existe un solo personajes en La Horda, ni aun los más secundarios, sin su correspondiente hermano de carne y hueso. […] En mis exploraciones tuve varios acompañantes. Cuando estudiaba las costumbres de los gitanos instalados junto al puente de Toledo, vino conmigo varias tardes el gran poeta Rubén Darío interesado por mis relatos sobre las costumbres de estas gentes de origen nómada, entregadas a una vida sedentaria. […] Creo que pocas veces un novelista ha llevado tan lejos su deseo de estudiar directamente la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

Brian Mchale, *Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts*; A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature 3, 1978, p. 258

Claire-Nicole Robin, *Vicente Blasco Ibañez: 1898-1998*. *La vuelta al siglo de un novelista,* Valencia: Generalitat Valenciana, 2000, p. 474

Francisco Caudet. *En el país del arte. 1er encuentro internacional VBI*, Valencia: Generalitat Valenciana, 2000, p. 49.

Gerard Genette, *Figures III*, Paris: du Seuil, 1972, p. 230-241

Juan Oleza, *Vicente Blasco Ibañez: 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista,* Valencia: Generalitat Valenciana, 2000, p.33.

León Roca, *Vicente Blasco Ibañez*, Valencia: Prometeo, 1967, p. 296

Peter Vickers, *Historia y crítica de la literatura española, 6 Modernismo y 98.* Barcelona: Crítica, 2000, p. 199

Ramiro Reig, *Vicente Blasco Ibañez*, Valencia: Espasa-Calpe, 2002, p.118

Vicente Blasco Ibañez, *La Horda*. Madrid: Aguilar, 1958.

IV. REPRÉSENTATION DE LA MARGINALITÉ OU DE LA MARGINALISATION

CORPS SUBVERSIFS : ANGÉLICA LIDDELL, UNE ÉCRITURE DE LA BLESSURE ET DE LA MARGE

Laura Lahaye Vantroyen
Sandrine Le Pors
Université d'Artois

Introduction

« Quand enfin je me retrouve toute seule, j'ai l'impression de sortir la tête d'une piscine de glaires et de respirer l'air pur[1] » écrit, dans *La Novia del Sepultero (Diario)* (2014), Angélica Liddell – artiste espagnole qui s'est définie, à plusieurs reprises, comme inadaptée et ayant une inclinaison certaine pour la monstruosité, « J'ai toujours parlé de monstres, parce que je me considère comme un être taré[2] ». Figure incontournable de la dramaturgie hispanophone contemporaine, Angélica Liddell est autrice de théâtre, poétesse, metteuse en scène, performeuse et interprète de ses propres créations. Son parcours artistique a été nourri d'une Licence d'Art Dramatique à la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid et des études de Psychologie à l'Université Autonome de Madrid, avant de créer sa propre compagnie Atra Bilis Teatro. L'écriture théâtrale d'Angélica Liddell, emphatique, grinçante, répétitive, lancinante, empreinte de douleur, traversée par la question du sacré et attentive à de multiples formes d'oppression, oscille toujours entre euphorie et mélancolie, entre tendresse et rage, mêle les registres et les couture à de nombreuses références, aussi bien visuelles, musicales, littéraires que philosophiques. Traduite en de nombreuses langues, l'artiste – née à Figueras en 1966 – a reçu de multiples distinctions, comme, en 2012, le Prix national de littérature dramatique par le Ministère espagnol de la Culture pour *La Casa de la fuerza*[3]. Ses pièces ont en commun de convoquer des figures en proie à la difficulté de vivre (avec les autres ou avec eux-mêmes), à la marge ou marginales, de jouer avec le tragique et avec la mort, de rendre poreuses les souffrances intimes et

1. Angélica Liddell, *(Écrits. 2003-2014), La Fiancée du fossoyeur (Journal)* [2014], traduit de l'espagnol par Christilla Vasserot, Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2019, p. 469.

2. Angélica Liddell, « Interview at La Bâtie-Festival de Genève », [En ligne], 2011. (Consulté le 19 juillet 2021. URL : https://vimeo.com/29018891).

3. Angélica Liddell, *(Écrits. 2003-2014), La Maison de la force* [2012], traduit de l'espagnol par Christilla Vasserot, Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2019.

les dérèglements du monde, de dire (voire de crier sur) la laideur du monde, de dramatiser la culpabilité (« Je bous dans le corps éternel de Caïn, fugitive et errante[4] » écrit-elle encore dans son *Diario*), de susciter l'effroi mais aussi d'apporter, à quelques instants, des espaces de consolation (dont on n'oubliera pas son sens premier, celui de réjouissance).

Son écriture, qui s'expérimente au plateau et ne cesse de tendre vers l'autobiographique, convoque la réalité du monde et se féconde au contact d'évènements réels, marquants pour la société et pour elle-même : que ce soient les meurtres de femmes au début des années 90 à Ciudad Juárez, dans *La Casa de la fuerza* (2009), le massacre des 69 jeunes sur l'île d'Utoya, en Norvège, en 2011 dans *Todo el Cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)*[5] (2012), ou encore l'assassinat et le cannibalisme du Japonais Issei Sagawa sur une étudiante néerlandaise à Paris en 1981, ainsi que les attentats de novembre 2015 au Bataclan dans *¿Qué haré yo con esta espada? (Aproximación a la ley y al problema de la belleza)* (2016). Un état permanent d'angoisse et de solitude corrélé à un régime intempestif de la colère, la tentation continue de la disparition, l'observation de ce qui atteint, affecte, infecte, écroule (ou s'écoule dans) les corps, l'ironie, l'adresse directe et une inclinaison à la compassion caractérisent son théâtre au sein duquel l'écart, la marge et la marginalité sont tour à tour subis ou exhibés par le biais d'une dramaturgie de la monstration et du corps subversif.

Répondre au scandale du réel : des figures de marginaux à la monstration de la blessure

Qu'il s'agisse de prostituées (*Dolorosa*, 1994 ; *Y como no se pudrió… Blancanieves*[6], 2004) ou d'handicapés (*Dolorosa*, 1994), de parents sombrés dans la folie après le deuil de leur enfant (*El*

4. Angélica Liddell, *(Écrits. 2003-2014), La Fiancée du fossoyeur (Journal)* [2014], *op. cit.*, p. 515.

5. Angélica Liddell, *(Écrits. 2003-2014), Tout le ciel au-dessus de la terre (Le Syndrome de Wendy)* [2013], traduit de l'espagnol par Christilla Vasserot, Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2019.

6. Angélica Liddell, *(Écrits. 2003-2014), Mais comme elle ne pourrissait pas… Blanche-Neige* [2011], traduit de l'espagnol par Christilla Vasserot, Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2019.

matrimonio Palavrakis, 2001), d'adolescentes inquiétantes fascinées par un parricide (*Once upon a time in west Asphixia*, 2002), de migrants clandestins (*Y los puces salueront a compatir contra los hombres*[7], 2003) de misanthropes cyniques (*El año de Ricardo*[8], 2004), de petites filles humiliées, violées (*Y como no se pudrió… Blancanieves,* 2004), d'artistes ravagés par la maladie (*Té haré invencible con mi derrota*[9], 2009), de suicidaires (*La Casa de la fuerza,* 2009) ou de criminels (*¿Qué haré yo con esta espada? (Aproximación a la ley y al problema de la belleza)*[10], 2016), l'artiste convoque des êtres en marge de la société, aux corps défaits, malmenés, souffrants, coupables, fatigués, voire malades, dans une langue où les multiples énumérations cherchent à épuiser le langage, où la parole se replie volontiers sur le soliloque et où les interrogations restent généralement sans réponse.

Spectatrices ou spectateurs du théâtre d'Angélica Liddell, mais aussi lectrices et lecteurs, sont souvent confrontés à des marginaux – figures autour desquelles se déploient les motifs de la souillure et de la douleur. Bafoués, détruits par le regard des autres, fragilisés, complices ou victimes d'abus, inaptes ou se rendant inaptes, dominants ou dominés, tous font l'expérience du manque, de l'anomalie (physique ou mentale), du désordre (y compris amoureux) ou de la monstruosité. Au contact de ces figures, dont beaucoup sont les doubles[11] de l'autrice (de manière explicite ou non) et qui vont peu à peu laisser la place à la forme de la confession et à Angélica Liddell elle-même, sautent les institutions (à commencer par l'institution familiale) et la souffrance se donne en partage. Celle qui affirme que

7. Angélica Liddell, *(Écrits. 2003-2014), Et les poissons partirent combattre les hommes* [2008], traduit de l'espagnol par Christilla Vasserot, Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2019.

8. Angélica Liddell, *(Écrits. 2003-2014), L'Année de Richard* [2011], traduit de l'espagnol par Christilla Vasserot, Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2019.

9. Angélica Liddell, *(Écrits. 2003-2014), Je te rendrai invincible par ma défaite* [2012], traduit de l'espagnol par Christilla Vasserot, Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2019.

10. Angélica Liddell, *Que ferai-je, moi, de cette épée ? (Approche de la Loi et du problème de la Beauté)* [2014], traduit de l'espagnol par Christilla Vasserot, Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2016.

11. On pensera, entre autres exemples, au personnage Moi dans *You are my destiny (La violación de Lucrecia)* (2013).

pour exister, elle ne peut être qu'à l'écart, et à « l'opposé de tout le monde. Pas d'un seul mais de tout le monde[12] », exprime dans ses pièces un dégoût du monde auquel répond son théâtre.

Des personnages récurrents peuplent son écriture comme la petite fille, la femme, le soldat, le policier ou le tueur. Ces figures récurrentes, dont son alter égo scénique qu'elle nomme Angélica dans ses textes et ses spectacles, se retrouvent confrontés les uns aux autres (dans des scènes d'interrogatoire, de violence, de cauchemar, de viol et/ou de massacre) et s'associent volontiers à un érotisme mortuaire (jamais de l'ordre de l'émoi ou de l'exaltation). Par le biais de ces figures, Angélica Liddell ne manque pas de déployer une dramaturgie de la voix au féminin comme dans *La Casa de la fuerza* (2009) où l'artiste fait entendre des voix de femmes et de petites-filles assassinées, violées et disparues à Ciudad Juárez, dans l'État du Chihuahua au Mexique, à la frontière des États-Unis, ville connue pour sa criminalité et ses féminicides. De même, la figure de l'enfant, en particulier le corps de l'enfant mort, est largement dramatisée : que ce soit à la fin de *Y como no se pudrió… Blancanieves* (2004) qui se finit sur une page blanche où est inscrit, en son centre, de l'ordre de l'épitaphe : « Beslan, 171 enfants morts[13] », venant ainsi dévoiler le contexte de la pièce, mais aussi dans la présentation des petites filles mortes de *Yo no soy bonita*[14] (2005) ou encore à travers la présence des spectres d'enfants dans *El año de Ricardo* (2004). La littérature de jeunesse et, avec elle, les scènes inassignables où l'on a peur et/ou l'on joue à (se) faire peur, irrigue aussi son théâtre. L'artiste – « Angélica Liddell » étant en outre un pseudonyme qui évoque Alicia Liddell, la petite fille dont s'inspira Lewis Caroll dans *Alice au pays des merveilles* – convoque ainsi parfois des personnages de conte, comme ceux de Blanche-Neige[15] et de

12. Cité par Gwenola David, *Journal de la Terrasse* du 22 août 2013, n° 212.

13. Angélica Liddell, *(Écrits. 2003-2014), Mais comme elle ne pourrissait pas… Blanche-Neige* [2011], *op. cit.*, p. 53.

14. Angélica Liddell, *(Écrits. 2003-2014), Je ne suis pas jolie* [2012], traduit de l'espagnol par Christilla Vasserot, Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2019.

15. Angélica Liddell, *(Écrits. 2003-2014), Mais comme elle ne pourrissait pas… Blanche-Neige* [2011], *op. cit.*

Wendy[16]. Si dans les œuvres originales, les deux filles trouvent une stabilité dans le fait de s'occuper des autres, notamment des hommes (les garçons de *Peter Pan* et les nains, figures de « petits hommes », de *Blanche-Neige*), elles se voient condamnées, dans les pièces d'Angélica Liddell, à la torture, au viol et à la mise à mort par les figures masculines.

Les hommes sont ainsi portés en horreur, dans une peur de leur violence, dans la relation traditionnelle victime - bourreau, avec les « manipulateurs » et les « manipulés »[17], mais aussi de leur (possible) abandon :

> J'ai ai quelque chose à dire aux hommes.
> J'ai à leur dire :
> Ingrats.
> Vous vivrez plus longtemps que moi.
> Oui, vous me survivrez.
> Mais je vous traiterai comme si c'était vous les morts.
> Mon corps m'a enfin débarrassée du droit au désir.
> Désormais je suis une *abandonnée par tous*.[18]

Autre figure masculine, importante dans le théâtre d'Angélica Liddell, celle du père. Son propre père, un militaire franquiste, avait comme fonction de vérifier le courrier des soldats pendant la guerre, en lisant les lettres et effaçant, barrant les informations qui ne devaient pas circuler. Comme Angélica Liddell nous l'apprend dans *Anfægtelse* (2008), « (c)ertaines lettres n'arrivaient jamais à destination, elles restaient chez moi. C'est comme ça que j'ai appris à lire. J'ai appris à lire en lisant les lettres d'amour des soldats[19] ». En s'infiltrant dans ces relations épistolaires, l'artiste s'est construite une vision déformée

16. Angélica Liddell, *(Écrits. 2003-2014), Tout le ciel au-dessus de la terre (Le Syndrome de Wendy)* [2013], *op. cit.*

17. Béatrice Bottin, « Le théâtre de la douleur d'Angélica Liddell », *Bulletin hispanique,* [En ligne], 114-2, 2012, p. 775-798. (Consulté le 11 juillet 2021. URL: http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/2163).

18. Angélica Liddell, *(Écrits. 2003-2014), Je ne suis pas jolie* [2012], *op. cit.,* p. 132. En italique dans le texte.

19. Angélica Liddell, *(Écrits. 2003-2014), Anfægtelse* [2012], traduit de l'espagnol par Christilla Vasserot, Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2019, p. 139.

et empruntée du monde extérieur et des autres — et singulièrement de l'autre.

Cet « autre » est omniprésent dans son écriture : ce « tu » ou ce « toi » invisible (dépassant l'adresse au public), qui n'est plus là, voire ne l'a jamais été. La dramaturgie de l'artiste garde la mémoire de ces lettres lues dans l'enfance dont elle n'était pas la destinataire, cela alors qu'elle grandissait par ailleurs dans un cadre familial où la parole était absente[20]. C'est ainsi que la figure de l'exclu irrigue son approche de la marge et se construit au contact d'une mythologie personnelle enracinée dans l'enfance. L'artiste se présente, et se représente, tenue à l'écart, mise (en) dehors, agressivement chassée (*excludere*), consciente des lésions laissées, et toujours à vif, du manque et de la perte : « Je souffre du même syndrome que certains chiens : / le syndrome de l'abandon[21] ».

Soumettant son théâtre à la rupture, au déchirement et à l'aversion, Angélica Liddell accueille la vulnérabilité, l'enfance et la marginalité avec ce regard étrange et étranger sur le monde et tout ce que cela suppose de fascination, montre ou « monstre » failles et béances, avant d'emprunter une voi(x) résolument autobiographique. Ce faisant, Angélica Liddell explore les pulsions et les paradoxes de l'individu contemporain. Mises à nu, ses blessures sont le lieu d'un intime, et plus encore de l'*extime*, autrement dit de qui est le plus proche, le plus intérieur, tout en étant irrémédiablement extérieur.

Le fondement de l'échec - l'échec d'être aimé et l'échec d'aimer, l'échec d'être (en confiance) avec l'autre, l'échec d'être tuée et de se tuer - constitue également l'un des axes de la dramaturgie d'Angélica Liddell. Se sachant mise sur le côté, plus qu'en marge d'un groupe, mais en de-hors, observant depuis l'extérieur et en périphérie, elle se conçoit comme (l')étrangère, car « sur votre terre, je serai toujours le barbare, l'étrangère, / celle que vous pouvez répudier quand vous en

20. « Là d'où je viens, il n'existe ni parole, / Ni dilemme de la parole, / Ni conception du monde / En fonction de la parole ou de la non-parole ». Angélica Liddell, *Que ferai-je, moi, de cette épée ? (Approche de la Loi et du problème de la Beauté)* [2016]*, op. cit.,* p. 68.

21. Angélica Liddell, *(Écrits. 2003-2014), Tout le ciel au-dessus de la terre, (Le Syndrome de Wendy)* [2013], *op. cit.,* p. 358.

avez envie »[22]. De la perception d'une voix qui n'arrive pas à porter, à être entendue, elle en est venue à vociférer, entre gémissement et rugissement, dans un cri évacuateur qui ne s'expulse pas seulement par la bouche, mais par l'ensemble des béances de son épiderme. Proche des « formules de *pathos* » de Warburg, à savoir de l'ordre de la « *crisis* » et de la poéticité, le cri, dans l'écriture d'Angélica Liddell, est soutenu par un travail constant sur les marqueurs de l'oralité, par ce qui vient, donc, pallier l'absence de voix dans un texte mais aussi lui conférer une corporéité — oralité à laquelle participe la prosodie et la rythmique, notamment par un jeu contenu sur les répétitions-variations, plaçant le cri, fut-il de prime abord silencieux, au bord du chant, puisqu'« (u)ne fois que la violence éclate, le sang a besoin d'un chant[23] » :

> Par le cri, l'homme agit, et simultanément, représente, pour ainsi dire, sa propre action, sa *révolte.* On assimilera, de la sorte, doublement, le cri à un acte. Déployer le moi dans la quotidienneté du banal ou de l'abominable, c'est vomir la finitude scandaleuse de ce moi, ou si l'on préfère : c'est dénoncer « la maladie mortelle qui nous habite depuis toujours ».[24]

Angélica Liddell exhibe et érige les maladies, les décompositions et la laideur de la psyché humaine, ce qui la situe, à bien des égards, à l'intersection de Strindberg, d'Artaud et de Bataille : « Je désobéirai […] Je ferai de l'insignifiance une valeur[25] ». De ce refus d'immobilité, Angélica Liddell traverse et explore les extrémités du monde, de l'Europe (Espagne, France, Norvège), en Amérique du Nord (Mexique) jusqu'à l'Asie (Chine, Japon), se mettant elle-même « hors-de », dans une errance spatiale et intime, à la recherche d'endroits et de personnes sur lesquels s'accrocher, s'échouer. Elle porte une attention particulière au langage et à ses sonorités, mais également à ses limites : durant un séjour en Chine, qu'elle relate dans la

22. Angélica Liddell, *Que ferai-je, moi, de cette épée ? (Approche de la Loi et du problème de la Beauté)* [2016], *op. cit.,* p. 96.

23. *Ibid.,* p. 24.

24. Murielle Gagnebin, *Fascination de la laideur,* Lausanne : L'Âge d'homme, 1978, p. 172.

25. Angélica Liddell, *(Écrits. 2003-2014), La Maison de la force* [2012], *op. cit.,* p. 210.

pièce *Ping Pang Qiu*[26] (2011), elle s'est lancée dans l'apprentissage de la langue chinoise et l'écriture quotidienne de caractère (« je m'impose des tâches colossales qui m'aident à supporter le désespoir, car le désespoir est colossal[27] ») dans une discipline drastique. Ce qui était au départ un acte de rapprochement et d'union n'a fait au final que creuser davantage son sentiment de solitude, d'inadaptation et d'incommunicabilité avec les autres. Elle est ainsi toujours dans le bord – au bord – des marges, dans les intersections, au cœur d'espaces d'exclusion et de rupture.

> Je suis soulagée d'être une étrangère qui se promène seule.
> Je suis soulagée d'être étrangère. […]
> Être étrangère m'aide à supporter le sentiment de
> [non-appartenance à la vie.
> Le sentiment de non-appartenance, tout court[28].

La mythologie intime, familiale et traumatique qui constitue souvent la blessure originelle ayant engendré l'acte d'écrire – à l'instar d'artistes contemporains tels que Louise Bourgeois, Sophie Calle ou encore Niki de Saint-Phalle –, innerve son écriture et son exploration impudique du corps nous fait assister à un « assassinat sans victime »[29] mais aussi à une relecture de « l'obscène » bataillien[30] : « En tirant sur moi, je tirais sur la société et ses injustices. En tirant sur ma propre violence, je tirais sur la violence du temps[31] ». Angélica Liddell se présente ainsi volontiers en tant que figure à la marge, ayant mal à vivre avec elle-même ou avec les autres – dans la mise en scène de sa première pièce, elle avait d'ailleurs utilisé des marionnettes au prétexte

26. Angélica Liddell, *(Écrits. 2003-2014), Ping Sang Qiu* [2013], traduit de l'espagnol par Christilla Vasserot, Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2019.

27. *Ibid.,* p. 283.

28. Angélica Liddell, *(Écrits. 2003-2014), Tout le ciel au-dessus de la terre (Le Syndrome de Wendy)* [2013]*, op. cit.,* p. 344.

29. *Niki de Saint-Phalle*, catalogue des expositions de la Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, juin-novembre 1992, et du musée d'Art moderne de la ville de Paris, juin-septembre 1993, Paris : Paris Musées, 1992, p. 147.

30. Georges Bataille, *L'Érotisme,* Paris : Minuit, 2011.

31. *Niki de Saint-Phalle*, *op. cit.*

qu'elle n'imaginait pas alors pouvoir travailler avec des gens[32]. Son écriture est une réponse, voire une riposte, au scandale du réel, à tout ce qui, dans ce réel, lui demeure extérieur et pourtant la violente en son intérieur, une réponse en somme au monde tel qu'il va.

Or, cette réponse ne peut se faire qu'au théâtre. La raison, Angélica Liddell la dévoile dans un entretien alors que Christilla Vasserot (sa traductrice en France) aborde avec elle la relation d'identification qui se joue entre elle et le personnage d'Angélica. Au quotidien, nous sommes sans défense, nous sommes censurés aussi, au théâtre (exprime celle qui fut la fille d'un militaire), au moins, on est armé :

> C.V.- Il y a un personnage récurrent dans vos pièces, qui s'appelle Angélica. L'identification est-elle totale entre ce personnage et vous en tant qu'auteure et comédienne ?
>
> A.L. - Je suis tout cela à la fois, sauf que dans la vie de tous les jours je ne suis pas armée, alors qu'on s'arme pour monter sur scène... Mais ce qu'elle dit est ce que je pense, c'est ce que j'écris quand je me retrouve seule la nuit, c'est cette part de moi que je censure en société[33].

Une écriture de la souillure et de l'altérité – l'attrait du subversif.

Écrire pour le théâtre, et contre le monde entier, est ici écrire pour le corps, faire acte de résistance et ouvrir à une parole – de colère et d'amour – réalisée toute entière dans le fait de (se) raconter, de (s') interroger et de (s')exposer. L'artiste et autrice espagnole s'attache au corps, à ses nuits, à ses souillures et à son altérité. Elle s'y polarise comme beaucoup de dramaturges et de cinéastes espagnols. Surtout elle dramatise ce que Michel Corvin nomme « l'enfer du "je"[34] » :

> Il est vrai aussi que petit à petit, je me suis rendue compte de plus en plus clairement que l'écriture était le réel espace

32. Angélica Liddell le confie dans un entretien publié dans le programme du Festival d'Avignon, propos recueillis par Christilla Vasserot, juillet 2010.

33. Angélica Liddell, « La conscience d'être une femme », entretien avec Christilla Vasserot, 26/01/2011, *Outre scène 12,* La revue de La Colline, « Contemporaines ? Rôles féminins dans le théâtre d'aujourd'hui », mai 2011.

34. Michel Corvin, *L'Homme en trop, l'abhumanisme dans le théâtre contemporain,* Besançon : Les Solitaires Intempestifs, coll. « Essais », 2014, p. 62.

> de libération, pour moi, les conflits internes se transformant alors en rite. L'écriture est devenue cet espace d'appréhension des conflits internes, comme un tarentisme, un rituel d'exorcisme. Je me suis éloignée de la représentation pour aller vers l'exposition[35].

Ces conflits internes s'exposent le plus généralement dans un acte de subversion des limites de l'incarnation et de l'intégrité du corps, autant dans sa dignité que dans ses valeurs :

> J'ai rêvé que j'étais comme toi,
> j'ai rêvé comme un cannibale rêve de chair humaine,
> j'avançais dans une orbite maniaque autour de ta tête,
> persuadée que si je te dévorais, tu ferais partie de moi,
> que j'assimilerais la composition de ta chair et de ton sang,
> de ton urine, de tes déjections et de tes larmes.
> […]
> Je serais devenue soldat pour ressembler au soldat que j'aimais.
> Je serais devenue bandit pour ressembler au bandit que j'aimais.
> Si j'avais aimé un lion, j'aurais voulu être un lion.
> J'aurais même offert ma chair et mes os à ton fantôme[36].

Les appellations de « bourreau », « sauveur » et « victime » perdent de leur lisibilité, toutes portées par la voix et le corps d'Angélica Liddell, les confrontant (et donc se confrontant) dans des discours et actes de violence : à travers des scènes d'interrogatoire, de viol, de cannibalisme, des destructions infligées – réelles et/ou fantasmées – et/ou subies. À la figure d'autorité (avec les personnages du soldat et du policier) se confronte celle du criminel – expansion de l'ogre, omnivore et incestueux, des contes, *némésis* du personnage de l'enfant (du moins quand il s'associe à la figure de l'innocence). Les filiations avec l'ordre, elle les retrouve dans le chaos et la fureur du tueur, de celui qui ôte et violente l'existence, mais qui, pour elle, ne ferait « qu'éprouve[r] simplement un désir fou de liberté[37] ». Les penchants destructeurs humains sont fusionnés, sans distinction ni hiérarchie. Angélica Liddell assimile ses propres désirs de tuer, dans

35. *Angélica Liddell. De la représentation à l'exposition de soi,* entretien réalisé par Laure Adler, Avignon : EUA, coll. « Entre-vues », 2017, p. 26-27.

36. Angélica Liddell, *Que ferai-je, moi, de cette épée ? (Approche de la Loi et du problème de la Beauté)* [2016], *op. cit.,* p. 73-74.

37. *Ibid.,* p. 25.

¿Qué haré yo con esta espada? (Aproximación a la ley y al problema de la belleza) (2016), avec ceux du Japonais Issei Sagawa :

> Vous avez dévoré une femme et moi j'écris. Mais vous et moi sommes semblables. Tout vient du même instinct, du même vide primordial. On déchire la chair car on cherche l'origine, on détruit la beauté visible pour atteindre celle qui est invisible. Sans l'abomination, la reconnaissance n'existerait pas. Pour découvrir l'humain, nous n'avons d'autre issue que de nous condamner. L'homme se reproduit contre lui-même[38].

L'exposition de la « noirceur[39] , de la dégradation de la pensée à la sexualisation, est donnée en partage. La dichotomique du bien et du mal est substituée par celle de la beauté et de la laideur. La souillure (de soi et des autres) est moteur d'écriture :

> Mon travail consiste à examiner ma propre souillure
> et la souillure dont les autres sont faits.
> À quoi est-ce qu'ils s'attendaient ?
> Si quelqu'un se consacre à examiner sa propre souillure,
> il est normal que la souillure des autres lui saute aux yeux[40].

Cet examen de la souillure s'origine et/ou s'accompagne d'un vacillement, d'un vertige devant l'étendu du monde et de ses frontières, mais également devant la multiplicité des violences envers les êtres marginaux et de l'indifférence face à leur douleur. En désirant ces passages à l'acte, Angélica Liddell cherche à (se) composer dans cette horreur des dogmes sociaux et de soi-même, tandis que la béance de la solitude (pré-existant du traumatisme enfantin) ne cesse de s'agrandir, solitude toujours, dans son théâtre, corrélée au manque et au paradoxe :

> Le plus terrible, dans la solitude, c'est qu'on ne peut pas éradiquer le désir d'être aimé. On veut être seul mais on a besoin d'être aimé. On déteste l'humanité mais on a besoin d'être aimé[41].

38. *Ibid.*
39. *Ibid.,* p. 82.
40. Angélica Liddell, *(Écrits. 2003-2014), Tout le ciel au-dessus de la terre (Le Syndrome de Wendy)* [2013], *op. cit.,* p. 347.
41. *Ibid.,* p. 330.

> (S)i j'exécutais les mêmes gestes sur un autre corps ou sur un objet, à ce moment-là, il y aurait dispersion du propos de la douleur, car d'autres thèmes viendraient se greffer sur l'action : il y aurait un tortionnaire, il y aurait une victime, etc. Or, si je m'inflige la blessure à moi-même, cela touche davantage les spectateurs, car que fais-je finalement ? J'ouvre mon corps et ils voient le sang, c'est-à-dire l'élément le plus collectif de l'organisme humain[42].

Sentir le monde vivre, et être, soi, sur le côté, impropre à (se) socialiser : tel est l'état que dramatise de manière privilégiée l'écriture d'Angélica Liddell. Ses pensées-pulsions se voient dès lors confrontées au sentiment de nécessité, reliant avec le syndrome de l'abandon, de l'auto-sacrifice et l'auto-mutilation. Dans plusieurs de ses pièces, l'artiste assimile sa mise à mort (son suicide) à la solution miracle pour empêcher, éviter les massacres humains.

> Si j'en avais fini avec ma vie le 10 novembre,
> rien de mal n'aurait eu lieu à Paris le 13 novembre.
> Si on m'avait retrouvée morte le 10 novembre dans cet appartement de merde en plein centre de Paris,
> rien de tout cela ne serait arrivé[43].

Ainsi, Angélica Liddell est toujours dans des atteintes (intimes) à sa vie – s'incarnant en corps « object » (à la fois « abject » et « objet »), corps à gagner, à jouer, à (faire) jouir :

> Tu n'as que deux décisions à prendre par jour. Te masturber ou ne pas te masturber le matin. Et te masturber ou ne pas te masturber le soir. Peu importe ce qui s'est passé dans la journée. Au final, tu dois toujours prendre cette décision. Te masturber ou ne pas te masturber[44].

Elle porte, dans un même cri, atteinte politiquement à un système de valeurs, morales et symboliques.

---

42. Gina Pane, entretien avec Irmeline Lebeer (1975), *in L'Art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours*, catalogue d'exposition, Marseille : MAC, 1996, p. 352.

43. Angélica Liddell, *Que ferai-je, moi, de cette épée ? (Approche de la Loi et du problème de la Beauté)* [2016], *op. cit.,* p. 59.

44. Angélica Liddell, *(Écrits. 2003-2014), Tout le ciel au-dessus de la terre (Le Syndrome de Wendy)* [2013], *op. cit.,* p. 330.

La voix et le corps ont l'allure d'écoulement d'une eau croupie, rien ne peut-être pur chez l'autrice rien n'est ni n'obtient cette valeur : « car ce que je fais, je ne le comprends pas : / Je ne fais pas ce que je veux, / Je fais ce que je déteste, voilà ce que je fais, / Et ma bouche s'abreuve de sang noir[45] ». Du couteau à l'épée, aucun objet n'a la violence des mots et c'est par les mots qu'elle (se) dissèque. Elle se rêve en victime-élue de tous les tueurs, toujours des hommes : être désirée, même si cela amène inexorablement à la perte. « Moi, je cherche l'absolu[46] », de ce qui est *absolutus*, détaché, délié, séparé : la blessure est déjà là, il ne s'agira que de son agrandissement, et ce, jusqu'à la brisure totale.

Dans ce « Théâtre de la douleur[47] » – une douleur constante, qui se nourrit d'elle-même – Angélica Liddell ne cesse d'en sexualiser et sublimer le morbide, le pathologique, le mortuaire et le transgressif. Les actes sexuels et mortuaires, réels ou fantasmées, sont mis en corrélation et elle les manifeste à travers les sécrétions corporelles, entre éjaculation, émasculation et castration. Ce qu'elle prône, et ce qui subsiste, c'est, encore et toujours, la souillure :

> Nous sommes doués pour voir ce qu'il y a de pire chez les gens. Et nous finissons toujours par nous salir un peu, ou par nous salir de la tête aux pieds, n'est-ce pas ? Nous n'avons confiance en personne. Nous ne pouvons plus aimer le monde. Notre cloaque est impossible à nettoyer[48].

Les corps remplis, évacuant leurs liquidités sur et dans les autres. C'est là où la beauté et le monstrueux se présentent : les fluides sont attendus comme salvateurs, ils viennent recouvrir la chair, recouvrir les ouvertures, orifices, béances, trous, vide. Puisque ces blessures sont irréparables, les liquides suintent et se mélangent, dans un apaisement éphémère et illusoire. Ainsi, Angélica Liddell supplie que quelqu'un la souille, que quelqu'un remplace, comble, bouche ses orifices qui pleurent : « Manger, boire, avaler n'importe quelle

45. Angélica Liddell, *Que ferai-je, moi, de cette épée ? (Approche de la Loi et du problème de la Beauté)* [2016], *op. cit.,* p. 62.

46. *Ibid.,* p. 96.

47. Béatrice Bottin, *op. cit.*

48. Angélica Liddell, *(Écrits. 2003-2014), Tout le ciel au-dessus de la terre (Le Syndrome de Wendy)* [2013], *op. cit.,* p. 332.

substance issue du corps humain – le sang, les selles, la pisse – se faire fouetter ou insulter[49] ».

Les actes de massacre, de dissection et de cannibalisme, et surtout leurs sublimations, dans les pièces de l'artiste, s'inscrivent dans ce que Paul Ardenne nomme « (l')adéquation fantastique en diable : ouvrir le corps = jouir = créer, dans le désordre[50] ». En invoquant des artistes tels que Léonard de Vinci et Pier Paolo Pasolini, l'artiste rend compte de cet attrait du transgressif, du subversif éthique et artistique mais aussi de l'iconoclaste. L'esthétique d'Angélica Liddell est également en lien avec les performances des années 60/70, du *body art*, de l'art corporel (Gina Pane, Ana Mendieta) du *fluxus* ou encore de l'actionnisme viennois, dans l'implication totale du corps, matériel du geste artistique, dans l'exploration, la mutilation et l'outrage sans limites ou sans souci d'épargner et exposer la douleur. Angélica Liddell transpose à la notion de « transgression » celle de subversion, comme le propose Alain Alberganti dans *De l'art de l'installation. La spatialité immersive* :

> Transgression, c'est désigner la frontière entre le donné et le possible. La subversion ne cherche pas à détruire cette frontière mais elle s'emploie à la déplacer pour la rendre perceptible et pour en inventer une autre par modification des éléments en jeu. La transgression désigne le donné. La subversion produit du possible. Autant la transgression est spectaculaire, autant la subversion est souterraine[51].

Ce qui importe chez l'autrice espagnole, ce n'est pas l'effet de réel mais bien ce que Joseph Danan nomme l'« effet réel[52] » : souvent sans personnage (ou en nombre réduit), sans narration ni fable, mais dans le simple évènement douloureux de vivre, dans « une

49. *Ibid.,* p. 366.

50. Paul Ardenne, *Corpopoétique #1.* Lormont/Bruxelles : Le Bord de l'eau/La Muette, 2011, p. 83.

51. Alain Alberganti, *De l'art de l'installation. La spatialité immersive*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 367-368.

52. Joseph Danan, *Entre théâtre et performance*, Arles : Actes Sud, coll. « Apprendre », 2013, p. 18.

sorte d'événement brut, auquel on assiste, ou plutôt que l'on vit, en témoins de ce surgissement, comme un dénouement du monde[53] ».

Angélica Liddell déterre elle aussi les corps, les examine, les (dé) compte et les expose tels quels. Plus encore, elle les expose et s'expose elle-même dans le même geste, originaire de la même terre marécageuse, de la même souillure – tout à la fois autrice et spectatrice du monde, mise à la marge et se plaçant à la marge, tortionnaire et victime de son corps. Du même ordre baudelairien de « Je suis la plaie et le couteau[54] », Angélica Liddell est tout à la fois la plaie, le couteau, la main, le sang.

> Je me suis toujours demandé si un poème pouvait être considéré comme preuve d'un crime, si on pouvait en tenir compte.
> C'est toi qui as écrit tout ça, Wendy[55] ?

Conclusion

Immanent du sensible, l'œuvre d'Angélica Liddell propose, au-delà de la recherche formelle des figures de la marginalité, une écriture de la marge. Le simple fait de vivre et le contact des autres relèvent autant du merveilleux que de l'insoutenable. L'autrice propose et incarne, au cours de ses cycles d'écriture et de performance, une « *résistance contre la mort* » et une émanation du sang, dans une perpétuelle résurrection (l'un de ses derniers cycles est intitulé *Trilogía del infinito*[56]) qui engendre l'ineffable tournis des corps, de l'ordre de la vague, ayant tout à voir avec ce qui est échoué, rejeté, éjecté de soi, hors de soi. En nommant et en décrivant cette violence, Angélica Liddell ne tend pas au scandale mais à la subversion, à un bouleversement ontologique et éthique de la marginalité. Se proclamant

53. *Ibid.,* p. 19.

54. Charles Baudelaire, « L'héautontimorouménos », *Les fleurs du mal* [1857], Paris : Le Livre de Poche, 1972.

55. Angélica Liddell, *(Écrits. 2003-2014), Tout le ciel au-dessus de la terre (Le Syndrome de Wendy)* [2013]*, op. cit.,* p. 333.

56. Une *Trilogie de l'infini c*omposée de la performance *Esta breve tragedia de la carne* (2015), de la pièce *¿Qué haré yo con esta espada? (Aproximación a la ley y al problema de la belleza)* (2016) et du spectacle *Genesis 6, 6-7* (2018), dont le texte n'est pas encore paru en français.

faire partie de ces « asociaux indésirables[57] », elle s'essaie à déjouer et à détourner les pièges d'une écriture fondée sur le cynisme et les lamentations passives qui, par effet de redondance et d'acclimatation, peuvent basculer dans des effets de mode et rendre au final l'exclusion comme nouvel enclos du conditionnement de la société et de l'art. En soulignant son refus d'être moralisatrice[58], Angélica Liddell s'extirpe de ces conformités et de ces terminologies de la marginalité, ou comme elle l'écrit : « Qu'est-ce que j'en sais, moi, comment ils doivent être, ce putain de monde et cette putain de vie ? Moi, je me contente de décrire la vie[59] ». De cette peur du manque et de la déchirure, elle en tire les forces charnelles, sanguines et vocales, nécessaires et vitales à la représentation et surtout à la prise de parole de ces corps et voix malmenés, éreintés, refusant et brisant leur mise sous silence – prise de parole de l'intime et du sociétal à l'instar de sa lecture, dans *Ping Pang Qiu* (2011), du roman du dramaturge chinois Gao Xingjian, livre interdit par le gouvernement de Pékin :

> « La liberté ne se donne pas, ne s'achète pas, elle est plutôt ta propre conscience de la vie, le délice de ta vie ; goûte à cette liberté, comme à la jouissance que t'apporte l'amour physique avec une belle femme. N'est-ce pas la même chose ?
>
> La liberté ne supporte ni la sainteté ni le pouvoir dictatorial, tu ne veux ni de l'une ni de l'autre et de toute façon tu ne pourrais les obtenir ; plutôt que de dépenser autant d'efforts pour y accéder, mieux vaut avoir la liberté.
>
> Plutôt que de dire que Bouddha est en toi, mieux vaut dire que la liberté est en soi. La liberté ne vient jamais d'autrui, si tu penses au regard des autres, sans même parler de leur faire plaisir, et si tu fais de beaux discours pour les distraire, tu te plieras à leur goût; celui qui y prendra plaisir, ce ne sera pas toi et ta liberté sera fichue.

57. Angélica Liddell, *Que ferai-je, moi, de cette épée ? (Approche de la Loi et du problème de la Beauté)* [2016]*, op. cit.,* p. 96.

58. « […] je me suis éloignée de cela, pour aller vers un théâtre mythique et rendre, à travers la réalité, un type de violence provoqué par la relation aux sentiments, aux émotions et aux sensations, au-delà du jugement moral. Je ne souhaite pas être une moraliste », *Angélica Liddell. De la représentation à l'exposition de soi, op. cit.,* p. 24-25.

59. Angélica Liddell, *(Écrits. 2003-2014), Ping Sang Qiu* [2013], *op. cit.,* p. 288.

> La liberté ne concerne pas autrui, elle ne doit pas t'être reconnue par qui que ce soit, tu ne pourras l'obtenir qu'en dépassant les contraintes des autres, il en est de même pour la liberté de t'exprimer.
>
> La liberté peut se manifester sous forme de douleur et de tristesse ; si elle n'est pas étouffée par la douleur et la tristesse, même si elle sombre dedans, tu peux encore la voir, la douleur et la tristesse sont donc libres aussi ; tu as besoin d'une douleur libre et d'une tristesse libre, si la vie vaut encore la peine d'être vécue, c'est justement pour cette liberté qui t'apporte enfin la joie et la sérénité »[60].

60. Angélica Liddell, citant Gao Xingjian, *Le Livre d'un seul homme*, traduction Noël et Liliane Dutrait, Paris : Seuil, 2012. *Ibid.,* p. 307-308.

EL PERSONAJE MARGINAL EN EL CINE DE ISABEL COIXET: *ELISA Y MARCELA* (2019) Y *LA LIBRERÍA* (2017)

Andrés Cobo de Guzmán Medina
Université Grenoble Alpes et *Lyon 2*

El acoso psicológico causa enormes sufrimientos a las personas que lo padecen y merma la competitividad potencial de las organizaciones en las que se produce

Zapf y Einersen (2001)

En este artículo vamos a analizar dos realizaciones de la cineasta española Isabel Coixet (San Adrián del Besós, 1960). El primer filme lo abordaremos de manera más extensa ya que nuestro objetivo de estudio se centra habitualmente en el marco hispánico. En el caso del filme *Elisa y Marcela* (2019), el personaje marginal se opone a un mundo que excluye toda relación divergente con el modelo tradicional de género; el divergente rompe así con las normas sociales y jurídicas. Ante la presión social y las murmuraciones, ambas deciden perfilar un plan: Elisa abandonará un tiempo el pueblo para volver convertida en Mario y poder casarse con Marcela, pero no todo será tan fácil para este amor no reconocido.

Cuando nos referimos a un *modelo de género identitario* aludimos a una ideología que comprende el género como una construcción social o de identidad. Este estándar cohabita actualmente con el *modelo de género tradicional* de influencia judeocristiana, que se consolida a partir del siglo IV d.C. en occidente. Así se instaura un sistema dual entre matrimonio y celibato cristiano y estigmatiza toda divergencia que no contemple dicho sistema binario de complementariedad biológica entre lo masculino y lo femenino. Sistema social que, a su vez, coexistió y finalmente se impuso al *modelo de género clásico*, propio del mundo grecorromano, basado en la diversidad, en el estatus legal, no biológico de los individuos y la jerarquía entre ciudadanos y esclavos.

En segundo lugar, en el filme *La librería* (2017), la protagonista sufre un proceso de estigmatización social y de exclusión al intentar integrarse con un proyecto profesional y cultural en un pequeño

pueblo costero inglés. Una serie de personajes establecen las reglas sociales y los modos de interrelacionarse o reinventan otras normas con el fin de imponer un control social determinado. El origen de dicho fenómeno se encuentra a menudo en la diferencia y la brillantez del otro que perturba los espíritus más anodinos.

El resultado en ambos casos suele ser la persecución, el acoso y la configuración de una anormalidad ante quien osa trasgredir dichas reglas. El estatus social, la nacionalidad, el rango, el género... son factores determinantes en el rechazo y eliminación del otro que merece una reflexión y nuestra atención como sociedad avanzada.

Po lo que nuestro objetivo se centra en el análisis de la representación del personaje marginal en la obra de la cineasta española Isabel Coixet, en concreto en dos de sus últimas realizaciones centradas en la mujer: *Elisa y Marcela* (2019) y *La librería* (2017). Para de este modo interpretar el discurso fílmico en la representación del acoso moral y la marginación a través del cine y del imaginario en torno a la normalidad y la divergencia en las sociedades modernas y relacionar la cuestión de la marginalidad con el mundo actual en relación con el trabajo predeterminado por Isabel Coixet.

Es imposible resumir de forma exhaustiva y en pocas páginas las principales causas y efectos de un proceso tan complejo y en ocasiones discutible como el acoso moral y la marginalidad social cuyo origen suele estribar en la diferencia de un individuo con respecto a un grupo social determinado. A veces, el hecho de que actualmente en nuestro entorno las leyes prohíban este tipo de comportamientos, nos podría llevar a pensar que su práctica ha disminuido o se han dejado de ejercer. Pero en realidad cualquier persona puede ser objeto, en cualquier momento y en cualquier lugar de este tipo de actos, frecuentemente camuflados por la perversidad de un sistema social de resonancias ancestrales, así como por el miedo y la vergüenza que sus víctimas tienen a la hora de denunciarlos.

Igualmente, en relación con el análisis fílmico, abordamos, con dos ejes cronológicos del siglo XX: el inicio de siglo y los años 50, diferentes aspectos relacionados con los personajes, una serie de componentes estructurales e interpretativos, con el objetivo de comprender qué transmite el discurso fílmico de Coixet.

Elisa y Marcela (2019)

> Yo no busco historias de mujeres fuertes. Ellas me encuentran a mí.
>
> Isabel Coixet, 2019

El aspecto argumental, los personajes y sus interacciones

La película de Coixet se inspira en la historia real de Elisa Sánchez Loriga y Marcela Gracia Ibeas, dos mujeres que se casaron en 1901 en el primer matrimonio conocido de este tipo registrado en España. Ya en el siglo XXI «La conjunción de activistas y políticos logró la aprobación de una ley pionera» (De Benito, 2015) de matrimonio igualitario en 2004.

Filme en blanco y negro, la historia comienza con la imagen de una mujer de espaldas, que reflexiona sobre su identidad, la memoria, la infancia y la felicidad. Al crecer, la vida de esta mujer se complica y surge el dolor en relación «a esas mujeres cuyo nombre se pronunciaba siempre en voz baja[1]». En una entrevista, Narciso de Gabriel uno de los asesores de Coixet en esta historia, indica que aún hay muchas lagunas:

> Solo se pueden cubrir recurriendo a la imaginación. Carecemos de testimonios directos. Tenemos información gracias a la persecución policial y judicial de la que fueron objeto, por lo tanto, una información muy condicionada. Probablemente nunca será posible desvelar todas las incógnitas. (Narváez, 2019)

Más tarde, una imagen de un tren a vapor va acompañada de una reseña que nos sitúa en la provincia de Chubut (Argentina), en 1925 donde se reencuentran Marcela y su hija. La volvemos a ver al final de la historia cuando le pregunta a su madre si mereció la pena todo aquello, «las burlas, abandonarla». Aunque el nudo de la historia se desarrolla en Galicia, en La Coruña a partir de 1898. Bajo una intensa lluvia aparece por primera vez Elisa, que vive en la planta de

1. Las referencias entrecomilladas pertenecen a partir de este momento a la narración y diálogos del filme.

arriba del colegio con su tía y las monjas, produciéndose el primer encuentro con Marcela.

Tres años más tarde en Couso, Galicia, Elisa es ya maestra, época en la que los niños parecen escuchar, obedecer y trabajar en clase. Las risas de los colegiales aderezan el abrazo del reencuentro con Marcela y por primera vez asistimos a la representación física de la relación femenina cada vez más explícita desde una realidad heteronormativa:

> que requiere de la desviación precisamente para mantener una supuesta normalidad, a partir de la que se construyen y (con) forman cuerpos y normas, que deben ser disciplinados, castigados, protegidos, en definitiva, reprimidos. (Valcuende, 2016: 9)

Análisis fílmico

Numerosos son los signos que nos guían a través de la trama y del primer encuentro de las protagonistas. Así, el traqueteo y el silbido del tren o los pasos acercándose componen un diálogo mudo que acompaña a la protagonista en el inicio de la historia. También, el tintineo de las campanillas se entremezcla con el ruido del viento, el sonido de la lluvia y el crujido de las ramas a modo de banda sonora de una vida donde el vacío aparece como una imposición a la que se le opone la evasión y una serie de signos oníricos, simbólicos como el mar, el caballo o el pulpo… El símbolo ya es razón, porque solamente así:

> se extiende a la conciencia y a todas las regiones del alma. Descifrar un símbolo, una historia soñada, no es analizarla, sino descifrarla, es conducirla a la claridad de la conciencia, desde el sombrío lugar en el que yace. (Pino, 2017: 64).

Cuando la presión social comienza a ejercer un peso sobre las mujeres, el ladrido de los perros en el bosque parece simbolizar una especie de cacería al diferente convirtiéndose así en presa del odio comunitario y Elisa comienza a recibir pedradas anónimas ante sus sollozos de debilidad e impotencia donde el acoso psicológico supone:

> un proceso de destrucción; se compone de una serie de actuaciones hostiles, que, tomadas de forma aislada, podrían

> parecer anodinas, pero cuya repetición constante tiene efectos perniciosos. (Leymann, 1996: 27).

Además, el lenguaje cumple una funcional emotiva significativa en el filme «hablar del componente subjetivo en el lenguaje requiere hacer alusión a una modalidad lingüística marcada por la emotividad» (Meléndez, 2015: 171). De esta manera, la primera frase que intercambian las dos mujeres «¿puedo tocarte la cara?», rompe el silencio y sitúa al espectador en la angustia vital interpersonal que, a menudo, se representa en la película por pasos, discusiones de personajes a lo lejos interrumpidas, en general, por una pregunta directa entre interlocutores femeninos: «¿Estás en primer curso?», es la primera conversación en La Coruña entre Marcela y Elisa que inicia una complicidad estudiantil. Además, el filme estará impregnado de una prosa poética que refleja emociones a lo largo de toda la trama «tus lunares son palabras» y que hace sentir al espectador una cierta sensación de sencillez y cercanía con los personajes.

Por lo tanto, los códigos se van descifrando paulatinamente por el espectador. Por antonomasia, en el colegio de monjas de La Coruña comprendemos los símbolos de una sociedad jerarquizada y disciplinada donde «La educación de la sexualidad constituye un complejo fenómeno social que posibilita la asimilación de los patrones históricos y culturales que circundan al individuo» (Peláez Mendoza, 2003: 12). En este contexto, en la primera clase a la que asiste Marcela la profesora a lo largo de su exposición docente desarrolla:

> las cosas no sólo se designan por su nombre sino también por palabras que sustituyen al nombre, así cuando decimos "Bernardo fue felicísimo con su Elvira y vivieron siempre muy satisfechos, ella de él y él de ella".

También, la decoración decimonónica austera y tradicional en torno al calor hogareño ambientan el marco narrativo. Además, el horizonte del paisaje, o línea que de manera aparente separa el cielo de la tierra, acompaña la visión de Elisa de que «todo es posible», y que las apariencias no nos apartan de lo que realmente somos. También, el ambiente gallego lo impregna todo: la lluvia, las rías, la piedra gris de los edificios… Otro elemento nos introduce en la Galicia rural de la España profunda, con el cacareo del gallo nos situamos al margen de las aglomeraciones urbanas, «un reducto de paz arcádica,

con el predominio del campesinado familiar y el mantenimiento de la religiosidad y las tradiciones» (Cabo y Vázquez, 2015: 782). Por lo que los primeros planos son frecuentes en el filme para representar la feminidad, una pestaña, unas trenzas… que se conjugan con las imágenes intercaladas de época dando al filme una nota de realismo y melancolía.

Del mismo modo, el vestuario y el género manifiestan la manera de vivir, la identidad o el instinto de supervivencia frente al acoso, desarrollando un *travestismo* estratégico, «El deseo de ser lo que no se es, encuentra en la indumentaria una herramienta clave […] El vestir se convierte en un factor cultural» (Velasco, 2016: 51). Además, la música de órgano, las campanadas en el colegio de La Coruña contribuyen a recrear una atmósfera sacra, espiritual y bien reglamentada. Como indica Hegel la música resulta ser el arte más apropiado para manifestar los sentimientos:

> todos los matices de la alegría, la serenidad, la broma, el humor, la exaltación y el júbilo del alma, así como las gradaciones de la angustia, la aflicción, la tristeza, el lamento, la cuita, el dolor, el anhelo, etc., y finalmente el respeto, la adoración, el amor, etc. (Hegel, 2007: 150)

En cambio, en casa de Marcela serán las campanadas del reloj y el carraspeo del padre los que rijan el ritmo vital. El portazo y la respiración profunda invaden la vida trina de aquella casa en torno a la mesa familiar. También, la música triste de violín, tras las primeras agresiones a Elisa en el bosque, contribuye a crear en el espectador una impresión de miedo, desolación y estupor; al igual que el fado, en el exilio portugués trasmite pena y rabia.

En un momento determinado los padres les dan la opción a Marcela de elegir entre un internado en Madrid durante tres años para ser maestra o ingresar en un convento. Ella se rebela y todos acaban en el lodo ante los sollozos de los padres, como si entendieran la verdadera identidad de una hija que forma parte de «las mujeres que desafiaron reglas consuetudinarias, legales y religiosas, sin saber que un siglo más tarde se convertirían en pioneras en la lucha por la igualdad» (Bontempo, 2021). A pesar de la distancia las dos mujeres mantienen el contacto, la correspondencia estará plagada de poesía y sentimientos con el mismo final «siempre tuya, Elisa».

El análisis interpretativo.

El sentimiento al visionar la película es de desasosiego ante el espíritu encarcelado de las protagonistas frente al acoso psicológico como un proceso de destrucción, aunque atenuado por la belleza de las palabras, de la fotografía y de la risa que funciona como una válvula de escape para estas mujeres, en escenarios como la playa que simbolizan un espacio de libertad e intimidad.

En cuanto a las pautas de comportamiento social, observamos que la hipocresía general se respira desde el inicio del filme, ante la pregunta de Marcela de cómo se vive con las monjas, Elisa responde:

> Para ser las esposas de Dios, son todas unas arpías. Están siempre peleándose y criticándose. Y no son felices, es como vivir en un harén, donde todas se pelean por ser la favorita del sultán, pero el sultán nunca está.

De igual forma, ante la pregunta de si no cree en Dios, Elisa responde que «en nada de aquello», en cambio Marcela afirma no saber qué profesa. Elisa cree «únicamente en las cosas que se mueven», en todo el mundo animal. Por otro lado, el concepto del padre de Marcela sobre lo que se debe aprender una mujer refleja el papel subsidiario de las mujeres de la época «Tú en la escuela aprende no demasiado, lo justo […] hay algunos libros que no traen nada bueno». Aunque la madre le dice en la intimidad que su padre no tiene razón, que ella lee a escondidas cuando su padre no la ve y le muestra un libro de Emilia Pardo Bazán. Curiosamente la escritora gallega, contemporánea de estas dos mujeres y precursora del feminismo en España, se manifestó de esta manera en un artículo dedicado a la pareja:

> Declaro que, para conseguir esta transmigración de hembra a hombre —lo único, según fama, que no cabe en las atribuciones del Parlamento inglés—, se necesita una habilidad extraordinaria, y que quien la ha realizado, cualesquiera que sean sus fines, no es un ser vulgar. (Esparza, 2016)

Pronto Elisa se convierte en una obsesión para Marcela y piensa constantemente en su amiga, y en voz alta se dirige a ella de manera imaginaria «Hola Elisa, ¿Cómo estás?», suspira y al pensar en ella. Y repite su nombre incansablemente en un proceso clásico donde «La melancolía erótica es el amor que traspasa los límites de la razón»

(Ferrand, 1996). En este sentido, Marcela se moja adrede bajo la lluvia para que Elisa se ocupe de ella y la cuide, la seque, la toque.

También, se refleja de modo quizás caricatural la transmisión del saber y de la historia por las monjas, interrelacionando conceptos como cristianismo, soldados cristianos, huestes de moros «casi bárbaros», actuando las imágenes cinematográficas «en función de la fuerte carga emocional e ideológica que conllevan» (Sorlin, 2005: 19). Por añadidura, tanto el entorno de Elisa como el de Marcela las condiciona para que busquen a un hombre si no quieren terminar en el convento o que «les hinche la barriga alguna». A lo que responden lo que quieren oír, pero "en realidad […] antes de casarme con un hombre, haría cualquier cosa, cualquiera…». La madre de Marcela diría a un periodista: «Yo, que dominaba a mi esposo y que podría dominar a un regimiento con caballos y todo, no pude hacer nada bueno de ella» (Ramírez, 2010). Aunque muchos de los lectores de este artículo no hayan visionado el filme, contrasta la autoridad expresada por la madre de Marcela en la prensa y su sumisión representada en la pantalla.

Marcela siempre parece indecisa, no sabe si cree, si quiere casarse… Pero lo que si sabe es que su vida ha estado marcada por la miseria en el hospicio hasta que su verdadera madre la fue a buscar. Y nunca la abrazaron. Ni le contaron el porqué de su abandono. Ni sabe si son sus verdaderos padres. Así que dicha inseguridad le impide saber en lo que cree. Esta mujer se encuentra inmersa en una especie de «chapapote emocional, en forma de lluvia fina de pequeños actos, pero que va a marcar y desbastar su sistema de apego, volviéndole vulnerable en la vida adulta» (Piñuel, 2020: 49). Elisa supone un refugio y la relación entre ambas empieza a estrecharse, reconocen soñar una con la otra, tras la primera separación «las palabras las protegen del frío, calman la impaciencia».

Cuando tiempo más tarde comparten vida en el pueblo parece obligado bailar con los hombres que se les acercan, pasando así desapercibida la relación entre ellas. Tienen miedo y Marcela comenta «Elisa, tenemos que seguirles el juego, fingir que somos como todo el mundo, que somos como ellos, sino no nos dejarán en paz». Incluso en el trabajo las protagonistas se ven acosadas con el comportamiento abusivo:

> gestos, palabras, comportamientos, actitudes… que atenta por su repetición y sistematicidad a la dignidad o a la integridad psíquica o física de una persona, poniendo en peligro su empleo o degradando el clima de trabajo (Hirigoyen, 2001: 13).

De esta manera, la gente del pueblo empieza a murmurar, a cuchichear «os habéis fijado en estas dos […] ¡qué poca vergüenza!». Andrés, un mozo apuesto del pueblo las observa, las visita, las acosa. «ábrame, *marimacho*» golpea y da patadas a la puerta ante la indiferencia de las mujeres mientras la gente del pueblo observa. Un día, en la escuela de Dumbría, Marcela se encuentra con tan sólo unos niños, los demás están ausentes. Así, quienes identificaron el fenómeno del acoso psicológico fueron los etólogos al constatar como «ciertas especies de animales, agrupadas en manadas, hostigaban a sus individuos más débiles con la intención de expulsarlos» (Leymann, 1996), como a Marcela y a Elisa del pueblo.

Ante la amenaza, planean una estratagema inaudible de supervivencia, irse a Buenos Aires donde no las conozca nadie. Ante las preguntas de las vecinas inventan que Elisa se fue a la Habana con unos parientes. Pero tiempo después regresa vestida de hombre y haciéndose pasar por Mario, primo de Elisa ya fallecido, al que le suplanta la identidad. Engaña al cura del pueblo para que lo case con Marcela en junio de 1901. Estas reacciones de resistencia surgen ante una violencia social, a veces invisible, que «surge siempre de la alteridad. Concretamente surge de la negación de esa alteridad, de una diferencia que no se tolera» (Edreira, 2003: 132). Aunque, la imprudencia de permanecer en el mismo pueblo hace que los vecinos la reconozcan e intuyan la farsa, acudiendo a su casa con el médico para practicar a Elisa un examen clínico.

La mentira continúa y Marcela afirma esperar un hijo de Mario (en realidad es de Andrés que forma parte del plan orquestado). Pero la muchedumbre no las cree y continúa el acoso, las pedradas en las ventanas, los gritos, los insultos de «ramera». En todo proceso de acoso, como en el de estas mujeres, el modus operandi suele ser siempre semejante «las situaciones, frases y técnicas de manipulación con una serie de fases: estudio y evaluación, manipulación y confrontación» (Garrido, 2000). También la iglesia la amenaza con «pudrirse en el infierno» y entrega a Mario a los alguaciles para que un nuevo médico

lo examine, «si eres un hombre demuéstralo […] la ira de todos los arcángeles va a caer sobre esa mujer».

Tras el escándalo la prensa se hace eco del hecho y el matrimonio huye a Portugal, a Oporto en diciembre de 1901. Aunque son descubiertas y detenidas por el gobierno portugués, se les acusa de «travestismo, blasfemia…»: La violencia que ejerce el Estado es consecuencia de la que en origen se produce entre iguales:

> consecuencias perniciosas para todos los implicados, pero con distintos síntomas y niveles de sufrimiento. Aunque los efectos más acusados se muestran en la víctima, los agresores y los observadores también son receptores de aprendizajes y hábitos negativos que influyen en su comportamiento actual y futuro. (Garaigordobil, 2011: 312)

Aunque paradójicamente en el país se produce un efecto de cierta simpatía o compasión por las reclusas. El alcaide de la prisión las ayuda y con la complicidad y acuerdo de su mujer se quedan al cargo de la hija de Marcela.

El discurso fílmico parece transmitir el mensaje de la marginalidad del ser humano desde la perspectiva de la identidad de género y más concretamente en las mujeres. Así, el filme termina con una reseña recordando que el matrimonio se democratizó en España en el año 2005 y recuerda la situación internacional de penalización, cárcel y muerte en diferentes contextos. Al parecer, el matrimonio de Elisa y Marcela nunca fue anulado.

La Librería (2017)

Su título original en inglés es *The Bookshop*; película ambientada en los años cincuenta del siglo XX, cuyo guion es una adaptación de la novela homónima de la novelista inglesa Penélope Fitzgerald. La película fue rodada en inglés y está protagonizada en sus principales papeles por los actores británicos Emily Mortimer y Bill Nighy y la estadounidense Patricia Clarkson. Siendo una coproducción internacional entre España, Reino Unido y Alemania:

> "Leí la novela, hace casi diez años, durante un verano particularmente frío en las Islas Británicas*", cuenta la directora.* "La lectura del libro fue una verdadera revelación para mí: me sentí completamente transportada a 1959 y realmente creía

> que era, en cierto modo, la ingenua, dulce e idealista Florence Green. De hecho, lo soy. Me siento profundamente conectada con este personaje, de una manera que nunca he sentido con los protagonistas de mis otras películas". (Fotogramas, 2016)

El aspecto argumental, los personajes y sus interacciones

La historia comienza estableciendo una relación entre los libros, los efectos de la lectura y la protagonista Florence Green que decide tras la muerte de su marido abrir una librería en un pueblecito costero (Hardborough). Lo más importante en su motivación empresarial es que «le encanta leer»[2], aunque a los del pueblo les parece algo atrevido y arriesgado porque «la única persona que lee aquí es el Sr. Brundish» quien se convertirá en uno de los pocos aliados de Florence; incluso en un momento dado resurge de su encierro para ampararla «es el gesto más noble que alguien ha hecho por mí» le confiesa Florence conmovida. El odio que ciertas personas sienten hacia una persona virtuosa suele ser irracional, «odiar a alguien es sentir irritación por su simple existencia. Sólo satisfaría su radical desaparición» (Ortega y Gasset, 1961: 57).

De este modo, el Sr. Brundish, curtido ya en diversas batallas humanas y burocráticas, pide a la farisea Sra. Violet Gamart «dejar en paz a su amiga Florence». Cuando Violet le contesta con evasivas el Sr. Brundish se enoja «debería hablar de lo que él está hablando». El proceso persecutorio no escapa al aristócrata que percibe el complot contra su inocente y amable amiga donde «el odio funciona como deseo de destrucción del objeto odiado» (Castilla del Pino, 2002: 13). Fatalmente, poco después, el caballero y noble defensor de causas justas muere súbitamente tras este episodio quijotesco, convirtiéndose en una víctima más de Violet. El resultado final será desgraciadamente el desahucio de la librería tras las artimañas de su oponente.

En los procesos de acoso, los aliados son escasos, en caso de salvación ésta viene dada en general por dos tipos de asociados, uno poderoso y el otro, el inesperado, poco importante socialmente pero

2. Las referencias entrecomilladas pertenecen a partir de este momento a la narración y diálogos del filme.

competente igualmente. La impotencia ante este fenómeno y la invocación de ayuda se refleja en obras clásicas como los salmos:

> desde el cielo me enviará la salvación, confundirá a los que ansían matarme, enviará su gracia y su lealtad. Estoy echado entre leones devoradores de hombres; sus dientes son lanzas y flechas, su lengua es una espada afilada. […] Han tendido una red a mis pasos para que sucumbiera; me han cavado delante una fosa, pero han caído en ella. (López Martín, 2018: Salmo 56)

Poco después de su llegada, la protagonista es invitada a una fiesta en casa de los notables locales, en la mansión de la Sra. Violet Gamart quien controla todo en el pueblo y *se ofrece a ayudar* a Florence en su nuevo proyecto, aunque le comenta que «a muchos de nosotros no le convence la transformación de *Old house* en una tienda, debería ser un centro de arte local». El abuso de poder de la jerarquía local inicia un proceso sutil de acoso hacia la nueva librera para disuadirla de continuar su sueño así, «el elemento esencial del odio es el factor emotivo. Es una emoción de enemistad, rechazo, hostilidad a un sujeto o grupo […] discriminatorio» (Iganski, 2008: 2). Violet reacciona como la madrastra del cuento de *Blancanieves*, cuando se ve amenazada por la belleza e inteligencia ajenas pone todas sus fuerzas en desterrar de *la polis* a su potencial rival y eliminarla dentro de un juego macabro y peligroso. Pero la maldad gratuita y enfermiza suele volverse contra quien la genera.

Por otro lado, el abogado, el señor Thormton colabora igualmente en el acoso a Florence demorando los trámites administrativos de la apertura de la librería o trabajando para Violet en su pérfido plan eliminatorio del chivo expiatorio que:

> constituye el momento grupal universal que pone fin, por la vía de la eliminación de un oponente clave, a un conflicto de importancia para el grupo e inaugura una nueva etapa en su desarrollo; generalmente de paz relativa, con normalización y asentamiento del algún líder. (Touzard, 1981: 31)

A pesar de todos estos elementos en su contra, el negocio empezó a prosperar y un grupo de niños se convierten en sus mejores colaboradores. Florence es amable, generosa, culta y sensible. Cualidades que pueden provocar enredos y envidias ya que «sin chivo expiatorio

no hay grupo o regeneración de grupo» (Navarro y García, 2000: 75). La librera encarna pues la figura estructural del chivo expiatorio al que el grupo intenta eliminar tras desencadenar un conflicto que consideran significativo para el clan e inaugura una nueva etapa en su desarrollo.

El análisis estructural

El libro, la estufa, la bandeja china, las gaviotas, la lluvia… son signos que conducen al espectador al mundo de los sentimientos interpretado por Coixet. El lenguaje suele ser elegante, propio de la época *prepop*, del contexto, de los personajes donde prevalece el encorsetado código social. La ironía se refleja como un denominador común en la trama y en el discurso narrativo y fílmico. Este humor tan británico lo apreciamos en las teorías sobre la muerte de la señora Brundish que en realidad sigue «viva, en Londres, aunque por lo visto ha engordado unos cuantos kilos».

También existe una serie de obras literarias fetiche de la época que aparecen en el filme como *Lolita* (1955) que el señor Thormton califica de «banal o sensacionalista» o *Fahrenheit 451* (1953). Publicaciones polémicas que sirven de pretexto para relanzar el conflicto entre la librera y la cacique por medio del abogado común y de los habituales intercambios epistolares, reclamaciones y recursos entre un bando y otro. Todo ello edulcorado por el ambiente *coixetiano* bucólico compuesto por el mar, el ambiente victoriano y el boato neogótico. Una recreación de un escenario retro para expresar el fenómeno de la marginalidad, del acoso atemporal, ancestral, universal bajo una banda sonora melódica, clásica y el vestuario de los años 50:

> Transcurridos los primeros años de la posguerra**,** la sociedad volvió a la cotidianidad. Las personas dejaron atrás años de sufrimientos y privaciones y en el caso de las mujeres, éstas volvieron a sentirse bellas y seductoras. Esta parte de la historia es considerada como el renacer de la moda y la belleza. (VV. AA, 2019)

El análisis interpretativo

Al ver la obra de Coixet nos llama la atención el tratamiento que la directora atribuye al tema del coraje frente al acoso, de este modo

en el filme, según el señor Brundish el valor «es la única virtud que algunos humanos comparten con los dioses y con los animales». Cuando la resistencia se hace coraza el enemigo pierde los estribos y Violet refuerza el acoso con la ayuda de su sobrino el diputado, que la considera «una mujer maravillosa y generosa», y un proyecto de ley que favorece la vendeta por medio de la expropiación de bienes para uso público. Así, Violet reafirma su filantropía por el centro de arte y «hacer sólo lo que consideraba correcto». También influye para que un inspector se desplace a la escuela y controlar si algún niño trabaja en la librería. Incluso consigue que se abra una librería nueva para que la competencia termine definitivamente con Florence.

Las pautas de comportamiento social que observamos son propias de este fenómeno de marginalidad social *in/ humana*. El acoso a la diferencia, aprovechando la posición de inferioridad por estatus o aislamiento social comienza casi desde el principio del relato «hasta entonces Florence se las había arreglado para vivir la vida fingiendo que lo seres humanos no estaban divididos entre exterminadores y exterminados, siendo los primeros en todo momento los predominantes». Al final, su gran aliada, la niña que trabajaba en la tienda y narradora del filme, va a vengar de manera inesperada a su admirada patrona incendiando la librería cuando «ellos le arrebataron su sueño, aunque no su coraje, porque nadie se siente sólo, nunca sólo, en una librería».

Conclusiones

En resumidas cuentas, podemos afirmar que Isabel Coixet representa en su cinematografía a la mujer marginal, quizás porque se sienta identificada con este arquetipo interpretativo y situación personal. Recordemos el acoso que sufrió la cineasta, recientemente, con la controversia nacionalista catalana y el independentismo más radical en su contra «la situación que vivimos en Cataluña en estos últimos tiempos posee particularidades que, a mí, y sospecho que, a mucha más gente, me parecen especialmente dañinas» (Coixet, 2017). El denominador común será la diferencia y el odio que ello genera en el otro, en el grupo, en la manada. En el caso de Elisa y Marcela, la marginalidad viene motivada por la divergencia con el

modelo de género tradicional, en el caso de Florence (*La librería*), por no someterse al abuso de poder de la oligarquía dominante.

La marginalidad atañe en general la ausencia o exclusión de la toma de decisiones, «ya sea en el nivel de comunidad local, de la situación en el trabajo, o en el orden de instituciones y estructuras más amplias estaduales o nacionales» (Germani, 1973: 13). Esta situación genera un trauma en los personajes que suelen preguntarse por el sentido de lo que les ha ocurrido ya que la reacción de grupo suele ser desproporcionada con la víctima. Así ocurre en la epopeya de las dos mujeres con las reacciones virulentas frente al travestismo estratégico de Elisa, o la violencia invisible y pacata hacia Florence porque simplemente es alguien sensible y con valores. Estas heroínas viven en una constante búsqueda y su objetivo suele ser el de encontrar un sentido dentro de una lógica divina o de su propio destino. Porque en general, en cualquier grupo humano no existe razón objetiva que justifique que una persona sufra abusos, o sea tratada con negligencia de tal manera que le genere secuelas permanentes.

El acoso como hemos visto en las dos realizaciones suele ser consecuencia del odio, provoca la marginalidad social, termina lastrando a la víctima de este tipo de abuso social. Primero en el caso de la identidad de Marcela y Elisa y después con Florence por la animadversión que provoca frente a la mediocridad. El odio suele ser un veneno que bloquea a los personajes que hemos analizado, les arrebata su alma, su energía. Estas mujeres están presas de un modelo de aprendizaje vital que las forja como víctimas propicias para una serie de acosadores que pasan desapercibidos a primera vista. Esta situación de desamparo en la que se encuentran las tres mujeres que Coixet lleva a la pantalla desarrollan un proceso de indefensión aprendida que las convierte en seres vulnerables y tristes, huyendo, adaptándose o luchando frente a la adversidad. El resultado suele ser el desarrollo de un sentimiento de culpa que las paraliza o las convierte en chivo expiatorio de un grupo social determinado. Como indica la doctrina tradicional los diablos no se quieren, pero colaboran entre ellos. En nuestro caso en el contexto de un pueblo gallego o el costero siguiendo las pautas de un mecanismo sacrificial.

Pero en todo caso, la hostilidad e hipocresía social junto a la emotividad impregnan un discurso fílmico que nos trasmite un mensaje positivo de resistencia. Es cierto que es necesario poseer una

habilidad especial y un gran coraje para sobrevivir al acoso psicológico, al aislamiento social. Sobrevivir a la figura del chivo expiatorio no es tarea fácil ante quienes pretenden eliminar nuestra propia luz cuando, sencillamente, pretendemos ser nosotros mismos y, simplemente, existir.

BIBLIOGRAFÍA

Catalina Bontempo, «Marcela y Elisa, el "matrimonio sin hombre" que shockeó a la Argentina del 1900», *La Nación*, 23 de abril 2021. En línea: <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/marcela-y-elisa-el-matrimonio-sin-hombre-que-shockeo-a-la-argentina-del-1900-nid23042021/> [consultado el 13/07/2021].

Miguel Cabo y José Vázquez, «Las otras guerras de nuestros antepasados: la violencia intercomunitaria en la Galicia rural contemporánea», *Hispania*: *Revista española de historia* Vol. 75, N.º 251, 2015, pp.781-804.

Carlos Castilla Del Pino, *El odio*, Tusquets, Barcelona, 2002, p.13.

Isabel Coixet, «Isabel Coixet presenta 'Elisa y Marcela' en la Berlinale», *La opinión*, 13 de febrero de 2019. En línea https://www.laopinioncoruna.es/sociedad/2019/02/13/isabel-coixet-presenta-elisa-marcela-23859647.html [consultado el 01 de julio de 2021] «Una visión naíf del referéndum», *El País*, Madrid, 19 de julio de 2017. En línea < https://elpais.com/elpais/2017/07/17/opinion/1500292963_456977.html> [Consultado el 16 de julio de 2021].

Emilio De Benito, «Cómo se consiguió el matrimonio gay», *El país*, Madrid, 30 junio 2015. En línea:<https://elpais.com/politica/2015/06/25/actualidad/1435243061_680818.html> [consultado el 08/07/2021].

María José Edreira, «Fenomenología del acoso moral», Logos: Anales del Seminario de Metafísica, ISSN 1575-6866, N.º 36, 2003, págs.131-151.

Pablo Esparza, «La fascinante historia de Marcela y Elisa», BBC News, 11 de noviembre de 2016. En línea:< https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-37946980> [consultado el 12/07/2021].

Jacques Ferrand, *Melancolía erótica*, Madrid, A. E. N., 1996.

Redacción Fotogramas, «Comienza el rodaje de *the bookshop*», *Fotogramas*, 09/08/2016. En línea <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a15989589/isabel-coixet-emily-mortimer-the-bookshop/> [consultado el 14/07/2021].

Maite Garaigordobil, «Prevalencia y consecuencias del cyberbullying: Una revisión». International Journal of Psychology and Psychological Therapy, 2011, p. 311-318.

Vicente Garrido. *El psicópata*, Algar, Valencia, 2000.

Gino Germani, *El concepto de marginalidad*, Buenos Aires, Fichas Nueva Visión. 1973, p.13.

Georg Hegel, *Lecciones de Estética*, Akal, Madrid, 2007, p. 150.

Marie France Hirigoyen. *El acoso moral*. Barcelona: Paidós, 2001, p. 13.

Paul Iganski, 2008, *Hate Crime and the City*, Bristol, 2008, p. 2.

Heinz Leymann, *Mobbing*. *La persécution au travail* Paris : Seuil, (1996).

Julián López Martin, *Liturgia de las Horas: la oración del pueblo cristiano*, Dossiers CPL, Barcelona 2018, 262 pp.

Carlos Meléndez, «La emoción en la lengua: diferentes formas de expresión de la modalidad afectiva», *Institución Fernando el católico (IFC)*, Zaragoza, 2015, págs. 171-186.

Ana Narváez, «¿Cómo acabó la historia de Elisa y Marcela?», *Quincemil*, 14 junio 2019. En línea: < https://www.elespanol.com/quincemil/articulos/actualidad/como-acabo-la-historia-de-elisa-y-marcela-quien-mas-sabe-nos-lo-cuenta> [consultado el 08/07/2021].

José Navarro, y Lluïsa García, (2000) "Aproximación al estudio del Conflicto Interpersonal desde las Teorías del Caos". *Revista de Psicología del trabajo y las Organizaciones, 16(1),* 75-88.

José Ortega Y Gasset, Estudios sobre el amor, Madrid, *Revista de Occidente*, 1961, p.57.

Jorge Peláez Mendoza, *Sexualidad, Imaginación y Realidad*, Editorial Científico Técnica. Ciudad de La Habana, Cuba; 2003. p.12.

Antonio Pino, «Sueños, cuentos y vida filosófica», *El Búho*: Revista electrónica de la Asociación Andaluza de Filosofía, ISSN-e 1138-3569, N.º. 15, 201, págs. 62-82.

Iñaki Piñuel, *Familia Zero*, La esfera de los libros, Madrid, 2020. p.49.

Cristóbal Ramírez, «Marcela y Elisa casadas en 1901», *El país*, 14 de marzo de 2014, en línea: <https://elpais.com/diario/2010/03/14/eps/1268551610_850215.html> [consultado el 14 de julio de 2021].

Pierre Sorlin. «El cine, reto para el historiador», *Revista Istor*, nº 20, Año V. 2005, en línea <http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier1.pdf>, p 19.

Hubert Touzard (1981). *La mediación y la solución de los conflictos*. Barcelona: Herder.

José María Valcuende Piedad Vásquez María J. Marco (Coords.), *Sexualidades represión, resistencia y cotidianidades,* Sevilla, Aconcagua, 2016, p.9.

Vv. Aa, *Historia De La moda del Siglo XVIII al siglo XX,* Kyoto Costume Institute 2019.

Ana Velasco, *Moda y prensa femenina en la España del siglo XIX*, Madrid, Ediciones 19, 2016, p.51.

Dieter Zapf y Stale Einersen, «Bulling in the workplace: Recent trends in research and practice (special issue) ». *European Journal of Work and Organizational Psychology*, (2001).

Les auteurs

Bénédicte de Buron-Brun est Maître de Conférences HDR en espagnol à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour. Ses recherches se sont orientées sur deux domaines principaux. D'une part, les questions de traductologie et de terminologie et, d'autre part, la littérature contemporaine espagnole, en particulier l'oeuvre de l'écrivain et chroniqueur espagnol Francisco Umbral. Après avoir étroitement collaboré avec la Fundación Francisco Umbral (Majadahonda-Madrid), elle est devenue membre à part entière de son Patronat en 2020.

Luisa Ballesteros Rosas est Docteur et HDR en Études Ibériques et Latino-américaines de Paris Sorbonne Université. Spécialiste des femmes écrivains d'Amérique Latine, elle est Professeure à CY Cergy Paris Université. Poète et écrivaine, elle a publié des recueils de poésie ainsi que des nouvelles. Elle a obtenu le Prix International de Littérature Virginia Woolf 2018 et du Meilleur essai littéraire. Luisa Ballesteros Rosas a été également honorée de la Médaille de l'Ordre Juan de Castellanos 2022, et la Mention de l'Association d'écrivains de Boyacá. Elle est aussi membre du PEN Club d'écrivains colombiens.

Brígida M. Pastor es Doctora por la Universidad de Bristol. Es actualmente Investigadora Distinguida Senior "Beatriz Galindo" – UNED/Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades e Investigadora Honorífica en Swansea University, Gales. Ha sido Profesora Titular en la Universidad de Glasgow, nominada a Cátedra e Investigadora del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Sus líneas de investigación se centran en la mujer escritora, estudios de género y ficción hispánica, y más recientemente en la Literatura infantil y juvenil española y latinomaricana. Autora de numerosas

publicaciones, es plenarista y ponente invitada en numerosos reconocidos congresos y universidades. Es evaluadora experta del Ministerio de Ciencia e Innovación en España. Asimismo, ha sido Investigadora Principal de varios proyectos de investigación, habiendo recibido un reconocimiento de la ONU por su proyecto sobre masculinidades en la ficción infantil y juvenil.

Sandrine Le Pors est Maîtresse de conférences habilitée à diriger des recherches en Études théâtrales. Elle mène un parcours de recherche en écritures et en arts de la scène parallèlement un travail de collaboration artistique et dramaturgique au théâtre. Elle est l'autrice de deux essais : *Le théâtre des voix, À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines* et *L'enfant qui nous regarde*. Elle a par ailleurs dirigé ou co-dirigé une dizaine d'ouvrages et numéros de revues, parmi lesquels *Les Voix marionnettiques* et *Valère Novarina, les tourbillons de l'écriture.*

Aurélia Gournay est agrégée de Lettres Modernes et docteure en littérature générale et comparée. Sa thèse porte sur les réécritures contemporaines du mythe de Don Juan en France et en Espagne aux 20ème et 21ème siècles. PRAG depuis 2010 à l'Université Paris 3 au sein de l'UFR Arts et Médias, elle a participé à de nombreux colloques et ouvrages collectifs, notamment sur les questions de genre, liées au donjuanisme et à sa (possible) féminisation et sur les liens entre mythes et intermédialité. Elle a également travaillé sur les notions de marge et de déviance et sur les apports de l'approche psychanalytique et psychopathologique du personnage de Don Juan.

David Crémaux-Bouche est agrégé d'espagnol. Il prépare actuellement une thèse sur la représentation et la mémoire de la violence politique de l'ETA dans le roman espagnol contemporain à l'Université Grenoble-Alpes. Ses recherches portent sur la littérature basque et espagnole contemporaine et plus précisément sur le rapport des sociétés à leur passé autour de thématiques telles que la mémoire des nations (basque,

catalane, espagnole), la mémoire du franquisme, la mémoire du terrorisme de l'ETA, la mémoire traumatique ou silenciée. Il s'intéresse particulièrement aux différentes formes de représentation de la mémoire (non-fiction, docufiction, autofiction) et à la relation entre mémoire et image, notamment dans les romans graphiques. Il a déjà présenté plusieurs articles sur l'œuvre narrative de Fernando Aramburu lors de colloques internationaux.

María Teresa Fuentes es Profesora de Lengua Castellana y Literatura en La Universidad Complutense en Madrid. Ha sido congresista en varias Universidades (Jerusalén, Sorbona, Mulhouse, Venecia, Madrid, Valencia, etc.). Ha publicado artículos sobre Blasco Ibáñez (*La Representación del judío en la obra de Blasco Ibáñez*) y Antonio Muñoz Molina (*A vueltas con la posmodernidad en las novelas negras de Antonio Muñoz Molina*).

Laura Lahaye Vantroyen est doctorante et membre de l'équipe de recherche « Praxis et esthétique des arts » du Centre Textes et Cultures de l'université d'Artois. Sous la direction de Sandrine Le Pors, elle prépare une thèse de doctorat intitulée *Les drames de l'eau. Figurations des corps et dramaturgies du flux dans le théâtre contemporain, approches poétiques et intermédiales*. Elle est par ailleurs artiste et enseignante-contractuelle à l'UFR Lettres et Arts de l'université d'Artois.

Lidia Florentin est professeure agrégée au Lycée Claude Monet à Paris. Actuellement, elle est doctorante en troisième année. Sa thèse, *Portraits et images de femmes dans l'œuvre romanesque de Javier Moro : entre historicité et héroïcité* est dirigée par le Professeur Xavier Escudero, Université du Littoral – Côte d'Opale, UR HLLI 4030.

Andrés Cobo de Guzmán Medina est enseignant titulaire à l'Université Grenoble Alpes. Docteur en Lettres et Sciences Sociales depuis 2016. Ses domaines de recherche sont les Études

Européeennes, le changement social et le Cinéma en Espagne et en Amérique Latine.

Benjamin Delmotte est doctorant en Études Romanes, en co-tutelle de thèse à l'Université d'Artois et à l'Université de Las Palmas de Gran Canaria (ULPGC), sous la direction de Carmen Pineira-Tresmontant et Agustín Darias Marrero. Sa thèse, intitulée *Identité et altérité : le choc des mots dans la trilogie Ursúa de William Ospina* porte sur la construction identitaire dans les romans de la trilogie ainsi que sur les stratégies adoptées par Claude Bleton à l'heure de traduire ces œuvres en français. Il est membre de l'équipe de recherche CoTraLis du laboratoire Textes et Cultures de l'Université d'Artois ainsi que le programme Estudios Lingüísticos y Literarios en sus Contextos Socioculturales de l'ULPGC. Il a participé à des manifestations scientifiques dont la dernière qu'il a co-organisée en avril 2022 à l'Université d'Artois, une journée d'étude sur la pluralité langagière et le multiculturalisme.

Isabelle Billoo est docteure en Langues et Civilisations Comparées. Actuellement, elle est enseignante au Département de Langues à l'Université du Littoral – Côte d'Opale. Ses travaux de recherche abordent la question des représentations masculines et/ou féminines, des mémoires et des conflits identitaires dans le récit contemporain. Parmi ses dernières publications: "La violencia de los modelos o los modelos de la violencia en La Carroza de Bolívar de Evelio Rosero" in *Dire et ne pas dire la violence*, (dir. Carmen Pineira-Tresmontant, éd. L'harmattan, mars 2022) et l'ouvrage *Missions et Transmissions de la littérature hispanique* (Dir. Denis Vigneron et Isabelle Billoo, éd. Orbis Tertius, Juin 2021)

SOMMAIRE

Introduction
par Carmen Pineira-Tresmontant et Isabelle Billoo 7

I. ENTRE HISTOIRE ET FICTION

Benjamin Delmotte
Dire le marginal dans la trilogie *Ursúa* de William Ospina 13

Lidia Florentin
La marginalité au cœur du pouvoir dans l'univers romanesque de Javier Moro 39

II. GENRE ET MARGINALISATION

Brígida Pastor
Marginalidad y género en las literaturas hispánicas: Estado de la cuestión 57

Aurelia Gournay
Poétique des marges et représentations de la marginalité dans *Larva* de Julian Rios (1993) : vers une déconstruction des normes littéraires, linguistiques, sexuelles et de genre 79

III- DE LA MARGINALISATION À LA SEGRÉGATION SOCIALE

Bénédicte de Buron-Brun
De quinquis, yonquis y pasotas. Una lectura razonada de Francisco Umbral 107

Luisa Ballesteros
Dogmes et paradigmes dans la littérature colombienne: Marginalité générique ou politique ? 129

David Crémaux-Bouche
Marginalisation et discours des marginaux : Les victimes de l'ETA dans les contes de Fernando Aramburu 145

María Teresa Fuentes
La vida helénica o la sonoridad discursiva de los personajes en *La Horda* de Blasco Ibáñez 169

IV- REPRÉSENTATION DE LA MARGINALITÉ OU DE LA MARGINALISATION

Sandrine Le Pors et Laura Lahaye Vantroyen
Corps subversifs : Angélica Liddell, une écriture de la blessure et de la marge 191

Andrés Cobo de Guzmán Medina, El personaje marginal en el cine de Isabel Coixet: *Elisa y Marcela* (2019) y *La Librería* (2017) 211

Les auteurs 231

ISBN : 978-2-36783-199-2
ISSN : 2265-0776

Ce livre est imprimé sur un papier écolabellisé FSC
issu de forêts gérées durablement.

DOGMES ET PARADIGMES DE LA MARGINALITÉ

DANS LES ARTS ET LA LITTÉRATURE HISPANIQUE

ISABELLE BILLOO (Dir.)

Plus mystérieuse qu'il n'y paraît, la marginalité bouleverse, selon l'époque, le sens du périphérique. Penser le marginal serait donc une expérience qui défie les limites du contexte où il surgit car l'entrée en scène de ce sujet « à part » trouble la linéarité des événements et produit une rupture lorsque nous le repensons comme l'ineffable épuisement de nos systèmes de référence. Dans cet ouvrage, les auteurs se sont proposés de réexaminer les diverses manifestations du marginal dans les arts et la littérature hispanique contemporaine. Aussi nous révèlent-ils dans leur analyse d'artistes ou d'écrivains contemporains (Vicente Blasco Ibánez, Fernando Aramburu, Francisco Umbral, Javier Moro, William Ospina, Julian Rios, Angélica Liddell, Isabel Coixet, etc.) que la marginalité s'inscrit dans une temporalité discontinue qui ne peut se résumer en son individualité.

www.editionsorbistertius.com

ISBN : 978-2-36783-199-2
ISSN : 2265-0776
Prix France : 31,90 €

9 782367 831992