

JOURNAL 2012-13 (VOLUME 37)

TROPOS GRADUATE JOURNAL

ANNUAL PUBLICATION

**Department of Romance and Classical Studies
Michigan State University**

Dear readers,

We are delighted to share with you a new issue of TROPOS in our new online platform. This online publication was made possible thanks to the efforts of the graduate students of the Department of Romance and Classical Studies at Michigan State University.

This year's issue—like those in the past—brings together not only graduate students from Michigan State University, but also colleagues from other institutions throughout the United States in an effort to share and reflect upon the work done by those in our fields. We hope you enjoy this publication.

Editor:

Jonathan Montalvo

Readers:

Sandrine Schirmacher

Sarah Mécheneau

Barton Postmus

Claudia Berrios-Campos

Vanessa Descout

Jonathan Montalvo

Advisor:

Dr. Miguel Cabañas

Please direct any inquiries or comments to rso.tropo@msu.edu

TABLE OF CONTENTS

Amilkar E. Caballero, University of Arkansas “ <i>Cecilia Valdés</i> : Configuración de una idea de nación a partir de la construcción del otro en un contexto poscolonial”	1
Mark E. Davis, Michigan State University “Si el indio aprende a escribir: la conquista textual, la aculturación y la voz indígena”	19
Fatou Faye, Michigan State University “Femme, religion et littérature: la polygamie dans le roman feminine sénégalais”	28
Antoine Guibal, University of Virginia “La métaphore du coche et ses implications dans l’essai “Des Coches” (III:6) de Montaigne”	40
Antoine Krieger, Washington University in St. Louis “ <i>La décennie rouge</i> de Michel Deutsch : le terrorisme, conséquence de la condition postmoderne?”	54
Johan Travis, University of British Columbia, Vancouver “Espacios diaspóricos: Análisis de escritores latino-canadienses y estadounidenses”	69
Yasmina Vallejos, Purdue University “El <i>Bildungsroman</i> frustrado en <i>María Nadie</i> (1957) de Marta Brunet”	83
Elizabeth White, Michigan State University “Geographic and Imaginary Borders: Translating Cultural References in Francophone Cinema”	93
Michael A. Carroll, University of Colorado at Boulder “In the Pursuit of Honor: Three Social Deaths in <i>Fortunata y Jacinta</i>	100

Cecilia Valdés: Configuración de una idea de nación a partir de la construcción del otro en un contexto poscolonial

Amilkar Ernesto Caballero
University of Arkansas

Cecilia Valdés del escritor cubano Cirilo Villaverde es una novela escrita en el siglo XIX que pretende erigirse, como ha señalado Doris Sommer (20), en una ficción fundacional que sustente el proyecto histórico de formación de la nación cubana, o como propuso Jameson al describir las narrativas del tercer mundo, que propone la identificación de la esfera privada con la pública. Este proyecto de formación nacional pasa, como en la mayoría de los pueblos que han sufrido experiencias coloniales, por consideraciones raciales, pues la edificación del ciudadano tipo de esa nueva nación se basa en la construcción del yo a partir de la construcción del otro como el no yo, y en este caso particular, del no blanco. Villaverde postula la idea de una nación criolla, no española, híbrida, pero blanqueada y con el negro purificado y civilizado por el blanco. Una nación estratificada racialmente donde los dos extremos son absolutamente excluyentes y las relaciones de poder son inalterables. En términos económicos, Villaverde plantea, al igual que gran parte de la ciudad letrada hispanoamericana, una agenda modernizadora que ve la naturaleza como recurso. En este sentido, la novela escenifica la oposición primitivo/moderno en las relaciones de producción de la tierra. La nueva Cuba debe ser “técnicamente” productiva y dejar atrás los desperdicios de la producción que tiene su origen en el uso infraestructura rudimentaria y propone la adopción de conceptos administrativos basados en la productividad. En términos administrativos, el texto recusa la corrupción y la ineficiencia y propone la ‘juridización’ de la esfera privada como forma de establecer control sobre el día a día.

Villaverde es un abolicionista burgués que exhibe los rasgos inherentes a la ideología liberal que enmascaran la última manifestación de la mente colonial y que intentan prolongar la dominación del blanco, quien detenta las estructuras de poder en la sociedad colonial sobre el negro que ha sido encasillado en el sitio de los dominados por esa sociedad. Con esto apoya la dominación cultural, racial y económica e intenta exorcizar los demonios del sistema colonial. El hecho de que abogue por acabar con el mal trato al esclavo negro y con su condición de esclavitud no implica que lo considere como igual al blanco. Su modelo de heroína blanca, Isabel Ilincheta, encarna el ethos liberal que tiene como máxima la pregunta “¿qué es lo correcto?”.

Ella está investida de los valores morales cristianos que la ideología liberal usa como punta de lanza para sustentar la superioridad de unos hombres sobre otros. En la nueva Cuba la esclavitud solo puede ser terminada porque el hombre blanco se da cuenta de que debe otorgar un trato “digno” y “justo” al hombre negro y éste debe estar agradecido, vivir en armonía con él y colaborarle en las labores necesarias para que la economía del blanco, y por consiguiente de la nación, siga boyante.

Dentro de la configuración de este marco ideológico colonial que Villaverde pone en escena el negro es desprovisto de su fuerza opositora y de la capacidad de usar la violencia para lograr su emancipación. La concesión de la libertad por parte del blanco “justo” implica una pseudo emancipación y el que la otorga sólo lo hace porque está en busca de la autoperfección moral y porque teme que el negro la obtenga con el único medio que el sistema colonial le deja como alternativa: la violencia. El fantasma de la Revolución Haitiana parece rondar el imaginario del mundo poscolonial caribeño y por tanto es necesario aplacar y silenciar su energía contagiosa y libertaria. La nación que propone Villaverde a partir de la construcción de una noción del otro, entonces, se construirá desde la amnesia y el silenciamiento. Olvido de una larga tradición de resistencia de los negros esclavizados en el Caribe que incluye el cimarronaje físico y el intelectual y la disposición a morir en pos de alcanzar la libertad. Y silenciamiento de procesos revolucionarios exitosos basados en el ejercicio de la violencia.

La construcción del otro en esta novela se basa en el uso (1) del discurso de edificación de la identidad occidental a partir de la caracterización negativa de “un otro”, (2) del discurso colonial de segmentación de la sociedad con base en consideraciones raciales y (3) del ideograma de la vigilancia y la espectacularización de los castigos como medios coercitivos y de consolidación del poder que caracterizará la consolidación del estado moderno en el Primer Mundo en el siglo XX. Asistimos a la emergencia de un sujeto transindividual poscolonial¹ caracterizado por ser poseedor de un capital cultural heredado de la tradición occidental. Este sujeto elabora narrativas sobre el no blanco europeo para solidificar la idea de un sujeto blanco, civilizado y racional como prototipo ideal para fundar los nacientes estados hispanoamericanos

¹ Con este termino planteo la existencia de un sujeto y un contexto poscolonial creados a partir del establecimiento de un sistema capitalista a gran escala fruto del descubrimiento de America y del resto de aventuras coloniales de occidente en el que las diferentes culturas del orbe fueron puestas en contacto y en le que interactúan en dinámicas de poder y resistencia. Esto es lo que Édouard Glissant ha llamado “Relación”. Este sujeto transindividual aglutina tanto a los individuos de las culturas dominantes como de las dominadas a los que la Relación ha dotado de una forma similar de aprehender la realidad.

en el siglo XIX. En términos estéticos, el autor presenta su texto como ficcionalización de la historia de manera explícita y como cartografía de la región y como exposición de las tradiciones y costumbres de la Cuba colonial de manera recurrente. Todo con el objetivo de establecer un conjunto coherente que derive en una nación como un todo homogéneo: una sola historia, una visión unificada de la geografía y su instrumentalización y un cubano tipo con una cultura común. De igual forma, la novela estructura otro ideograma: el de civilización y barbarie que domina el pensamiento de la época colonial y del período inmediato a la independencia de los pueblos hispanoamericanos en el siglo XIX.

La novela narra los amores de Cecilia Valdéz, joven hermosa y de color, y Leonardo Gamboa, joven rico y blanco. Cecilia vive con su abuela Josefa que ha sido fruto de la unión de su madre con un hombre blanco y, por ende, es parda. La madre de Cecilia, Charito, también es producto de la unión de su abuela Josefa con un hombre blanco y por consiguiente, es mulata. Y Cecilia, fruto de la unión de Charito con Cándido Gamboa, un hacendado blanco y rico, es casi blanca. La madre de Cecilia ha enloquecido ante la negativa del hacendado de hacer pública su relación y su no aceptación de Cecilia como su hija y en consecuencia ha sido recluida por orden del médico en un lugar para “locos” después de haber intentado ahogar a su hija siendo aún una bebé. Cándido Gamboa le pide a una de sus esclavas, María de Regla, que amante a su hija y se hace cargo, de manera secreta, de la manutención de Cecilia y su abuela a partir de ese momento para evitar que su mujer Rosa se entere.

Siendo ya señorita Cecilia es idolatrada y deseada por todos los hombres habaneros que la ven pero ella se enamora de Leonardo, su medio hermano, con quien se ve a escondidas. El padre de este sospecha sus amoríos y le prohíbe a Cecilia que lo vea. Leonardo es el único varón de la casa y tiene 3 hermanas, de las cuales Adela es su preferida y guarda un gran parecido con Cecilia. Leonardo estudia derecho pero su mayor afición son las mujeres. Casi no asiste a clases y es apoyado constantemente por su madre, quien satisface todos sus gustos. Ella sospecha de la existencia de Cecilia y vive recriminando a su esposo su vida licenciosa pasada.

Leonardo pretende también a Isabel Ilincheta, una muchacha blanca y de buena familia con la que sus padres desean que se case. Al Josefa enterarse de los amores de Cecilia con Leonardo por boca de un lechero que ha visto a éste último en la ventana de su casa, se entristece mucho y enferma. Josefa muere y Cecilia pasa a vivir a la casa de su amiga Nemesia y del hermano de ésta, José Dolores, un mulato que está profundamente enamorado de ella.

Leonardo sigue viéndose a escondidas con Cecilia y llevado por los celos le propone sacarla de esa casa y llevarla a vivir a una que el alquilará. Su padre se entera de sus planes, habla con el alcalde mayor, y logra encerrar a Cecilia en un lugar para mujeres delincuentes. Leonardo averigua su ubicación y con la ayuda del dinero de su madre y de María de Regla logra liberarla. Cuando María de Regla llega a la prisión a avisarle a Cecilia que será liberada se da cuenta de que ella está embarazada y que ella es la niña que ella amamantó por orden de Cándido Gamboa. La negra revela este secreto a Doña Rosa. Cecilia pasa a vivir a la casa que Leonardo ha alquilado y tiene una niña. Leonardo empieza a alejarse de ella por el peso de la responsabilidad y por no querer presentarlas ante todos como su mujer y su hija. Por sugerencia de su madre, inicia todos los preparativos para su boda con Isabel.

El día de la boda Cecilia llama a José Dolores y le insinúa que el matrimonio no puede llevarse a cabo. Éste sale presuroso antes de que Cecilia le aclare que debe acabar con la vida de Isabel y no con la de Leonardo. José llega a la iglesia y mata a Leonardo antes de que se case. Doña Rosa logra establecer la complicidad de Cecilia y ésta es recluida en la casa de “locos” donde está su madre con quien se reúne cuando ésta última recobra la razón antes de morir.

Villaverde y la construcción del otro como base para la formación de la nación.

Siguiendo la propuesta de Foucault en *Locura y civilización* se puede afirmar que la civilización occidental es el producto de la construcción de representaciones de la otredad desde una visión negativa que se origina con la noción del diablo elaborada por la religión católica: el leproso en la Edad Media, el loco en la ilustración, el indio y el negro en la época colonial y el inmigrante del Tercer Mundo en el período imperial de la segunda posguerra. Esta construcción de la alteridad ha servido también al propósito de justificar la dominación y la aniquilación ya que esta ha sido hecha a partir de los más negativos términos. Todos han sido “demonizados” con el fin de motivar y justificar procesos de subyugación cultural y económica. Y todos han ayudado a forjar rasgos identitarios del hombre occidental. De esta forma, “el loco” reforzó la idea la idea del ser racional; “el indígena” y “el negro” reforzaron la identificación entre blanquitud y civilización; y el inmigrante del Tercer mundo favoreció el refuerzo del sentido nacionalista en los países del Primer Mundo y la profundización de las diferencias económicas. El tema central de la novela es, sin duda, la construcción de la identidad del ciudadano que debe conformar la nación cubana después de su independencia y se lleva a cabo básicamente a partir de la

caracterización de la raza negra, y sus diferentes estadios en busca del blanqueamiento, desde la perspectiva de sus carencias, de su rebajamiento y de lo que no debe tener aquel ciudadano.

El mulato, el pardo y todos los posibles derivados son puestos en escena por Villaverde para mostrar la degradación de la raza negra y su tendencia al blanqueamiento. Todas ellas son caracterizadas desde lo que no tienen y las hacen “defectuosas” y necesitadas de ser mejoradas. Para Álvarez-Amell, Villaverde describe al africano “como representante de las pasiones, no solo eróticas, que reprimía la civilización europea” (7). En este sentido, es un anverso del blanco y todo lo que no tiene o es negativo en él, el blanco lo tiene. Ese anverso sirve también para mirar las características que los blancos tienen y a las que todos deben aspirar. El negro es un negativo en términos de sus emociones, de su razón, de sus valores morales cristianos y de sus costumbres. El negro no pone freno al caudal de emociones que siente y que inspira. Por eso, Cecilia es insistentemente descrita desde su belleza como perdición, como incitación al deseo sexual. Ella es descrita como la “Venus de bronce” en clara alusión a los rasgos de esa diosa romana: el amor, la belleza y la fertilidad. Su aspecto sexual es continuamente enfatizado reforzando el estereotipo de la mujer negra como objeto sexual creado durante la época colonial: “la boca tenía chica y los labios llenos, indicando más voluptuosidad que firmeza de carácter” (7). Los blancos de la novela sólo la ven como instrumento para desfogar sus más oscuras pasiones. Ni Leonardo ni su padre consideran por un instante tenerlas como esposas, ni mostrarlas en sociedad y solo las tienen como amantes. De ahí que Cecilia sea animalizada no sólo con la intención de degradarla, sino para reforzar ese carácter sexual: ¿Qué hacía pues una niña tan linda, azotando las calles día y noche, como perro hambriento sin dueño?, “a la carrerita y con la sutileza de la zorra hurtaba un bollo o un chicharrón a las negras que de parte de noche allí se ponen a freirlos” (7). El negro en general es animalizado en repetidas ocasiones: “desnudos completamente, cual salvajes del África, zambullían giraban debajo del agua, descargándose tremendos golpes con la pierna, al modo como dicen que hace el cocodrilo cuando ataca la presa” (76), “¿Por la izquierda, quieres decir? ¡Animal en dos pies!” (121), “Tondá, protegido del capitán Vives, negro joven, inteligente y bravo como un león” (155), “Extrema era la flacura de este esclavo...el color rojizo de sus cabellos, la palidez cenicienta del rostro, su mirar vagaroso e inquieto, comunicaban a su semblante una expresión de azoramiento como de animal montaraz” (201). Por supuesto, la animalización sirve al propósito de estructurar el ideograma de civilización y barbarie. Lo animal es lo bárbaro, lo salvaje, como opuesto a lo

humano civilizado. Lo civilizado como en Sarmiento está representando por lo Europeo y lo bárbaro por lo de color “No saques a Uribe, que es un sastre mulato de la calle de la Muralla y no sabe ni jota de las modas de París ni de Londrés” (57)

De igual forma el no refreno de sus emociones animales los lleva a la degradación moral. Ellos son totalmente impúdicos: “metió la punta de su caña de Indias en una rolliza tortilla de maíz, que empezaba a dorarse al calor del burén de una negra más rolliza todavía y casi desnuda” (47). El color rojo y el calor obviamente refuerzan la connotación sexual con que se describe a la mujer negra. Ella misma es caricaturizada a partir del tamaño de sus senos: “sacó del bolsillo del chaleco unos cuantos reales, se los arrojó al pecho abultado de la negra, y acertó a depositárselos en el seno, no obstante el bajo escote de su escasísimo traje” (Ibid). Aquí se enfatiza de nuevo su desnudez como algo impúdico y se le rebaja a la categoría de prostituta al relacionar el dinero con sus partes sexuales. Este tono de rebajamiento domina casi todas las descripciones de Villaverde de los negros en la novela, especialmente de las mujeres, subrayando su carácter bajo y sucio: “había en el espectáculo algo que se hacía notable por demasiado grosero y procaz...lo dirigían y ejecutaban en su gran mayoría hombres de color y de la peor ralea” (15), “temía que se avergonzase y se indignara de que su padre, no un criollo jugador y botarate, sino todo un hidalgo español, se la pegaba a su madre con una mulata sucia que purga sus penas y pecados en un hospital de caridad” (143). Esta caracterización enfáticamente amoral apunta a la construcción del ciudadano ideal del naciente Estado cubano como un ser pletórico de virtudes morales cristianas verdaderas. Un ser probo que se conmisera con los que son vejados e injustamente tratados y que aboga por la justicia. Este individuo exhibe los rasgos más característicos de la ideología liberal burguesa, que según Shaffer son: “efficiency”, “liberty”, “sincerity of feeling”, “humanity”, “decency”, and “justice” (216). Villaverde lleva a cabo la oposición de lo amoral frente a la moral liberal de manera explícita a través de la contraposición de Cecilia e Isabel, las dos mujeres con las que Leonardo tiene relaciones. Frente a la “mulatez” y la irracionalidad de Cecilia (quien es impulsiva y celosa), Isabel es blanca, ilustrada y racional: “Parecía natural que quien tan puntualmente había desempeñado las obligaciones de administradora de la heredad y de las cosas a ella adscritas, se sintiese satisfecha” (172), “¿Y la costumbre de presenciar actos crueles sería capaz de encallecer la sensibilidad del hombre y la mujer ilustrada y cristiana?” (202); contrario al vagabundear ocioso de Cecilia y a su falta de virtudes, ella tiene templanza y es virtuosa, ella es “la más y modesta y amorosa de las mujeres”

(183) en palabras de Adela, la hermana de Leonardo. Y lo más importante de todo, ella es compasiva y “justa”: “lo peor, en opinión de Isabel, era la extraña apatía, la impasibilidad, la inhumana indiferencia con que, amos o no, miraban el sufrimiento, las enfermedades y aún la muerte de los esclavos” (202), “tributando quien un ¡pobrecito! Quien una lagrima silenciosa a la memoria del muerto Pedro; El cual por ser negro y esclavo no era menos digno de su compasión” (210).

Villaverde focaliza a través de Isabel, en este caso, y en otros hablando como autor implícito, su compasión y su espíritu abolicionista. Su exposición de los malos tratos a los negros en la obra lleva una gran carga de piedad y “justicia” en el sentido de la ideología liberal. Es evidente que él no se identifica con el negro, ni lo ve como su igual, sólo siente compasión por lo que le sucede. Está siendo humano con él. Tiene la meta sublime de liberarlo de su cruda realidad pero al representarlo como inferior al blanco prepara el terreno para su “necesaria” dominación, bajo formas menos crueles, en la nueva nación que propone. El hombre negro simplemente debe ser civilizado y blanqueado no vejado o aniquilado. Este arquetipo de ciudadano que propone, debe entonces ser capaz de exhibir una racionalidad práctico-moral (en el sentido habermasiano) y responder, por consiguiente, a la pregunta ¿Cuál es la forma correcta de tratar a los esclavos en tiempos de la descolonización?, pues ve un individuo blanco degradado por la economía de plantación que imperó en Cuba y el Caribe durante el período colonial que debe superar esa degradación.

Pero volvamos a la caracterización del otro que encontramos en Cecilia Valdés. Quizá el elemento más importante de esa representación negativa de la alteridad reside en la demonización del hombre de color, origen de la edificación de la identidad del hombre occidental. El negro no es simplemente demonizado en la novela, es el demonio mismo. Por eso el capataz llama “negra de Barrabás” (antítesis de Cristo) a la cimarrona que es mujer del negro líder de la fuga; y por eso abundan las etiquetas relativas al demonio cuando los blancos se dirigen a los negros: “me basta saber que los negros se le cayeron de las uñas al diablo” (198), “digo – continuó el negro echando una mirada siniestra a Cecilia” (156). La descripción inicial de Isabel también tiene esa connotación de manera explícita: “Las mejillas llenas y redondos y un hoyuelo en medio de la barba, formaban un conjunto bello, que para ser perfecto sólo faltaba que la expresión fuese menos maliciosa, sino maligna” (7); y la mayoría de las descripciones siguientes incluyen esa alusión a lo diabólico: “Aquella es toda pasión y fuego, es tentadora, un

diablito en figura de mujer” (170). Las reuniones de los negros son descritas como aquelarres: “cosa de las nueve la sala de baile era un hervidero de cabezas humanas... por lo cual la cabeza que sobresalía, de seguro tropezaba con la bomba de cristal suspendida de una vigueta por tres cadenas de cobre, en que ardía la única vela de espermas que había para alumbrar a medias a aquella tan extraña como heterogénea multitud” (17). De esta forma, la novela construye la imagen del negro brujo, no cristiano: “en el momento que entró allí seña Josefa, la había desocupado una anciana negra, escuálida, imagen de la muerte, cuya cabeza blanca contrastaba con el ébano de su cuello largo y huesoso” (4), que configurará la del blanco cristiano y que permitirá plantear la cristianización del no blanco como recurso para la conformación del ser nacional.

La consolidación de la hegemonía del opresor a través de técnicas de vigilancia

Como ha señalado Foucault “The success of disciplinary power derives no doubt from the use of simple instruments; hierarchical observation, normalizing judgement and their combination in a procedure that is specific to it, the examination” (170). El ejercicio del poder en la época colonial y poscolonial ha evolucionado hacia la sofisticación de los métodos e instrumentos de control y la aplicación de diversos castigos. Ellos han servido, asimismo, para la demarcación categórica del otro como arquetipo de lo que se debe rechazar y para su disciplinamiento. El modelo de campo militar fue usado para la construcción de diferentes edificios donde esos “otros” no deseados eran recluidos: asilos, hospitales mentales, prisiones, entre otros. Su diseño permitía la vigilancia jerarquizada de aquellos que ejercían el poder (Foucault 171). La vigilancia se convirtió, entonces, en el instrumento primordial del poder disciplinar (173).

En Cecilia Valdés encontramos una detallada descripción de la evolución de esos instrumentos y lugares construidos para el disciplinamiento de aquellos que no entran dentro del ciudadano modelo de la nación. Para Shulenburg, esto corresponde a la necesidad de “maintain creole social power by transforming the organizational machine of plantation into the apparently innocent motor of discourse” (117), y ese control se dará en el mundo de cubano que historiza Villaverde a partir del uso de hospitales y prisiones. Pero Villaverde va mucho más allá, y estructura en su obra la manera en que el poder se hegemoniza a través del control disciplinario. Lo que Villaverde recrea en realidad es la manera como el Estado debe ejercer el control sobre la esfera privada, sobre el día a día, a través de técnicas y lugares de aplicación de

la normatividad judicial. En otras palabras, está describiendo como el sistema político-administrativo se desacopla de los otros sistemas y coloniza el mundo de la vida de los cubanos. En efecto, en Cecilia Valdés encontramos la evolución de la aplicación del castigo disciplinario que servirá para forjar en la mente de los cubanos la idea de lo interno y lo externo al estado. A partir de la narración de la ejecución de una mujer que ha cometido uxoricidio se describe la evolución de la máxima pena desde la horca hasta el uso del garrote y la construcción de prisiones más organizadas en donde se separaban por primera vez los reos por su sexo. Además, esta escena se enmarca dentro de una discusión sobre la aplicación del derecho entre Leonardo y sus compañeros de la universidad. Villaverde también resalta el hecho de que los condenados tuvieran que hacer un recorrido considerable del lugar de reclusión al de la ejecución lo que implicaba un medio de coerción para todos los ciudadanos: “tenía el reo que recorrer una larga y angustiosa carrera antes de que se pusiera fin a su vida en el campo de la Punta, inmediato a la mar” (39). Como señala Foucault estas técnicas no tienen como objetivo la simple represión sino “diferenciar”, “homogenizar”, “regular” y visibilizar la oposición binaria de lo “prohibido” y lo “permitido” (183).

Similarmente, la muerte de Tondá, símbolo de los métodos “primitivos”, no “racionales” de aplicación de la justicia, a manos del negro cocinero de la casa Gamboa, representa la evolución hacia una racionalización del aparato policivo. El cocinero de los Gamboa será luego apresado por el cuerpo policial, llevado a la cárcel y juzgado y condenado bajo un marco absolutamente legal.

Por un lado, Villaverde enfatiza la idea del “ojo supervisor” que materializa el ideograma de la vigilancia como medio de consolidación del poder a través de la descripción de la casa de doña Rosa, la cual estaba construida de manera tal que el dueño pudiera tener visión de todas las habitaciones de la misma desde un solo lugar:

No carecía de objeto el sentarse doña Rosa en ese sitio. Registrábase desde allí el interior de la casa, y veía si las lavanderas preparaban la lejía para el lavado de la ropa, o el brasero con carbón vegetal para el aplanchado desde temprano, si las costureras en vez de coser las esquilaciones, perdían el tiempo en conversaciones con otros siervos; si los caleseros lavaban los carruajes, daban sebo y limpiaban las monturas; si Aponte volvía temprano o tarde de bañar los caballos... (97)

Y por otro lado, pone en escena la “juridización” del día a día a partir de la adaptación de las leyes a las intenciones del padre de Leonardo de encarcelar a Cecilia a pesar de que lo que ha hecho no está estipulado como delito y pertenece a la esfera de las relaciones privadas de los individuos de una sociedad. En este mismo sentido, la ley que se promulga para recoger a todos aquellos que han perdido la razón y llevarlos a un sitio especial de reclusión incluso si se encuentran en sus respectivas casas “juridiza” esa esfera de lo privado. Esta construcción de esa casa para enfermos mentales refuerza la idea de “diferenciación” y separación de lo interno y externo al Estado.

Mentalidad colonial y subalternización del negro

Villaverde hace uso de un discurso “racializado” a lo largo de toda la novela que dibuja un mundo estratificado por el color de la piel. Este mundo segmentado refleja una mentalidad colonial que implica la superioridad de unos y la subalternización de otros “hablamos aquí del mundo de los amos, cuyo número no entraban los ocho o nueve criados de la familia” (96). Es un mundo excluyente cuyos extremos son irreconciliables, en palabra de Fanon es el “motionless, petrified world of colonization” (Fanon, “The Wretched” 78). El blanco es ubicado en el tope de la pirámide, y contrapuesto a él están los de color que deben ser dominados por ser inferiores. Este mundo colonial es básicamente maniqueo y se fundamenta en los opuestos binarios. A pesar de abogar por la abolición de la esclavitud, la novela preserva esa mentalidad colonial que se caracteriza por la estratificación y el estancamiento y ve en esa forma de pensamiento el modelo para el forjamiento de la nación cubana. El dueño de la plantación y los cubanos con esclavos a su servicio deberían dejar de maltratarlos y matarlos pero los negros deben seguir sirviéndolos de manera voluntaria en medio de la armonía entre los dos. De hecho la imagen del negro blanqueado que Villaverde propone no solo implica el blanqueamiento racial de las mujeres de color (no de los hombres, por supuesto) a través de la unión sexual con el blanco, sino la adopción de una actitud pasiva y sumisa, casi idólatra frente a los amos blancos. La hacienda de Isabel es un modelo a escala del tipo de Estado que él tiene en mente para Cuba. La armonía reina entre amos y esclavos, no existe el castigo corporal y los negros veneran a Isabel casi como a una diosa: “como oprimirle suavemente los pies, besárselos cien veces, lo mismo que las manos con que ella quería rechazarlas. Todo esto dicho y expresado con verdadero sentimiento, con exquisita ternura, y sin dejar de contemplar su angelical semblante, cual de un ídolo de

imagen sagrada” (173). El trato de Isabel a los negros es tan cariñoso y tierno que parece falso y exagerado. El modelo de negro blanqueado que propone es entonces, el de un ser pasivo que “adora” a su dueño y no tiene la necesidad ni el impulso de escapar o levantarse en contra de él.

El anverso de ese microcosmos ideal es la hacienda de los Gamboa donde los negros son tratados de manera despiadada y cruel y donde constantemente se presentan fugas. La violencia es el único instrumento que ese mundo degradado y necesitado de adquirir los valores de la moral liberal usa para lidiar con el negro. Villaverde usa este microcosmos para ejemplificar la futilidad del uso de la violencia por parte del negro para lograr su emancipación. La novela narra el episodio en que un negro cimarrón es apresado, latigado y puesto en el cepo para castigar su falta y para domarlo. El grupo de negros que lo acompañaron en su fuga se entrega voluntariamente y también es castigado cruelmente. El negro líder de la fuga se suicida tragándose su propia lengua. Villaverde intenta privar al negro del único medio que éste tiene para lograr una verdadera emancipación: la violencia.

El regimen colonial es un sistema implantado a partir de la violencia del amo y ésta es concebida como “natural” y “necesaria” para sostener la “justa” jerarquía que el sistema tiene. Con ella el amo impone su visión del mundo y su ser como su sujeto y borra al ser del oprimido como tal convirtiéndolo en objeto. Como Hegel ha señalado, “Self-consciousness exists in itself and for itself, in that and by the fact, it is only by being acknowledged or recognized” (64). Con el fin de ganar reconocimiento esta necesita arriesgar su vida, necesita estar dispuesta a morir en el intento. De acuerdo con Hegel, la conciencia del amo está dispuesta a hacer esto mientras que la del esclavo no. En términos generales, cuando la conciencia enfrenta a otra se separa de sí misma y subalterniza a la otra conciencia, y al mismo tiempo, se subalterniza a sí misma pues la otra conciencia es ella misma (65). Por consiguiente, para Hegel la descolonización solo puede ocurrir cuando la conciencia del amo reconoce la conciencia del esclavo como un ser independiente e igual a ella. Fanon rechaza este argumento con la noción de “violencia legítima” que el negro está facultado, por su sufrimiento y opresión, para usar con miras a alcanzar la igualdad y el reconocimiento, y más importante aún, para tomar el puesto del hombre blanco (The Wretched 53). La descolonización como un proceso liderado por los mismos opresores, es decir por el mundo occidental, ha seguido el ideal hegeliano. El rol del oprimido como agente de su emancipación ha sido usurpado, por lo tanto ha pasado “from one way of life to another, but not from one life to another” (Fanon “Black Skin” 194-5). La emancipación ha sido un logro del

blanco que ha enfatizado su superioridad y ha profundizado la brecha entre dominantes y dominados.

Al querer Villaverde otorgar la emancipación a los negros porque considera que es lo correcto y porque ello implica un acto de humano, está subalternizándolos y preparando el terreno para que en la nueva nación sigan siendo los dominados. Al restarle la capacidad de sublevarse contra el amo y conseguir la emancipación por su propia mano está planteando un modelo de nación basado en la amnesia de uno de los rasgos más sobresalientes del negro esclavizado en el Caribe: una larga tradición de resistencia física e intelectual. Villaverde intenta borrar exitosas rebeliones, revoluciones (siendo la de Haití el caso más paradigmático) e institucionalizaciones de verdaderas repúblicas independientes a lo largo del Caribe como son los palenques. Asimismo, desconoce la existencia de modelos estéticos como forma de recusación ficcionalizada de la dominación tanto en la tradición oral, verbigracia, las historias de Ananse y de la matrona jamaicana Nanny, como en la ciudad letrada, que se materializará en el siglo XX en propuestas estéticas y epistemológicas de autores como Césaire, Brathwaite, Walcott, Hall, Fanon y Glissant.

Antes que invocar una “revuelta de esclavos” como argumenta Gillman (4). Villaverde aboga y teme el uso de la violencia por parte de los negros. La muerte del negro Andrés, líder de la fuga de esclavos de la hacienda Gamboa es presentada por Villaverde como símbolo de la impotencia y la inutilidad de la resistencia y de la violencia por parte del esclavo. El hecho de que muera al tragarse su propia lengua refuerza la idea de la pasividad y del silencio del negro frente a su amo. Pero al mismo tiempo, su suicidio implica la disposición a morir en la búsqueda de la emancipación y refuerza la idea de la resistencia como característica inherente al negro. Al tragarse su lengua no se dejó castigar por algo que era su derecho y no una falta, tomó las riendas de su destino, y subvirtió el orden del hombre blanco.

El lenguaje representa otra de las formas de subalternizar al negro. El lenguaje es lo que realmente nos hace diferentes de los animales. Hablar significa ser humanos. Además, poseer una lengua significa adquirir “as an indirect consequence the world expressed and implied by this language” (Fanon “Black Skin” 2). Al negarles a los negros africanos la lengua del amo, Villaverde los está animalizando y rebajando una vez más. Al otorgarles un español defectuoso o un dialecto, no el español estándar, Villaverde cierra la posibilidad de que ellos adquieran el otro mundo, el cual en la visión eurocéntrica es el ‘mundo civilizado’; “it is tying him to an image,

snaring him, imprisoning him as the eternal victim of his own essence” (18). Esto simplemente no sólo implica que el hombre negro no es capaz de europeizarse, sino que tampoco es capaz de progresar. Para ponerlo en términos simples, el sujeto colonial dominante está categorizando al sujeto colonial dominado como forzosamente necesitado de ser subalternizado.

Villaverde constantemente insiste en que debe traducir las palabras de los negros en su texto con el fin de volverlas inteligibles, lo que implica que las considera manifestaciones lingüísticas no humanas. Su tono es de burla y casi de desprecio: “¡Adiós niña! ¡Vuelva pronto, niña! ¡No se quede por allá niñita mía! ¡Dios y la Virgen la lleven con bien a la niña! - Acompañando estas frases – que hemos traducido en gracia del lector...” (173). El lenguaje que transcribe es quizá demasiado caricaturesco de la realidad: “Güenos días caserita, ¿No me toma naa hoy? Todavía no ha hecho la cru” (128); y no representa un intento de validarlo o visibilizarlo, sino más bien mostrar su condición de anomalía e incorrección: “Brujuliando po aquí y por allá, se ha llenao venticinco barrí”, Asina si jará, niña”; de deficiencia o carencia: - Niña – la dijo – Aquí está la cuenta de lo barrí llenao hoy. ¿Y le alargó un papel? ¿La hoja de una planta con signos caligráficos y aritméticos? Nada de eso. Aunque aquel esclavo había aprendido de coro ciertas oraciones del catecismo que le enseñaron para bautizarle, no sabía escribir ni pintar guarismos” (162).

María de Regla, sin embargo, parece escapar a esta idea de animalización a través del no otorgamiento de la lengua estándar o de la concesión de un dialecto. Ella es una negra blanqueada que ha servido de madre de leche a la hija de los amos y a Cecilia. Y que además maneja un español estándar. Esto le ocasiona múltiples enemistades entre los de su mismo color que no la ven más como negra, y al mismo tiempo la sorpresa de los blancos que alaban su buen español. Ella es un ejemplo de blanqueamiento y su función de madre de leche también parece aludir a ese blanqueamiento. La escogencia del nombre también es muy diciente en relación con la intención explícita de Villaverde con éste personaje. La imagen de la Virgen de Regla es negra y fue mandada a construir por San Agustín en el Norte de África. Al igual que la negra de la novela, la imagen fue desterrada de su monasterio por invasiones sucesivas que obligaron a que fuera trasladada a España. En la segunda de esas invasiones fue enterrada en un monasterio y desenterrada años más tarde. María de Regla es literalmente “enterrada” en la hacienda pues no puede salir de ella; y luego es desenterrada para ayudar a descubrir la verdad sobre Cecilia. La Virgen de Regla cumple una función primordial dentro de la santería cubana pues se sincretiza

con Yemayá, orisha Yoruba, considerada madre universal o diosa de la maternidad universal, lo que refuerza aún más la escogencia de su nombre por parte de Villaverde.

Esta entronización aparente de esta negra conlleva también su desentronización. A pesar de ser madre de leche de Adela y de hablar un español perfecto no goza de ningún privilegio, sólo es “desenterrada” de la hacienda para servir a doña Rosa en el propósito de averiguar acerca de la infidelidad de su marido. Al final ni siquiera logra que doña Rosa interfiera en la condena de su esposo quien es sentenciado a 10 años en el presidio.

Modernización del sistema de plantación y visión de la naturaleza como producto

Para Villaverde la naciente nación cubana requiere la modernización de los sistemas de producción. Si la hacienda de Isabel (junto a la juridización de la vida privada y la tecnificación de los instrumentos de castigo disciplinar y los lugares de reclusión del otro) es paradigma del desarrollo de una racionalidad práctico-moral, la hacienda de los Gamboa lo es del desarrollo de una racionalidad cognitiva-instrumental. La tercera parte de la novela, que incluye las referencias a la tecnificación de la producción de azúcar no apareció en la primera publicación elaborada en forma de cuento en 1839 y fue añadida durante el exilio de Villaverde en los Estados Unidos. Esta parte sólo apareció en la edición de 1879 y pudo haber estado influida por la naciente modernización que Villaverde presencié en el país del norte.

En ella Villaverde celebra la llegada de la modernización a las haciendas de su país de manera entusiasta: “el motivo de la próxima reunión de las dos familias tenía por objeto presenciar el estreno de la máquina de vapor para auxilio de la molienda de la caña miel, en vez de la potencia de la sangre con que hasta allí se venía operando el primitivo trapiche” (150), “Bajo más de un concepto era una finca soberbia el ingenio La Tinaja, calificativo que tenía bien merecido...por su máquina de vapor con hasta veinticinco caballos de fuerza, recién importada de América del Norte” (181). El texto abunda en oposiciones de la palabra “primitivo” y algunas similares a ésta, contrapuestas a la de “máquina”, término de gran recurrencia, como ha señalado Schulenburg. Lo primitivo es rechazado categóricamente: “la hechura de las carretas era lo más zurdo y primitivo”, y la idea de lo modernizador es asociado al utilitarismo propio de la racionalidad cognitiva-instrumental: “Por largo trecho en una y otra dirección, el batey y las guadarrayas, desaparecían bajo las hojas pajizas, y aún los trozos útiles de caña dejados caer por

incuria, por exceso de carga o por defecto material de los vehículos usados en su transporte. A este lamentable desperdicio contribuían como los que más los conductores” (177).

Su propuesta modernizadora para el nuevo Estado también considera la educación y la iglesia católica como central para el progreso: “no podía dársele siquiera el nombre siquiera de aldea, dado que allí, ni en muchas millas a la redonda, había escuela ni iglesia. Los ingenios de fabricar azúcar no consentían, por lo general, en su inmediata vecindad esos símbolos del progreso y la civilización” (Ibid). Asimismo, Villaverde considera necesario la racionalización de todos los procesos de producción:

no se hallaban en el mismo nivel todos estos aparatos: el de las calderas eran varios pies abajo; y para pasar de un departamento a otro había que descender dos anchas escalinatas hechas de piedra, flanqueando el plano del trapiche y máquina de vapor. Esto se hacía así para que tuviese una caída fácil el guarapo, que al salir de las mazas corría por una canal de madera a la artesa (181).

Por otro lado, el paisaje es cartografiado de manera minuciosa y casi milimétrica en esa tercera parte del texto muy a la manera de Bello en “Silva a la agricultura de la zona tórrida” del cual incluye unos versos como paratexto introductorio de esa sección de la novela. Pero a diferencia del poeta venezolano, Villaverde no ve la naturaleza como fruto sino como recurso, como un producto que debe explotarse. Por eso enfatiza su fertilidad y alaba la riqueza de sus frutos con expresiones como “fertilidad prodigiosa”, “fértiles vegas” y “copioso rocío”. De manera explícita propone la explotación agronómica de aquellas zonas fértiles que se mantienen vírgenes pero cuya riqueza detalla con mucha precisión y emoción.

Existe igualmente en su prosa un determinismo geográfico que sirve de sustento a la configuración de la otredad como anverso de lo deseable en el yo nacional. La ciudad alberga la civilización, al blanco, el orden, la ley y la moral, mientras el campo, el bosque y la selva simbolizan lo salvaje. Es allí donde escapan los cimarrones, los negros que al alejarse del amo blanco pierden su vínculo con lo civilizado. La selva es “alterosa y primitiva” y es representada como lo “oscuro” del paisaje. Como en la mayoría de los textos literarios del siglo XIX representa el límite de lo humano, de lo civilizado; y como en Conrad es otro mundo lleno de maldad. La selva es también el límite de la palabra. Villaverde no se extiende en su descripción y solo la toca tangencialmente, ella es la frontera de su verbo.

Conclusión

La novela Cecilia Valdés aboga por la abolición de las crueldades y los castigos escenificados a partir de la esclavización de negros africanos por considerarlos inhumanos e injustos. La idea de justicia de Villaverde responde al concepto de justicia sustentado por teóricos contemporáneos y por partidarios de la ideología liberal burguesa. Esta visión de Villaverde sobre la justicia social no tiene en cuenta que ella no puede ser alcanzada en un contexto donde unos cuantos evidentemente avanzarán a expensas de otros. Una verdadera justicia social es cuestionable si las relaciones de producción que generaron el desbalance entre los grupos humanos de una sociedad continúan inalterables. Villaverde sigue viendo a los negros como fuerza de trabajo explotable necesaria para el progreso de la nación Blanca. Desde su perspectiva, las cadenas físicas que esclavizan al negro deben romperse pero las cadenas invisibles que lo seguirán manteniendo bajo la égida del blanco en su proyecto de avance seguirán intactas. Villaverde de hecho está promoviendo el respeto de derechos humanos básicos como el respeto a la vida y el trato digno de los seres humanos, pero al mismo tiempo apoya lo que Rawls, uno de los más acérrimos teóricos del liberalismo del siglo XX, más adelante propondrá: el establecimiento de ‘hierarchical societies’ (66) descolonizadas que funcionen de acuerdo a esos derechos pero en las que los individuos que la conforman no sean necesariamente libres e iguales. Es evidente que Villaverde considera inferior al negro. Él está luchando por el derecho del negro a la vida y a la “libertad”, pero sólo a la libertad de no ser latigados y muertos de cansancio y abuso; y lo hace más como una escogencia de tipo moral, un imperativo categórico que sirve más al propósito de su perfección y la de los colonizadores degradados que les permita poder erigirse como modelos de un naciente Estado en el período de descolonización. Dentro del contexto colonial Villaverde ve al negro como ser esclavo y no como un ser esclavizado pues lo priva de su capacidad de resistir y de usar la violencia para alcanzar por sí mismo su emancipación. Para el periodo poscolonial lo visiona como un ser agradecido con su antiguo esclavizador y, por ende, instrumento de su proyecto de progreso y avance.

Es posible afirmar que En Cecilia Valdés se asoma ya una conciencia moderna que se manifiesta, por un lado, en la materialización de la racionalidad práctico-moral en técnicas de vigilancia y en construcción de lugares de aplicación del castigo disciplinar como forma de jerarquizar y separar lo que está dentro y fuera del estado. Y por otro lado, se perciben asomos de una racionalidad cognitivo-instrumental materializada en la racionalización de los procesos de

producción, en la visión de la naturaleza como recurso y en la presencia de una mentalidad utilitarista.

El tema del incesto paradójicamente sirve para profundizar las diferencias en la compartimentada sociedad colonial Cubana. El blanqueamiento que aparece recreado como fin primario de las mujeres de color en la isla, termina siendo una posibilidad inalcanzable. Este conduce siempre a mayor diferenciación y a mayor demarcación de la otredad. Tanto Cecilia como su madre son recluidas en una clínica para enfermos mentales lo que las pone en el límite exterior del Estado. Ni la hija de Cecilia, con muy poco del negro, ni Cecilia misma, casi blanca, son reconocidas como iguales por el blanco dominante. Cecilia, no obstante tener la misma sangre de Leonardo y ser casi idéntica a Adela, la hermana de éste, sigue siendo inferior a su amante y por la tanto, no puede aspirar a ser considerada como digna de formar una familia de manera “oficial” con él y, por consiguiente, ser reconocida por todos como su igual.

Bibliografía

Álvarez-Amell, Diana. Las dos caras de Cecilia Valdés. Entre el romanticismo y el nacionalismo cubano. *Hispania*, No. 83, Vol. 1, (Mar., 2000), 1-10.

Fanon Frantz. *The Wretched of The Earth*. New York: Grove Press, 1963.

_____. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press, 2008.

Gillman, Susan. The Epistemology of Slave Conspiracy. *Modern Fiction Studies*, No. 43, Vol. 1, (Spring, 2003) 101-123.

Glissant, Édouard. *Poetics of Relation*. Trans. by Betsy Wing. Michigan: the University of Michigan Press, 1997.

Habermas, Jurgen. *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid: Taurus, 1981.

Hegel, Georg W. F., and J B. J. B. Baillie. *The Phenomenology of Mind*. LaVergne, Tn: Nabu, 2010. Print.

Rawls, John. *Law of Peoples*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999.

Schulenburg, Chris. Cecilia Valdés: The Search for a Cuban Discursive Control. *Afro-Hispanic Review*, No. 27, Vol. 2, (Fall 2010), 115-132.

Shaffer, Brian W. "Rebarbarizing Civilization": Conrad's African Fiction and Spencerian Sociology. *PMLA*. Vol. 108, No. 1 (Jan., 1993), 45-58.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley: U of California P, 1991.

Villaverde, Cirilo. *Cecilia Valdés*. *Lingkua Digital*, 2007.

Si el indio aprende a escribir: la conquista textual, la aculturación y la voz indígena

Mark E. Davis
Michigan State University

En su artículo, “Three Experiences of Culture Contact: Nahua, Maya, and Quechua,” de 1998, James Lockhart trata de dividir el proceso histórico de asimilación¹ de los amerindios a la cultura de los colonizadores españoles en etapas o estadios. Enfocándose en documentos que se pueden considerar cotidianos o rutinarios, los cuales están escritos en idiomas indígenas, este autor define cada etapa en términos del avance del bilingüismo que se hace evidente en los dichos documentos. Lockhart parte de la hipótesis de que la asimilación va de mano con el incremento en contactos o interdependencia entre indígenas y colonos españoles asociado con la consolidación y desarrollo de la sociedad colonial, especialmente en la esfera de la interacción económica o laboral. Pero el autor descubre que las evidencias no apoyan su hipótesis;² en las áreas que se incorporaron plenamente en el régimen económico del imperio español relativamente tarde y lentamente, como las regiones maya y andina, Lockhart encuentra un progreso mucho más rápido en la aculturación lingüística, por lo menos en ciertos sectores, de lo que esperaba. La metodología del estudio de Lockhart pudiera considerarse problemática por varias razones. Los resultados de este estudio y lo que pudieran o no revelar sobre el proceso de aculturación en general, sin embargo, no son de mayor interés para los propósitos de este ensayo. Para mí, lo más interesante del artículo de Lockhart es lo que sugiere sobre la adopción y el uso de la escritura occidental por los indígenas durante la época colonial. Lockhart parece suponer que el desarrollo y uso del lenguaje escrito por indígenas en los siglos XVI y XVII habrán sido ligados orgánicamente a las relaciones generales entre grandes grupos lingüísticos indígenas y los españoles. Lo que no toma en cuenta es el hecho de que la escritura alfabética fue introducida y difundida entre los indígenas estratégicamente, como parte del proyecto colonizador; de cierto

¹ Aunque Lockhart asevera que examina un proceso de aculturación, se hace claro a lo largo del ensayo que el autor concibe la aculturación como un proceso progresivo de desestructuración del lenguaje indígena, el cual tiende a ceder constantemente a los avances del español.

² Como dice el mismo autor, esto se debe en parte al hecho de que los datos y la experticia de Lockhart son escasos a veces, sobre todo en el caso de los Andes.

modo, se pudiera considerar como uno de varios frentes en la conquista de las Américas. O, para verlo desde otro ángulo, la imposición de la escritura se puede considerar una modalidad o medio por el cual el colonizador impone los aparatos administrativos y religiosos—sobre todo los religiosos—del nuevo orden colonial, como señalan Martin Lienhard y Walter Mignolo. Como consecuencia, en vez de reflejar el proceso de aculturación, se puede decir que el desarrollo de la escritura en las Américas impulsa la aculturación.

En este trabajo argumento que, si se puede aplicar una periodización al frente textual de la conquista, ésta se dividiría en dos fases. La primera comprende la imposición violenta del dominio español, junto con la supresión de las tradiciones no europeas de comunicarse sin palabras habladas o conservar las tradiciones y la memoria. La segunda sería un período de aculturación polivalente que se funda en la adopción y creciente dominio de la escritura alfabética y del español por parte de los indígenas. Como señala Mignolo, una vez que dominan la escritura occidental, los indígenas son capaces de usarla para fines inesperados por los colonizadores. Los indios adquieren, con el dominio del alfabeto, agencia textual. Empleo el término “agencia textual” en el sentido que Margarita Zamora le da; aunque el campo de actuación de los indígenas es siempre circunscrito por el poder del régimen colonial, los indios pueden, sin embargo, utilizar la escritura para tratar de negociar con las fuerzas del imperio y tienen esperanzas de conseguir algunos resultados positivos. Los puntos de negociación incluyen, por supuesto, sus intereses políticos, económicos y sociales. Pero también se extienden a incluir las tradiciones históricas y religiosas o míticas de los indígenas.

Martin Lienhard observa muy acuciosamente que aun para los indios que ya habían sido sujetos a otros poderes imperiales antes, “[n]ingún precedente tenía... una innovación mayor impuesta por los europeos en la esfera de la comunicación y de la cultura: la valoración extrema... de la notación o transcripción gráfica—alfabética—del discurso, especialmente del discurso del poder” (4). La valoración extrema—o fetichismo—de la escritura alfabética entre los españoles, iba unida a una desvalorización extrema de las formas indígenas de recordar su memoria y comunicar sus tradiciones, como los códigos pictográficos de los nahuas y los quipus incaicos. Sobre todo, Lienhard lamenta el desprecio que los españoles guardan para la tradición oral indígena.

Walter Mignolo se hizo famoso, en parte, por señalar también que los colonizadores españoles apreciaban la escritura alfabética de su propia tradición a la exclusión de cualquier otra

forma de escritura. Pero su análisis va un poco más lejos que el de Lienhard en dos sentidos. En primer lugar, Mignolo hace explícita la ideología europea según la cual la posesión de la escritura alfabética era una precondición para, “escribir historia, concebida como una narración lineal en la cual la cadena de las palabras (posibles de distinguir como tales debido a la escritura alfabética y difícil de imaginar en sistemas no alfabéticos de escritura) era una y la misma con la cadena de acontecimientos” (207-8). Sigue de ahí que los contenidos históricos de los discursos indígenas no son verdaderamente históricos para el colonizador español, porque no se registran mediante la única modalidad apta para recordar narraciones del pasado, la escritura alfabética. Además, Mignolo traza la historia filosófica o la arqueología foucauldiana de la noción renacentista de que la escritura alfabética era inherentemente superior a cualquier otra forma de escribir o recordar. Este autor indica que la idea de que la historia no podía ser escrita sin letras remonta a la teoría de Quintiliano de que la historia es un, “relato verdadero de los acontecimientos ocurridos” (208). Mignolo no puede presentar citas de los cronistas de Indias que hagan evidente la influencia de Quintiliano directamente. Entonces trata de mostrar que en el siglo XVI había una teoría implícita de la historia escrita que se puede leer entre las líneas de los cronistas, hasta en las obras de autores que parecen ser difíciles de relacionar con estas ideas. Mignolo menciona dos ejemplos muy dispares en apoyo a esta teoría—el famoso alfabeto maya de Fray Diego de Landa (1566?) y el alfabeto mnemónico en imágenes de Diego Valadés, de 1579. En el caso de Landa, Mignolo ve detrás del falso alfabeto maya una especie de teoría de la evolución de la escritura, cuya cúspide sería la escritura alfabética. Para Mignolo, las imágenes alfabéticas de Valadés muestran que los autores del siglo XVI suponían una suerte de poder místico en las letras que les permitía ordenar el mundo.

Es curioso que Mignolo no haya empleado la *Relación acerca de las antigüedades de los indios* de Fray Ramón Pané para apoyar su argumentación. En el quinto capítulo de la relación Pané ofrece una clarísima enunciación del principio que Mignolo señala, diciendo de los indígenas, “Y puesto que ellos no tienen escritura ni letras no pueden dar buena cuenta de cómo han oído esto de sus antepasados y por eso no concuerdan en lo que dicen, ni aun se puede escribir ordenadamente lo que refieren” (9). Al igual que muchos otros, seguramente, Pané consideraba que la razón porque los indígenas no tenían historia coherente es porque no tenían letra, sólo se repetían lo que habían aprendido de sus antepasados y así los cuentos “no concuerdan”. Pero es importante destacar que Pané no era letrado y por lo tanto es difícil

sostener la idea de que él participara en la sutil tradición filosófica renacentista a que Mignolo se refiere.

Además, la interpretación de Mignolo de la *Relación de las cosas de Yucatán* (de Landa) es, por lo menos, problemática. Una lectura cuidadosa de la *Relación* revela poco apoyo a las ideas de Mignolo de que los letrados misioneros no pudieron reconocer los memoriales indígenas como libros porque no tenían la forma europea del libro, ni la escritura alfabética—todo lo contrario. Landa distingue entre "figuras, caracteres o letras," (148) e insiste en que los mayas sí tenían alfabeto. En realidad, los mayas no tenían alfabeto. Landa tiene que explicarle a un escriba maya que lo que quiere hacer es representar dos fonemas, o 'dos letras'. Si tiene que explicarlo, es porque el concepto es nuevo para el indígena. Sin embargo, cuando consigue que el escriba maya entienda lo que quiere, este último le muestra a Landa cómo se usa el sistema maya para reproducir los sonidos correspondientes a nombres u otras alocuciones que no corresponden a glifos únicos y propios (148). Entonces, para Landa los glifos o caracteres mayas se usaban para representar los sonidos del habla, e insiste en llamarlos "letras" constantemente. Y para mí hay pocas evidencias de que Landa manejara una teoría de la evolución de la escritura. Es más sencillo suponer que realmente creía que los mayas poseían un verdadero alfabeto o que, por lo menos, el fraile franciscano no distinguía entre sistemas alfabéticos y otros.

Otro aspecto interesante de la *Relación* de Landa que Mignolo no menciona es la manera de que Landa reacciona a lo que él percibe como la cultura alfabética de los indígenas de Yucatán. Después de notar cuán maravillosa era la capacidad de los mayas de registrar sus ciencias, historia y religión en sus libros y lo mucho que reverenciaban sus libros, Landa manda a quemar todos los libros, por ser obras del demonio (148). La cultura alfabética de los indígenas representaba, entonces, una amenaza que había que extirpar. Esto nos muestra que aun cuando los españoles reconocían la escritura de los indios como parecida a la europea (correcta o incorrectamente), esta tradición se tenía que destruir para dar lugar a la nueva cultura del Libro de Dios, el alfabeto de la salvación.

Por parte del colonizador, entonces, la implantación no sólo de la escritura alfabética sino del alfabeto europeo era una parte fundamental del proceso de colonización. Cualquier filosofía de la superioridad de las letras europeas, por sutil que sea, tendría que trazar sus raíces al etnocentrismo. Esencialmente, los colonizadores elaboran y aplican su filosofía de la letra para justificar su verdadero proyecto *a posteriori*, después de iniciar su misión civilizadora. El

verdadero proyecto es borrar la tradición indígena para poder integrar a los indígenas en su propio sistema sociocultural. La aplicación de la ideología renacentista del culto a la supuesta superioridad universal del alfabeto, del libro y del discurso histórico occidental tiene antecedentes filosóficos, como bien señala Mignolo. Pero la verdadera base en que se funda este edificio es la necesidad de conceptualizar la superioridad y la misión civilizadora imperiales, como, por otra parte, señala Mignolo en su discusión de Nebrija y Vives. De este modo, la escritura alfabética es un instrumento de la colonización entre otros. La voluntad de colonizar está detrás de todos estos instrumentos.

Se puede concebir, entonces, esta primera fase o estadio de lo que Mignolo llama la colonización de la lengua y la historia como una toma de posesión violenta. Durante esta etapa, las nuevas autoridades coloniales, tanto laicas como religiosas, toman las riendas de todos los aspectos de la cultura que puedan. Por lo tanto, cualquier voz cultural indígena, incluso lo discursivo y/o histórico, sólo se conserva de dos modos: 1) en la medida en que se mantenga fuera de la vista o el alcance de las autoridades coloniales, o 2) a través de la reestructuración o mediación de las mismas autoridades. La modalidad de recordar la memoria, bien entendido, es una de las primeras de las tradiciones en extirparse, puesto que la imposición de la escritura alfabética europea es un instrumento imprescindible de la colonización de la historia. Por esta razón, después de destruir la memoria textual de los mayas yucatecos, Landa reescribe la historia prehispánica de Yucatán según sus propios criterios, para completar la colonización de la memoria indígena.

Por otra parte, hay una ideología de la escritura que todos los autores, como Mignolo, mencionan pero que quizá no reciba siempre la atención que merece: el culto a la escritura divina. Lienhard, por ejemplo, lo describe de este modo: “todo parece indicar que para los conquistadores, la operación de escribir, sea como gesto simbólico... o como metáfora... apunta siempre a una práctica de toma de posesión, ‘santificada’ en última instancia por la religión del Libro en cuyo nombre se realiza” (25). No es casual el hecho de que el español que borra y reescribe la historia maya sea un religioso. La mayoría de los españoles que colonizan los idiomas y las memorias de los indígenas activamente son clérigos. Además, lo hacen en lo que ellos ven como el servicio de un Dios que habla al hombre a través de su libro sagrado y que ha compuesto el mundo y trazado la historia como si fuera el autor de un texto. De cierto modo, la aseveración de San Juan de que, "*in principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum et Deus*

erat Verbum" (Juan 1:1) es inevitable en el cristianismo. Es a esto que se refieren los franciscanos cuando justifican la supresión de los viejos dioses aztecas basándose en la biblia. No es tanto el hecho de que su tradición está escrita en un libro con letras romanas, como supone Mignolo, sino que la verdadera tradición universal humana, la historia y las profecías del futuro de la sociedad conquistadora son, según los españoles, escritas por el dios supremo en un libro particular—la biblia. Es cierto que los aztecas sólo tienen códices y tradiciones orales, los cuales son concebidos por los españoles como poco confiables. Y este hecho no les ayuda a los aztecas a convencer a ningún fraile español de la validez de las tradiciones indígenas. Pero aun si los indios hubieran tenido libros y letras occidentales, los misioneros no les habrían podido reconocer su validez, porque para los misioneros estas obras siempre serían irreconciliables con la unívoca verdad del cristianismo católico tal y como se practicaba en la metrópoli.

Aquí conviene recalcar que en la primera etapa de la colonización, la voz española recoge los datos que quiere de los indígenas y los representa según sus propios intereses, como hace Landa con la historia maya. Inicialmente, no se le permite a la voz indígena entrar directamente en el mundo textual de la colonia. Sólo se incluye a través de mediadores como Landa, Bernardino de Sahagún y Bartolomé de las Casas. Además, como es natural, inicialmente los indios no conocen la escritura romana ni el español y son incapaces de expresarse del modo que exige el colonizador. Sin embargo, es notable que el enseñarles a los indígenas la escritura siempre estaba entre los primeros pasos que daban los misioneros españoles en todas las Américas. Se consideraba imprescindible para asegurar el buen desarrollo del cristianismo entre los indios.

Esto me lleva a la segunda etapa de la colonización de la historia indígena de que hice mención anteriormente. Lockhart tiene razón cuando nota que muy pocos indios conocían la escritura y el español bien hasta el siglo XVII. Sin embargo, dentro de un par de generaciones después de la llegada de los misioneros españoles a cualquier parte del continente ya se habían establecido escuelas y se había formado una pequeña clase de indios instruidos, normalmente indios de ascendencia noble o distinguida. Estos indios, como todos, estaban bajo la tutela de las autoridades eclesiásticas y políticas coloniales, bien entendido. Pero, como reza el proverbio, el saber es poder. Una vez que tenían las herramientas, los indios eran capaces de usarlas para perseguir sus propios intereses. Inclusive, podían volver a escribir la historia desde un punto de vista indígena. Podían adaptar las letras a las lenguas indígenas y dirigir textos a otros indios.

Podían dirigirse al rey para pedir mercedes o protestar agravios. Aun cuando escribían a instancias de las autoridades, como cuando registraban datos sobre las creencias “idólatras” de sus antepasados, los escritores indígenas podían aprovechar ambigüedades o, para expresarlo de un modo algo metafórico, podían aprovechar los márgenes contextuales para ponerle sus propios toques a sus textos.

La *Crónica Mexicáyotl* (ca. 1598) de Fernando Alvarado Tezozómoc ilustra varios de estos puntos bien. Tezozómoc escribió esta obra en náhuatl, de manera que es de suponerse que iba destinada en gran parte a lectores indígenas. Otra señal de que era para otros indios nahuas es que Tezozómoc escribe muy detenidamente sobre la genealogía de las varias casas reales mexicas tanto antes como después de la llegada de Cortés. Este es un tema que interesaría a pocos lectores no indígenas pero que era de fundamental importancia para ciertos miembros de la aristocracia indígena. Además, es evidente que Tezozómoc trata de defender el honor de la casa real tenochca, de que él es uno de los descendientes más destacados de su época. Esto, seguramente, obedece a la necesidad de refutar los argumentos de otros cronistas indígenas, como los informantes de Sahagún, que representaron a Moctezuma de una forma muy negativa. Todos estos discursos quedan muy lejos de los discursos impulsados por las autoridades españolas. De cierta forma, entonces, la escritura de Tezozómoc se libera de la colonia—pero sólo hasta cierto punto. Tezozómoc es muy cuidadoso. Insiste en el rol providencial que Cortés y los otros españoles desempeñan en la salvación de los indios. Y da muestras de ser orgulloso de que su familia haya sido una de las primeras en convertirse al cristianismo. De todas formas, aunque siempre respeta los límites, Tezozómoc usa la escritura de un modo totalmente inesperado por los colonizadores.

El *Manuscrito de Huarochirí* provee un ejemplo un poco más ambiguo, debido a las circunstancias de su composición. Fue escrito hacia finales del siglo XVI, como la *Crónica Mexicáyotl*, pero esta vez el autor indígena es anónimo. La obra fue compuesta a instancias del cura Francisco de Ávila, quien fue su compilador, también. El propósito del tomo fue recoger datos sobre las idolatrías de la región de Huarochirí para que Ávila y las otras autoridades eclesiásticas pudieran realizar campañas de extirpación de idolatrías. Evidentemente, esta obra se compuso bajo fuertes presiones coloniales. Sin embargo, es llamativo observar las técnicas retóricas que el autor, o los autores, indígena(s) usan para defender sus tradiciones. En el prólogo, una voz indígena declara que una parte del propósito del manuscrito es fijar y conservar

las tradiciones indígenas mediante la escritura. Por otra parte, cuando el narrador elabora el cuento de un diluvio que destruyó el mundo indígena en el pasado mítico, aprovecha las convergencias o similitudes de este episodio con el cuento bíblico del diluvio para sugerir que es posible que los indios también hayan sido participantes del legado judeo-cristiano antes de la llegada de los españoles. Sin embargo, el propósito fundamental del texto es servir como instrumento de erradicación de la misma tradición indígena.

A pesar de los límites impuestos sobre la voz indígena durante la época colonial, es notable la diferencia entre la primera etapa de la conquista textual y la segunda. En la segunda, una voz verdaderamente indígena se podía expresar mediante la nueva escritura, por muy atenuada que fuera. Los indígenas podían conservar grandes elementos de su cultura antigua, siempre que se quedaran dentro de los límites más importantes. Podían abogar por sus derechos para con la Corona, como hicieron los nativos de Tlaxcala o Felipe Guamán Poma de Ayala. Estas voces no llegaban siempre tan lejos como los autores quisieran; Guamán Poma, cuya obra quedó sin publicar hasta el siglo XX, es un buen ejemplo de lo limitado que era el ámbito de un autor indígena. Entonces, a pesar de la ambivalencia de la aculturación presente en los textos con voces indígenas, los autores indígenas podían negociar textualmente con las autoridades españolas de varios modos después de pasado el choque violento de la imposición de la escritura alfabética y los discursos históricos de la colonia. Esta es la misma definición de agencia que nos provee Margarita Zamora en su estudio, “If Cahonaboa learns to speak”. Como consecuencia, a lo mejor no sea fuera de lugar sugerir que hacia finales del siglo XVI un número pequeño pero importante de indígenas habían aprendido a hablar a través de la escritura.

Obras citadas

- Alvarado Tezozómoc, Fernando. *Crónica mexicáyotl*. Trad. Adrián León, Trad. México, DF: UNAM, 1998.
- Ávila, Francisco de. *Huarocharí: manuscrito quechua del siglo XVII*. Ed. Gerald Taylor. Lima: Institut Français d'Études Andines, nd.
- Landa, Fray Diego de. *Relación de las cosas de Yucatán*. Madrid: Historia 16, 1992.
- Lienhard, Martin. "La irrupción de la escritura en el escenario americano." *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina 1492-1988*. Hanover: Ediciones del Norte, 1991. 3-27
- Lockhart, James. "Three Experiences of Culture Contact: Nahua, Maya, and Quechua." *Native Traditions in the Postconquest World*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1998 31-53
- Mignolo, Walter D. "La colonización del lenguaje y de la memoria: complicidades de la letra, el libro y la historia." *Discursos sobre la invención de América*. Coord. Iris Zavala. Amsterdam: Rodopi, 1992. 183-220
- Pané, Fray Ramón. *Relación acerca de las antigüedades de los indios*. México: Siglo XXI, 2004.
- Zamora, Margarita. "'If Cahonaboa learns to speak...': Amerindian Voice in the Discourse of Discovery." *Colonial Latin American Review* 8.2 (1999): 191-205.

Femme, religion et littérature : la polygamie dans le roman féminin sénégalais

Fatou Faye
Michigan State University

La femme sénégalaise avait longtemps connu des problèmes majeurs du point de vue de sa promotion sociale, politique ou économique. Les études d'Awa Thiam (*La parole aux négresses*), d'Ariane Deluz, Colette Lacour-Grandmaison, Anne Retel-Laurentin (*La natte et le manguier*) et de Raymond Deniel (*Femmes des villes Africaines*) ont d'ailleurs confirmé que ces problèmes sont liés surtout à la discrimination dont la femme avait souvent fait l'objet notamment sur le plan professionnel et social. Longtemps considérée comme la gardienne du foyer, elle veut se départir de cette considération pour mieux participer au développement économique, politique et social de son pays.

Après d'âpres luttes, les jeunes filles commencent à apprendre la langue et la culture françaises malgré la réticence des parents ou des maris. D'ailleurs, ce sont les femmes qui avaient fréquenté l'école française qui furent à l'origine de la dynamique enclenchée pour l'instruction et le maintien des filles à l'école ; ce qui constitue, selon Ghita El Kayat¹ le seul moyen de libérer la femme. El Khayat considère que la précarité de la condition de la femme maghrébine est liée à son analphabétisme.

Dans la lutte pour l'amélioration de leur condition, des Sénégalaises avaient adopté des moyens comme les associations et des regroupements de femmes qui leur permettent de parler de leurs problèmes et d'en trouver des solutions. C'est par exemple dans cette dynamique qu'est né « Yewu Yewi », un mouvement de femme dirigé par Marie Angélique Savané². Ce mouvement peut être considéré comme le fer de lance de l'émergence de la voix de la femme car c'est après la mise en place de cette association qu'on assiste à un grand développement de l'écriture féminine dont le but est de revendiquer leurs droits.

¹ Écrivaine, anthropologue et psychanalyste connue pour son engagement à l'émancipation de la femme et aux droits sociaux

² sociologue émérite, militante des droits humains, première féministe sénégalaise à avoir fondé un mouvement qui a osé porter l'étiquette de féministe, le Yewu Yewi et à faire de l'activisme pour les droits des femmes, sa principale préoccupation.

Parmi les différents moyens de lutte que la femme sénégalaise a adoptés, l'écriture occupe une grande place. Certaines femmes sénégalaises ont choisi l'écriture pour parler de leurs situations et celle de la Sénégalaise en général. C'est cette écriture qui leur a permis de faire entendre leur voix sur les conditions de la femme et de critiquer cette situation. Parmi ces conditions, les lourds travaux ménagers et le poids de la polygamie occupent une place importante. Dans ce projet, nous allons discuter cette problématique de la polygamie dans l'écriture féminine sénégalaise. Elle fait partie des phénomènes les plus critiqués dans la littérature car la plupart des écrivaines la considèrent comme un facteur important de la condition inconfortable dans laquelle se trouve la femme. Nous allons donc essayer de savoir pourquoi la religion, à travers la polygamie, est souvent considérée par certaines écrivaines sénégalaises comme le frein à l'épanouissement de la femme.

Pour répondre à cette question, nous étudieront d'abord les différentes représentations de la polygamie par les écrivaines sénégalaises. Ensuite, nous essayerons de montrer dans quelles mesures cette pratique religieuse/ traditionnelle constitue-t-elle un frein à l'épanouissement de la femme musulmane.

Au sujet de la polygamie, nous pouvons distinguer deux groupes d'écrivaines qui se différencient par leur vision du phénomène. Celles qui rejettent carrément la polygamie et celle qui la critiquent de manière partielle car ne rejettent que certains aspects de la polygamie. Ces dernières ne sont pas totalement contre la polygamie mais elles en critiquent certains aspects.

Pour le premier groupe nous allons discuter de l'écriture de Mariama Bâ qui fut l'une des premières romancières africaines à prendre la parole pour critiquer certaines pratiques sociales et religieuses. Pour elle, la polygamie apparaît comme un élément destructeur du couple. Fatou Diome peut être aussi classée dans ce groupe car selon elle, cette pratique est un frein au développement d'une société. Dans le second groupe, nous allons voir la position d'Adja Ndiaye Boury Ndiaye qui dans *Collier de cheville*, rejette la conception sénégalaise qui cautionne le fait que le musulman puisse prendre une première épouse à titre d'essai. Aminata Sow Fall, dans *la Grève des Battu*, présente le cas de Mour Ndiaye qui a épousé une deuxième femme conformément à son statut social et en fin, *Riwan ou chemin de Sable* de Ken Bugul permet d'identifier les possibilités qu'offre la polygamie.

Mariama Bâ, dans ses deux célèbres romans : *Une si longue lettre* et *Chant Ecarlate*, mentionne les problèmes dont souffrent certains couples du fait de la polygamie. Même si le

couple était stable à ses débuts, la polygamie peut créer des problèmes qui peuvent déboucher sur le divorce, l'abandon ou la folie. Selon elle, la femme peut souffrir de ces maux dans un foyer polygame.

Dans *Une si longue lettre*, elle s'est intéressée au cas de Ramatoulaye narratrice et personnage principal et de Modou Fall mais aussi de celui d'Aissatou et de Mawdo. Tous ces deux couples sont déstabilisés par le désir qu'ont leurs maris à opter pour la polygamie. Aissatou, confrontée comme son amie Ramatoulaye à la polygamie contrairement à cette dernière, a eu le courage de quitter son mari en s'exilant avec ses enfants aux Etats-Unis. Ainsi, elle comme l'auteure de ce roman rompent avec une certaine tradition culturelle et religieuse que nul n'a jamais réellement osé remettre en question. Ces personnages se conforment à l'une des fonctions de l'écriture féminine sénégalaise qui est la remise en question l'ordre religieux et social. Dans la culture sénégalaise l'ordre religieux voudrait qu'Aissatou accepte le choix de Mawdo d'être polygamie. Et la société attendait d'elle une soumission car le respect de la volonté du mari est l'une des obligations auxquelles la femme doit se soumettre. Mariama Bâ, à travers ce personnage essaie de montrer que la période où la femme devait être considérée comme un objet est révolue. La femme doit maintenant être et demeurer un sujet à part entière dans sa société. Bâ ne se limite pas à ce sujet mais nous met devant un autre personnage : Ramatoulaye. Cette dernière, ne pouvant pas faire comme son amie car selon elle, son éducation lui permet de surmonter cette situation : « [M]on cœur s'accorde aux exigences religieuses. Nourrie, dès l'enfance, à leurs sources rigides, je crois que je ne faillirai pas. » (18). Elle s'est ainsi résignée et reste dans sa maison conjugale bien qu'elle ne voit plus son mari. "Partir? Recommencer à zéro, après avoir vécu vingt-cinq ans avec un homme, après avoir mis au monde douze enfants? Avais-je assez de force pour supporter seule le poids de cette responsabilité à la fois morale et matérielle?" (60-61). Ces dernières questions nous montrent que Ramatoulaye n'est pas dans une situation confortable pour faire comme son amie. Elle n'a pas de choix. Avec ses douze enfants, la seule possibilité est de rester dans cette maison conjugale pour élever sa progéniture. Ce personnage qui a tant voulu se conformer à sa religion et à sa société est arrivé à un moment où elle est obligée à choisir pour mener sa vie tranquillement.

Cependant, elle ne tardera pas à réagir car « le cœur n'est pas un genou que l'on plie » selon Mariam Barry. A la fin de son veuvage elle s'est catégoriquement opposée à la demande de mariage (héritage) du frère de Modou Fall, Tamsir. Pour ce cas, nous pouvons dire que

Ramatoulaye a rejoint son amie Aissatou en réagissant contre l'ordre établi. Elle a réagit contre deux symboles de l'ordre culturel et religieux. Le premier est celui de Tamsir qui, selon la tradition, est chef de la famille Fall dont Ramatoulaye est membre et le second est celui de l'Imam qui peut être considéré comme la voix de la religion musulmane.

Ainsi, ce roman nous montre deux figures de femmes : une résistante à la loi de la société (Aissatou) et une autre (Ramatoulaye) qui essaie de se soumettre pour montrer qu'elle est conforme aux lois et ordres sociaux. Dans une certaine mesure, elle peut à cet effet être comparée à son ami. C'est pour cela que Susan Stringer dans son ouvrage, *The Senegalese Novel by Women : Through their Own Eyes*, caractérise Ramatoulaye comme un personnage qui joue une double apparence pour être conforme aux règles de sa société. Elle pense que: « There is often a dramatic tension between what is happening inside and outside Ramatoulaye ». Elle tente de montrer que sa position en ce qui concerne la polygamie n'est pas différente de celle de son amie Aissatou. La seule différence est qu'elle n'a peut-être pas le courage de le montrer. Ramatoulaye, sous le poids de la tradition culturelle religieuse, a fini par réagir contre le lourd fardeau de ces pratiques qui asservissent la femme. A travers ce refus de se conformer aux règles et lois sociales et religieuses, nous pouvons déjà noter que ces deux personnages essaient de tracer un chemin vers une construction rationnelle et individuelle d'un sujet féminin dont la vie ne dépend plus de son appartenance à un groupe social et/ou religieux. Cette position de ces protagonistes permet à Mariama Bâ d'étaler certaines règles sociales qui veulent restreindre le domaine de la femme pendant ce moment de révolution politique (indépendance) et sociale.

La position de Bâ par rapport au sujet de la polygamie, aux lois et règles sociaux et religieux devient de plus en plus claire. Ainsi, elle reprend le même thème dans *Un chant écarlate*. Dans ce dernier, la situation est plus compliquée parce qu'à la différence de Ramatoulaye, Mireille n'a pas une éducation qui lui permet d'endurer ce supplice. Elle est française, née au Sénégal, aveuglée par l'amour, elle se convertit et se marie à l'insu de ses parents avec Ousmane Gueye. Rentré au Sénégal, et quand il s'apprêtait à vivre leur amour, le couple subit les effets des traditions guidées par la religion. Ousmane attiré par Oulimatou qui est poussé par Yaye Khadi finit comme Modou Fall. Il décide comme ce dernier à avoir une deuxième femme sans en avertir sa femme. Sa position de convoler en secondes noces est basée sur ce qu'on pourrait appeler une démagogie religieuse. Il dit « [j]e peux bien épouser une négresse. Je suis musulman. » (132). La dernière partie de cette citation nous permet d'expliquer

le qualificatif (démagogique) que nous avons attribué à cette pratique de l’Islam. Cette référence à l’Islam n’est que de la commodité selon Anny-Claire Jacard. Dans une note, cette dernière tente de montrer « à quel point l’Islam n’est qu’un prétexte commode » (175). C’est cette utilisation de la religion que la plupart des écrivaines ont essayé de critiquer dans leurs écrits à travers le sujet de la polygamie.

Au début de leur vie conjugale, Mireille et Ousmane qui s’entendaient bien, finissent par se détester à cause de la polygamie. Cette première comme Ramatoulaye a aussi souffert de l’abandon dont elle est victime de la part de son mari. Aussi comme Ramatoulaye, elle finit par réagir. A la fin du roman, cette situation amère l’a rendue folle et meurtrière. C’est pour cela que Mariama Bâ définit la polygamie comme un élément destructeur du couple. Cette pratique de la polygamie qui traumatise la femme n’est pas une recommandation de l’Islam. Cette religion préconise un traitement spécial de la femme. Cela nous permet d’affirmer que ces écrivaines se conforment à la religion dans leur dynamique de critiquer ces pratiques.

Dans ce roman comme dans le premier, Mariama Ba nous dévoile aussi les procédures de recherche d’une seconde épouse. Elles ne dépendent souvent pas du mari seulement mais de la famille. A travers cette œuvre, on peut noter tout l’arsenal déployé contre Mireille. Nous ne devons pas comme A-C Jaccard considérer cela comme du racisme car c’est le même arsenal qui a été déployé contre Aissatou. D’abord le rôle de Yaye Khady qui a tout fait pour rapprocher Oulimatou et Ousmane, est le même que celui de la mère de Mawdo qui voulait que son fils épouse sa nièce. Ensuite, il y a aussi le cas d’Oulimatou dont tous ses actes ont pour objet d’attirer l’attention d’Ousmane en lui rendant visite à l’école et en faisant le linge pour les parents d’Ousmane. Tout ceci pour leur montrer qu’elle est différente de la « toubab » qui est considérée comme étant la femme d’Ousmane seulement. C’est ce qui nous permet de dire que l’épouse n’est pas pour son mari seulement mais pour toute une famille ou une société en générale : chacun a son mot à dire. A la fin, Ousmane s’est marié avec Oulimatou et ils ont eu un enfant sans que Mireille ne soit au courant. Tout s’était passé à l’insu de sa première femme qui a tout fait pour rendre son foyer stable. Tout cet arsenal débarqué contre Mireille ne répond pas aux conditions de la polygamie légalisée par la religion musulmane. D’abord, selon l’Islam la première femme doit être informée du mariage de son mari ce qui n’est pas le cas dans ce couple. Ensuite, elle doit avoir son « tour ». Cela montre la manière dont certaines pratiques comme la polygamie basées sur la religion n’ont rien de religieux car dans ces romans Mariama Bâ essaie

de lever le voile des pratiques traditionnelles qui utilisent l'islam comme garantie. C'est ainsi que la plupart des Sénégalais s'adonne à ces genres de pratiques en oubliant que « [l']islam admet la polygamie mais impose toutefois des droits et des devoirs stricts, à savoir une égalité de traitement entre les femmes ³ » (Herzberger-Fofana, 99). Ce sont ces pratiques qui asservissent la femme mais pas l'islam en tant tel.

Ces trois cas de polygamie relatés par Mariama Ba dans ses œuvres, se résolvent toujours par la séparation officielle ou officieuse du couple. C'est pour cela qu'elle considère la polygamie telle qu'elle est pratiquée par certains sénégalais peut être considérée comme un facteur destructeur du bonheur de la femme. Cette polygamie est synonyme de souffrance chez la femme. C'est ainsi qu'elle dit dans un entretien avec Alioune Touré Dia « Une femme n'accepte jamais la polygamie par gaîté de cœur ». C'est le cas de Ramatoulaye. Les femmes qui acceptent la polygamie sont souvent contraintes. D'ailleurs dans *La grève des battus*, Aminata Sow Fall estime que "Toutes les femmes ont au moins une fois dans leur vie rêvé d'un mari pour elles toutes seules." C'est contraint par les hommes, par la société et par la tradition, que la femme vit en polygamie ⁴. Alors, la polygamie apparaît comme étant imposée à la femme. Cependant, Fall n'est pas la seule écrivaine à avoir cette attitude envers la polygamie. Fatou Diome aussi la définit comme un facteur de sous-développement. Pour elle, cette pratique n'affecte pas la femme seulement mais toute une famille voire une société. Ainsi, nous pouvons affirmer que cette pratique affecte la psychologie de ces personnages. Dans sa nouvelle, « La mendicante et l'écolière », Diome nous fait l'économie de la situation négative de la condition de la femme. Cette dernière perd son essence. Elle devient une mère sans sentiment maternel. (La préférence nationale, 26). Cette situation patrimoniale qui touche la plupart de ces personnages est un facteur qui n'affecte pas la femme seulement. La polygamie affecte aussi les enfants issus d'une famille polygame.

Ainsi, elle considère que la polygamie fait partie de ce qui motive les jeunes sénégalais dans ce voyage aventurier en pleine mer. La jeunesse sans espoir se lance dans des embarcations pour se rendre en Europe pour pouvoir assurer la survie de leur maman vivant soit dans un foyer polygame soit dans un mariage sans ressource. Selon ce proverbe sénégalais repris par Fatou

³ Cf le Coran , la sourate IV, verset 2.

⁴ Interview de Mariama Bâ par Alioune Touré Dia publié dans Amina en novembre 1979

Diome « La progéniture d'une épouse indocile n'apporte que déception », la femme est prête à tous les sacrifices pour être dans les mêmes conditions que sa coépouse car elle ne veut pas être considérée parmi les indociles. A cet effet, Bougna décide de marier et de faire voyager son fils en Espagne quand elle est au courant de l'obtention d'une bourse pour aller au Canada et une bourse pour la France des fils de sa coépouse. A partir de ces faits, nous affirmons que la polygamie est aussi une source de confrontation psychologique dont l'arme utilisée peut être les enfants.

Dans son dernier roman *Celles qui attendent* (2010), Diome nous fait l'économie de la situation de la femme dans cette actualité qu'est l'immigration clandestine. Elle nous montre que des Sénégalaises sont au début et à la fin de ce voyage aventurier et dangereux. L'idée de faire voyager leurs fils Issa et Lamine vient de Bougna qui en parle à son amie Arame et mère de Lamine. Ce sont ces deux femmes et leurs brus (Coumba et Daba) qui sont aussi les plus touchées par l'attente du retour au bercail des fils pour certaines et de maris pour d'autres. Bougna n'a pas fait voyager son fils pour le bonheur de ce dernier mais plutôt pour concurrencer sa coépouse. Alors, l'importance de cette œuvre réside dans la nouvelle vision que Fatou Diome attribue à la polygamie. Pour elle, le système polygame est à l'origine d'une nouvelle forme d'exploitation de la jeunesse. L'étude de ce roman nous a permis de prêter attention à la condition d'un élément (les fils) tant oublié dans les études faites sur la condition de la femme dans le système polygame. Dans ce système, nous avons aussi noté une autre situation dégradante de la jeunesse qu'elle étale dans un entretien avec la chaîne de télévision française France 24 suite à la parution de ce roman. Elle caractérise la polygamie par ces termes : « Le problème qu'on trouve dans les pays pauvres avec la polygamie, c'est qu'on a déjà une épouse, avec des enfants qu'on peine à encadrer, à éduquer comme il faut, et puis on prend une deuxième, et puis une troisième » et elle ajoute « toutes ces femmes se mettent dans une concurrence au nombre d'enfants. Et je trouve que c'est une part fondamentale du sous-développement ça ». Pour elle, la polygamie est un facteur de pauvreté. A travers son affirmation, nous pouvons aussi noter une critique dirigée contre ceux qui s'adonnent à cette pratique car l'entretien de la famille fait partie des conditions que l'Islam exige de l'homme. En effet, ces Sénégalais qui s'adonnent à ces pratiques sont aux antipodes des recommandations de la religion musulmane.

Pour ces deux auteures, la polygamie est un facteur bloquant à l'épanouissement et à la réalisation de la femme voire la société sénégalaise. Cependant d'autres auteures pensent qu'il y a des choses à bannir dans la pratique de la polygamie mais pas la polygamie en tant que telle.

Ainsi, le deuxième groupe reste plus tolérant en vers la question de la polygamie. Aminata Sow Fall, dans *La grève des Battu*, nous parle de Mour Ndiaye qui s'entendait bien et partageait tout avec sa femme Lolli mais qui choisit de se procurer une deuxième femme sans en parler à la première. Ce n'est qu'après le mariage qu'il est venu lui annoncer la nouvelle que cette dernière n'avait pas acceptée au début. Les descriptions des détails sur le comportement de Lolli et l'annonce du mariage nous montrent que c'est la manière d'acquérir cette seconde femme qui n'est pas partagée par ce personnage. Mour Ndiaye voulant consolider son statut social, entre dans le system polygame. C'est dans ce cadre que Pierre Herzberger-Fofana décrit les pratiques religieuses dans l'œuvre d'Aminata Sow Fall en ces termes « [s]es romans ont pour thème principal la dépravation des mœurs dans la société urbaine qui se manifeste par la tartuferie, le prestige et l'ostentation sous le couvert de la religion » (144). Ainsi, il serait important de noter comment l'Islam est un outil pour un prestige social. Pour montrer leur classe sociale d'hommes aisés, certains sénégalais comme Mour Ndiaye ont opté pour la polygamie. C'est dans le même sens de vouloir réagir à ces pratiques sous prétexte de respecter la tradition et la religion qu'Adja Ndèye Boury Ndiaye dans *Collier de cheville* rejette la vision des Sénégalais qui pensent que le musulman peut prendre une première épouse à titre d'essai. Dans ce roman, tante Lika a essayé de convaincre son neveu Mamadou pour le mariage en ces termes : « Ils (Alphonse et Jean) sont catholiques et doivent être monogames, Mais toi tu es musulman. Allah t'a donné la chance de prendre jusqu'à quatre épouses. Un premier choix malheureux n'est rien » (80). Tout cela est contraire aux enseignements du prophète qui, dans un de ses Hadiths indique que: «le plus parfait des croyants est celui qui a la meilleure conduite. Les meilleurs d'entre vous sont ceux qui sont les meilleurs avec leurs femmes »⁵.

C'est dans ce même sens que Ken Bugul dans son roman, *Riwan ou le chemin de sable* nous étale la gamme de possibilité de polygamie.

⁵ <http://www.islam-fraternet.com/femme.htm>

Dans ce dernier groupe, la position qu'a adoptée Ken Bugul nous semble être plus conforme aux pratiques basées sur l'Islam. Dans ce roman, elle nous donne des exemples de polygamies en nous montrant sa position par rapport à chacune.

Dans ce roman, Ken nous décrit quatre types de polygamie mais elle n'en critique que deux seulement: celle que vit sa sœur et une de ces coépouses Rama. Elle a apprécié la polygamie qu'elle dit avoir vécu en étant la vingt-huitième femme d'un marabout. Pour elle, le foyer polygame de son amie Nabou est aussi acceptable. C'est ce qui nous permet d'affirmer qu'elle ne s'attaque pas à la polygamie mais à la manière dont elle est pratiquée. Dans ces deux foyers les moyens financiers et psychologiques (le cas du Serigne) ont stabilisé les couples. Dans cette œuvre, elle montre les situations dans lesquelles la polygamie est acceptable. Cela nous fait affirmer qu'elle partage la pensée de Fatou Diome sur la question financière.

Ken Bugul montre aussi que la polygamie permet d'adopter un système d'égalité entre homme et femme. Elle essaie de montrer comment la polygamie peut être au profit de la femme. Pour elle, puisque culturellement, la femme sénégalaise ne peut se départir de son foyer, la polygamie lui permettrait d'avoir des jours de liberté pour s'occuper de son bien être et celle de sa famille (198-99). Et c'est de ce bien être dont la femme a besoin pour s'épanouir. Elle n'est pas la seule dans cette de considération positive de certains couples polygames. Boyce Davies comme Buchi Emecheta pense que la polygamie peut être au profit de la femme. Cette dernière affirme que « in many cases polygamy can be liberating to the women, rather than inhibiting her, especially if she is educated. The husband has no reason for stopping her from attending international conferences... from going back to University and updating her career or even getting another degree. Polygamy encourages her to value herself as a person and look outside her family for friends» ("Feminism", 178).

Pour Aminata Sow et Adja Ndeye Boury Ndiaye ce sont ces pratiques démagogiques que les Sénégalais doivent éviter pour être conforme à leur religion. Selon Ken Bugul, l'homme polygame doit avoir une capacité financière qui lui permettra d'entretenir ses épouses. C'est le cas du mari de Nabou Samb l'amie d'enfance de la narratrice. Il doit aussi être quelqu'un qui réconcilie les égarés à leur milieu social mais surtout pas dans une condition de mariage forcé comme chez sa coépouse Rama et chez Awa Gueye, le protagoniste de *A votre nom et au mien*. C'est ce type de polygamie qu'on doit critiquer. Cependant, le cas le plus malheureux est celui de la seconde femme de Modou Fall dans *Une si longue lettre* qui aurait voulu terminer ses

études mais à qui on fait signer un contrat avant le mariage pour qu'elle arrête ses études pour recevoir en compensation une somme d'argent de son mari. C'est pour cela que Ramatoulaye en parlant de la situation de sa coépouse, dit : « La petite, très douée, voulait continuer ses études, passer son baccalauréat. Mais Modou, malin, pour asseoir son règne, entendait la soustraire au monde critique et impitoyable des jeunes». On peut bien noter que cette jeune fille voulait bien continuer ses études mais son mari ne le lui a pas permis. Cela montre à quel point la condition de certaines femmes restera l'univers familial, le travail domestique et le poids de la polygamie. Dans ce cas, ce n'est pas la polygamie que l'on doit critiquer mais ces types de mariages qui soustraient la femme à la possibilité de réalisation. Ce sont ces conditions que beaucoup d'écrivaines fustigent dans la situation de la femme vivant dans un système polygame. C'est pour cette raison que nous allons nous référer à Fatima Mernissi qui juge qu'il y a une certaine vision de l'islam qui tend à isoler les femmes. Ainsi, dans *Le harem politique*, elle essaie de montrer combien l'interprétation et la sélection de certaines parties du Coran a permis à la gente masculine d'essayer de sous estimer le rôle de la femme dans la vie politique des musulmans. C'est pour montrer que cette religion avait donné à la femme un bon statu dans la vie sociale et politique. Cependant, à la mort du Prophète, certains de son entourage ont voulu asseoir leur pouvoir en évitant la puissance de Fatima, la fille du prophète et celle de Aïcha, sa femme. C'est dans cette dynamique de faire taire la puissance de la femme qu'il faut comprendre le cas de Modou Fall qui, à l'instar de beaucoup d'hommes, décide d'épouser une jeune fille mais aussi l'oblige à abandonner ses études. Ce sont ces conditions qui vont faire d'elle une esclave. C'est de cette vision que la femme doit lutter contre mais pas contre les pratiques religieuses. C'est dans ce même ordre d'idées que s'inscrit le travail de Ghita El Khayat qui suggère des solutions à la condition de la femme musulmane. Elle affirme que la formation intellectuelle aidera la femme musulmane à se libérer des contraintes sociales. La plupart des auteures sénégalaises ont partagé cette idée. Elles ont souvent pensé que l'école française était le seul moyen de libération de la femme sénégalaise et africaine en général. Cependant cette école ne constitue-t-elle pas un autre problème si on se réfère à Diattou (*L'appel des arènes*), ou à Ken Bugul (*Le Baobab fou*). Cette dernière a finalement trouvé l'école française aliénante et elle s'est finalement réfugiée dans la religion musulmane et la tradition. Elle trouve en cela un moyen de renaître après sa longue dérive due à la fréquentation de l'école et son voyage en Europe. Ce qui est important est de pouvoir bien vivre la pluralité culturelle sénégalaise. La formation

intellectuelle est importante mais ne doit pas être un moyen pour rejeter ni sa culture ni sa religion.

Au terme de notre analyse nous pouvons affirmer que Mariama Bâ et Fatou Diome sont catégoriques dans leur position par rapport à la polygamie. Pour elle, cette condition est synonyme d'asservissement et de torture de la femme. Ainsi cette dernière était un des piliers les plus importants de la société ; sa déchéance entraîne donc celle de la société. Nous pouvons aussi comprendre que la femme sénégalaise peut trouver le bien être, l'épanouissement et la liberté en étant dans un couple monogame comme dans un polygame. On est ainsi tenté de se demander si ces types de polygamie décrits par Mariama Bâ et Fatou Diome ne font pas parties de celles que Ken Bugul considère comme négatives. Nous devons penser comme Fatima Mernissi et Rita El-Kyat qui jugent que la plus importante chose reste l'éducation de la femme car une femme bien éduquée peut jouir de ces droits et devoirs tout en étant conforme à sa religion. D'ailleurs cette idée est partagée par Sembène, dans son film *Fat Kiné*, qui à travers le personnage de l'amie de Kiné montre que, même dans le couple polygame la femme peut être libre. Ce qui est donc important pour la femme sénégalaise, c'est de pouvoir avoir une bonne éducation qui lui permettra de se doter d'une bonne formation professionnelle et une indépendance financière.

Ouvrages cités

D'Almeida, Irène Assiba. *Francophone Woman Writers: Destroying the Emptiness of Silence.*

Gainesville: UP of Florida, 1994.

Ba, Mariam. *Une si longue lettre.* Le Serpent à Plumes, Paris, 1981

_____. *Le Chant écarlate.* N.E.A., 1981

Bugul, Ken. *Le baobab fou.* N.E.A., Senegal, 1983

_____. *Riwan ou le chemin de sable.* Présence Africaine, Paris, 1999.

Davies, Carole Boyce. "Introduction: Feminist Consciousness and African Literary Criticism."

Ngambika: Studies of Women in African Literature. Ed. Carole Boyce.

Diome, Fatou. *La Préférence Nationale,* Présence Africaine, Paris, 2001

_____. *Celles qui attendent.* FLAMMARION , Paris, 2010

El Khayat-Bennai, Ghita. *Le monde arabe au féminin.* Paris : L'Harmattan, 1985.

Emecheta, Buchi. "Feminism with a small 'f.' " In *Criticism and Ideology,* edited by Kirsten

Peterson, 173-85. *Seconde Writer's Conference,* Stockholm, 1986. Nordiska

afrikainstituted, 1988.

Fall, Aminata. *La grève des battu.* N.E.A., Senegal, 1979

Herzberger-Fofana, Pierrette. *Littérature féminine francophone d'Afrique noire, suivi d'un*

dictionnaire des romancières. Paris, L'Harmattan, 2000.

Jaccard, Anny_Calire. « Les visages de l'Islam Chez Mariama Ba et Aminata Sow Fall. »

Nouvelles du Sud 6 (1986) : 171-182.

Mernissi, Fatima. *Beyond the Veil: Male-Female Dynamics in a Modern Muslim Society.* New

York : Schenkman Publishing Company, 1975

_____. *Le harem politique.* Paris : Albin Michel, 1987

La métaphore du coche et ses implications dans l'essai "Des Coches" (III:6) de Montaigne

Antoine Guibal
University of Virginia

À plus d'un égard, le titre du Chapitre 6 du troisième tome des *Essais* de Montaigne, « Des coches¹ », peut être troublant. Au lecteur totalement novice, il apparaîtrait comme quelque obscure fantaisie de l'auteur ; cependant, à celui qui le serait un peu moins, la surprise ne serait pas aussi grande. Car Montaigne est non seulement coutumier du fait, mais il s'en explique volontiers plus tard : « Les noms de mes chapitres n'en embrassent pas toujours la matière ; souvent ils la denotent seulement par quelque marque². » Nous sommes prévenus. En effet, pour un essai consacré presque entièrement au Nouveau et à l'Ancien Monde, un tel titre semble surprenant. Toute son importance se dévoile si on regarde le texte de plus près. Claudie Balavoine dit que « [l]e titre, en créant une attente, permet de détacher du contexte ces détails qui sans lui seraient passés inaperçus³. » Dans son court article sur la signification de « Des coches », Morris Parslow nous aide en nous donnant quelques renseignements importants sur ce que pouvait représenter un coche à l'époque de Montaigne : « The number of coaches in use, particularly in Paris, had increased prodigiously during the reign of Henri III. To men seeking for causes of the nation's woes, these new-fangled vehicles were symptomatic of the luxury and degeneracy which were flourishing while France agonized⁴. » Déjà le rapport entre titre et contenu devient plus clair : le terme de « coche » est associé à ceux de « luxe » et de « dégénérescence », deux thèmes clés de l'essai. Mais il est également indissociable de l'idée de mouvement, un concept capital pour la compréhension des *Essais*. Toujours dans « De la vanité », Montaigne nous dit à ce propos : « La vie est un mouvement matériel et corporel, action

¹ Un coche « signifie ceste manière de char couvert à quatre rouës tiré par deux quatre ou plus de chevaux accouplez, que les François ont pris en usage des Italiens, qui l'ont usité par imitation des nations Septentrionales » (dictionnaire de Jean Nicot : *Le Thresor de la langue francoyse*, 1606).

² Michel de Montaigne, *Œuvres complètes* (Paris : Gallimard, La Pléiade, 1962), « De la vanité », p. 973. Toutes les références aux *Essais* de Montaigne seront tirées de cette édition.

³ Claudie Balavoine, « Une écriture emblématique » (dans Frank Lestringant, *Rhétorique de Montaigne : actes du colloque de la Société des amis de Montaigne* (Paris : Champion, 1985)) p. 68.

⁴ Morris Parslow, « Montaigne's Fat Man and the Meaning of "Des coches" » (*Renaissance News*, Vol. 12, No. 1 (Spring, 1959), pp. 10-12) pp. 11-12.

imparfaite de sa propre essence, et desreglée⁵ », une remarque renforcée par cette phrase de Raymond La Charité : « For Montaigne, the world is infinitely mobile ; motion best characterizes its constitution. Man is in constant motion⁶. » Dans ce devoir, nous tâcherons de garder à l'esprit cette idée de mouvement autant que possible : elle sera indispensable à notre analyse.

Toutefois, la vraie raison d'être de ce travail sera l'exploration de toutes les implications métaphoriques engendrées par le seul terme des coches, et plus particulièrement des coches comme métaphore du jugement. Nous verrons ce que ces étranges coches et leurs échos métaphoriques permettent à Montaigne de montrer, en quoi les domaines du particulier (c'est-à-dire du cas personnel) et du général (l'histoire) se rejoignent, et en quoi ils (les coches) illustrent avec ingénuité cette idée partout présente du mouvement, qu'il soit physique ou plus abstrait. Tout cela nous amènera à considérer les propres vues de Montaigne quant à la capacité des hommes de non seulement se penser soi-même, mais aussi de penser l'histoire. Cette analyse se déroulera selon trois axes principaux : les coches comme symboles de notre jugement, avec tout ce que cela implique par rapport à leur stabilité et à leur fiabilité ; l'histoire comme résultat des mauvais jugements des hommes ; et le retour, après maintes considérations historiques, au cas particulier du soi, avec pour thème la chute.

Après un titre quelque peu déroutant, l'essai dont il est question ici s'ouvre sur des considérations qui ne le sont pas moins. On est tenté de se demander, au vu du reste, à quoi servent les exemples que donne l'auteur sur l'éternuement ou encore sur le mal de mer. Cette interrogation qui naît alors en nous nous paraîtrait certainement insoluble si Montaigne n'avait pas amorcé sa réflexion par une question : « Me demandez vous d'où vient cette coutume de benir ceux qui estrenuent⁷ ? » Sous l'apparence trompeuse du simple prétexte à raconter une anecdote (art dans lequel Montaigne excelle), cette question banale contient en réalité un sens bien plus profond : celui de la nécessité de questionner les faits, aussi triviaux soient-ils. C'est là une subtile invitation que l'auteur destine à nous autres, lecteurs, à faire parler les choses, à poser la bonne question. Ainsi le titre « Des coches », si nous l'interrogeons, se découvre à nous. Cette nécessité d'aller trouver les origines des coutumes (car bénir ceux qui éternuent en est une) nous rappelle le Montaigne du Premier Livre : « Car c'est à la verité une violente et traistresse

⁵ « De la vanité », p. 967.

⁶ Raymond La Charité, *The Concept of Judgement in Montaigne* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1968) p. 95.

⁷ « Des coches », p. 876.

maistresse d'escole que la coustume⁸. » Dans « Des coches », il semble presque nous dire : qui aurait l'idée absurde de vouloir remonter ainsi à l'origine des choses ? C'est cette absurdité même que Montaigne s'en va pourchasser, car elle est essentielle.

Mais tout d'abord, comment le thème du coche et, plus tard, son sens métaphorique, sont-ils amenés dans ce récit ? Il est important ici de remarquer que ces deux éléments sont introduits au travers de commentaires personnels concernant l'auteur. Montaigne génère son discours à partir de son seul exemple : « Or je ne puis souffrir long temps (et les souffrois plus difficilement en jeunesse) ny coche, ny litiere, ny bateau⁹. » Le mouvement de l'essai est ainsi lancé : Montaigne en est le point de départ, ce « je » que les coches insupportent. Si de nouveau un tel commentaire personnel peut sembler tout à fait hors-sujet par rapport au reste du chapitre, il convient de noter qu'il marque le début d'une série de remarques sur la nature des mouvements de divers moyens de transport et de leurs effets sur l'auteur, série conclue par cette phrase : « c'est un remuement interrompu qui m'offense, et plus quand il est languissant¹⁰. »

Nous apprenons ensuite que, pour se déplacer, Montaigne préfère, par-dessus tout, le cheval. C'est un détail auquel il fait souvent allusion dans les *Essais* ; malgré sa gravelle, il dit : « Je me tien à cheval sans demonter, tout choliqueux que je suis, et sans m'y ennuyer, huit et dix heures. » Dans l'une de ses nombreuses considérations sur la mort, il avoue que s'il avait le choix, il mourrait « plustost à cheval que dans un lict¹¹ ». Le cheval ici aussi a son importance ; nous verrons quel rôle il joue à la fin de l'essai et à celle de cette analyse. Les réflexions en apparence anodines que Montaigne fait ici sur le « branle » provoqué par les divers moyens de transport lui permettent d'amorcer sa métaphore du jugement : les mouvements des coches et du jugement sont similaires. Chacun d'eux est un « siege tremblant¹² » dont il faut s'accommoder.

À la lumière de cela, il est maintenant plus aisé de comprendre le passage qui précède directement celui dont nous venons de parler, et qui traite aussi du cas particulier de grands personnages. Montaigne écrit : « Les grandes ames vont bien plus outre, et representent des fuites non rassises seulement et saines, mais fieres.¹³ » Le récit que fait Alcibiade sur Socrate nous aide à voir cette hiérarchisation que Montaigne tente d'établir entre les différents types

⁸ « De la coustume et de ne changer aisément une loy receüe », p. 106.

⁹ « Des coches », p. 878.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ « De la vanité », pp. 951 et 956.

¹² « Des coches », p. 878.

¹³ *Ibid.*, p. 877.

d'âmes (les « grandes », opposées à celles plus basses), comment elles se déplacent (on revient aux moyens de transport), et à quel point elles sont fiables. Ainsi, dans ce passage, l'idée de mouvement est étroitement liée à celle de la faculté de raisonner ou de juger (et donc à la grandeur d'âme), idée reprise deux paragraphes plus loin par Montaigne lui-même, et qui ouvre sur la métaphorisation des cochés, comme nous venons de le voir. Voici les mots d'Alcibiade :

« Je [...] le consideray [Socrate] tout à mon aise et en seureté, car j'estois sur un bon cheval et lui à pied, et avions ainsi combatu. Je remerquay premierement combien il monroit d'avisement et de resolution au pris de Lachez, et puis la braverie de son marcher, nullement different du sien ordinaire, sa veuë ferme et réglée, considerant et jugeant ce qui se passoit autour de luy¹⁴. » Alcibiade est à cheval, Socrate est à pied. Comme Socrate est le plus grand et le plus sage des hommes, Montaigne ne peut se mettre à son niveau ; comme il déteste les cochés, il devient un homme à cheval, comme Alcibiade. Alors que ce dernier est en position d'observateur du haut de sa monture, Socrate, lui, est plus à même de juger, car il est plus proche de la terre : son jugement ne subit ni les mêmes secousses, ni le même chancellement que celui qui serait sur un cheval, un bateau ou, pire encore, un coché. Claudie Balavoine écrit dans son article que « le thème du transport revient, symbolisant, à chaque fois, un caractère¹⁵ ».

La grande question que de telles considérations sur Socrate amène à notre esprit est la suivante : est-ce qu'aucun homme autre que lui pourra jamais juger correctement des choses ? Est-il possible, dans de telles conditions, de percevoir le monde correctement, tant notre jugement est branlant, sans cesse agité par le mouvement et l'inconstance ? Montaigne, s'il avoue être en proie à ce mouvement perpétuel de l'âme, sait au moins qu'il le préfère, comme nous l'avons mentionné plus tôt, « languissant », et se sent offensé par le « remuement interrompu ». Cette remarque aura toute son importance quand, plus tard dans ce devoir, nous nous intéresserons à la vision de l'histoire que cultive l'auteur. Sa conclusion quant au jugement est sans appel. À la fin de « Apologie de Raimond Sebond », dans le second tome des *Essais*, il dit ceci : « Et nous, et nostre jugement, et toutes choses mortelles vont coulant et roulant sans cesse. Ainsi il ne se peust establir rien de certain de l'un à l'autre, et le jugeant et le jugé estans en continuelle mutation et branle¹⁶. » Si c'est ainsi (à savoir, si nous ne pouvons nous représenter une image correcte du monde), qu'en est-il de l'histoire ? N'est-elle pas le produit du jugement

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Balavoine, *op. cit.*, p. 68.

¹⁶ « Apologie de Raimond Sebond », p. 586.

des hommes, après tout ? Sur ce sujet, Montaigne vise juste, et cite bien à propos une magnifique phrase d'Horace, tirée des *Odes* : « Bien des héros avant Agamemnon / Vivaient, mais eux, on ne les pleure pas : / La grande nuit s'étend, qui nous les cache¹⁷. » Cette « grande nuit » est le chancellement même de notre jugement. Montaigne est conscient de l'impossibilité pour l'homme de voir au-delà d'un certain point, dans le futur comme dans le passé (« nous ne voyons ny gueres loin, ny guere arriere¹⁸ »). Nous marchons dans le noir, à tâtons, « sur nos pas », comme il dira plus tard. Ici la vue joue un rôle important ; c'est un thème récurrent dans les *Essais*. On se souvient de Socrate et de « sa veuë ferme et réglée » (alors que celle de Montaigne est « si desreglée¹⁹ ») ; Montaigne ici, sur l'histoire, nous dit : « Si nous voyons autant du monde comme nous n'en voyons pas, nous apercevrons, comme il est à croire, une perpetuele multiplication et vicissitude de formes²⁰. » Sa conclusion est plutôt pessimiste. Elle pointe du doigt nos limites.

Cependant cette remarque sur les mouvements et changements perpétuels du monde permet à Montaigne de passer de son cas particulier (et celui de Socrate) au reste de l'humanité, et ce par l'intermédiaire subtile des coches, de tout temps véhicules de notre jugement. Le privé rejoint le public. Nous pouvons à présent entrer dans l'histoire. Frank Lestringant dit à ce propos : « De cette idée de locomotion, désignée obliquement par le titre, on passe, dans le cours de l'essai, à l'expérience de l'instabilité, "malaise physique aggravé en angoisse devant les bouleversements du monde, puis, par ressaisissement, mué en indignation contre leurs agents historiques" (A. Tournon)²¹. »

Avant tout, « Des coches » est une réflexion sur l'histoire. La liste des coches guerriers et de l'usage des coches par les empereurs romains au début de l'essai pourrait paraître relever de la simple anecdote historique : « Marc Antoine fut le premier qui se fit mener à Romme, et une garse menestriere quand et luy, par des lyons attelés à un coche. Heliogabalus en fit dépuis autant, se disant Cibelé, la mere des Dieux, et aussi par des tigres, contrefaisant le Dieu Bacchus ; il attela aussi par fois deux cerfs à son coche, et une autre fois quatre chiens, et encore quatre garses nues, se faisant trainer par elles en pompe tout nud. L'empereur Firmus fit mener

¹⁷ « Des coches », p. 885 (note et traduction p. 1640).

¹⁸ « Des coches », p. 885.

¹⁹ « Apologie de Raimond Sebond », p. 548.

²⁰ « Des coches », p. 886.

²¹ Frank Lestringant, *Le Brésil de Montaigne : le Nouveau Monde des Essais (1580-1592)* (Paris : Chandeigne, 2005) p. 47.

son coche à des autruches de merveilleuse grandeur, de manière qu'il semblait plus voler que rouler²². » En vérité, en montrant la « libéralité » des grands de ce monde qui rivalisaient tous d'ingéniosité et d'originalité dans leur manière de se montrer en public (nous avons mentionné le « luxe » des coches dans l'introduction), Montaigne veut nous faire voir que cette idée de grandeur est liée à celle du jugement que nous portons sur nous-mêmes et sur les autres. Par conséquent, puisque notre jugement faillit, la conception que l'homme s'est toujours faite de l'histoire est fautive. En témoigne la découverte du Nouveau Monde, annoncée par un subtil jeu de mots sur le verbe « découvrir » (est-il voulu ?), dans une phrase à propos des coches et de l'étalage de richesses des princes et des rois : « En ces vanitez mesme nous *descouvrons* combien ces siecles [de l'Antiquité romaine] etaient fertiles d'autres esprits que ne sont les nostres²³. » Ô combien d'autant plus le seront ceux du Nouveau Monde pour Montaigne ! Et Lestringant de préciser : « Le chapitre des *Coches* fait suivre le double défilé d'attelages et de jeux du cirque d'une méditation sur le branle de l'Histoire et l'instabilité des empires²⁴. » L'association des mots « coche » et « branle » nous ramène une fois de plus à notre métaphore originelle et au mouvement incessant du monde. Et bien que « [t]out ce qui branle ne tombe pas²⁵ », la découverte et le déclin successifs du Nouveau Monde font écho au déclin de l'Empire romain, bien que ce dernier se voyait comme un jeune empire et que le Nouveau Monde comme un empire touchant à sa fin. Les coches sont le point commun des deux mondes, car tous deux participent du même mouvement. Montaigne résume magnifiquement bien ce paradoxe en une phrase aux accents prophétiques : « Si nous concluons bien de nostre fin, et ce poëte de la jeunesse de son siècle, cet autre monde ne faire qu'entrer en lumière quand le nostre en sortira. L'univers tombera en paralisie ; l'un membre sera perclus, l'autre en vigueur²⁶. » Et combien il est tentant de rapprocher cette phrase d'une autre plus tôt dans l'essai, lorsque Montaigne parle des effets des mouvements sur lui : « Nature, m'ayant découvert d'un costé, m'a couvert de l'autre ; m'ayant desarmé de force, m'a armé d'insensibilité et d'une apprehension réglée ou mousse²⁷. » Ici la correspondance est totale ; l'universel et l'historique rejoignent le

²² « Des coches », p. 879.

²³ *Ibid.*, p. 885.

²⁴ Lestringant, *op. cit.*, p. 51.

²⁵ « De la vanité », p. 938.

²⁶ « Des coches », p. 887.

²⁷ « Des coches », p. 878.

particulier (le cas de Montaigne) ; le mot « découvert » à son tour refait écho à la découverte du Nouveau Monde. Mais gardons cela pour plus tard...

Les fausses conceptions historiques nées de l'incapacité des hommes à voir au-delà de cette nuit que nous avons mentionnée précédemment pousse Montaigne à en déduire que l'histoire n'est qu'un grand cycle, un mouvement perpétuel qui se répète sans fin. Et c'est la découverte du Nouveau Monde qui lui a ouvert les yeux sur cela. L'Ancien Monde aurait pu se croire unique en son genre si les extravagances du Nouveau ne lui avaient pas fait écho. En témoigne le « chemin qui se voit au Peru, dressé par les Roys du pays, depuis la ville de Quito jusques à celle de Cusco²⁸ ». (Le mot « chemin » a également son importance, car il file encore un peu plus la métaphore du transport et du mouvement des coches. À cet égard, la citation de Cicéron que l'auteur donne renforce la métaphore du chemin, et donc du *cheminement* et du *mouvement* de l'esprit : « ...l'esprit se *promène* en tous sens sans jamais rencontrer un terme à sa *course*²⁹... »)

Pour revenir aux conceptions erronées de l'histoire, Montaigne dit : « Aussi jugeoient-ils [Ceux du Royaume de Mexico], ainsi que nous, que l'univers fut proche de sa fin, et en prindrent pour signe la desolation que nous y apportames³⁰. » Si le monde est en mouvement, alors l'histoire aussi. La découverte du Nouveau Monde engendre chez Montaigne une prise de conscience de l'aspect cyclique du temps. Ainsi l'histoire se répète, en des périodes et des lieux très éloignés les uns des autres. Dans « De la vanité », Montaigne fait référence à la Bible pour soutenir son idée selon laquelle toute sagesse humaine n'est que vanité. En pensant au mot « vanité », on pense directement aux paroles de l'Ecclésiaste : « Vanité des vanités, dit l'Ecclésiaste, tout est vanité. » (Ecc, XII, 8). Dans « Des coches », voici la conception de Montaigne sur l'histoire : « Nous n'allons point, nous rodons plustost, et tournoions çà et là. Nous nous promenons sur nos pas³¹. » Comment ne pas rapprocher cette belle citation d'une autre, tirée directement de la Bible, du livre de l'Ecclésiaste ? : « Ce qui est a déjà été, et ce qui sera a déjà été, et Dieu ramène ce qui est passé. » (Ecc, III, 15) L'histoire suit donc elle aussi son propre mouvement. En avoir une image claire et nette (et arrêtée) est impossible. Rappelons-

²⁸ *Ibid.*, p. 893.

²⁹ *Ibid.*, p. 886 (note et traduction p. 1641).

³⁰ *Ibid.*, p. 892.

³¹ « Des coches », p. 885.

nous que Montaigne dit à propos de lui-même, dans « Du repentir » : « Je peints le passage³². » Il en est de même pour l'histoire et de son flot continu. Edwin Duval, dans son article, parle de la « overwhelming ignorance³³ » du monde occidental (l'Europe) qui s'est imaginé un instant avoir pu être « seul et rare³⁴ ». Pour Montaigne, c'est le jugement des Européens qui est la cause d'une telle ignorance (notons que le mot « ignorer » peut vouloir dire soit « ne pas savoir ou ne pas connaître », ou bien « volontairement ignorer, laisser de côté, rejeter », deux définitions qui s'appliquent bien à l'histoire dont nous parlons ici : l'ignorance avant la découverte, et l'ignorance, le rejet, une fois qu'elle est faite). À la lumière de ce que nous venons de dire sur le jugement, Montaigne, lorsqu'il fait parler les habitants du Nouveau Monde (leur réaction par rapport aux « remontrances accoutumées » des Espagnols), prend clairement le parti de ces derniers ; dans les propos qu'il leur prête, ceux-ci disent que « quant aux menasses, c'estoit signe de *faute de jugement* d'aller menassant ceux desquels la nature et les moyens estoient inconnex³⁵. » Le résultat, pour Montaigne, est que quoique nous fassions, nous nous représentons « volontiers une très-fauche image des choses³⁶ », car nous faillons par notre jugement. L'auteur avait déjà remarqué, dans l'autre essai sur le Nouveau Monde, « Des cannibales », que les gens avaient tendance non seulement à mal se représenter les choses, mais en plus à les déformer en les racontant. Faut-il voir dans cette critique des « fines gens [qui] remarquent bien plus curieusement et plus de choses³⁷ » une critique des grands historiens et de leur manière de relater les faits ? Montaigne dit de ces « fines gens » : « pour faire valoir leur interprétation et la persuader, ils ne se peuvent garder d'alterer un peu l'Histoire ; ils ne vous representent jamais les choses pures, ils les inclinent et masquent selon le visage qu'ils leur ont veu ; et, pour donner credit à leur *jugement* et vous y attirer, prestant volontiers de ce costé là à la matière, l'alongent et l'amplifient³⁸. » La « très-fauche image » que nous avons citée fait écho ici à la fausseté (celle-ci volontaire) des grands auteurs et des fines gens, qui « glosent » et exagèrent leurs récits à outrance. Et tout ceci nous ramène au début même de « Des coches », à la réflexion qui introduit toute la pensée de Montaigne sur l'histoire : « Il est bien aisé à verifïer

³² « Du repentir », p. 782.

³³ Edwin Duval, « Lessons of the New World: Design and Meaning in Montaigne's "Des Cannibales" (I:31) and "Des Coches" (III:6) » (*Yale French Studies* 64 (1983), pp. 95-112) p. 108.

³⁴ « Des coches », p. 886.

³⁵ *Ibid.*, p. 890.

³⁶ « Des coches », p. 886.

³⁷ « Des cannibales », p. 202.

³⁸ *Ibid.*

que les grands auteurs, escrivant des causes, ne se servent pas seulement de celles qu'ils estiment estre vraies, mais de celles encores qu'ils ne croient pas, pourveu qu'elles ayent quelques invention et beauté. Ils disent assez veritablement et utilement, s'ils disent ingenieusement. Nous ne pouvons nous asseurer de la maistresse cause³⁹. » Que reste-t-il alors à faire ? Si l'histoire est le « gibier » de Montaigne, c'est parce que l'exemple des autres nous renseigne sur nous-mêmes. Notre façon d'écrire l'histoire nous informe sur la vision que nous avons des choses, et donc sur notre jugement. La fin de « Des coches » est un retour au particulier. Au début de ce devoir, nous nous sommes intéressés au cas personnel de certains personnages (auteur compris), puis nous sommes passés à l'histoire. En revenant maintenant au particulier, nous revenons sur nos pas. Car oui, l'homme est bel et bien un sujet « merueilleusement [...] ondoyant⁴⁰ ».

Ce retour au particulier s'opère au travers du cas du « dernier Roy du Peru ». Introduit par la phrase « Retombons à nos coches⁴¹ », ce dernier paragraphe, très court, est plus qu'une simple manière de conclure l'essai en mentionnant une dernière fois un exemple de coche. Premièrement, le verbe « retomber » (ou simplement « tomber ») implique bien plus que le fait de revenir au sujet premier annoncé par le titre. Si l'on considère le coche comme symbole de notre jugement, alors nous en tombons souvent, car, comme nous l'avons déjà dit, celui-ci n'est pas stable : il chancelle.

Ce dernier paragraphe met en évidence deux chutes. Premièrement, la chute de l'histoire ; à présent la boucle est bouclée, le mouvement a terminé sa course. Tout l'essai de Montaigne n'est qu'une longue chute au cours de laquelle il détruit, petit à petit, les jugements erronés et tout ce qui va avec. Cette chute finale est d'autant plus mise en relief par le fait que la phrase qui la précède contient plusieurs mots porteurs du thème de l'élévation. En effet, le paragraphe précédent se termine ainsi : « Il ne *bastissoient* poinct de moindres pierres que de dix pieds en carré ; ils n'avoient autre moyen de charrier qu'à force de bras, en traînant leur charge ; et pas seulement l'art d'*eschafauder*, n'y sçachant autre finesse que de *hausser* autant de terre contre leur bastiment, comme il *s'esleve*, pour l'oster après⁴². »

³⁹ « Des coches », p. 876.

⁴⁰ « Par divers moyens on arrive a pareille fin », p. 13.

⁴¹ « Des coches », p. 894.

⁴² *Ibid.*, pp. 893-894.

Deuxièmement, une chute plus littérale : celle du dernier roi du Pérou, que Lestringant identifie comme étant « l’Inca Atahualpa⁴³ ». C’est sur cette image de ce roi tombant de son coche que se conclut l’essai. Ce roi qui tombe après que ses porteurs se sont tour à tour fait tuer, c’est la personnification de notre jugement. Et selon Raymond La Charité, notre jugement, par extension, est notre être même : « In order to know man, one must judge him in his entirety. In its association with the self, the faculty of judgement touches upon the most intimate, personal part of being. [...] In brief, judgement here is being⁴⁴. » Ainsi l’histoire nous renseigne sur nous-mêmes, et Montaigne nous invite de nouveau, à la fin de « Des coches », à nous repencher sur notre propre être. Nous repassons donc au particulier.

La chute est un mouvement, et l’auteur des *Essais* s’efforce de peindre ce « passage ». Plus tôt nous avons vu que, dans l’histoire, « nous nous promenons sur nos pas ». Au niveau de l’individu, il se passe la même chose. Montaigne, dans « Apologie de Raimond Sebond », confesse : « Je ne fay qu’aller et venir : mon jugement ne tire pas toujours avant ; il flotte, il vague⁴⁵ », remarque que l’on peut rattacher aux commentaires sur les effets produits par le mouvement d’un bateau au début de « Des coches ». Mais plus que tout, l’histoire et le cas particulier sont unis dans cette idée de va-et-vient constant : ce qui vaut à la plus petite échelle (celle de l’individu) vaut aussi pour les grands événements historiques. Cependant il demeure plus facile pour l’homme (aussi difficile que cela soit) de se connaître soi-même. Quand dans « Au lecteur » Montaigne dit : « c’est moy que je peins », cette phrase est à mettre en lien avec une autre dans « Des coches », où, parlant du « remuement interrompu » qui l’offense, il dit : « Je ne scaurois autrement peindre sa forme⁴⁶. » Ainsi l’auteur avoue la difficulté de peindre ou de représenter les choses autres que nous. Se peindre soi-même est suffisamment compliqué pour pouvoir prétendre à peindre avec certitude des choses qui nous sont extérieures, étrangères. L’histoire nous aide à nous en rendre compte. Cependant, même cette dernière a ses limites. On se souvient que le tout premier chapitre des *Essais*, « Par divers moyens on arrive à pareille fin », contenait en filigrane cette idée qu’on ne peut tirer aucune leçon de l’histoire, tant elle présente de diversité et de contre-exemples. Elle aussi est ondoiyante.

⁴³ Lestringant, *op. cit.*, p. 51.

⁴⁴ La Charité, *op. cit.*, p. 97-98.

⁴⁵ « Apologie de Raimond Sebond », p. 549.

⁴⁶ « Des coches », p. 878.

L'autre élément de ce dernier paragraphe qui nous indique que nous passons de l'histoire au cas particulier de Montaigne est ce fameux « homme de cheval » qui terrasse le dernier roi du Pérou. Or nous avons vu que Montaigne est un homme de cheval. Faut-il y voir là que Montaigne se présente en l'homme par qui le jugement vacille et s'effondre ? Marcel Tetel, dans son article consacré aux fins d'essais, offre une interprétation intéressante de ce passage : « Par conséquent, Montaigne se figure à la fois le roi du Pérou, cette âme fière, et aussi l'*homme de cheval* qui contrôle sa monture ; l'homme peut être à la fois fier, vain, et maître de soi, dépendre des autres et être indépendant⁴⁷. » On retrouve ici la notion d'équilibre propre au balancement constant auquel nous sommes confrontés : nous sommes deux choses à la fois, et nous penchons des deux côtés. Ce besoin de trouver le bon équilibre nous rappelle deux autres concepts clés des *Essais* : la constance et la modération. S'il ne veut pas tomber de son coche, l'homme doit sans cesse se surveiller, se modérer. C'est un travail de tout instant.

Frank Lestringant établit un lien direct entre les effets provoqués par le mouvement de l'aviron (tels qu'ils sont décrits par Montaigne) et l'histoire. Il conclue : « Tout ce que nous pouvons comprendre de l'Histoire, en définitive, c'est le branle, l'ébranlement tour à tour précipité et languissant, celui-là même qui retourne le cœur du passager conduit sur l'eau par de robustes rameurs⁴⁸. » Montaigne fait de même : il peint son propre mouvement, son « passage ».

Mais tout cela même n'est-il pas que vanité, au final ? Montaigne, dans « Du repentir », nous dit : « La constance mesme n'est autre chose qu'un branle plus languissant⁴⁹. » Cela voudrait dire que même quand nous avons l'impression d'être constants ou fermes dans notre jugement, nous chancelons encore. L'irrésolution semble être le plus grand problème de Montaigne. Mais ce mouvement même qui la constitue est vital à l'exploration du soi, ainsi que l'explique La Charité : « There can be no discovery of self without motion⁵⁰. »

Par un subtile jeu de mouvement et de va-et-vient, Montaigne revient à son sujet de prédilection : lui-même. Dès le début nous en étions avertis : « Ainsi, lecteur, je suis moy- mesmes la matiere de mon livre : ce n'est pas raison que tu employes ton loisir en un subject si frivole et si vain. » (« Au lecteur ») De même pour la vanité : elle était présente avant même que lecteur ne commence la lecture des *Essais*.

⁴⁷ Marcel Tetel, « Les fins d'essais » (dans Frank Lestringant, *Rhétorique de Montaigne : actes du colloque de la Société des amis de Montaigne* (Paris : Champion, 1985)) p. 197.

⁴⁸ Lestringant, *op. cit.*, p. 58.

⁴⁹ « Du repentir », p. 782.

⁵⁰ La Charité, *op. cit.*, p. 95.

Pour clore ces considérations sur le retour du récit vers le particulier à la fin du chapitre (ces lignes seront la chute de cette troisième partie), disons que Montaigne est très pessimiste quant à la possibilité qu'a l'homme de juger de ce qui ne lui est pas propre. Cette incapacité a débouché sur des visions du monde erronées, qui à leur tour, comme dans un cycle, ont pu nous faire réfléchir sur nous-mêmes, ainsi que le fait constamment Montaigne : « Moy qui m'espie de plus près, qui ay les yeux incessamment tendus sur moy, comme celui qui n'ay pas fort à-faire ailleurs⁵¹. »

Les coches de Montaigne nous ont emmenés dans bien des endroits. C'est un véritable voyage que nous, lecteurs, faisons dans ce chapitre. Voyage géographique d'abord, puisque nous sommes allés à Rome et au Pérou. Et voyage initiatique ensuite (et donc plus symbolique), puisque nous avons observé les autres afin de nous observer nous-mêmes. Leur exemple, et ce que l'histoire nous offre, nous a instruits, en un sens. Montaigne dit, dans « De l'institution des enfans » : « Qu'il [le précepteur ou gouverneur] ne luy apprenne pas tant les histoires, qu'à en juger. C'est à mon gré, entre toutes, la matière à laquelle nos esprits s'appliquent de plus diverse mesure⁵². » Ainsi chacun trouve dans l'histoire ce qui lui est profitable.

L'histoire, Montaigne en a retenu ici les coches extravagants des empereurs des grandes civilisations déchues. Ils lui servent de prétexte à une réflexion sur l'histoire, amorcée par la métaphore du coche, véhicule représentatif dans ce texte du jugement humain : instable, constamment en mouvement, et faillible. Et qui dit coche, dit mouvement. Lestringant unit les mouvements auxquels le jugement humain est en proie à celui de l'histoire en ces termes : « Notre appréhension, en vérité, est trop courte, notre intelligence des choses trop limitée pour que nous puissions saisir le mouvement général et le sens ultime⁵³. » Mais y a-t-il vraiment un sens, semble sous-entendre Montaigne, puisque pour lui l'histoire est cyclique ? Quand « nous nous promenons sur nos pas », allons-nous dans un sens plus que dans un autre ?

En tout cas, ce va-et-vient que nous propose l'auteur donne encore un peu plus de poids à la métaphore du coche, et à ce qu'elle permet à Montaigne de faire, c'est-à-dire, comme nous l'avons vu, de prôner un certain relativisme culturel⁵⁴ et de pointer du doigt les limites de notre connaissance, ou tout du moins de ce que nous croyons connaître. Dans cet essai, le passage de

⁵¹ « Apologie de Raimond Sebond », p. 548.

⁵² « De l'institution des enfans », p. 155.

⁵³ Lestringant, *op. cit.*, p. 57.

⁵⁴ Edwin Duval mentionne ce « cultural relativism » dans son article (p. 95).

certaines exemples historiques à d'autres, diamétralement opposés et de premier abord sans rapport aucun avec ceux-là (ce qui fait dire à Parslow que « *Des Coches* is often cited as typifying the lack of unity in Montaigne's composition⁵⁵ »), produit un effet de secousses et de rebondissements sur le lecteur à l'image de la représentation que se fait Montaigne de l'histoire.

« Des coches », ainsi que nous avons essayé de le mettre en valeur le plus possible, fait écho à bon nombre d'autres essais, et tous résonnent d'une seule et même voix : celle de Montaigne. La richesse des thèmes, des idées, des symboles et des correspondances que l'on y trouve en font un essai particulièrement passionnant à lire, une véritable leçon d'histoire où Montaigne nous apprend à être juges, des actes des autres d'abord, puis de nous-mêmes, afin qu'en tout temps nous gardions plutôt, comme notre bon précepteur, « la teste bien faicte que bien pleine⁵⁶. »

⁵⁵ Morris Parslow, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁶ « De l'institution des enfans », p. 149.

Bibliographie

- Duval, Edwin M. « Lessons of the New World: Design and Meaning in Montaigne's "Des Cannibales" (I:31) and "Des Coches" (III:6). » *Yale French Studies* 64 (1983), pp. 95-112.
- Genz, Henry E. « An Early Reference by Montaigne to "coaches" and its Possible Bearing on the Meaning of "Des coches". » *Renaissance News*, Vol. 15, No. 2 (Summer, 1962) pp. 133-134.
- Griffin, Robert. « Title, Structure and Theme of Montaigne's "Des Coches". » *MLN*, Vol. 82, No. 3, French Issue (May, 1967), pp. 285-290.
- La Charité, Raymond C. *The Concept of Judgement in Montaigne*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1968.
- Lestringant, Frank. *Le Brésil de Montaigne : le Nouveau Monde des Essais (1580-1592)*. Paris : Chandeigne, 2005.
- Lestringant, Frank. *Rhétorique de Montaigne : actes du colloque de la Société des amis de Montaigne, Paris, 14 et 15 décembre 1984*. Paris : Champion, 1985.
- Parslow, Morris. « Montaigne's Fat Man and the Meaning of "Des Coches". » *Renaissance News*, Vol. 12, No. 1 (Spring, 1959), pp. 10-12.
- Starobinski, Jean. *Montaigne en mouvement*. Paris : Gallimard, 1982.

***La décennie rouge* de Michel Deutsch: le terrorisme, conséquence de la condition postmoderne?**

Antoine Krieger
Washington University in St. Louis

Objet d'une commande de France Culture pour son émission « Création radiophonique » en 2006, la pièce de Michel Deutsch *La Décennie rouge : une histoire allemande* a par la suite été publiée chez Christian Bourgois. De plus, elle a été montée dans plusieurs théâtres français (comme le théâtre de la Colline à Paris) et elle a reçu le prix de littérature dramatique en 2008. Cette œuvre partage une esthétique du fragment (ainsi que l'influence de la culture allemande) avec le « théâtre du quotidien » dont Michel Deutsch a été l'un des principaux représentants à partir des années 1970. Toutefois, elle s'en démarque dans la mesure où l'auteur y traite de figures importantes de l'Histoire contemporaine allemande et non pas à la vie des « anonymes » et des « petites gens »¹.

La parution de cette œuvre s'inscrit dans le contexte d'un regain d'intérêt pour les « années de plomb » à partir des années 2000. D'abord, à cette époque, en Allemagne, on a assisté à la publication d'un certain nombre de romans autour de la bande à Baader². Cet intérêt s'explique en partie par la formation d'un gouvernement dont certains membres avaient été des membres actifs de mouvements protestataires autour de 1968, comme par exemple Joschka Fischer. Ensuite, à la suite des attaques terroristes du 11 septembre 2001, des films tels que *Japanese Red Army* de Koji Wakamatsu, *La Bande à Baader* de Uli Edel ou encore *Buongiorno notte* de Marc Bellochio ont proposé une nouvelle lecture de la dérive terroriste des mouvements étudiants dans ce qui constituait les anciennes forces de l'Axe pendant la Seconde Guerre et *La Décennie rouge* s'inscrit dans cette mouvance. Toutefois, Deutsch a également souligné la dimension pédagogique de la pièce : il s'est exprimé sur la différence de taille entre le terrorisme gauchiste des années 1970 et celui de groupes islamistes comme Al-Qaïda et sur son désir que la

¹ Sur le concept du théâtre du quotidien, voir Tom Bishop, « Theater and the Everyday in France: *Le Théâtre du quotidien* » in *The Art of the Everyday: The Quotidian in Postwar French Culture*, edited by Lynn Gumpert, New York University Press, 1997, pp. 65-77

² Voir à ce sujet Julian Preece, *Baader-Meinhof and the Novel : Narratives of the Nation/ Fantasies of the Revolution, 1970-2010*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.

pièce clarifie un certain nombre de malentendus à ce sujet³. Enfin, elle constitue peut-être une réponse à l'idéalisation de la bande à Baader dans une certaine culture populaire⁴.

La pièce retrace le parcours de la bande à Baader dans l'ordre chronologique : l'histoire commence en 1966 dans le contexte de l'émergence des communes d'étudiants gauchistes et de la visite du Shah d'Iran à Berlin-Ouest et s'achève au moment de la sortie de prison de Peter Janssen en 2006⁵. Toutefois, ce respect de l'ordre chronologique des événements va de pair avec une esthétique de la fragmentation. *La Décennie rouge* est un collage composé de matériaux hétérogènes tels que des bulletins d'information diffusés par la télévision ou la radio, des couvertures du journal *Bild* ou encore des lettres de famille. À ce caractère fragmentaire de sa composition vient s'ajouter le fait que la pièce appartient à différents genres littéraires. Par exemple, il s'agit d'une chronique historique ponctuée par les interventions d'une narratrice anonyme ayant une double fonction. D'une part, elle relie les événements évoqués entre eux. D'autre part, en récitant des didascalies (d'une voix atone et dépourvue d'affects dans la version radiophonique de la pièce) elle permet une distanciation du spectateur par rapport à la violence des faits évoqués. Il faut également souligner le fait que c'est Ingrid Caven, ex-égérie de Fassbinder, lui-même enfant terrible du cinéma allemand des années 1970, qui tient le rôle de cette narratrice dans la version diffusée par la radio⁶. Cette utilisation de l'actrice renvoie donc autant à la réalité de la violence politique dont elle a été témoin dans les années 1970 qu'à sa représentation dans le cinéma allemand de cette époque. Par ailleurs, l'inclusion d'une bibliographie dans la version imprimée traduit l'aspiration de la pièce à la précision dans sa reconstitution des événements qu'elle évoque. De plus, l'utilisation de sigles allemands dans une pièce écrite en français et l'utilisation d'archives historiques (par exemple, l'utilisation de l'entretien accordé par Sartre après avoir rendu visite à Baader en prison) créent ce que Barthes

³ C'est ce qu'il affirme dans un entretien inclus dans un dossier pédagogique publié par le théâtre de la Colline et disponible en ligne à l'adresse suivante :

<http://www.colline.fr/sites/default/files/archive/0.207709001273675265.pdf>

⁴ Voir à ce sujet l'intervention non publiée de Chris Homewood à l'université de Purdue le 8 septembre 2011 et intitulée « From Baader to Prada : Memory and Myth in Uli Edel's *The Baader-Meinhof Complex* ».

⁵ Sur les origines de la bande à Baader et les dérives terroristes du gauchisme allemand, voir Stefan Aust, *Baader Meinhof Complex*, Oxford, Oxford University Press, édition remise à jour, 2009. Deutsch cite cet ouvrage parmi les ouvrages consultés pendant l'écriture de la pièce.

⁶ Pour un traitement romancé du parcours de l'actrice-chanteuse, voir l'œuvre éponyme que lui consacre Jean-Jacques Schuhl publiée chez Gallimard en 2000.

défini comme des « effets de réel »⁷. Dans la mesure où elle mêle histoire et littérature, la pièce joue sur deux tableaux : elle est une reconstitution des faits qui se veut authentique, fidèle à la réalité des faits évoqués mais qui ne cesse de rappeler au lecteur/spectateur que ce qui apparaît comme réel a en fait déjà fait l'objet d'un traitement médiatique le transformant en récit. Cette chronique réaliste est entrecoupée d'effets carnavalesques. Par exemple, la scène 28 met en scène Horst Herolt « métamorphosé en loup comme dans un Horrorfilm »⁸. Par conséquent, le caractère fragmentaire de la pièce, sa polyphonie ainsi que sa remise en question de multiples oppositions binaires (privé/public, histoire/sa représentation, pour n'en citer que quelques unes) font de cette pièce un bel exemple d'esthétique postmoderne⁹.

Pourquoi Deutsch a-t-il choisi d'adopter cette esthétique pour raconter cette histoire en particulier ? Cet article¹⁰ démontre que le post-modernisme vise à démontrer que le comportement des terroristes relève du mimétisme, selon la définition proposée par René Girard¹¹. Toutefois, ce « bovarysme » repose sur une compréhension superficielle des motivations de modèles multiples et hétérogènes. La première partie traitera de la vanité des personnages, la seconde de leurs ambiguïtés idéologiques. Enfin, la dernière partie mettra l'accent sur la confusion entre passé et présent.

La Décennie rouge s'ouvre sur une scène dans laquelle Baader et Ensslin jouent les personnages de Bonnie et Clyde :

ANDREAS BAADER : - Bonnie ?

GUDRUN ENSSLIN : - Oui ?

ANDREAS BAADER : - Je t'aime

GUDRUN ENSSLIN : Moi aussi, je t'aime Clyde. Jusqu'à la mort.¹²

⁷ Voir à ce sujet Roland Barthes, « L'effet de réel » in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, 1984.

⁸ Michel Deutsch, *La Décennie rouge*, Paris, Christian Bourgois, 2007, p. 84. Notons que les séquences à caractère carnavalesque sont absentes de la version de la pièce diffusée par la radio.

⁹ Sur le post-modernisme en littérature, voir Linda Hutcheon, *A Poetics of Modernism : History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1988.

¹⁰ La première version de cet article a fait l'objet d'une présentation orale le 9 septembre 2011 lors d'un colloque sur le terrorisme organisé par l'université de Purdue. Je tiens à remercier Aysegul Turan, Seth Graebner, Araceli Hernandez-Laroche et Mathieu Grenet pour leur soutien ainsi que pour leurs commentaires et suggestions pendant sa rédaction.

¹¹ Voir à ce sujet René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, ré-édition Paris, Hachette Littératures, 2000.

¹² Michel Deutsch, *La Décennie rouge*, p. 9.

Cette scène donne le ton de la pièce. N'étant pas située dans l'espace ou le temps, elle peut être interprétée comme un commentaire sur l'être du couple : il s'agit d'acteurs au mieux, de poseurs au pire, leurs répliques n'étant que des clichés sirupeux sur l'amour jusqu'à la mort. Cette mise en abyme, la représentation d'une autre représentation, renvoie à l'impossibilité d'être soi dans les sociétés postmodernes. La soif de rébellion du couple n'est finalement qu'une imitation des stars du cinéma hollywoodien, si l'on considère qu'il se réfère au film d'Arthur Penn de 1966 avec Faye Dunaway et Warren Beatty. L'esthétique novatrice et les costumes d'époque ont beaucoup marqué la jeunesse de cette époque. Il convient de s'arrêter sur ce film. Basé sur des faits réels, il cherche à reconstituer ce qui s'est véritablement passé dans la vie de ces deux bandits américains comme en témoigne l'utilisation de photographies et de couvertures de journaux au générique de début du film. Le film est aussi considéré comme un jalon de l'histoire du cinéma américain pour sa représentation hyperréaliste (pour l'époque) de la violence par armes à feu. En croyant imiter un couple de malfrats ayant vraiment existé, Baader et Ensslin s'identifient en réalité à deux célèbres vedettes hollywoodiennes. À ce titre, ils participent à ce que Baudrillard définit comme simulacre : « Il s'agit d'une substitution au réel des signes du réel »¹³. En d'autres termes, le couple s'identifie plus au couple formé par des acteurs hollywoodiens qu'aux bandits réels qu'ils incarnent. Ce mimétisme n'échappe pas à Ulrike Meinhof qui décrit Andreas Baader dans les termes suivants : « Baader est une sorte de Marlon Brando arrogant et vaniteux qui a assimilé de façon superficielle quelques pages de Marcuse, des Black Panthers et de Mao que son avocat, Horst Mahler, lui a fait parvenir en prison »¹⁴. Comme la pièce elle-même, la culture de Baader est donc un patchwork d'influences diverses et ne peut donc être porteuse de cohérence et d'unité. Par ailleurs, dans la mesure où Baader utilise l'idéologie révolutionnaire pour se mettre en scène, son attitude est celle du vaniteux tel que l'évoque René Girard : « C'est parce qu'il sent se creuser en lui ce vide [...] que le vaniteux se réfugie dans les poses frivoles et l'imitation »¹⁵. Il s'agit d'un acteur en quête de public dont les outrances et les poses cachent à peine une idéologie réduite à une peau de chagrin. Par ailleurs, les exactions de la bande à Baader se voulaient aussi être des pièces didactiques à la Brecht : la

¹³ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 11.

¹⁴ Michel Deutsch, *La Décennie rouge*, p. 32.

¹⁵ René Girard, *op.cit.*, p. 83.

pièce du dramaturge allemand, *La Décision*¹⁶, figurait d'ailleurs dans la bibliothèque à la prison de Stammheim. De plus, la scène 21 montre Meinhof lisant un extrait de la pièce en le détournant :

Ulrike Meinhof : « La RAF est l'avant-garde des masses
Elle conduit leur combat
Avec les méthodes des Classiques
Battez les fascistes où que vous les rencontrez. »¹⁷

Ce détournement de la pièce de Brecht mérite que l'on s'y attarde. Tout d'abord, elle marque la révérence du groupe pour le dramaturge allemand mais elle marque aussi sa confusion entre les actions des mouvements révolutionnaires des années 1930 et le groupuscule qu'ils constituent. Cependant, elle est aussi une perversion du sens initial de *La Décision*. En effet, la pièce était marquée par une tension irrésolue entre l'idéalisme d'un jeune militant désireux de faire advenir la révolution immédiatement et le « réalisme politique » de l'organisation qui pense qu'une action en amont permettra la mise en place d'un gouvernement révolutionnaire sur le long terme. Exposé à ces mêmes dissensions, les spectateurs devaient donc décider du bien-fondé des motivations et des actions des différentes parties. Or, à travers ce détournement, le caractère « démocratique » de l'œuvre brechtienne se retrouve transformé en propagande. Ce qui devait provoquer une réflexion individuelle du spectateur chez Brecht se transforme donc en dogme indiscutable¹⁸.

Se voulant professeurs en refusant d'être élèves, mélangeant l'esthétique du cinéma hollywoodien à un gauchisme se réduisant à des slogans, l'attitude du groupe Baader manifeste les contradictions plus générales des baby-boomers en Occident¹⁹ mais elle repose aussi sur une connaissance superficielle des dogmes et des enjeux du combat révolutionnaire.

¹⁶ Il s'agit d'une pièce traitant des dissensions autour de la fin et des moyens de la lutte révolutionnaire au sein d'un groupe d'agitateurs Soviétiques en Chine. Voici les références de l'édition que nous avons consultée. Bertolt Brecht, *La Décision in Théâtre complet, tome 2*, Paris, L'Arche, 1997.

¹⁷ Michel Deutsch, *op.cit.*, p. 68.

¹⁸ Sur le caractère performatif des actions de la bande à Baader et l'influence de Brecht, voir Gerrit-Jan Berendse, « Aesthetics of (self-) Destruction: Melville's *Moby Dick*, Brecht's *The Measures Taken* and the Red Army Faction » in Steve Giles and Maïke Oergel, eds. *Counter-cultures in Germany and Central Europe: From Sturm und Drang to Baader-Meinhof*, New York, Peter Lang, 2003, pp. 338-339.

¹⁹ Voir à ce sujet l'intervention non publiée de Todd Gitlin sur l'année 1968 à la Washington University in St. Louis le 28 Mars 2012.

Au début de la pièce, l'idéologie des membres des Communes, des squats berlinois autogérés, est un mélange d'hédonisme individualiste et de « gauchisme », ce qu'indique la tenue de Rainer Langhans - un des membres fondateurs du mouvement : « Langhans enlève sa robe, enfle un jean, met une parka, enroule un foulard palestinien autour de son cou, accroche un badge à l'effigie de Mao au revers de sa parka puis se roule un joint »²⁰. Ses vêtements sont ainsi un collage de symboles de valeurs antagonistes : son jean est un symbole de ce que Joseph Nye Jr. définit comme le « soft power » américain²¹ (le capital culturel des Etats-Unis susceptible de séduire les étrangers) mais son keffieh est au contraire un symbole du soutien aux mouvements de libération du tiers-monde de cette époque. Demeurant des occidentaux assoiffés de liberté et de plaisir, notamment sur un plan sexuel, les membres de la bande à Baader finissent par quitter les camps d'entraînement de feddayin en Jordanie, dépités par la découverte des réalités de la discipline d'une organisation révolutionnaire. C'est en ces termes qu'Andreas Baader exprime son dégoût tant vis-à-vis des conditions de vie du camp que du « puritanisme » des Palestiniens :

Ces enclaves de Palestiniens n'ont aucune notion de ce que signifie la libération sexuelle [...] .Quant à moi, il n'est pas question que je rampe dans la boue sous des rangées de fil barbelé. Ce ne sont pas les conditions objectives de la guérilla urbaine en Allemagne. Et puis y en a marre d'être réduit à dix cartouches pour s'entraîner au tir ! [...]. Sans parler de la bouffe qui est absolument dégueulasse.²²

Ce qui est également frappant, dans cet extrait, c'est le fait que Baader prenne conscience de la spécificité du contexte moyen-oriental des actions des feddayin contre l'armée israélienne. Pourtant, le groupe n'a cessé d'invoquer des doctrines internationalistes. Par exemple, dans une scène ultérieure, Ulrike Meinhof invoque les principes de Che Guevara pour mener des actions en Allemagne :

Ulrike Meinhof : « Il n'y a pas de plus grand honneur que la lutte dans le ventre de la bête », a dit le Che. La guérilla urbaine a pour objectif la destruction de

²⁰ Deutsch, *La Décennie rouge*, p.14.

²¹ Voir à ce sujet Joseph Nye Jr, *The Paradox of American Power : Why the World's Only Superpower Can't go it alone*, Oxford, Oxford UP, 2003.

²² Michel Deutsch, *op.cit.*, p. 55.

l'appareil oppressif de l'Etat-Léviathan. La guérilla urbaine a pour objectif d'empêcher l'Etat d'exercer sa force dans certaines zones, certains secteurs.²³

Cette réplique souligne la confusion du personnage puisqu'elle désire organiser une guérilla en Allemagne sur le modèle de la révolution cubaine sans prendre en compte la spécificité du contexte l'ayant provoquée : le Cuba du début des années 1960 et l'Allemagne de l'Ouest des années 1970 sont donc indifférenciées²⁴. De même, lorsque le groupe évoque le conflit israélo-palestinien, la Shoah se voit assimilée aux persécutions que les Palestiniens subissent depuis la création de l'Etat d'Israël :

Horst Mahler : Le vrai antifascisme c'est la claire et simple solidarité avec la lutte des combattants du FATAH. Les juifs persécutés par les fascistes en menant une guerre d'extermination contre le peuple palestinien sont devenus fascistes à leur tour.²⁵

Cependant, la bande à Baader n'a pas eu le monopole de ce type de rhétorique qui constitue la doxa de l'extrême gauche pro-palestinienne et antisioniste depuis 1967. Toutefois, si le groupe partage avec l'extrême-gauche européenne des années 1970 un certain nombre de convictions, elle s'en démarque par un certain aventurisme. Par exemple, dans une scène évidemment fictive, Rosa Luxembour (leader de la gauche révolutionnaire allemande après la fin de la première guerre mondiale) critique l'individualisme de Meinhof : « Ta passion pour l'illégalité, ton exaltation sanguinaire ne sont que l'envers de ta présomption orgueilleuse, de ton mépris du peuple »²⁶. Pour Luxembour, la psychologie de Meinhof s'apparente donc à ce que Girard définit comme masochisme en s'appuyant sur les personnages de Dostoïevski :

Toutes les valeurs de la morale chrétienne sont présentes dans le masochisme mais leur hiérarchie est inversée. La compassion n'est jamais le principe mais la conséquence. Le principe, c'est la haine du méchant triomphant. On n'aime le

²³ *Ibid.*, p. 87.

²⁴ Sur la guérilla en Amérique du Sud et la bande à Baader, voir Jamie Trnka, « The West German Red Army and its Appropriation of Latin American Urban Guerilla Struggles » in Steve Giles and Maïke Oergel, eds. *Counter-cultures in Germany and Central Europe: From Sturm und Drang to Baader-Meinhof*, New York, Peter Lang, 2003, pp. 325-26.

²⁵ Michel Deutsch, *op.cit.*, p. 54.

²⁶ *Ibid.*, p. 71.

bien que pour mieux haïr le Mal. On ne défend les opprimés que pour mieux accabler les oppresseurs.²⁷

En d'autres termes, Luxembourg a raison de dire que c'est finalement la lutte contre des oppresseurs, multiples (armée américaine, Israël, gouvernement allemand) mais indifférenciés qui intéresse Meinhof et non pas la libération des peuples, dans le tiers-monde comme en Occident. Par ailleurs, il est assez ironique que le personnage soit marqué par une psychologie similaire à celle des personnages de Dostoïevski puisqu'elle compare Ensslin à un personnage du romancier russe au début de la pièce²⁸. Dans la mesure où les connaissances politiques des membres de la première génération étaient approximatives et masquaient finalement un certain aventurisme, il n'est pas surprenant que leurs cadets soient déconnectés de la politique : « La Deuxième génération de la *Rote Armee Fraktion* n'a plus de ligne politique. Elle paraît exclusivement mobilisée par la libération des cadres de la RAF »²⁹. Ce vide idéologique final résulte d'une faiblesse majeure du groupe dès ses débuts : sa confusion entre les enjeux historiques des luttes politiques du passé et du présent.

La pièce souligne le refus du groupe de distinguer les horreurs du « fascisme » (guerre civile espagnole, Shoah) et celles de la politique étrangère américaine à laquelle ils s'opposent, comme l'indique cette réplique de Gudrun Ensslin servant de *leitmotiv* à la pièce : « On ne discute pas avec des gens qui ont fait Auschwitz »³⁰. L'agressivité du groupe s'adresse donc finalement à la génération des pères qui a soit fait preuve de complaisance et de lâcheté face à la montée du nazisme en Allemagne, soit adhéré sans réserve à son idéologie mortifère. Dans cette optique, la violence révolutionnaire leur paraît régénératrice puisqu'elle permettra à l'Allemagne de se purifier des péchés de leurs aînés. C'est la thèse proposée par la sœur de Gudrun Ensslin :

Tout au fond de toi c'est le corps exécré, celui des pères nazis, que tu veux détruire en empêchant ton jeune corps de vivre [...]. Tu es entourée, cernée par des fantômes du passé allemand... Tu te crois coupable d'une faute qui te dépasse

²⁷ René Girard, *op.cit.*, p. 216.

²⁸ Michel Deutsch, *op.cit.*, p. 32.

²⁹ *Ibid.*, p. 122.

³⁰ *Ibid.*, p. 61.

et à présent t'étouffe. Tu veux te laver et te purifier de cette faute en te détruisant ou en détruisant le corps de ton prochain.³¹

C'est donc le nazisme des pères qui est visé à travers l'opposition du groupe à l'impérialisme américain. De la même façon, Meinhof justifie son engagement au sein du groupe par une aspiration à ne pas répéter les erreurs des générations précédentes :

La guerre du Viêtnam c'est la guerre d'Espagne de notre génération. Nous ne pouvons pas trahir nos idéaux en nous couchant devant l'agression des impérialistes américains comme nos pères se sont lâchement couchés devant les nazis.³²

Cette réplique nous paraît riche de sens. D'une part, à travers l'allusion à la guerre d'Espagne, c'est également la passivité des aînés que Meinhof critique. En effet, la guerre d'Espagne a souvent été perçue comme un prélude à la deuxième guerre mondiale dans la mesure où elle a opposé l'extrême-droite à une coalition antifasciste, elle-même indirectement soutenue par des puissances étrangères (Allemagne Nazie et Union Soviétique). À l'époque, bon nombre d'intellectuels de gauche avait critiqué le refus des démocraties d'Europe de l'Ouest de s'engager directement dans le conflit. Mais elle véhicule également une certaine nostalgie que Baudrillard voyait dans le succès des films de la mode « rétro »³³ au milieu des années 1970 :

C'est dans ce vide, que refluent les phantasmes d'une histoire passée, la panoplie des événements, des idéologies, des modes rétro – non plus tellement que les gens y croient ou y fondent encore quelque espoir, mais pour simplement ressusciter le temps où au moins il y avait de l'histoire, au moins il y avait de la violence (fût-elle fasciste) où au moins il y avait un enjeu de vie ou de mort.³⁴

D'une manière troublante, les actions de la bande à Baader sont comparables à ce type de cinéma. En effet, à travers l'émergence d'un terrorisme internationalisé, les terroristes allemands

³¹ *Ibid.*, p. 102.

³² *Ibid.*, p. 46.

³³ Les films de la mode « rétro » sont par exemple *Le Conformiste* de Bernardo Bertolucci, *Portier de Nuit* de Liliana Cavani ou *Les Damnés* de Luchino Visconti, soit des coproductions internationales en Europe de l'Ouest dans les années 1970 et traitant de la montée du fascisme en Europe dans les années 1930.

³⁴ Baudrillard, *Simulacres et simulation*, p. 70.

ont cru rejouer les combats du passé à travers leurs attentats alors qu'à la même époque, des vedettes du cinéma international participaient à des reconstitutions de cette période dans des studios de cinéma. Par ailleurs, dans une période où l'Allemagne faisait l'expérience du « miracle économique », c'est-à-dire du retour à la prospérité après l'austérité des années ayant suivi la fin de la seconde guerre, l'idéalisme de l'antifascisme des années 1930 s'opposait à la complaisance et à la frivolité caractérisant la société de consommation.

Ainsi, dans la pièce, la manière dont le groupe justifie ses actions manifeste sa confusion historique. De plus, il est permis de parler de « désir mimétique » si l'on considère que la fascination des terroristes pour les antifascistes de la guerre d'Espagne et de la seconde guerre mondiale trouve sa source dans leur consultation (ou consommation) de documents : photographies, images d'archives ou encore livres d'Histoire ou fictions historiques sur cette époque. À l'instar d'un Julien Sorel (dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal) prenant Napoléon pour modèle dans le contexte de la Restauration, les « terroristes » de la bande à Baader visent à imiter les antifascistes des années 1930 mais cette imitation est en réalité un symptôme de leur myopie intellectuelle car elle repose sur une indifférenciation entre les enjeux des mouvements de libération nationaux dans le « tiers-monde » et ceux de l'opposition au fascisme.

Les protagonistes de *La Décennie rouge* sont caractérisés par de nombreuses ambiguïtés. S'ils désirent parler au nom des "damnés de la terre" et protester contre l'impérialisme américain, ils n'en écoutent pas moins de la musique pop et sont influencés par l'esthétisation de la violence dans le cinéma américain de la fin des années 1960. De même, leur idéologie est pour le moins confuse puisque le capitalisme, le sionisme et le nazisme y sont non seulement indifférenciés mais également assimilés. Ils sont donc l'incarnation d'une subjectivité postmoderne dont la vision du monde est un collage. Les personnages de la bande à Baader veulent affirmer leur individualité mais, marqués par des modèles hétérogènes (Marx, musique pop, cinéma américain), ses membres en sont finalement réduits à l'imitation de ces mêmes modèles sans prendre conscience de l'antagonisme des valeurs représentées par cette diversité d'influences. Leur révolte contre la société de consommation est vouée à l'échec précisément parce qu'ils sont aussi inconsciemment des consommateurs d'images et de systèmes qu'ils n'ont jamais appris à différencier et à « déconstruire », tout en s'improvisant pédagogues du peuple allemand. La pièce laisse donc entendre que le terrorisme de la bande à Baader est une

conséquence possible d'une condition postmoderne marquée par la confusion entre passé et présent d'une part, le réel et sa représentation d'autre part.

Cependant, la conclusion laisse à penser que c'est l'identité allemande qui est à l'origine des actions du groupe. Au moment de son entretien avec des journalistes, Peter Janssen déclare : « Il faut voir dans notre histoires des racines et des raisons spécifiquement allemandes »³⁵. Cette réplique est immédiatement suivie par une citation de l'*Hypérion* d'Hölderlin récitée par le personnage éponyme :

C'est une rude parole, et pourtant je le dis parce que c'est la vérité : je ne puis me figurer peuple plus déchiré que les Allemands. Tu vois des artisans, mais pas des hommes ; des penseurs mais pas des hommes... n'est-ce pas comme un champ de bataille où les mains, les bras et tous les membres sont en morceaux, où le sang de la vie s'écoule dans le sable?³⁶

Dans l'œuvre d'Hölderlin, cette citation se situe au moment où Hypérion découvre l'Allemagne dans une double situation d'exil : il vient de perdre l'être aimé ainsi que la Grèce, son paradis perdu. Il est obligé de constater le caractère philistin des habitants de sa nouvelle patrie : épris d'efficacité et d'innovation technique, ceux-ci sont incapables d'écrire de la poésie³⁷. Par conséquent, ils sont un peuple sans génie propre. Or cette citation se trouve elle aussi recyclée dans la pièce de Deutsch : à travers son transfert dans un nouveau contexte textuel, les lamentations sur l'enlaidissement du monde d'un personnage romantique servent de justification aux exactions d'un groupe de terroristes allemands de la seconde moitié du 20^e siècle. D'une part, la juxtaposition de deux discours (l'un issu de la haute culture, l'autre de la culture de masse) et le recyclage de matériel préexistant sont des signes évidents d'une esthétique postmoderne. D'autre part, l'assimilation de la condition postmoderne au caractère national allemand semble discutable pour différentes raisons. En effet, l'esthétique postmoderne souligne le caractère illusoire des repères nationaux dans le contexte de l'émergence d'une culture de masse mondialisée. Pourtant, le sous-titre de la pièce, *Une histoire allemande* est également problématique. En effet, la dérive terroriste du gauchisme a aussi été observée au Japon et en

³⁵ Deutsch, *La Décennie rouge*, p. 132.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Voici les références de l'édition consultée de cette œuvre. Friedrich Hölderlin, *Hypérion*, traduit de l'allemand par Philippe Jaccotet, Paris, Gallimard, 1973.

Italie et dans une moindre mesure en France. Est-il donc légitime de parler d'histoire spécifiquement allemande ?

Ainsi, derrière des dehors postmodernes se cache finalement une pièce à thèse comme certaines œuvres théâtrales de Camus et Sartre³⁸ comme *Les Justes* ou *La Diable et le bon Dieu*. Ce qui est troublant, c'est que la pièce fonctionne parfois comme les actions du groupe qu'elle évoque. En effet, elle vise à convaincre le spectateur/lecteur que c'est le caractère national allemand qui est à l'origine de la violence des « années de plomb ». De même, certaines actions de la bande à Baader, comme l'incendie nocturne d'un grand magasin, relevaient du théâtre de l'agit-propre puisqu'elles avaient pour objectif de véhiculer une vérité politique ne pouvant être remise en question. Par ailleurs, à la tension non résolue entre post-modernisme et pièce à « thèse » vient s'ajouter celle entre l'influence de Brecht sur Deutsch et celle d'un théâtre à la Sartre. En effet, marquée par l'utilisation de techniques de distanciation, *La Décennie rouge* vise à remettre en question un certain nombre d'idées reçues sur les actions du groupe³⁹. Toutefois, le théâtre brechtien repose sur une participation accrue du spectateur à la représentation, lui permettant de tirer ses propres conclusions sur les solutions aux problèmes sociaux qu'on vient de lui présenter. Or le dénouement de la pièce de Deutsch est présenté comme une vérité incontestable, la dernière réplique de Peter Janssen faisant écho à la citation de Hölderlin: « Sans le passé allemand, il n'y aurait jamais eu de RAF [...]. Je le répète, l'origine de la RAF, les causes de l'histoire de notre dérive sanglante sont à chercher dans le passé allemand »⁴⁰. Sur le mode de l'autocritique, Janssen propose ainsi l'idée romantique d'une prédestination des Allemands pour la violence, celle-ci s'expliquant par leur caractère national, concept romantique par excellence.

Cependant, il ne faudrait pas réduire cette pièce fascinante à sa dérive essentialiste finale. S'il est permis de parler de tragédie, le tragique réside paradoxalement dans le fait que les actions du groupe relevaient de la parodie. Jean-Marie Domenach écrit d'une manière prémonitoire :

Rien n'est plus triste que ces échos essoufflés de la violence prolétarienne chez de jeunes intellectuels qui prennent des poses d'insurgés parce qu'ils désespèrent de

³⁸ Sur le théâtre de Sartre, voir Robert Lorriss, *Sartre dramaturge*, Paris, Nizet, 1975.

³⁹ Sur la distanciation, voir Bertolt Brecht, *Théâtre épique, Théâtre épique*, Paris, L'Arche, 1999.

⁴⁰ Michel Deutsch, *La Décennie rouge*, p. 133.

voir poindre le matin de leur combat. Parodies de mobilisation, parodies de grève, parodies de résistance.⁴¹

Basée sur une myopie historique, marquée par les dissensions internes, pétries des contradictions individuelles de ses membres, les actions du groupe, qu'elle qu'ait été leur violence, ne furent jamais qu'une pâle copie des actions de leurs modèles des Brigades Internationales ou de la Résistance française et ne pouvaient ainsi aboutir que sur le néant et la désillusion. C'est dans cette démonstration que réside la réussite de *La Décennie rouge*, en dépit de sa conclusion discutable.

⁴¹ Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique: essai*, Paris, Le Seuil, 1967, p. 208.

Bibliographie

- Aust, Stefan. *Baader-Meinhof Complex*, Oxford, Oxford University Press, version remise à jour, 2009.
- Barthes, Roland. « L'effet de réel » in *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Le Seuil, 1984.
- Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- Berendse, Gerrit-Jan. « Aesthetics of (self-) Destruction: Melville's *Moby Dick*, Brecht's *The Measures Taken* and the Red Army Fraction » in Steve Giles and Maike Oergel, eds. *Counter-cultures in Germany and Central Europe: From Sturm und Drang to Baader-Meinhof*, New York, Peter Lang, 2003.
- Bishop, Tom. « Theater and the Everyday in France: *Le Théâtre du quotidien* » in *The Art of the Everyday: The Quotidian in Postwar French Culture*, edited by Lynn Gumpert, New York University Press, 1997, pp. 65-77.
- Brecht, Bertolt. *La Décision* in *Théâtre Complet, Tome 2*, Paris, L'Arche, 1997.
- Brecht, Bertolt. *Théâtre épique, théâtre didactique*, Paris, L'Arche, 1999.
- Deutsch, Michel. *La Décennie rouge*, Paris, Christian Bourgois, 2007.
- Dossier pédagogique publié par le théâtre de la Colline:
<http://www.colline.fr/sites/default/files/archive/0.207709001273675265.pdf>
- Domenach, Jean-Marie. *Le Retour du tragique: essai*. Paris, Le Seuil, 1967.
- Girard, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, réédition collection Hachette Littératures, 2000.
- Hölderlin, Friedrich. *Hypérion*, traduit de l'allemand par Philippe Jaccotet, Paris, Gallimard, 1973.
- Homewood, Chris. « From Baader to Prada : Memory and Myth in Uli Edel's *The Baader-Meinhof Complex* », intervention à l'université de Purdue, West Lafayette, 8 septembre 2011, non publié.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1988.
- Nye Jr, Joseph. *The Paradox of American Power : Why the World's Only Superpower Can't go it alone*, Oxford, Oxford UP, 2003.
- Preece, Julian. *Baader-Meinhof and the Novel: Narratives of the Nation/Fantasies of the*

- Revolution*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.
- Schuhl, Jean-Jacques. *Ingrid Caven*, Paris, Gallimard, 2000.
- Trnka, Jamie. « The West German Red Army and its Appropriation of Latin American Urban Guerilla Struggles » in Steve Giles et Maïke Oergel, eds. *Counter-cultures in Germany and Central Europe: From Sturm und Drang to Baader-Meinhof*, New York, Peter Lang, 2003.

Espacios diaspóricos: Análisis de escritores latino-canadienses y estadounidenses

Johan Travis
University of British Columbia, Vancouver

Si bien es cierto que los escritores latinos emigrados a Canadá y Estados Unidos abordan una gran variedad de temas como la lucha y el activismo políticos, las penurias económicas, el erotismo en todas sus variantes, la muerte, el destino y otros más igualmente importantes, la patria continúa como el tema central en la obra de estos autores.¹ Sin embargo, en algunas de estas obras la patria es negada. Es decir, en su condición de autores diaspóricos, los conceptos de patria, terruño, o país de procedencia, como referentes nacionales, culturales y geográficos, son problematizados y cuestionados. Este cuestionamiento creando una especie de crisis simbólica nacio-cultural, identitaria, que empuja a varios autores a hacer énfasis, no tanto en esa patria imaginada, solidificada, homogénea, monolítica y totalizante (como arguye Benedict Anderson), sino más bien en el ‘viaje en sí’ del migrante, del refugiado. Existen por tanto obras diaspóricas que no sólo niegan el estado-nación y cualquier noción de identidad sino que promueven vigorosamente un estado permanente de libertad y dispersión, tanto creativa como existencial. Estos autores problematizan pues las dialécticas temporales (pasado-presente) y espaciales (aquí- allá) en la cual se mueven usualmente los individuos exiliados.

El presente estudio explora la obra de algunas escritoras y escritores Latinos exiliados o emigrados a Estados Unidos y Canadá desde la década de los setentas, centrándose en obras publicadas entre 1990 y 2010. Mi objetivo es mostrar las estrategias contestatarias, subversivas en algunos casos, de estos escritores latinos con respecto a y en contra de las ideas de Patria, Nación y Estado. En particular, me interesa mostrar cómo, de ser posible, las ideas de Homi Bhaba (1994)² sobre un Tercer Espacio cultural y simbólico, en el cual se negocian/forman o hibridizan las identidades diaspóricas (13), pueden ser aplicadas al tema de la diáspora en

¹Por poética entiendo, como Tzvetan Todorov, el conjunto de leyes, motivos y símbolos estéticos generales que gobiernan un producto literario. Consultar: *Introduction to Poetics*. University of Minnesota Press, 1981. Todorov está emparentado con el Formalismo Ruso y con Jakobson en particular, pero Todorov en esta obra presta mucha más atención al contenido y a lo semántico, a diferencia de los formalistas.

² *The Location of Culture*. New York: Routledge.

Canadá y Estados Unidos y cuál sería la relevancia, consecuencias o significados de tales conexiones entre las tesis de Bhaba y estos textos literarios en términos sociales, culturales y políticos. Bhaba, en efecto, nos ofrece una teoría de la diáspora en la que el subalterno, desde esos márgenes o intersticios culturales y espaciales, “without being seen” y abriendo “a space in-between” pueda crear una crisis de representación que inicie “the possibility of political subversion” (55). Bhaba entonces desarrolla lo que Jacques Derrida (1978) ya vislumbraba años antes: que el descentramiento del sujeto occidental era/es un fenómeno simultáneo al del proceso de diferenciación que ocurre en la etnología (282)³. Considero que estas ideas nos brindan una forma prometedora de localizar y teorizar al ‘sujeto’ postcolonial.

Intento entonces mostrar cómo los escritores latinos diaspóricos reaccionan en sus obras contra las narrativas identitarias dominantes tanto de sus países de origen como de sus nuevos países. Es decir, ¿cómo se adaptan o responden estos autores a los procesos de asimilación y multiculturalismo? ¿Qué tipo de relación simbólica guardan con su patria? ¿Cómo concilian las dos naciones a las que ‘pertenecen’? ¿La retórica de estos autores se manifiesta desde la periferia o desde el centro? Estas preguntas guiarán mi análisis, en mi intento de mostrar la forma en que las diásporas Latinas en Estados Unidos y Canadá crean un ‘tercer espacio’ posmoderno, pospolítico, posnacional, sin sujeto, en donde una ‘identidad’ transnacional, transcultural e híbrida, deambula, escurridiza, entre naciones y fronteras.

A las ideas y categorías tradicionales utilizadas para teorizar el exilio como ‘dislocaciones’, ‘desplazamientos’, ‘invocación’, ‘recuerdos’ o ‘nostalgia’, entre otros, hay que agregar las de ‘transculturación’, ‘transmigración’, ‘post y trans-nacional’, ‘hibridación’, y otros más, ya que considero que estas últimas describen con más precisión las manifestaciones culturales recientes de los textos diaspóricos. Siguiendo estas ideas, he procurado seleccionar obras y autores diaspóricos provenientes de diversas regiones de Latinoamérica cuyas experiencias personales con la ‘patria’, confirmarían, a pesar de su heterogeneidad, la idea mencionada líneas arriba, es decir, la similitud o unidad temática en la obra del exiliado Latino en Norteamérica como un sujeto transnacional y transcultural. Un sujeto cuya identidad está siempre en proceso, como por ejemplo arguye Stuart Hall (1990): “cultural identity...is a matter

³ *Writing and Difference*. United States: University of Chicago.

of becoming as well as of being” (225). Pero antes, procedo a precisar los conceptos teóricos a utilizar en este trabajo, y continuaré con el análisis de algunos textos diaspóricos.

El término ‘diáspora’ se deriva del griego ‘diaspeirein’ en donde ‘dia’ significa aparte y ‘speirein’ significa esparcir. Aunque inicialmente el vocablo se refería a la diáspora Judía, en las últimas dos décadas se asocia con otros grupos étnicos, religiosos o lingüísticos, y muy comúnmente a través de discursos postcoloniales, donde el término evoca un exilio forzado. Específicamente, la diáspora se refiere más que nada a aquellos referentes culturales que estaban concentrados en un mismo espacio y que ahora se encuentran desterritorializados. Para evitar controversias semánticas, me adhiero al significado de diáspora como aquél designando la:

people with a common origin who reside, more or less on a permanent basis, outside the orders of the ethnic or religious homeland – whether that homeland is real, or symbolic, independent or under foreign control. Diaspora members identify themselves, or are identified by others –inside and outside their homeland – as part of the homeland national community, and as such are often called upon to participate, or are entangled, in homeland-related affairs. (Tetty and Puplampu 2005, 4)⁴

Por su parte, exilio proviene de ‘exilium’ donde ‘ex’ significa externo, fuera, y la raíz ‘solum’ significa terreno, terruño o tierra. Se entiende tradicionalmente que el exiliado es alguien que ha sido indirecta o directamente forzado a dejar su terruño o país (Tabori, 1972).⁵ En el presente artículo yo utilizo los dos términos de manera intercambiable⁶, ya que considero que el que deja su patria lo hace porque su presente no le satisface, ya que como afirma Ernest Bloch (1970): “sólo concebimos la felicidad donde no estamos” (108). De acuerdo a Bloch, entonces, la escasez y la opresión serían el verdadero origen de las migraciones (109).⁷ Los dos términos, en mi opinión, evocan ideas e imágenes de injusticias y/o desigualdad. Entonces, y por cualquiera que sea la razón específica, o causa de esa insatisfacción (económica, política) el hecho de

4 Tetty, Wisdom J. and Korbla P. Puplampu, (eds). *The African Diaspora in Canada: Negotiating Identity and Belonging*. Calgary: University of Calgary Press, 2005.

5 Consultar por ejemplo el extenso, erudito tratado sobre el exilio por parte de Paul Tabori (1972) en el cual nos brinda un estudio semántico e histórico del término. Conuerdo con Tabori en el sentido de que el exiliado es definitivamente “**compelled** to leave his homeland” (37).

6 Definiciones sacadas de: McClennen, S. *The Dialectics of Exile*. Indiana: Purdue University Press, 2004. Ver páginas 14-28 para un interesante análisis de estos y otros términos relacionados, tales como transnacionalismo, transculturación, transmigrante, etc.

7 Para más sobre Bloch, consultar el libro de Neussus, A (ed.) *Utopía*. Barcelona: Barral Editores, 1997.

abandonar el terruño es lo que hace confluír, en una misma categoría, a todos los literatos diaspóricos: exiliados, expatriados, migrantes, desterrados, transterrados, ostracizados, etc.

La dialéctica que mencioné antes entre lo que también podemos llamar ‘paraíso perdido’ y ‘tierra prometida’ la anunciaba ya Edward Said (2000) en sus *Reflections on Exile*: “Thus both the new and the old environments are vivid, actual, occurring together contrapuntally” (186). Lo contrapuntal ocurre, según Said, cuando el exiliado, expatriado o emigrado experimenta una “awareness of simultaneous dimensions” (186). Y en realidad Said aboga por este estado de exilio, ya que lo concibe como “an alternative to the mass institutions that dominate modern life” (184). De forma similar, Claudio Guillén, (*Múltiples Moradas*, 1998) desarrolla también una teoría del exilio y la diáspora. Este autor, como Said, describe dos polos o extremos en los que habita el escritor. Por un lado está el exilio “solar” y por otro el exilio “de adentro” (30, 31). El primero representa una actitud universal del escritor, el segundo una actitud localista. Tanto Said como Guillén ofrecen dos formas muy interesantes de examinar la poética del escritor diaspórico, pero hay que recalcar sin embargo que los dos extremos culturales no se tocarían, ni serían armoniosos.

Un buen ejemplo de lo que Said y Guillén arguyen sería el siguiente poema del escritor Latino-estadounidense Marcos Mcpeek Villatoro, ya que ésta oscila entre un recuerdo idealizado de la patria y lo que se es ahora, en el presente. Podríamos clasificar su poema en la categoría de invocación/nostalgia/recuerdo de un falso paraíso perdido:

Mask (1997)

Today I will consider Tekúm Umán
Whose wooden face hangs on my office wall
For all the passersby to ask “What’s that? Who is he?”
And I can tell the dead Indian’s story,
Of how he was the last Mayan to fall
In the flu-ridden skirmishes with the Spanish,
And how he and I hold one thing in common –
My birthday is on his commemoration –
And thus the smile weaves over my humble face
For I have made clear all political positions
By standing behind the wooden mask of a dead man.

When the visitors leave, they do not notice
That I shut the door and dim the lights
And take the wooden sculpture from the nail
And run my finger down the groove of this cheek,
The large bump over this nose, wondering
If the woodcutter thought that necessary
To render satisfied **our concepts of a native**;
Of course I try it on. I press the curve
Of its backing against my confused face
And dance **a fine rain dance**, back and forth
Across my white carpet, newly shampooed.⁸

Siguiendo con la idea musical de Said, diríamos que en este poema, la dialéctica entre la patria original-nueva patria carece de armonía. La imagen que el protagonista tiene de su paraíso perdido está muy mediatizada por la cultura del presente y por la distancia en el tiempo. Esta voz poética es quizá un individuo de segunda generación de inmigrantes para quien las imágenes del origen familiar y nacional se han vuelto muy difusas. La máscara indígena es un referente cultural y simbólico al que le cuesta trabajo acceder. La máscara lo acerca y lo aleja del paraíso perdido. El sujeto, sin embargo, se desplaza simbólicamente entre el pasado y el presente, vive (conscientemente o no) en un espacio liminal, sin pertenecer del todo a uno u otro sistema cultural identitario. Hay que subrayar también una cierta ironía recorriendo el poema, síntoma tal vez de la tensión y/o frustración que experimenta el sujeto poético al habitar (pero realmente sin habitar) dos lugares simbólicos.

Otro poema que invoca y evoca un pasado remoto es el de la italo-argentina-canadiense Margarita Feliciano (1981):

Tango

Uno de estos días
el recuerdo andariego gira
en volutas de humo
en el cerebro
calcinado por la fatiga,

⁸ Tomado de: *They Say That I Am Two*. United States: Arte Publico Press.

despliega su arabesco monótono
relame su lengua rasposa,
húmeda,
en los antros de mi ser,
se tuerce y se retuerce
insistencia de feto que viene a la luz...
El cielo se ahoga en el mar de la luna.
El monte recoge sus faldas,
las seca y las reseca
las saca y las resaca
y sacude su crin.
Sedienta, yo
saco secos sacos de rocas.
¡Ay amigos! ¡Qué tango que es la vida!⁹

Este poema habla de una nostalgia del momento ido y de una resignación estoica que rememora las ceremonias de los momentos concretos y los autentifica con el reconocimiento. Aquí el exilio sería como una dimensión cultural cuyo recuerdo se añora y se desea. Ese ‘recuerdo’ es un símbolo cultural que ‘habita’ a la voz poética; llega y se marcha sin previo aviso. Es decir, el sujeto poético es habitado, poseído, por decirlo así, por ese recuerdo andariego. El espacio dialéctico de exilio es el propio sujeto, y no está necesariamente asociado con ideas de patria o terruño, etc., sino con impresiones, sensaciones, impresiones. Sin embargo, este poema, aún con toda su impredecibilidad, reproduce inevitablemente la dialéctica tradicional pasado idealizado- presente problemático. No encontramos aquí un posible ‘tercer espacio.’

Por otra parte, la categoría de dislocamientos o desplazamientos estaría bien representada por la escritora chilena-canadiense Patricia Lazcano, en un poema sin título ni publicado, rescatado por Hugh Hazelton en su antología (2007):

La lluvia tombe sur my window
y me invita simplement
to evoke your présence.

⁹ Tomado de: *Ventana sobre el mar / Window on the Sea*. United States: Latin American Literary Review Press.

.....
La pluie qui tombe sur my hands
me invita à m asseoir
at the **table** solitaire.¹⁰

Como podemos apreciar, el dislocamiento que se produce aquí es lingüístico, pues como indica Hazelton, la voz (y la conciencia) poética está quebrada, fragmentada, debido a la influencia de tres registros lingüísticos diferentes. Jana Evans y Anita Mannur (2003)¹¹ arguyen que los autores diaspóricos están marcados por una hibridez cultural y lingüística cuyos componentes no siempre están en concordia, lo cual explicaría esta mezcla lingüística del poema de Lazcano renglones arriba. También, el poema está marcado por cierta ambivalencia y ambigüedad, ya que la palabra ‘table’ puede ser pronunciada siguiendo la fonética del idioma inglés o la del francés. Ambivalencia que para Bhaba (1994) es requisito indispensable para formar la “figure of undecidability within cultural authority”, cuando la imposibilidad de nombrar “la diferencia” enajena al sistema cultural dominante consigo mismo (129), lo cual lleva a la erosión de ideas como progreso, racionalidad, orden, etc. Leamos el poema del Latino- estadounidense Tino Villanueva (2001):

History Class

To enter was to breathe in
The illegitimate idea of the class:
only what was written was valid.
Seated in the same prescribed place
I felt myself, finally, **dislocated.**
I looked all around
And nothing was shining for me.¹²

Aquí la voz poética toma una posición de rebeldía frente a la historia oficial que le quieren inculcar. Siente que hay una parte faltante en la explicación que ofrece el maestro, pues no toma en cuenta su etnia, su origen, y por lo tanto no se siente incluido por el discurso retorico oficial.

10 Ver *Latinocanáda*. McGill-Queen’s University Press. (p. 27)

11 Consultar *Theorizing Diaspora*. United States: Blackwell. (pp. 2-7)

12 Tomado de *Poetry of Displacement*. University of Iowa Press. (p. 100)

Así mismo, es evidente la crítica a la creencia occidental de que la escritura es superior a la oralidad, que sólo lo escrito tiene autoridad y legitimación, y lo demás no existe, y por tanto es ignorada y denigrada. Esto es algo que tiene por cierto enormes repercusiones sociales, culturales y políticas para las ‘first nations’ del mundo, en sus múltiples y continuas batallas legales contra el capitalismo global.

En cuanto a la hibridación y transculturación como ejes creativos de la diáspora, no hay mejor ejemplo que la obra del boliviano-canadiense Alejandro Saravia (2008).¹³ Este autor no sólo navega en la dialéctica (inicia en esa dialéctica) que hemos mencionado líneas arriba sino que va más allá de ésta, hasta situarse en la diferencia, pero en una diferencia creadora, transcultural, no negadora de todo como quieren algunos pensadores posmodernos¹⁴. Stuart Hall (1990)¹⁵ le llamaría a esta actitud de Saravia “cultural positioning” (226), es decir, primero, se da un rechazo a los constructos identitarios impuestos, y segundo, se reconoce la hibridez cultural como la verdadera fábrica de identidades. Las identidades, según Hall, son formas narrativas, siempre cambiantes, que utilizamos para referirnos a nuestra posición respecto a un pasado, pero esta narrativización identitaria abre precisamente la puerta hacia el futuro (libertad), ya que siempre tenemos y tendremos que posicionarnos (225-7). Así, la voz poética/Saravia rechaza las historias oficiales y constructos identitarios nacionales, tanto de Bolivia como de Canadá, creándose en su obra una tercera opción o tercer espacio (o al menos la posibilidad), como indicaría Bhabha (1994). Aquí dos poemas de Saravia:

Ejercicio De Inmigración

el inmigrante es el que viaja

de la n a la m

bajo las atentas pupilas

de las i

los diminutos ojos

el inmigrante

el personaje de la fábula

13 Ver *Nootka*. Éditions Art-Fact Press.

14 Como Gilles Deleuze, Félix Guattari, entre otros. Estos autores se discutirán un poco después.

15 Consultar *Identity, Community, Culture, Difference*. (ed.) Jonathan Rutherford. London: Lawrence and Wishart, 1990. Para Hall entonces la cuestión de la “cultural identity...is a matter of becoming as well as of being.” (225)

inframoderna
a quien las lenguas cortan
y recortan en pedazos
e identidades de plástico

y también:

Frente al Museo de Winnipeg

Me doy cuenta de que estoy perdido
en esta ciudad de las praderas
le pregunto a una pasante
dónde queda la calle de mi hotel
me mira con pupilas dilatadas
retrocede un paso, dos, y luego me responde
I don't know [...]
Veo...una familia de Primeras Naciones
Y aunque los indígenas tampoco saben
en qué costado de la ciudad está
la calle de mi hotel
ellos me dicen con los ojos
que están dispuestos
a perderse conmigo

En el primer poema se aprecia un rechazo a la política de exclusión no sólo de Canadá, su tierra adoptiva, sino de gran parte de los países 'del Norte' que acogen refugiados, exiliados, etc., y cuyos procesos migratorios (identidades de plástico) son en muchos casos molestos y hasta vejatorios. El segundo poema es más interesante. Percibimos aquí un elemento transcultural. Al narrador-Saravia, quien anda 'perdido', le interesa tal vez identificarse con los indígenas de Canadá, también 'perdidos', trazando tal vez un puente trans-cultural con los indígenas de Bolivia. Aquí se podrían aplicar las ideas sobre transculturación tanto de Fernando Ortiz (1940, 1978)¹⁶ como de Angel Rama (1984, 2008)¹⁷ en el sentido de que al darse un contacto entre dos

16 *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.

culturas, surge una tercera. Se pierden elementos propios pero se ganan elementos foráneos. Ortiz (1978) nos dice: “El vocablo transculturación...significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*” (86).

Rama (2008) plantea que la cultura latinoamericana tiene valores “idiosincráticos y creativos” que le permiten resistir cualquier intento de aculturación” (40). Entonces, el término aculturación (imposición) es lo opuesto al vocablo transculturación, ya que éste último se refiere a la creación de algo, y no solamente a la aceptación de algo. Mary Louise Pratt (1992),¹⁸ otra teórica cultural, explica el proceso transcultural de forma similar: “The contact zones is where disparate cultures meet” (p. 4) Es en esta zona donde se fomentaría una nueva o tercera identidad, como en el caso de la obra de Saravia. El poema de éste sugiere pues una especie de identidad posmoderna, transindígena, un tercer espacio híbrido, contestatario, que Bhabha (1994) propone, ese espacio donde las

Counter-narratives of the nation that continually evoke and erase its totalizing boundaries [...] disturb those ideological maneuvers through which ‘imagined communities’ are given essentialist identities. (149)

En la misma línea desterritorializadora y desestabilizadora de identidades encontramos al poeta Chileno-canadiense Alfredo Lavergne (1995) cuyo poema a continuación no sólo escapa la dialéctica origen-exilio, como Saravia, sino que va más lejos, para situarse en un estado transnacional puro, un estado sugerido, alentado por Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Félix Guattari y otros pensadores posmodernos. Por citar un ejemplo, Deleuze y Guattari (1986)¹⁹ consideran en *Nomadology: The War Machine*, que el nómada es el

Deterritorialized *par excellence*, it is precisely because there is no reterritorialization afterwards, as with the migrant...With the nomad, on the contrary, it is deterritorialization that constitutes the relation to the earth. (52)

17 *Transculturación Narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego, 2008.

18 Ver *Imperial Eyes: Travel Writin and Transculturation*. London: Routledge, 1992. Pratt, con su concepto de zonas de contacto, que no son necesariamente ‘fronteras’ en un sentido literal, se acercaría a Bhabha (1994) en cuanto a la dialéctica que se establece entre centros de poder y periferia. Zonas de Contacto son lugares donde sería posible el surgimiento de actitudes o movimientos políticos contestatarios, opuestos al poder.

19 *Nomadology: The War Machine*. New York: Semiotext(e).

Teniendo en cuenta estas ideas post-estructuralistas y posmodernas, leamos el poema de Lavergne (1995):

STATELESS

Since I feel far away from where I am
Or because they push me toward places I won't go
I walk onward
And with a quick touch of a pencil
That sums up images That takes you on a trip
I board the train.
I return to where they should know me
Go back because what happened before is still with me
Reappear in my city and arrive in another.²⁰

Este poema nos ofrece una imagen muy vívida de lo que podríamos llamar una 'identidad flotante', 'fantasmal', 'dispersa.' Estamos en presencia del nómada de las grandes ciudades, de esa civilización inframoderna a la que Saravia se refería líneas arriba. La voz poética está en movimiento pero no sabe exactamente dónde está ni cómo debe responder a sus alrededores. Hay un espacio, una pausa en el poema, justo a la mitad, simbolizando quizá la dislocación de su identidad, además de sentirse 'pushed' hacia lugares a los que no irá, porque aunque su cuerpo viaje, su mente no lo hace; no existe pues conexión o 'arraigo' de la voz con ningún lugar o territorio. También, y a pesar de que hay un recuerdo de algo que le pasó (memoria de la patria) la voz poética se ha distanciado tanto del esencialismo que representa su patria, que ya le es imposible regresar a ésta, porque siempre que llega a una ciudad, en realidad está en otra. Es pues un 'ciudadano solar', como apuntaría Claudio Guillén (1998).

Podemos concluir que estas autoras y autores latinos en Canadá y Estados Unidos aquí mencionados, aún con sus diferencias de tono, forma y contenido, establecen en sus obras un espacio simbólico en el que lo característico es, por un lado, su inmanente crítica a los discursos identitarios monolíticos, homogéneos y esencialistas (nacionales e internacionales), y por otro, el intento de explorar estrategias alternativas de construcción y negociación de identidades. Estas obras marcan por tanto el rumbo que la escritura diáspórica en Canadá parece tomar: el cuestionamiento radical de la subjetividad del sujeto político y la expresión de una poética

²⁰ Consultar *El Puente*. Montreal; Les Éditions d'Orphée, 1995.

nomádica, anti-dialéctica, opuesta a todo binarismo y simplificaciones identitarias. Hasta qué punto este debilitamiento de la identidad nacional sería deseable está por dilucidarse, pero sí queda claro que las y los poetas diaspóricos reafirman resueltamente una identidad nómada, liminal, que, vagando por los márgenes simbólicos, va corroyendo al sistema hegemónico cultural, al negociar continua e inexorablemente su propia identidad.

Obras citadas

- Bhabha, Homi. *Location of Culture*. New York/London: Routledge, 1994.
- Brazier, Jana Evans, and Anita Mannur. *Theorizing Diaspora: A Reader*. Massachusetts: Blackwell, 2003.
- Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. Chicago: University of Chicago Press, 1978.
- Feliciano, Margarita. *Ventana Sobre El Mar: Window on the Sea*. Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1981.
- Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Nomadology: The War Machine*. New York: Semiotext(e), 1986.
- Guillén, Claudio. *ltiples oradas: nsayo e Literatura Comparada*. Barcelona: Tusquets Editores, 1998.
- Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora." In *Identity, Community, Culture, Difference*. (ed.) Jonathan Rutherford. London: Lawrence and Wishart, 1990.
- Hazelton, Hugh. *Latinocanad : A Critical Study of en Latin American Writers of Canada*. Montréal: McGill-Queen's University Press, 2007.
- Lavergne, Alfredo. *El Puente*. Montréal; Les ditions d'Orphée, 1995.
- Neususs, Arnelm. *Utopia*. Barcelona: Barral, 1971.
- McClennen, Sophia A. *The Dialectics of Exile: Nation, Time, Language, and Space in Hispanic Literatures*. Indiana: Purdue University Press, 2004.
- Mcepek Villatoro, Marcos. *They Say That I Am Two*. United States: Arte Publico Press, 1997.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge, 1992.
- Rama, Angel. *Transculturación Narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego, 2008.
- Said, Edward. "Reflections on Exile" in *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*. London: Granta Books, 2001. (p. 173-186)
- Saravia, Alejandro. *Lettres de Nootka*. Montréal: La Enana Blanca, 2008.

- Tabori, Paul. *The Anatomy of Exile: A Semantic and Historical Study*. London: Harrap, 1972
- Tettey, Wisdom and Korbla P. Puplampu. *The African Diaspora in Canada: Negotiating Identity & Belonging*. Calgary: University of Calgary Press, 2005.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction to Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981.
- Villanueva, Tino. "History Class." In *Poetry of Displacement*. Iowa: University of Iowa Press, 2001.

El *Bildungsroman* frustrado en *María Nadie* (1957) de Marta Brunet

Yasmina Vallejos
Purdue University

El modelo del *Bildung* sostiene un tipo de realización del protagonista a través del aprendizaje moral y psicológico que se convierte en el propósito esencial y motor para emprender una determinada aventura. Kushigian ha indicado que dicho modelo sustenta una retórica de “self-definition and growth that inform larger issues of justice, social change, identity, and ethical choices” (34). Por ello, el *Bildung* deja entrever la firme convicción de que quien se embarca en cierta empresa, posee las aptitudes necesarias para lograr lo que se proyecta alcanzar después de la salida. De la misma forma, estos atributos requieren de un motor interior que logre un efecto de reafirmación ante el universo de posibilidades y expectativas futuras por lo que la motivación detrás de las expectativas es fundamental en este tipo de empresa. Hyppolite ha señalado que, “The individual seeks his happiness and through his experiences he moves beyond his first, natural impulses” (279) lo que confirma el elemento primigenio que posee el ser humano que por medio de hazañas busca lo apoteósico y de efecto imperecedero a través de un viaje ¹ que puede ser físico, espiritual o ambos y que puede iniciarse en diversas etapas de la vida (Kushigian 26).

María Nadie encierra estos ideales de posibilidades de cambio con un impacto a corto y largo plazo en su protagonista, temática que se explota con un fin de auto-examinación personal y social por medio de su evolución intrínseca. Para Kushigian, siendo el *Bildung* “a highly individualized exercise that encourages autonomy and the reaching of potentiality and personal goals in an atmosphere that supports social and moral growth” (14), representa entonces el viaje necesario que María López, la protagonista de *María Nadie* debe emprender en esta búsqueda de sus ideales de individualidad, independencia y amor.

En *María Nadie* el motor que mueve a la protagonista son sus expectativas y esperanzas de alcanzar sus ideales y eso es suficiente para provocar un cambio en su actual realidad y en su vida. Aunque, como ya se ha mencionado, el *Bildung* como representación y posterior culminación de cierta transformación y auto-realización buscada por la joven protagonista, adquiere en esta novela un signo más bien ambiguo y restringido por las diversas situaciones y juego de oposiciones que debe enfrentar María en su desarrollo. Con esto se genera una distancia

que simboliza la discrepancia entre lo deseado y lo alcanzado. Este trabajo explora las estrategias de representación que están en juego en esta novela y sopesa el elemento social y su carga ideológica que llega a influenciar la vida de la joven por lo que el modelo del *Bildung* se anula y no se realiza en su plenitud.

En esta novela se observa un concepto de protagonista que se debate no solo con las expectativas que tiene para sí misma, sino que también lucha con la marca que le ha señalado el entorno en donde se desenvuelve. La joven es el símbolo de la orfandad social ² en donde se teje un discurso patriarcal que trastoca espacios, priva de opciones de cambio ya que ha sido rotulada por esta sociedad paternalista y restrictiva y que de alguna forma está grabado también en el imaginario ³ de la sociedad chilena de mediados del siglo XX. Es una mujer que llega a conocer las restricciones del medio en una forma voraz y directa.

La novelística de Marta Brunet se destaca por manifestar una fuerte inclinación a graficar la experiencia femenina en una sociedad en donde los individuos se desenvuelven solos, en un entorno inhóspito que devora al que no está preparado para enfrentarlo. La protagonista de *María Nadie*, no es un personaje con circunstancias aisladas, por el contrario, es universal. ⁴ Ella es un todo que comprende todas las mujeres, de cualquier edad y condición a quien se le ha apuntado con el dedo condenador a vivir una vida de sufrimiento y control por parte de una sociedad que la observa y limita. Al mismo tiempo, se le ha asignado un lugar determinado en donde debe producir, es decir, trabajar para vivir o sobrevivir y se enfrenta cara a cara con las expectativas que la sociedad le ha impuesto. Brunet dio voz a la mujer que de una u otra forma carecía de oportunidades de realización y por ello la temática sobre el abuso y el aborto en que se enfoca en *María Nadie* logró, como lo indica Koski “definitely break with the Chilean literary canon” (43) y otorga voz propia a la mujer en una sociedad que carece de un modelo que otorgue igualdad de derechos y los que Brunet incorporaría a su obra de denuncia.

La novela, en su primera parte, narra la vida del pueblo de Colloco antes de que llegara María López (la protagonista) y en la segunda parte, se centra en el relato de la joven de forma íntima, personal y acabada que logra conmover y permite entender el sufrimiento del que ha sido víctima en su vida. Por la declaración o monólogo que sostiene la protagonista, Cuadra afirma que se quiebra el modelo tradicional por el hecho de, “concederle autoridad narrativa a María López. María ya no es el producto de la creación de otros sino que se transforma en sujeto enunciante” (no pág.). Esta misma voz se reproduce en la joven como figura prístina que debe

enfrentar su realidad aunque eso signifique renunciar a los ideales que se había planteado. Después de llegar de Santiago e instalarse en Colloco, María se siente compelida a narrar su vida, a generar cambios y eliminar el bagaje que carga de la relación que tenía en la ciudad con su antiguo amante Gabriel y de los recuerdos y dolor de lo que eso encierra. El viaje original de María había tenido como objeto la meta de lograr cierta independencia familiar, amorosa y financiera y fue el elemento gatillador para que ella quisiera aventurarse a un cambio, hecho que refuerza lo que enfatiza el *Bildung*.⁵ Su pensamiento y ánimo de superación es lo que fomenta el desarrollo de las expectativas en la joven y la motiva a querer recomenzar su vida e impulsa el viaje al campo en busca de ésta (Kushigian 15).

El primer obstáculo que enfrenta María en el pueblo es la percepción que tienen de ella los habitantes de Colloco⁶ y según expresa Llanos, “She is aware of being the object that others look at and judge” (97). Su vida privada se convierte en un misterio que muchos quieren descifrar y sobre todo para Misiá Melecia, una de las más ávidas en criticarla y tener fijos sus ojos en la vida privada de la joven: “Nunca ha recibido una visita. ¡Es de hipócrita! Una mujer sola, sin familia, es siempre sospechosa. Sabe Dios qué pájara será ésta. Y para colmo se llama María López. ¡Miren qué nombre y qué apellido! [...] es como llamarse María Nadie” (736). El rechazo directo del que es víctima la acorralla además por los prejuicios sociales de su origen y con marcada carga ideológica sobre su apellido y la clase social a la que pertenece. Se puede ser alguien si las apariencias o las conexiones sociales lo ratifican pero María carece de esas conexiones de tipo jerárquico, lo que va en desmedro de la imagen que se adjudican de ella los habitantes de Colloco. La joven ignoraba que la mudanza de la ciudad al campo sería en realidad una experiencia negativa, ya que el pueblo resulta ser, como lo señala Llanos, “the opposite of her romantic expectations of rural life and culture. It is a town eminently hostile to outsiders, in particular to unconventional and unattached women like her who lack social connections” (95).

Cuando los del pueblo se dan cuenta que María no representa lo tradicional, ese rechazo se vuelve más cruel. La joven no se ajusta a los parámetros sociales, ya que no posee los roles de madre y/o esposa. Solo después del monólogo que sostiene con una gata, el lector llega a comprender muchas cosas sobre la joven, por ejemplo, lo que piensa ella de la familia y el matrimonio como institución. El lector debe sopesar esta información y situarla en el contexto de la perspectiva de la joven y darse cuenta que éstos ya no son un ideal para ella y como se explora en este trabajo, puede ser el resultado del intento fallido de independencia y felicidad que no se

logró concretar. María pudo haber disfrutado de ambos roles, pero las circunstancias del sistema en que se desenvuelve le ha negado dichas posibilidades. Entonces la joven se convierte en aquella que desafía el orden social por no representar lo tradicional ya que trabaja como telefonista en el pueblo, lo que es además una ironía como lo señala Malverde ya que, “ni siquiera su trabajo de telefonista la salva de la incomunicación en que se encuentra, los prejuicios imperantes en Colloco acaban por expulsarla del pueblo” (74), incluso su manera de vestir no se ajusta a lo aceptado por el lugar como Melecia dice: “¿A usted le parece decente no usar polleras ni por casualidad?” (734) se percibe entonces las estrictas normas de conducta que poseía la gente del pueblo.

La decisión de salir del hogar paterno y labrarse un futuro por sí misma muestra la determinación de lograr independencia de su familia tanto emocional como económicamente.⁷ La joven está consciente de sus posibilidades y capacidad por lo que Koski indica “Maria is painfully aware that she can and must take care of herself. Her survival appears tenuous, but at least possible. With great effort and guilt Maria manages to evade the life her mother, an ambitious social-climber, and her father, a mediocre functionary, led” (71). El primer indicio de un nuevo comenzar se aprecia después de escuchar sobre Gabriel y saber que él fue la razón por la que María se muda a Colloco. Con la idea de escapar de él, olvidar los amargos momentos que vivió en su presencia y con la firme determinación de recomenzar su vida se interna en el proceso de autodesarrollo o *Bildung*. Para Kushigian, éste, “suggests hope— a necessary ideal because, to paraphrase Hegel, it empowers a people to give itself its existence in its world” (22). Este ejercicio que afecta al ser en toda su complejidad, no puede ser llevado a cabo sin contar con la determinación y/o las expectativas capaces de lograrlo. Hyppolite indica que, “It is impossible to act without determining oneself, but action is what determines. Thus, what in the in-itself is quality, delimitation of being, is in action a movement” (301).

La llegada a Colloco tiene por objeto alcanzar metas económicas, sociales y emocionales. El monólogo se lleva a cabo justo después de haber sido literalmente arrojada del lugar donde se pasaría una obra de teatro en el pueblo. Se puede percibir el rechazo y odio encarnizado que sienten hacia ella, a pesar de que María ni siquiera les conocía y se escucha de en medio de la multitud que le gritan: “Mala pájara. Que se vaya del pueblo... María Nadie... Habría que echarla... Fuera... Fuera...” (763). La joven ante tal demostración se va de ese recinto y camina por las calles hasta que se encuentra con una gata a la que convierte en la receptora de éste

monólogo conmovedor que surge a retazos y se precipita a paso firme. Como señala Llanos, el hecho de recontar ⁸ su historia le permite desenterrar tristezas y le provee de instancias para entender su desamparo y decepción amorosa.

Otra novela de la época, *La brecha* de Mercedes Valdivieso, presenta un proyecto similar que logra su objetivo e incluso impacta en las obras posteriores que se escribirían en esa misma línea. *María Nadie* por otro lado, presenta un modelo fallido porque la sociedad no está dispuesta a trazar todavía, existen tradiciones y conceptos muy arraigados en el imaginario social que difícilmente se podrían superar en esa época. Como señala Malverde, “La conclusión exitosa del objetivo propuesto y la radicalidad del enfrentamiento a las convenciones patriarcales la diferencia del proyecto feminista planteado en *María Nadie*” (74) por el hecho de la negación de ciertas circunstancias y escenarios en que María simplemente no tiene aún cabida ni un rol que representar. El lector viene en conocimiento de que María no considera la meta de casarse como una posibilidad y que valora más la idea de seguridad económica cuando ella expresa: “Casarme no era mi meta. Estudiar largas carreras, al albur de nuestra vida trashumante, no era posible” (770). Esta afirmación posee una variada gama de posibilidades que, sin lugar a dudas, presenta un proyecto feminista directo y abierto de una mujer que ha decidido tomar completo control de su vida y adquirir identidad ⁹ propia.

Koski declara que “Maria, unlike the vast majority of her peers, does not seek marriage to provide her with at least a modicum of social and financial security; she prefers to make her own way” (72). Brunet estaba consciente que detrás de las posibilidades que se abrían a la mujer que dejaba su hogar o ciudad para salir a trabajar, había también un mecanismo coartador y limitante cuya función era establecer ciertos parámetros a la mujer. Incluso, la escritora, bajo el seudónimo de Isabel de Santillana, colaboraba en *Familia*, revista destinada a presentar un modelo de conducta para la nueva mujer moderna de los años 30 en Chile cuyas reflexiones se contraponen al nuevo modelo de vida de dicha mujer. En su artículo, Carreño señala que el mensaje de la revista a la mujer era de sumisión y aceptación de que el hogar es donde ella pertenece y se puede desarrollar. ¹⁰

El viaje que realiza María al dejar su hogar por primera vez para trasladarse a Santiago, tiene por motivo el deseo de trabajar y ganarse el sustento por sí misma. Poseía diversas expectativas de independencia, de mejores posibilidades y tranquilidad, quería un lugar: “Para

leer, soñar y mirar la vida” (767). Estaba consciente también de que por medio del trabajo, podría contar con su propio dinero. La realidad prueba ser otra ya que logra darse cuenta que el dinero es escaso, es más no le alcanza para todo y debe repensar y establecer prioridades: “Se vive en una pensión. Del sueldo se hacen unos pequeños montoncitos: para la patrona, para la farmacia” (770).

El ambiente en que se desenvuelve su vida le provoca un vacío y un deseo de compatibilizar ese entorno con al menos la posibilidad de ocuparse en algo que la hiciera sentir más humanizada y como señala Llanos “Her work as a telegrapher in an urban setting already foreshadowed the negativity of automatization and the absence of meaning for the worker” (88). Esta mecanización la estimula a buscar socializarse más en el medio en que vive y poder así encontrar la interacción que añoraba, pero aquello se tiñe de desaliento al darse cuenta de su imposibilidad de encontrar a alguien que pudiera disfrutar de su compañía: “Empecé a convencerme de que existía un destino ineludible para mí, y era mi imposibilidad de conseguir amigos [...] amigos como yo los entendía: seres inteligentes y bondadosos” (773). Solo está rodeada de soledad por lo que la ciudad se convierte en un lugar inhóspito que le ofrece desamparo en vez de la posibilidad de conocer y enriquecer su vida hasta entonces determinada por otros. Llanos afirma que María se siente físicamente “split, rejected and ostracized” (86) ante una situación sobre la que no tiene control ni salida.

La carencia de alguien en quien confiar, la arrastra a los brazos de Gabriel, de quien se enamora, aferra y se convierte en todo para ella, una relación que ella comienza a ver como real e incluso duradera. Gabriel demanda su atención y la joven se anula a sí misma cuando empieza a existir solo para él y su vida pasa a ser una espera, por lo que María expresa: “Quise explicarle lo que era mi vida de espera. Pareció más sorprendido aún” (780). Brunet identifica la espera de María y la enfatiza para acentuar que Gabriel en realidad no busca ni ataduras ni restricciones, quiere ser libre de ir a verla cada vez que él lo desee. Koski indica que “Maria endlessly waits for a man who feel all should be spontaneous, but who callously does not realize that this means she is subject to the ‘servidumbre de la espera’” (65). Su vida gira en torno a él, cautiva su imaginación y la convierte en víctima de la incertidumbre sobre el futuro de ambos. Las expectativas que tenía de encontrar un hombre que la amara de verdad, se truncan y reducen a solo vacilación e inseguridad. Esto se refuerza cuando un día le pregunta que significaba ella

para él y confiesa: “Nunca me dijo nada que revelara un sentimiento amoroso. Yo era ‘la chiquitita’, ‘la princesa nórdica’ [...] y ahí terminaba todo” (780).

Después de quedar embarazada y darse cuenta que ese futuro hijo es rechazado por Gabriel, la joven debe enfrentar además la amargura de ser obligada a abortar y perder lo único que sería de ella. Llanos afirma que el verdadero problema es la mala interpretación que tuvo María de su relación con Gabriel y señala que ella “confuses her expectations about Gabriel without realizing that what they have is an affair rather than a formal and committed relationship” (93). Este hecho catapultó el tema en que se enfoca esta novela, la incomunicación y la alineación de los seres que no logran adaptarse al momento y viven vidas carentes de propósito y dirección. No podrá tener el hijo ni tampoco Gabriel se casaría con ella ya que le declara que por ser de clases sociales distintas, lo de ellos nunca podría resultar: “Cuando tenga un hijo, tendré un hijo legítimo, no un hijo guacho” (784). Además de rechazar el embarazo de María, cree firmemente que la intención de la joven de tener un hijo fue planeada fríamente para comprometerlo y atraparlo.¹¹ La problemática de qué hacer con ese hijo que nacerá se agudiza más cuando María le dice que lo quiere tener y que por ser suyo tiene el derecho a decidir. Él se burla de ella y le recuerda su situación de mujer soltera y perteneciente además a la clase trabajadora, y, por lo tanto, no podría contar con los medios suficientes para mantener un hijo por sí sola sin el apoyo de un hombre o esposo y le dice: “¿Qué le vas a decir a tu hijo cuando sea grande y te pregunte por qué lo has traído al mundo con una situación irregular?” (784). En su maternidad frustrada, María se debate en el querer y el no poder debido a las circunstancias, la época y su condición de mujer que se rebela ante el sistema patriarcal tradicional que significa su tragedia y perdición.¹²

Una nueva encrucijada la pone frente a frente con la soledad¹³, y la alineación, una impronta que ella arrastra como tantos seres que pululan y deambulan en una sociedad que los ignora y margina. Según señala Llanos, “Maria’s marginality is evidenced in the solitude of her monologue. After being unjustly accused, the character is once again alone and alienated from a society in which her new values find no place” (105). Hasta el momento del incidente del teatro en que es vituperada sin motivo aparente debe enfrentarse una vez más con la necesidad de decidir lo que debe hacer con su vida. La gente del pueblo había acumulado sentimientos negativos hacia la joven y, ésta, por ser más bien callada, permite tal trato sin poder llegar siquiera a defenderse.¹⁴

Las últimas palabras de María dan la impresión que la joven podrá superar su condición de mujer marcada por la sociedad y alcanzar todo aquello por lo que ha luchado en su vida. María expresa estas poderosas palabras, que muestran determinación y resolución a retomar el camino: “Me iré. María Nadie también tendrá ante sí una puerta abierta. Seré de nuevo María López. Una puerta abierta ante mí” (787). De acuerdo al modelo del *Bildung* planteado, María enfrenta adversidades en el proceso de crecimiento en que se ha embarcado, pero el sistema dominante se ha constituido en un agente regulador al momento de decidir qué es aceptable y qué no lo es. En el tramo que ha debido caminar la mujer en busca de su espacio y validación de su propia existencia, se han puesto muchas barreras y María López deja de ser María Nadie y pasa a convertirse en un símbolo de todas las mujeres, un elemento universal que es la voz de todas aquellas acalladas y desvalidas. María representa a la mujer que ha debido ceder sus derechos, enfrentar humillaciones en el proceso de búsqueda de su propia identidad. El rechazo de todo un pueblo significa en esta novela, que la sociedad, y en especial el sistema patriarcal está monitoreando y posee el control absoluto de lo convencional y aceptable.

En *María Nadie* se apunta al concepto del *Bildung* como proyecto positivo de autoconciencia y desarrollo ante la adversidad del medio en que se desenvuelve la protagonista y ello da pie a una búsqueda de realización en un medio que se presenta hostil pero que las expectativas que posee la joven le hacen luchar por alcanzarlas. María se plantea una serie de expectativas para su vida y una a una las ve fracasar lo que, en este análisis, reafirma la idea de que el final de sus días en el pueblo y el comienzo de otra etapa en la vida de la joven tiene un tono ambiguo. No está claro si podrá superar y superarse a sí misma en esta lucha por convertirse en el agente social al que aspira y por ende, el modelo del *Bildung* fracasa en esta obra.

Existe la disyuntiva si María logra sobreponerse al rechazo y ridículo y si se propone emprender el camino en busca de su individualidad y con ello, reclamar quizás lo que le ha sido quitado o renunciar a asumir su papel en la sociedad y ratificar con esto, el *Bildung* frustrado. El futuro de la joven es incierto después que se decide a marcharse del pueblo, como símbolo universal de todas las mujeres, sabe que deberá recomenzar o empezar todo de nuevo y continuar quizás con la misma vida solitaria, monótona y marcada por el signo de la incomprensión e ignorancia que es la realidad que rodea a tantos seres en este mundo.

Notas

- ¹. Se hace un estudio del proceso del *Bildung* notando las diversas etapas de la vida en que este proceso o viaje puede llegar a comenzar en: Kushigian, Julia A. *Reconstructing Childhood: Strategies of Reading for Culture and Gender in the Spanish American Bildungsroman*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2003.
- ². Op. cit. pág., 20.
- ³. Se hace un estudio de las imágenes presentes en el imaginario social chileno en: Ahumada, Haydée. “Marta Brunet 1901-1967.” In *Escritoras chilenas: Novela y cuento*. Santiago, Chile: Cuarto Propio, 1999. 139-58.
- ⁴ Véase en: Valenzuela, Víctor M. Review of *María Nadie*. *Revista Hispánica Moderna* 24. 2-3 (1958): 225.
- ⁵. Véase en: Kushigian, Julia A. *Reconstructing Childhood: Strategies of Reading for Culture and Gender in the Spanish American Bildungsroman*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2003.
- ⁶. Véase en: Tull, John F., Jr. “El desarrollo de la novela de Marta Brunet.” *Duquesne Hispanic Review* 5 (1966): 57-62.
- ⁷. Se expone el tono de independencia en los personajes de Brunet en: Malverde D. Ivette. “De *La última niebla* y *La amortajada* a *La brecha*.” *Nuevo Texto Crítico* 2.4 (1989): 69-78.
- ⁸. Véase en: Llanos M, Bernardita. *Passionate Subjects/Split Subjects in Twentieth-Century Literature in Chile: Brunet, Bombal, and Eltit*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2009.
- ⁹. Se explora el concepto feminista expuesto en *María Nadie* en: Malverde D. Ivette. “De *La última niebla* y *La amortajada* a *La brecha*.” *Nuevo Texto Crítico* 2.4 (1989): 69-78.
- ¹⁰. Véase en: Carreño Bolívar, Rubí. “Familia y la crisis de los géneros en los años treinta.” *Taller de letras* 27 (1999): 135-48.
- ¹¹. Véase en: Llanos M, Bernardita. *Passionate Subjects/Split Subjects in Twentieth-Century Literature in Chile: Brunet, Bombal, and Eltit*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2009.
- ¹². Véase en: Ahumada, Haydée. “Marta Brunet 1901-1967.” In *Escritoras chilenas: Novela y cuento*. Santiago, Chile: Cuarto Propio, 1999. 139-58.
- ¹³. Véase en: Valenzuela, Víctor M. Review of *María Nadie*. *Revista Hispánica Moderna* 24. 2-3 (1958): 225.
- ¹⁴. Se habla de la incapacidad de la protagonista para enfrentar el mundo en el que vive en: Tull, John F., Jr. “El desarrollo de la novela de Marta Brunet.” *Duquesne Hispanic Review* 5 (1966): 57-62.

Obras citadas

- Ahumada, Haydée. "Marta Brunet 1901-1967." *Escritoras chilenas: Novela y cuento*. Santiago, Chile: Cuarto Propio, 1999. 139-58.
- Brunet, Marta. *Obras Completas de Marta Brunet*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1963. Print.
- Carreño Bolívar, Rubí. "Familia y la crisis de los géneros en los años treinta." *Taller de letras* 27 (1999): 135-48.
- Cuadra, Ivonne. "(De)formación de la imagen de la virgen María en Isaacs, Brunet y Queiroz." *Espéculo* 31 (2005): n. pag. Web. 4 Apr 2011.
<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/deforma.html>>.
- Hyppolite, Jean. *Genesis and Structure of Hegel's Phenomenology of Spirit*. Evanston: Northwestern UP, 1974. Print.
- Koski, Linda Irene. "Women's Experience in the Novels of Four Modern Chilean Writers: Marta Brunet, María Luisa Bombal, Mercedes Valdivieso, and Isabel Allende." Diss. Stanford U, 1990. Print.
- Kushigian, Julia A. *Reconstructing Childhood: Strategies of Reading for Culture and Gender in the Spanish American Bildungsroman*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2003. Print.
- Llanos M, Bernardita. *Passionate Subjects/Split Subjects in Twentieth-Century Literature in Chile: Brunet, Bombal, and Eltit*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2009. Print.
- Malverde D. Ivette. "De *La última niebla* y *La amortajada* a *La brecha*." *Nuevo Texto Crítico* 2.4 (1989): 69-78.
- Tull, John F., Jr. "El desarrollo de la novela de Marta Brunet." *Duquesne Hispanic Review* 5 (1966): 57-62.
- Valenzuela, Víctor M. Review of *María Nadie*. *Revista Hispánica Moderna* 24. 2-3 (1958): 225.

Geographic and Imaginary Borders: Translating Cultural References in Francophone Cinema

Elizabeth White
Michigan State University

As the world becomes more culturally diverse, people today have a deeper awareness of other cultures and languages and, as a result, foreign films have also gained increased popularity in recent years. However, at the same time, subtitlers are faced with new difficulties especially when translating references related to a specific culture. This paper focuses on how subtitlers translate certain Francophone cultural references into English and I have found some interesting conclusions from this research. I examine several scenes from two films that represent a part of my doctoral research: the French film, *Bienvenue Chez les Ch'tis* and the Québécois film, *Bon Cop, Bad Cop*. These recent films represent how various language barriers create both geographic and imaginary borders habitants living in relatively the same region or country. At the same time, they show how the translation of cultural references unique to the French and Québécois cultures causes several misunderstandings for the target English viewers.

Subtitlers must take cultural loss and cultural references into consideration which is why subtitling such references are major issues that warrant further investigation. In her article, "Are you 'Lost in Translation' (when watching a foreign film)?: Towards an Alternative Approach to Judging Audiovisual Translation," Natalie Ramière explains that the role of the audiovisual translator is to find ways to facilitate the transfer of the film to new textual and cultural environments which as a result, loosen the 'bonds of belonging' that tie the film to its original country of origin" (Ramière 2010: 100). Subtitlers need to better understand how to maintain such cultural references in the English translations of foreign films, especially Francophone films in my case. In my own doctoral thesis, I attempt to answer several questions including: 1) should cultural references pertaining to the source culture remain unchanged in the subtitled version of a foreign film, or 2) should these cultural references be replaced with an equivalent found in the target culture? Subtitlers must take into account the cultural references of a particular film to provide a more accurate translation of the source dialogue in a foreign film. In order to do so, existing subtitling processes and techniques must be closely studied and analyzed. This paper looks at how English subtitlers deal with the difficulties they encounter when

translating various cultural and linguistic variations found in certain Francophone films. Using the French film *Bienvenue Chez les Ch'tis* directed by Danny Boon, and the Québécois film *Bon Cop, Bad Cop*, directed by Erik Canuel, I demonstrate how subtitlers must create new linguistic and cultural variations in their English translation of these films and how they must decide between keeping the original cultural reference the same as in the source language or finding an English equivalent.

Bienvenue Chez les Ch'tis released in 2008 directed by Danny Boon illustrates how Northerners and Southerners in France are treated as different ethnicities or cultural groups. Although generally speaking, these two groups are both French, they encounter similar difficulties understanding one another as would people from different countries. This language barrier represents the imaginary physical border that exists between the north of France and the south of France. In this film, the main character, Philippe, a post office manager, pretends to be handicapped in order to obtain a job transfer to the south of France. His plan backfires, and as a result, he is forced to move to Bergues, France's most northern city. Due to his own stereotypes about this region, Philippe is reluctant to relocate and has tremendous difficulty adapting to this city's unique language and culture.

In one of the film's initial scenes, Philippe visits his wife's uncle who tells him about the specific language and cultural differences of Bergues and explains the language of this region known as *Cheutemi*. In this scene, Julie's great uncle explains to Philippe how life in the North of France differs from that in the South and that the people from Pays de Calais are known as *Cheutemis* in French and how the people of this region have a different way of life, including their own language. He reiterates that the way Northerners in France speak is incomprehensible to Southerners and explains this unique dialect of the French language. The original dialogue "*La langue aussi, c'est du Cheutemi. Ils font des O, à la place des A, des QU à la place des CH U et les CHEU, ils les font . . . ils les font, mais à la place des CE*" is translated as "*the language is Sheutemi, too. They say O instead of A. SHKA instead of SH and they say SH . . . instead of S*" in the English subtitles (Boon, *Bienvenue Chez les Ch'tis*; Chapter 3: 14 minutes, 23 seconds). *Cheutemi* is the word used to describe the Northerners of France and the way they speak, that is, they add a *CHEU* to certain words. Thus, the English word, *Sheutemi*, is used to describe people who add *SH* to words when they speak. However, this literal English translation may cause confusion for English speakers who may have difficulty making the connection that *Sheutemi*

describes speakers who add *SH* to words when they speak and as a result, may not completely understand the cultural context in this film.

In another scene from this film, Philippe sees firsthand how the Sheutemi language is used and causes several misunderstandings between him and another character, Antoine. The comparison of using *CH* instead of *S* or *CE* in the French dialogue and *SH* instead of *S* in the English subtitles becomes more clear to the target audience. When Philippe first meets Antoine, one of his new employees, he realized how his own native language becomes incomprehensible. In the back and forth dialogue between Philippe and Antoine, Philippe has trouble understanding that Antoine is explaining how the previous owner of the new apartment took the furniture with him. Philippe asks Antoine: “*Les meubles c’est les chiens. Qu’est-ce que les chiens font avec des meubles? Pourquoi donner ses meubles à des chiens?*” which becomes “*New fish? Why would fish need furniture? Why give it to fish?*” in the English subtitles. Antoine answers: “*Mais non, les chiens pas les kiens. Il les a pas donné. Il est parti avec* or *Offish! He didn’t give it to fiskas. He took it with him*” in the English subtitles (Boon, *Bienvenue Chez les Ch’tis*; Chapter 4: 22 minutes). The subtitlers have added an *SH* in many of the English words ending in *S* or *CE* such as with the words *his* and *office*, in order to illustrate Philippe does not understand Antoine because he adds a *CH* to many of the words with *S* or *CE*. Furthermore, the original French dialogue and the English subtitles do not necessarily correspond with one another. In this example, Philippe mistakes the word *chiens* for *siens* due to the fact that these two words are homophones in the original French dialogue. However, in this instance, the literal translation of these two words in English would be *dogs* and *his* respectively in English, which would not illustrate the same idea as in the original dialogue which causes Philippe’s confusion. Therefore, in the English subtitles, the subtitlers use *fish* and *hish* with a *SH* at the end of each English word in order to maintain the same comic register in both the original dialogue and the subtitles. After studying this scene, it is necessary to ask: Would English speaking audiences necessarily understand this play on words between the literal translation *his* and the English subtitle *hish*? At first glance, many English speaking audiences may not understand this play on words, and thus, may not comprehend the comic nature of this scene. In regards to this discussion on the translation of such linguistic differences that exist between French and English, Paul Kussmaul reiterates that this type of solution might be a form of dynamic equivalence (a term coined by Eugene A. Nida) in which translators substitute source cultural references with an appropriate

concept in the target culture (Kussmaul 1995: 65-70). Providing an equivalent of a cultural reference in the target language may transform the meaning of the source text, but allows the target readers to better understand the film. Based on the two scenes from the French film, *Bienvenue Chez les Ch'tis*, it is evident that target viewers may actually miss the complete comic scenario as depicted in the original French dialogue due to the fact that the subtitlers have decided to use an equivalent in the English subtitles of this film.

Unlike the two scenes from *Bienvenue Chez les Ch'tis*, the subtitlers of the film *Bon Cop, Bad Cop*, decided to keep the original of cultural references in the English subtitles. This solution type also creates similar problems for the target viewers. *Bon Cop, Bad Cop*, a Québécois film released in 2006 and directed by Erik Canuel. This film illustrates the divide that still exists between French-speaking and English-speaking Canada. Two detectives, Martin Ward, from Toronto, Ontario and David Bouchard, from Montreal, Quebec must work together to investigate the murders of several executives (responsible for selling and trading famous hockey players). In the beginning of the film, Martin and David discuss who should investigate the murder based solely on the physical location of the body, in that it was found on the border of Ontario and Québec. Cultural identity is a major theme treated in *Bon Cop, Bad Cop*; and this great divide between English-speaking and French-speaking Canada is represented in the film by this physical border between Ontario and Québec. These detectives find that the killer leaves a personal signature by tattooing the victims and gives him the name Tattoo Killer. Martin and David use different police methods which represent the linguistic and cultural differences that cause many of the misunderstandings between them. In the end, they both learn to accept each other's differences.

Throughout the film, the English subtitlers adequately convey the tension that exists between the two cops throughout the film to the target viewers. However, some of the English subtitles still cause confusion. In one instance where Martin and David encounter problems working with each other and when Martin leaves the Ontario police station, he retorts: "*Je me souviens*" which is kept in the original, "*Je me souviens*," in the English subtitles (Canuel, *Bon Cop, Bad Cop*; Chapter 8: 57 minutes, 45 seconds). This scene represents one of the historical references found in the film that reiterates the war between French and British control of Canada that lasted for hundreds of years. *Je me souviens* became the official motto of Quebec in 1978 which represents an important meaning and sentiment for the way they were mistreated by

English-speaking Canadians. The motto originated in 1883 from Eugène-Étienne Taché, the architect of the parliament building to remember the people of Quebec and their century long fight to gain independence (“*Je me souviens*,” [http://en.wikipedia.org/wiki/ Je_me_souviens](http://en.wikipedia.org/wiki/Je_me_souviens), 1). There have been several debates about the true origin of this motto; however, most Québécois understand that this motto still represents the fact that they cannot forget the struggle they endured. Martin’s reference to this motto illustrates the fact that many English-speaking Canadians hold onto the belief that French-speaking Canadians should just forget about what happened so that both parties can live together in harmony. Obviously, French-speaking Canadians believe that this utopian idea is too idealistic and will never happen. Canadian viewers and French-speaking viewers would most likely understand this motto without the need to translate it into English. According to Kussmaul (1995) it is often best to leave such cultural references in the source language because using an equivalent may only confuse their readers and the translator also risks mistranslating the source author’s intentions (65). However, since the subtitlers do not translate *Je me souviens* as *I remember* many other American viewers may completely miss the meaning of Martin’s sarcastic remark.

In another scene from *Bon Cop, Bad Cop*, a conversation between David and the Tattoo Killer includes two political references that illustrate some of the difficulties the subtitlers encountered when translating these references. In the English subtitles, the subtitlers actually decide to make the English subtitles more specific in order to clarify the original French dialogue for the target viewers. During this conversation, the Tattoo Killer asks David: “*Comment ça t’as un accent dans les deux langues? C’était qui ton prof? Jean Chrétien?*” which is translated as “*How come you have such a strong accent in English and French? Who was your teacher? Jean Chrétien?*” in the English subtitles (Canel, *Bon Cop, Bad Cop*; Chapitre 9: 1 hour, 8 minutes, 50 seconds). The literal translation of “*Comment ça t’as un accent dans les deux langues?*” would be *How come you have such a strong accent in two languages?* Clearly, the literal translation shows that the original French dialogue is not as specific and the English subtitlers and translated the questions as: “*Why do you have an accent in French and English?*” Perhaps, the director assumed that French-speaking audiences would know that David is referring to French and English as the two languages. The subtitlers chose to be more specific and state the languages, i.e. French and English, in the subtitles. In regards to the reference to Jean Chrétien, the subtitlers keep the name of this famous political figure in the English subtitles. Many

English-speaking audiences may not understand this political figure that forms an important part of Québec's history. This reference refers to a cultural reference about the division between French-speaking Canada and English-speaking Canada. In reference to Jean Chrétien, the subtitlers keep the original historical reference, even though other English-speaking viewers may not know fully understand it. Just to clarify, Jean Chrétien was the Prime Minister of Canada from 1993-2003 who strongly opposed the Quebec sovereignty movement and supported official bilingualism and multiculturalism (*Jean Chrétien*, [Http://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Chretien](http://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Chretien), 1).

The examples from these two films, the French film, *Bienvenue Chez les Ch'tis* and the Québécois film *Bon Cop, Bad Cop*, demonstrate that cultural references found in a source text can be topic specific, and create several problems for the English subtitlers. According to Ritva Leppihalme, in her article, "Caught in the Frame: A Target-Culture Viewpoint on Allusive Wordplay," target text readers may be unfamiliar with many of the culture references included in the source text and [subtitlers] must be careful when providing literal translations (Leppihalme 1996: 214-215). As a result, subtitlers rely on different solution types, including equivalence, as in the case of *Bienvenue Chez les Ch'tis* and keeping the original, as in the case of *Bon Cop, Bad Cop*. Paul Kussmaul argues that although translators have been advised to not radically alter the source text, oftentimes, they have to make some concessions because otherwise, their translations would not make sense in the target language and translators must take into account the fact that target readers have their own norms, values, and beliefs that are influenced by their own culture which ultimately affects their comprehension of the source cultural references (Kussmaul 1995: 70). The target viewers' belief systems may also be based on a person's geographical place of origin, as is the case in the two films I examined. It is evident that sometimes subtitlers radically alter the culture references such as with *Bienvenue Chez les Ch'tis* and sometimes they decide to keep certain references as they appear in the source text as with *Bon Cop, Bad Cop*. In conclusion, translators must accept that both geographical and imaginary borders found between any two countries or societies create various cultural differences and by paying attention to cultural references found in Francophone films, subtitlers will help target audience members become more culturally, politically, and socially aware of foreign cultures and languages, which is increasingly important, especially in today's age of globalization.

Bibliography

Boon, Danny. *Bienvenue Chez les Ch'tis*. 2008.

Canuel, Eric. *Bon Cop Bad Cop*. 2006.

Je me souviens. [Http://en.wikipedia.org/wiki/Je_me_souviens](http://en.wikipedia.org/wiki/Je_me_souviens). 1-5.

Jean Chrétien. [Http://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Chretien](http://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Chretien). 1-24.

Kussmaul, Paul. *Training the Translator*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1995.

Leppihalme, Ritva. "Caught in the Frame: A Target-Culture Viewpoint on Allusive Wordplay." *Translator*. (2)2. November 1996. 199-218.

Ramière, Nathalie. "Are You 'Lost in Translation' (when Watching a Foreign Film)? Towards an Alternative Approach to Judging Audiovisual Translation". *Australian Journal of French Studies*. 47.1(2010): 100-115.

In the Pursuit of Honor: Three Social Deaths in *Fortunata y Jacinta*

Michael A. Carroll
University of Colorado at Boulder

In Benito Pérez Galdós' *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), being an honorable person becomes synonymous with membership to the bourgeoisie.¹ However well a character is able to play his or her role in the nineteenth-century restored Madrid, a city Deborah L. Parsons calls a masquerade and a chimera, predicts a person's quality of life and tenure in this community (37).² That is to say, the novel extends honor as a social stamp of approval. It clearly demarcates a difference between that which is valid and the Other, *el cuarto estado, el pueblo*, Fortunata. The social stigma is not difficult to understand in the world of Pérez Galdós: if you marry and accumulate wealth, then your family may hand down its respectable reputation to the next generation. The problem rises in the text when Fortunata questions the very foundation of the bourgeoisie, marriage: "Quiero ser honrada a carta cabal, honrada, honrada. . . Sin volver con mi marido," she tells Feijoo (2:98). Fortunata rejects the requisites of a middle class housewife, namely fidelity. She renounces what Zygmund Bauman calls the "plausibility of dichotomy" when she emerges ambivalent toward her humble beginnings and the advantages of the middle class (148). Fortunata becomes a hybrid of the Other and the bourgeoisie, a third element, a stranger (Ibid). Soon after, she is expunged from both communities and dies after giving birth to Juanito Santa Cruz's illegitimate son.

This study proposes that survival in *Fortunata y Jacinta*'s Madrid remains contingent upon attaining honor as a social currency. More importantly, I will attempt to demonstrate that this society utilizes honor to protect its members by expelling any individual who fits neither in

¹ I would like to thank Ricardo Landeira, Harriet Turner and Meredith Jeffers for their insightful suggestions of this essay.

² Parsons observes that Madrid in *Fortunata y Jacinta* retains a certain level of indeterminacy between its many levels of society: "the infinite, indefinite strata of the bourgeoisie coalesce imperceptibly" (38). In other words, and for the purposes of our study, the middle class gladly interacts and recognizes *el cuarto estado* and *la pequeña burguesía* as long as they remain as such. Pérez Galdós' urban community of the during the Spanish Restoration functions smoothly until Fortunata begins to disrupt the foundations of the oppositions the bourgeoisie subjugates.

the bourgeoisie nor in the marginalized social arena of the Other. This rebel is stripped of any social value and effaced from society. He or she experiences what we will call a social death.

Fortunata surfaces as the model for social dissent in the text. Jacinta and Maximiliano Rubín appear as two characters that follow suit, seeing that they are both affected by her transgressions and influenced by her unquenched pursuit of, above all else, her own desires and happiness: to be with Juanito, *el Delfín*.³ All three characters display a clear pattern of first adhering to honor but ultimately working against it. This rebellion leads them to a social death. We can understand this archetype of behavior as a four step process to social erasure. First, honor surges as a means to an end. For example, Fortunata marries Maxi to become honorable. Maxi acts as an agent of honor to ascend in society. Jacinta maintains her image of the *ángel del hogar* to safeguard the Santa Cruz name. Secondly, each character realizes that honor and their personal happiness work on separate and incompatible plains. In third place, these figures abandon their pursuit of honor and conceive of an idea or a social theory that leads them to become strangers in their own community. In other words, they straddle their middle class status and society's otherness. Lastly, their disregard for honor causes a social rupture which places them in the abyss of a social death: they become unclassifiable, couched outside the dichotomy of the bourgeoisie and the Other.

My idea for the term "social death" comes from a combined reading of Octavio Paz's essay "Dialéctica de la soledad" and Bauman's "Ambivalence and Modernity", both of which analyze the role of the solitary and strange individual in society. The former appears as an essay in his collection *El laberinto de la soledad* (1950).⁴ In it, the Mexican writer argues that social communities and their subsequent divisions and hierarchies function as ideal masquerades that protect us from our natural disposition of loneliness (253). When these communities are questioned, Paz proposes, one is banished: "El destierro perpetuo equivale a una sentencia de

³ *Fortunata y Jacinta* offers a simple plot driven by a complex matrix of amorous relationships. A beautiful orphan girl from the outskirts of Madrid, Fortunata, appears as protagonist. She falls in love with the affluent Juanito Santa Cruz. This passionate affair will influence all of her future life decisions. For the remainder of the text, Fortunata will be at the center of all major action. Ricardo Gullón understands Pérez Galdós' novel as a series of changing love triangles that act as both narratological and thematic motors of the story. He adds, "La figura clave de la estructura y de la novela es Fortunata" (141). She touches a corner in each love triangle.

⁴ As a Mexican poet, essayist and diplomat, Paz explores the experience of the Mexican Revolution (1910-1920) before, during and after the conflict in *El laberinto*. But, as the last essay of this book, "Dialéctica de la soledad" investigates the nature of Man and seeks to include modern Mexico as a chapter of Western History.

muerte” (267). Rituals and traditions segregate our society into organized cultures. Nevertheless, when someone rebels against this social order, he or she is excluded from the community.

On the other hand, Bauman’s thesis of what he calls the stranger will serve as a text that marries well to Paz’s theories and will round out our analysis of *Fortunata y Jacinta*. The stranger, as he writes, “saps social life itself . . . because [he] is neither friend nor enemy; and because he may be both” (145). In other words, a stranger appears not only unclassified, but, and what is more important, unclassifiable in regards to class or race, and socio-economic and cultural borders. This concept of social ambivalence and indeterminacy defies established social foundations. It causes anxieties and even horror to the very project of modernity, as this program is obsessed with establishing and maintaining order. A stranger becomes, then, a monster that threatens the social status quo. To summarize, both Paz’s idea of the lonely individual and Bauman’s concept of the stranger underline all three of our characters’ experiences and rebellion against the bourgeoisie. Fortunata, Maxi and Jacinta each, simultaneously, belong to and should not remain in this exclusive community. They come to light as lonely strangers that refuse to dwell in their designated social space.

Before moving to our textual analysis, it will prove fruitful to highlight the socio-historical context that influences the novel’s plot. The action of *Fortunata y Jacinta* takes place between 1869 and 1876. This seven year span is a period recognized as the Spanish Restoration, an epoch in which the Bourbon royal family is reinstated through Alfonso XII. Consequently, Madrid experiences a program of modernity, including an attempt at industrialization and consumerism, which ceded in Madrid. The middle class and the Catholic Church followed to propose many of the social codes in this urban space in an effort to reorganize and stabilize a flailing Nation-State. This project laid the foundation to cultivate a people of order, classified first by socio-economic class and placed, subsequently, into a specific geographic location. In his *Mapping the Social Body*, Collin McKinney suggests that this allowed Madrid to “Enact a campaign of social mapping based on the pre-eminence of vision and the power of discourse” (10).

Mercedes López-Baralt expands on this moment in literary history, pointing toward a similar desire to organize and classify: “la modernidad literaria se inaugura con la consideración de la ambigüedad del comportamiento humano y las llamadas desviaciones con respecto a una

conducta socialmente aceptada como normal” (492).⁵ In other words, characters’ ambiguous personalities push them outside the circle of acceptance during this period of social reestablishment. Modernity can be understood, then, as a violent experience of demarcation; an individual must fit within the socio-economic. In *Fortunata y Jacinta*, the bourgeoisie accepts the role of enforcing these borders and guards them with honor. The Church, although not insignificant, takes a backseat in the novel and seems to follow the middle class’ lead. When someone like Fortunata challenges this system of oppositions (*la burguesía* against *el cuarto estado*), she becomes a stranger that floats in and out of communal circles in search of both shelter and social ruptures. Fernández calls her unending drive and love for Juanito “el elemento enfermo que amenaza la entereza” as she creates a counter-discourse (270). Moreover, Maxi and Jacinta alike will take their cues from the poor orphan girl as they progressively become strangers in their communities.

Spain enters modernization and the Industrial Revolution late. And, as most critics agree, the project ultimately fails. Naturally, the period’s novel will labor over and analyze this tumultuous historical experience. This may give us a hint as to why the worlds Pérez Galdós builds in his body of work underline the role and effects of the bourgeoisie, namely its foundational backbone: marriage. Paz recognizes this social union as the cornerstone of modernity. “La estabilidad de la familia reposa en el matrimonio, que se convierte en una mera proyección de la sociedad,” he writes (259). In other words, the institution of marriage conserves and advances the image of a healthy society. It encourages wealth accumulation and regeneration within the confines of fidelity. This becomes *the* honorable trait in *Fortunata y Jacinta*’s Madrid to which, initially, all three characters attempt to adhere.

We begin our study with the character of Fortunata. Throughout the novel, Fortunata does acquiesce to the idea of honor, but as a means to an end. This can be viewed as her first step toward social death. Maximiliano Rubín convinces her that marriage will bring them both happiness and honor, a clear path to social significance. As a member of *la pequeña burguesía*, he says to her, “Yo pongo sobre tu cabeza la corona de mujer honrada; tú harás porque no se te caiga y por llevarla dignamente. Lo pasado, pasado está” (1: 507). Her union to Maxi literally pulls the once-orphan girl from *el cuarto estado* to the lower tiers of the bourgeoisie. She gains a

⁵ In his introduction to *Fortunata y Jacinta*, Francisco Caudet describes the confines of the this era: “En esto consistió precisamente el fundamento ideológico de la Restauración. . . en [una] pauta de conducta generalizada” (1: 64). We begin to see that Pérez Galdós appears obsessed with representing a social experience of limitations.

last name and a family nucleus in the Rubíns. That is to say, Fortunata's character moves from the space of the Other to a friend of the middle class. Thanks to this emblem and her initial fidelity to Maxi, she remains within the confines of her new community and protected from returning to *el pueblo*.

Nevertheless, a woman cannot fully control her image in a patriarchal society. She must simultaneously balance the image of the ideal woman and the one she wishes to extend. She is left with, as Paz writes, "Una imagen que le ha sido dictada por familia, clase, escuela, amigas, religión y amante" (256-7). In a similar fashion, Fortunata's self image shifts with each social tutor she encounters, including her husband.⁶ While John W. Kronik suggests that, due to Fortunata's poor upbringing and linguistic deficiency, she emerges as clay ripe for molding, I would argue otherwise (300). All female characters in the novel pursue honor at some stage in their lives, education notwithstanding. We can understand Fortunata's own experience, then, as analogous to all other women in the text: she attempts to observe the social lines drawn for her. Fortunata's singularity and strangeness as the "uneducated" woman surge only when she consciously abandons her project of assimilation. She rebels against the image of the honorable and faithful house wife that Madrid wishes her to become. This is the trajectory which will lead her to suffer the first social death of the text.

In Fortunata's second step toward social erasure, she realizes that the idea of honor does not connect with her original and personal desire to be with Juanito Santa Cruz. Ironically, she rediscovers this center of pleasure during her time in the convent, Las Micaelas.⁷ This religious space, dedicated to educate and reform women, allows Fortunata the chance meeting with Mauricia la Dura, a rebellious alcoholic: "Era un espectáculo imponente . . . La primera vez que lo presencié Fortunata, sintió terror . . . [era] una travesura ruidosa y carnavalesca, hecha de

⁶ Fortunata seems perfectly unaware of her "savage" background (as doña Lupe implies) before Nicolás, a fat, lowly priest, begins to question her: "mirándose al espejo, aprobó su perfecta facha de mujer honesta" (1: 558). She is content with her own reflection. During his interrogation, the family priest finds pleasure in prying into her personal and sexual history. Foucault explains the social phenomenon of Catholic authority during confessions, "An emotion rewarded the overseeing control and carried it further; the intensity of the confession renewed the questioner's curiosity" (*The History of Sexuality* 44). As in his *Doña Perfecta*, Pérez Galdós criticizes the Church and the degradation it causes its subjects.

⁷ In *Discipline and Punish*, Foucault describes a confined physical space as "the carceral apparatus... [which] has become one of the major functions of our society. . . We are in a society of the teacher-judge. . . each individual, wherever he may find himself, subjects to [the carceral apparatus] his body, his gestures, his behaviour, his aptitudes" (304). In many ways, confined spaces, such as Las Micaelas, the Santa Cruz family home, etc., all emerge as didactic or manipulative and patriarchal tools.

improvisado” (1: 611-2). More so than with Feijoo’s practicality, Maxi’s promise of marital bliss or the Church’s justification for living a life of chastity, Fortunata finds herself drawn to the unrestrained, masculine and improvised nature of Mauricia. This sensation of *terror* puts her in touch, once again, with her own lascivious nature for Juanito. For example, once she is released to Maxi, she turns to Juanito instead and calls him “mi marido” (1: 690). Her statement acts as a symbolic marriage of which she will never rid herself. It reignites the love affair and underscores her life of polygamy. As a person ready to rebel against the social borders set for her, Fortunata proves that her passion cannot remain within the confines of honor.

Her longing to be with Juanito while staying with Maxi for practical reasons constitutes two conflicting discourses in Fortunata’s life which lead her, finally, away from honor. In light of characters’ personal development in this novel, Sherman Eoff observes: “individuality develops through the interrelationship between the spontaneous or impulsive inclinations of the human organism and the attitudes and adjustive habits absorbed from its environment” (280). In effect, even when placed in restrictive environments, a character’s natural resolve will rise to struggle with society’s imposing, normative agenda. In this sense, we can acknowledge Fortunata’s road to social death as an erratic desire for passion that constantly works against the bourgeoisie’s discourse of marriage. It also explains why she cannot contribute to capitalism or conceive a legitimate child. Fortunata acts under the authority of her own free will. However, as Paz recognizes, “todo en la sociedad impide que el amor sea libre elección” (257). In other words, Fortunata’s *pueblo* status and unknown heritage, coupled now with her lower, middle class union to Maxi, prevent her from ever realistically ending up with Juanito.

During the penultimate step in the behavioral archetype, each of our three characters presents us with a social theory which works against the idea honor. Fortunata’s bulwark becomes her *pícaro idea*, a premeditated plan to bed Juanito once more and give birth to an heir. When analyzing Fortunata’s social education and demise, Kronik proposes that she is unaware of the meaning of honor in the bourgeoisie and, in consequence, she becomes a “mythic structure” (297). I would argue the contrary: Fortunata not only comprehends the value of this social currency, but decides to sabotage this ideal by the conception of Juanito’s illegitimate son. While holding their child, named Juanito Evaristo (his name a combination of Santa Cruz and Feijoo, a symbol of social decadence and pragmatism), she proclaims all social laws as silly, and says, “por la Naturaleza le he quitado a la *mona del Cielo* [Jacinta] el puesto que ella me había quitado

a mí” (2: 455). In other words, Fortunata’s *pícaro idea* consciously creates a rupture and propels her, unequivocally, to be a stranger to her own community. As Bauman suggests, strangers “poison the comfort of order with suspicion of chaos” (146). The incestuous nature of her son’s name and her adulterous actions place her neither in *el cuarto estado* nor in *la pequeña burguesía*. She willingly disregards Madrid’s notion of honor and social differences.

In essence, if Fortunata lived before unaware of her natural, uncivilized *pueblo*-like demeanor, she now knowingly abandons honor’s protective wings and replaces them with her own destructive muse.⁸ As Paz observes, “[una mujer] debe romper esa imagen con que el mundo encarcela su ser,” in order to liberate herself (258). Out of her own volition, Fortunata breaks with this “mythic structure” and rebels like Mauricia la Dura.

Fortunata’s fourth and final step, her moment of social death, can be analyzed on two levels. First, she is denied access to Juanito after she conceives their son. Secondly, her physical death, the only actual death described between our three principal characters, carries with it a symbolic meaning as the first subject expunged from the novel. In regards to the first, we observe the following scene. After a curious period of clairvoyance and insanity, Maxi returns to Fortunata’s bedside to deliver two messages. First, they must separate as a couple; and secondly, Juanito has already begun an affair with someone else and will never return.⁹ At this instant, Fortunata experiences a schism between herself and her two husbands (Maxi and Juanito). As the narrator observes, “El asesino le iba soltando a la víctima las palabras en dosis pequeñas” (2: 466). Maxi’s message performs as a speech act, materializing Fortunata’s divorce from the bourgeoisie and officially announcing her social death.¹⁰ She has destroyed Juanito’s marriage, so Madrid has destroyed hers. Fortunata lies motionless and meaningless (to her society) in her bed, unable to move through the streets, homes and beds of Madrid anymore.

⁸ Fortunata’s destructive drive can also be observed within a series of visions she experiences, especially that of the pipe store (Pérez Galdós’ use of sexual imagery) and a burning home as she walks the streets of Madrid (2: 255-6). These surface as metaphors that point back to Juanito and her plan to destroy his marriage with her passion for him. Mercedes López-Baralt informs our reading of Fortunata’s visions when she writes that they appear as “un texto descifrable, y por lógico, mensaje importante . . . son mensajes que el inconsciente envía al consciente sobre la situación actual” (495, 501). Fortunata’s unconscious and conscience seem to finally meet at this juncture of the novel, coinciding with her desire to realize her *pícaro idea*.

⁹ Maxi says to Jacinta, “Tenía que venir el divorcio” and “Te repito que [Juanito] no vendrá” (2: 461, 464).

¹⁰ When examining the power of rhetoric and Austin’s theory of the speech act, J. Hillis Miller writes that, “The words of a speech act do what they say. They are speech that acts, rather than describes” (2). Miller underlines the ability of the spoken language to create new realities or bring a hidden one to light.

The second character on our list of social deaths is Maxi Rubín.¹¹ His first step in the pursuit of honor is to become an agent of honor for and thanks to Fortunata. Impotent in all areas of middle class life, including family, career and education, Maxi believes (along with his family) that marrying the beautiful Fortunata will finally lift him out from social obscurity. More so than Fortunata's beauty and his love for her, honor appears as Maximiliano's center of desire: "¡Con que no es honrada!'. . . habría deseado que todas las hembras lo fueran" (I: 463). The physically and mentally weak Maxi discovers in the orphan girl an opportunity to heal his own social disease of Otherness.¹² But, as Schoemacher acknowledges, Pérez Galdós leaves in Maxi a stark amount of naturalistic determinism that does not, in the end, allow the daydreamer and Quixotic Maxi to ascend the social ladder (267). Maxi appears in Madrid as an ugly creature who cannot reproduce. Fortunata holds all the talent and potential, he has neither. Paz writes the following about society's Other: "El solitario es un enfermo, una rama muerta que hay que cortar y quemar" (266). In the novel, Maxi becomes a physiological representation of the lonely person and the castaway, born into a station of society out of which he cannot break.¹³

In the second step of Maxi's behavioral pattern, he realizes that honor and his happiness pave two different paths; his social ascent is implausible. Characters like Juanito Santa Cruz, Jacinta or even Fortunata may traverse and interact with different levels of society; they are beautiful and carry a stamp (or the promise) of honor. For example, Maxi witnesses Juanito exit his and Fortunata's home. When he yells and confronts the rich, young man, Juanito pushes him

¹¹ The narrator spends the first section of Part II, Volume I describing the Maxi's weak demeanor and the Rubín family's poor background in *la pequeña burguesía*, including doña Lupe's multiple affairs, which are public knowledge. None of her sons look alike (Juan Pablo, Nicolás and Maxi). That being said, Maxi results as one of the most interesting characters in the novel: "Maximiliano consistía en pensar e imaginar libremente. . . se llegaba a convencer de que era otro" (1: 460-1). His is a character that remains in the background much of the novel, but is one that offers the reader a curious character study of psychology, imagination and loneliness.

¹² In regards to Maxi's intentions with Fortunata, Kronik observes, "Maxi initiates his campaign to redeem, reform, reeducate, regenerate Fortunata. He outlines her first course in practical economics, proposes to uplift her morally, to undertake her social salvation" (291). His conquest of Fortunata involves changing her into someone like Jacinta, a good, Catholic *angel de hogar* for his own gain. His love for Fortunata cannot be detached from his plan of social ascension.

¹³ Collin McKinney analyzes Pérez Galdós's Madrid through a cartographical study in which poor, sick, and ugly citizens like Maxi Rubín cannot survive because of their natural state of repulsiveness to the middle class. "As is the case with the discourse on criminality, the prevailing hypotheses on the subject of hygiene linked the increase in filth and disease with the growth of Madrid's lower-class population" (30). Maxi is technically born into the lower, middle class, but cannot move from it. Fortunata, on the other hand, is allowed to transcend the bourgeoisie because of her beauty and potential. Maxi is marginalized and erased from Madrid for having the audacity to include himself into a homogenized society of good-looking and well-to-do circles in which he cannot take part.

to the ground. Pathetically, he squirms beneath Juanito's foot and says: "Me ha quitado lo mío, me ha robado. I la arrojé a la basura y yo la recogí y la limpié" (1: 707). This scene advances an image of the chimera the bourgeoisie has prepared for Maxi. Juanito maintains the rights to his wife and other lovers because the Santa Cruz family name allows him to do so. His placing Maxi beneath his foot constructs is symbolic of the sickly man's inferior social position and the former's superiority in Madrid's hierarchy. Paz calls the roles people play in a society "la mentira social" and a masquerade (259). Maxi may objectify the orphan girl and help Fortunata reach the *mythic structure* because she holds potential of honor. Maxi, on the other hand, was born into a parked social station with a fixed (and low) currency of honor. His state of happiness in Madrid cannot improve.

In Maxi's third step he advances his *razón* as a reaction to the expectations of honor, much like Fortunata conceives of her *pícaro idea*. His logic evolves into his own social theory against the bourgeoisie. This *razón* can be observed on two levels. First, we can understand his slipping into the curious case of *logos* as a poignant period of insanity.¹⁴ He desires to be fully detached from reality, something R. Gullón acknowledges as a self-defense mechanism (*Galdós, novelista moderno* 242).¹⁵ On the other hand, and what concerns us more in this study, is that Maxi's *razón* grants him sudden comprehension of Madrid's social matrix and, more importantly, clairvoyance to Fortunata's pregnancy. In the following episode, he confronts his wife after she gives birth: "Sé todo lo que te ha pasado; lo he sabido por mi propia razón," he looks at Juanito Evaristo and adds: "La maldad engendra y los buenos se aniquilan en la esterilidad" (2: 462, 464). Maxi's logic helps him acknowledge, finally, the power of honor that protects someone like Juanito Santa Cruz when being stepped on in the prior scene. Thanks to his curious mental state, he realizes the divisive nature of *la mentira social*. Consequently, Maxi becomes a solitary stranger because, as Bauman suggests: "He calls the bluff of the opposition between friends and enemies," and becomes neither (145). As one of his final steps toward

¹⁴ Maxi says to Fortunata, "No sabes tú cómo me seduce, cómo me llama... Abstraerse, renunciar todo, anular por completo la vida exterior y vivir sólo para dentro" (2: 274). We may view this comment as his first official step away from honor and society. His decision to live completely in his own thoughts separates him from Madrid's map of existence.

¹⁵ Sherman Eoff provides a similar argument, acknowledging Maxi as a reasonable *and* crazy man, writing that "his remarks . . . though made by one who according to human standards is insane, show the defensive workings of a harassed mind while suggesting the probability that [his] very words are true" (284). Although his interaction with his community is not normal, Maxi is able to observe the social frames which have been holding him back.

erasure, Maxi relinquishes what little honor he has left when he verbally renounces his marriage to Fortunata.

Maxi's social death comes to him in a moment of peace, unlike Fortunata who experiences hers in somewhat of a delirium. He is treated by others, namely his family and friends, as a stranger due to his erratic behavior, which includes waving a revolver around and threatening to kill all of humanity. However, rather than annihilating the human race, Maxi removes himself from the community that frames it: "La vida es una pesadilla . . . yo me quiero retirar del mundo, y entrar en un convento donde pueda vivir a solas con mis ideas;" when doña Lupe delivers him, he notes: "Esto es Leganés. Lo acepto" (2: 541).¹⁶ He realizes, without reservations, that his aunt turns him into a sanitarium. Just as Fortunata cannot subsist in Madrid for shaking the social ground on which it stands, Maxi refuses to live in a community held together by a nightmare of a chimera. He questions the bourgeoisie's principle of oppositions and denotes himself as an unclassifiable citizen. But, unlike Fortunata who is forced out of Madrid, Maxi gladly accepts his social exile. He consciously evolves into what Bauman describes as the "'third element' which should not be" that unmasks the brittle artificiality of social differences (148). The various images of Maxi sitting alone in his bedroom away from society and later consciously entering the sanitarium underline the *soledad* which Paz suggests we all feel once we understand that the idea of community surfaces as a fiction that constructs our daily reality.

We close our textual analysis of social death with the character of Jacinta. In her first step she seeks to protect the Santa Cruz family name in hopes of grasping a happy home life. Jacinta rises as the epitome of honor in the novel and is called such names as *ángel del hogar* and *mona del cielo*. Rather than relentlessly pursue it, Jacinta endeavors to protect the very honor her husband freely throws around Madrid's bedrooms and nightlife. For example, she holds back an outburst when Amalia, during an afternoon get-together at Jacinta's in-law's home, makes a clear reference to Juanito's amorous escapades: "a punto estuvo de estallar [Jacinta] y

¹⁶ Tomás Rufete, father of protagonist Isidora in Pérez Galdós' *La desheredada* (1881), dies in the same Leganés. He too reaches a curious state of insanity and clarity after working in government his entire career and becoming obsessed with rising to be governor: "Yo tengo que llegar a donde debo llegar, o me volveré loco" (83). He spends the rest of his dying days in the sanitarium awaiting meetings and official signatures to the countless decrees he writes. We get an idea of the horrible condition into which Maxi places himself when Isidora hears in Leganés "un eco lejante y horripilante de risas y gritos" (88). The author connects these two novels by continually questioning society and the politics which organize it.

descubrirse, haciendo pedazos la máscara de tranquilidad que ante sus suegros se ponía . . . Tenía un volcán en su pecho” (2: 49, 51). She dares not unload this volcano of emotion because it would make the insidious rumor a stark reality and threaten the family’s honorable name. More so than any other character in the novel, Jacinta endures the daily pressures of maintaining her social graces and poise. When studying social proprieties, Parsons suggests that Pérez Galdós’ Madrid is a city contrived of fiction and “protected by the disciplinary control of deviant social types” like Amalia and Juanito who take advantage of the social hierarchy of Madrid (37). In other words, Jacinta observes that her marriage must stay intact not for the sake of her happiness, but in order to maintain the semblance of social order.¹⁷

That is to say, we can attribute Jacinta’s acquiescence to honor and this alleged image of happiness as a natural reaction to a power imposed constantly from a superior and external male position (Fernández 266). As long as the patriarchal system is upheld, Paz argues, the husband continues to seek “la ambigüedad de la prostituta . . . un ser despreciable y deseable” (260). When Juanito has illicit affairs with Fortunata and Aurora, he beds women that somehow resemble Jacinta and his desire for a lascivious rush outside of his marriage. Meanwhile, the system of oppositions in Madrid continues: Juanito takes Fortunata from Maxi and ensures that the weak, pathetic man remains in *el cuarto estado*. All the while, Jacinta stands by Juanito’s side as the dotting, bourgeois wife. Thanks to the pressure Jacinta feels as *una mujer honrada*, marriage continues as the cornerstone of their society.¹⁸

In Jacinta’s second step toward social death, she realizes that maintaining her image of the honorable wife and achieving true happiness result incompatible. If Fortunata’s wish can be broken down to loving Juanito, and Maxi’s ultimately becomes to attain peace away from society, Jacinta’s one true desire surfaces as becoming a mother. Consequently, she is haunted by a reoccurring dream of a boy who reaches into her blouse for her breasts. In the next scene, she sits with her family awaiting a play to commence in the Royal Theater and slips into her

¹⁷ Montero-Paulson observes that the happiest woman in the patriarchal, Madrilenian system is Barbarita Santa Cruz, Jacinta’s mother-in-law. “Ella es un símbolo positivo dentro de la alta burguesía acomodada, en cuya casa reina el orden, el cariño y la tranquilidad” (49). As long as the bourgeoisie maintains its order in place, she and the rest of the city will enjoy a social hierarchy.

¹⁸ Unfortunately, as R. Gullón writes, “Jacinta es una mujer enamorada, incapaz de evitar las infidelidades del marido y resignada a sufrirlas como accidentes “normales” de la vida conyugal. Su fuerza procede de la convicción de que la ley y la sociedad están a su lado y de que aquel ni querrá ni podrá desafiarlas” (*Técnicas de Galdós* 144). The social norms she reluctantly follows are the same ones which prevent her from experiencing the happiness she seeks.

subconscious: “le metía la mano en el pecho . . . el niño-hombre mirando a su madre,” and as she wakes from slumber, “ya había concluido el cuarto acto y Juan no parecía” (1: 290-2). Jacinta is sterile, so the dual image of an heir seeking to feed from his mother’s milk and of a man wanting to unbutton her blouse conveys an ironic message that she, in fact, will not bear a child herself. In addition, noticing that Juanito does not attend the evening’s entertainment underscores his absent role in her life.¹⁹ To put it differently, Jacinta cannot produce another Santa Cruz and therefore cannot participate in conserving the bourgeoisie. Her honor begins and ends with her marriage to her husband. Montero-Paulson writes the following about Jacinta: “[Es] la más desdichada . . . casada con el inútil parásito y donjuanesco Juanito” (50). Jacinta’s Otherness begins to surface as she acknowledges her physiological limitations and Madrid’s demand for regeneration.

Jacinta’s third step in the behavioral pattern emerges as her rebellion against honor and against the expectations her social position require from her. We can understand this rebellion, fueled by a keen desire to be a mother, as her “desconsuelo de ser madre” (1: 284). This deep-seeded wish can be aligned with Fortunata’s *pícaro idea* and Maxi’s *razón*. Two moments will aid our analysis of Jacinta’s eventual detachment from honor. First, her descent into the miserable *cuarto estado* of Madrid accompanied by her saintly neighbor, Guillermina. She travels to the outskirts of the city to conduct an adoption of a false *Pitusín*, a boy they wrongly assume to be Juanito’s firstborn. Jacinta remarks: “Mirad cómo me quiere. Pues no, no le abandono, aunque lo mande quien lo mande. Es mío” (1: 420). Jacinta crosses social borders and works outside of her marriage to bring this boy (whose foot “Era una masa de infome esparto y de trapo asqueroso) into their clean, organized community (1: 357). Family friends Benigna and Ramón look at her in disbelief and Juanito asks if she is crazy. As Bauman observes: “The stranger undermines the spatial ordering of the world” (150). In brief, if Juanito were to allow Jacinta to keep the child, he would introduce an anomaly into their marriage: an orphan child who is not a direct and legitimate heir to his family’s honor. She begins to display signs of ambiguous character behavior, deviant from the bourgeoisie.

¹⁹ Schoemacher writes the following about Jacinta, “Galdós has created a lovely, loving, morally good, an humanly sensitive young woman . . . unfortunate on two irrevocable counts: she is married to Juanito and she is childless . . . she ultimately achieves a vicarious motherhood, is about to satisfy her obsessive love of children with her husband’s illegitimate son, and feels a spiritual reconciliation with the child’s mother and her persistent rival” (267).

We can locate the second episode in question within the convent of Las Micaelas, the same convent where Fortunata is placed before her marriage to Maxi. Both women gaze at each other in longing for the other's qualities during mass: "Jacinta, al fin y al cabo . . . era tan víctima como Fortunata . . . el rencor de la pecadora fue más débil y su deseo de parecerse a aquella otra víctima más intenso" (1: 625). A kind of symbolic transmigration is shared between the two young women while they take the Sacrament: Fortunata wishes to be honorable and Jacinta wishes to be desired by her own husband. Furthermore, Paz's idea that a wife and a lover complete the image of the idyllic woman surfaces when the two silently interact and exchange these gazes (260). A piece of Fortunata's rebellious nature remains in Jacinta's conscience, as the seed is planted for Jacinta to continue her motherly pursuit despite Juanito's orders for her not to continue searching.

Jacinta's fourth step and official departure from Madrid's chimera is twofold. First, a letter Fortunata dictates from her deathbed to Plácido Estupiñá is sent to her. Fortunata says the following about her newborn Juanito Evaristo, *el Delfín's* illegitimate son: "Para que se consuele de los tragos amargos que le hace pasar su marido, ahí le mando al verdadero *Pituso*" (2: 521). After most of the cast of characters barges in to take Juanito Evaristo away from Fortunata, she decides to give him, the true Santa Cruz (and natural in her eyes), to Jacinta.²⁰ It is important to notice that Fortunata, an illiterate, utilizes a tool from the lettered city to bring down the bourgeoisie's foundation. Moreover, Jacinta's acceptance of the child solidifies these two women's joint destruction of the Santa Cruz's marriage and their intimate connection.

Secondly, Jacinta decides to bring Juanito Evaristo home to the Santa Cruz family in complete defiance. Unlike her experience with the first (mistaken) *Pituso*, Jacinta denounces her husband in front of his parents: "Haz lo que quieras. Eres libre como el aire" (2: 533). Just as Juanito had discarded Fortunata and every other lover, Jacinta returns the favor. But her speech act, aside from symbolically annulling her marriage, will cast a shadow on the entire Santa Cruz household and the honor they enjoyed. Jacinta surges ahead as a stranger who refuses to leave her community and retains her own freedom to come and go as she pleases. We could argue that she reverses her gender role and rebels against the idyllic female image (Paz 258). If we

²⁰ This scene produces an intriguing visual, "Abrió y entraron atropelladamente; Fortunata delante, Guillermina agarrada de ella, y detrás Ballester, Maxi, Izquierdo y Segunda" (2: 487). Everyone, including the mother, seems to understand the shock value the little Juanito Evaristo holds in respect to the bourgeoisie. We experience the beginning of a collapse in Madrid's social order.

understand Bauman's comment: "the stranger is a person afflicted with incurable sickness of multiple incongruity," Jacinta then appears as one who blurs Madrid's social boundaries (150). She remains simultaneously married (albeit only legally now) *and* a single mother. In respect to the classical Spanish tragedy, Gabriela Corrión notes a pattern of the unfaithful wife and how she betrays her husband's honor: "As a consequence of his conviction, he murders her, serving the conjugal bond in the most violent way possible" (71). *Fortunata y Jacinta* provides us with an inverse order of tragedy. Jacinta commits social suicide, but she also includes her husband and his family's name along the way.²¹ The prior scene closes with Jacinta fantasizing of an alternate life order: she gave birth to this boy she now holds in her hands and the father is her good friend and now deceased Moreno Isla. Jacinta's social death comes charged with a new idea (passed on to her by Fortunata and materialized in Juanito Evaristo) for her society that does not include her husband and breaks with the laws of marriage which used to bind her.

The three protagonists experience their respective social deaths alone. Fortunata is abandoned by Juanito, Maxi enters a sanitarium and Jacinta is brave enough to remain in Madrid as a stranger-outcast with her adopted son. As developed in this study, and as Paz suggests in his essay, a death sentence in society is reached by an individual during the fight for love and results in perpetual loneliness. Bauman helped us further realize that this solitary individual, the stranger, straddles multiple social borders and remains unclassifiable. He or she appears monstrous to the life-world of any organized, modern community, and must be exiled or expunged from maintaining any social value. Fortunata, Maxi and Jacinta, through their own behavioral patterns, reach moments of clarity in which they acknowledge their social order and resolve to work against it. Their bliss is only achieved when they experience their personal, social deaths.

²¹ The narrator describes Juanito Santa Cruz's morbid feelings as he watches his wife unfold the truth of his infidelities to his family: "experimentó por vez primera esa sensación tristísima de las irreparable pérdidas y del vacío de la vida . . . en plena familia equivale al quedarse solo" (2: 533). Although the reader is not told what the Santa Cruz clan does after Jacinta makes her claims, we can conclude that the pathetic Juanito is not the future emblem of their bourgeois society.

Bibliography

- Bauman, Zygmunt. "Modernity and Ambivalence". *Theory, Culture and Society*. Vol. 7. (1990): 143-169.
- Carrión, Gabriela. *Staging Marriage in Early Modern Spain: Conjugal Doctrine in Lope, Cervantes, and Calderón*. Bucknell UP: Maryland, 2011.
- Eoff, Sherman. "The Treatment of Individual Personality in *Fortunata y Jacinta*." *Hispanic Review* 17.4 (1949): 269-289.
- Fernández, María Soledad. "Estrategias de poder en el discurso realista: *La Reganta y Fortunata y Jacinta*." *Hispania* 75.2 (1992): 266-274.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan. New York: Vintage, 1977.
- . *The History of Sexuality, V. 1, An Introduction*. Trans. Robert Hurley. New York: Vintage, 1978.
- Gullón, Ricardo. *Galdós, novelista moderno*. Gredos: Madrid, 1973.
- . *Técnicas de Galdós*. Taurus: Madrid, 1980.
- Kronik, John W. "Galdosian Reflections: Feijoo and the Fabrication of *Fortunata*." *Hispanic Issue* 97.2 (1982): 272-310.
- López-Baralt, Mercedes. "Sueños de mujeres: La voz del *anima* en *Fortunata y Jacinta* de Galdós." *Hispanic Review* 55 (1987): 491-512.
- McKinney, Collin. *Mapping the Social Body: Urbanization, the Gaze and the Novels of Galdós*. Chapel Hill: University of North Carolina, 2010.
- Miller, J. Hillis. *Speech Acts in Literature*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2001.
- Montero-Paulson, Daria J. *La jerarquía femenina en la obra de Galdós*. Pliegos: Madrid, 1988.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Pérez Galdós, Benito. *Doña Perfecta*. Madrid: Cátedra, 2003.
- . *Fortunata y Jacinta*. 2 vols. Madrid: Cátedra, 2007.
- . *La desheredada*. Madrid: Cátedra, 2009.
- Schoemacher, William H. *The Novelistic Art of Galdós*. Volume II. Albatros Hispanofila: Valencia, 1980.