
Avant-propos

Milagros EZQUERRO

Université de Paris Sorbonne Paris IV – CRIMIC (EA 2561)

Le thème du présent numéro « Crises et représentations » couvre un vaste champ conceptuel et culturel. En effet, la notion de crise entre tout d'abord, au XVIII^e siècle, dans le domaine médical, mais elle s'étend ensuite aux domaines économique et financier où elle acquiert une grande résonance. Le krach boursier de 1929, avec ses terribles conséquences économiques et sociales d'ampleur mondiale, consacre l'usage du terme qui va, dès lors, envahir un grand nombre de champs connexes et passer dans le vocabulaire courant, en particulier dans l'usage journalistique.

Le monde est désormais la proie de crises perpétuelles : politiques, économiques, sociales, du travail, tandis que les individus traversent constamment des crises familiales, psychologiques, sentimentales, identitaires, morales. C'est un nouveau regard sur notre monde et notre existence : nous ne saurions imaginer une évolution sans crises en tous genres.

Dans le champ de la culture, qui nous intéresse particulièrement, la notion de crise a introduit des modes de fonctionnement et d'évolution sur lesquels nous sommes obligés de nous interroger, que nous sommes tenus d'analyser. Nous savons que l'univers, dans toutes ses dimensions, est de plus en plus complexe et que cette complexité croît de manière exponentielle. Nous connaissons l'extraordinaire imbrication de tous les domaines de l'expérience et du savoir, et cette connaissance accroît notre angoisse et notre douleur. C'est pourquoi les multiples modes de représentation de l'univers visible et invisible, matériel et spirituel s'élaborent la plupart du temps dans un sentiment d'impuissance et d'incertitude, loin de l'équilibre, loin de la sérénité, loin de la plénitude que l'homme a pu croire atteindre en augmentant sa science et sa puissance.

Les travaux qui intègrent ce numéro rendent compte, chacun à sa manière, de cet état de civilisation.

Après un exposé synthétique qui essaye de poser clairement les enjeux historiques de l'évolution de la culture du modernisme au post-modernisme, on aborde deux aspects généraux de la crise dans la représentation. Enrique Sánchez Albarracín s'interroge sur le devenir de la civilisation ibérique et latino-américaine. Les crises actuelles peuvent être envisagées à bien des égards comme le résultat d'une impasse épistémologique : celle de la construction d'une raison universelle occidentalise, oublieuse de la pluralité des mondes. Le dépassement des contradictions apparentes n'est peut-être possible qu'en renonçant à l'univoque occidental en faveur d'un équivoque fructueux qui prendrait en compte le pluriel et l'incompatible.

Kevin Perromat aborde la « crise de la critique » que signalent de nombreuses voix qui nous alertent sur le déclin de la littérature et des sciences humaines, lié aux changements survenus dans ce domaine du fait des nouvelles technologies de l'information. Cependant d'autres interprétations plus optimistes sont possibles, si l'on met en valeur la multiplication des modalités d'écriture, des réseaux, des lecteurs et des textes. Ce travail s'interroge sur le rôle attribué à la critique dans un contexte de transformations majeures de la littérature, des discours et des champs culturels qui s'y rattachent.

La seconde partie du numéro aborde plusieurs cas concrets de la représentation de la crise dans des œuvres littéraires. Pénélope Laurent aborde un roman très récent de l'écrivain guatémaltèque Rodrigo Rey Rosa, *Severina*. Le personnage éponyme représenterait, selon la critique, la crise des figures de lectrices dans la littérature contemporaine. Pourtant l'auteure soutient que ce personnage doit être mis en relation, non pas avec une peur de l'alphabétisation des masses, mais avec un rôle plus important et plus actif du lecteur, revendiqué par le roman contemporain.

Amélie Florenchie aborde, quant à elle, deux romans espagnols, également très récents, consacrés à la crise financière de 2007 : *Karnaval*, de Juan Francisco Ferré, et *La habitación oscura*, de Isaac Rosa. Dans ces deux romans, par ailleurs très différents, la mise en fiction de la crise passe par une réflexion critique sur l'identité du sujet postmoderne dans une société tardo-capitaliste et hyper-consumériste, basée sur le contrôle des individus au moyen de la « captation de leurs affects » et, en l'occurrence, de leur libido sentiendi. La sexualité devient un enjeu de pouvoir dans un corps-à-corps entre les masses et les puissants, qui ne laisse aucune place à l'expression de la liberté.

Carine Vuillequez aborde l'univers littéraire de l'écrivain espagnol Gonzalo Calcedo, qui met en évidence la crise de l'individu, à travers les nouvelles du recueil *Esperando al enemigo* (1996). C'est une crise personnelle et parfois identitaire, perceptible dans la fracture entre le sujet, les autres et le monde, fracture intimement liée à la solitude.

L'écriture de Calcedo est capable de s'organiser autour de la fracture et du conflit : le genre littéraire de la nouvelle s'affirme comme le canal formel de la crise dans sa dimension universelle et atemporelle.

Julien Roger explore le monde de l'enfance à travers deux œuvres magnifiques en provenance d'Argentine : *Cuadernos de infancia*, de Norah Lange et *Viaje olvidado*, de Silvina Ocampo, publiées toutes deux en 1937. Ces textes fonctionnent en rupture par rapport aux autobiographies d'enfance du XIX^e siècle, et même du début du XX^e. Après s'être interrogé brièvement sur les raisons de cette rupture, cet article envisage de quelle manière ces deux textes mettent en scène des enfances en crise : morts, suicides, meurtres. Enfin, on analysera les moyens mis en œuvre par les auteures pour dépasser cette crise, au niveau de l'énonciation : le travail sur le langage, sur la focalisation et sur le temps sont les outils avec lesquels ces textes déjouent la crise qu'ils mettent en scène.

Enfin, Xavier Escudero nous entraîne dans le XIX^e siècle finissant avec le roman autobiographique de Alejandro Sawa, *Declaración de un vencido (novela social)*, publié en 1887. C'est le témoignage d'un jeune homme de lettres idéaliste, venu à Madrid pour se former et se faire un nom. Le récit de son expérience se place sous le signe de l'échec qu'il impute à une société impitoyable et déshumanisée. Roman de la crise, annonçant celle de 1898, *Declaración de un vencido* décrit l'agonie de son protagoniste, révolté, en état de crise constante, et augure, par sa structure fragmentaire et son écriture, la future crise du roman de 1902, où le désenchantement et le pessimisme guideront les pas des personnages. Le travail analyse les manifestations de la notion de crise dans le domaine social, historique et littéraire.

Milagros EZQUERRO – Professeur Émérite. Ses recherches portent sur la Littérature et le théâtre hispano-américains contemporains (dernier livre publié : *Contralectura de la obra de Augusto Roa Bastos*, Asunción, Servilibro, 2012), ainsi que sur la théorie du texte (*Leerescibir*, México / París, Rilma 2 / ADEHL, 2008).

Crisis y representaciones

Crises et représentation

Crisis and representations

Milagros EZQUERRO

Université de Paris Sorbonne Paris IV – CRIMIC (EA 2561)

El concepto de crisis tiene su origen, en nuestras lenguas, en el siglo dieciocho, en el campo de la medicina. A raíz del krach bursátil de 1929, la crisis entra en el campo financiero y económico de las sociedades capitalistas, y a partir de entonces y cada vez más, el concepto se extiende a múltiples campos semánticos. El presente estudio examina los grandes rasgos de la crisis de 1929 y de sus consecuencias socio-económicas, interesándose después a lo que ocurre en el mismo periodo en el campo cultural latinoamericano: el fenómeno del «boom» y el postmodernismo, con sus peculiaridades. Finalmente aparece que la producción cultural funciona globalmente como sistema de resistencia frente al sistema económico ultraliberal que se ha impuesto en las últimas décadas. Esta resistencia, sin ilusiones, es a pesar de todo necesaria, ya que tiene una función de contrapeso ideológico, aunque sea utópico.

Plabras claves: crisis, representación, postmodernismo, neoliberalismo, producciones culturales

Le concept de crise apparaît, dans nos langues, au XVIII^e siècle, dans le champ de la médecine. Après le krach boursier de 1929, la crise entre dans le champ financier et économique des sociétés capitalistes, et à partir de là et de plus en plus, le concept s'étend à de multiples champs sémantiques. La présente étude examine les grands traits de la crise de 1929 et de ses conséquences socio-économiques, puis s'intéresse à ce qu'il advient dans la même période dans le champ culturel latino-américain: le phénomène du «boom» et le postmodernisme, avec leurs traits spécifiques. Finalement il apparaît que la production culturelle fonctionne globalement comme système de résistance face au système économique ultralibéral qui s'est imposé dans les dernières décennies. Cette résistance, sans illusions, est malgré tout nécessaire, dans la mesure où elle a une fonction de contrepoids idéologique, même s'il est utopique.

Mots clés : crise, représentation, postmodernisme, néolibéralisme, productions culturelles

Domaine : crise, représentation, postmodernisme, néolibéralisme, productions culturelles



El concepto de crisis tiene su origen, en nuestras lenguas, en el siglo dieciocho, en el campo de la medicina y se refiere a una «mutación considerable que acaece en una enfermedad, ya sea para mejorarse, ya para agravarse el enfermo». Por extensión, designa un «momento decisivo de un negocio grave y de consecuencias importantes». Sin embargo, a raíz del krach bursátil de 1929, la crisis entra en el campo financiero y económico de las sociedades capitalistas. A partir de entonces y cada vez más, el concepto se extiende a múltiples campos semánticos: se habla de crisis social, moral, de civilización, de la pareja, de la familia, etcétera. Con lo cual aparece evidente que se trata de un concepto fundamental para describir el funcionamiento de nuestro mundo globalizado y dominado por un neocapitalismo, o capitalismo financiero ultraliberal. He aquí la definición de la crisis en el reciente *Dictionnaire de l'économie*¹:

Crise: blocage des mécanismes habituels de fonctionnement ou d'adaptation de l'économie, se produisant dans un secteur d'activité ou touchant un système économique dans son ensemble. Les secteurs économiques touchés, ou l'économie globale, ne peuvent sortir de leur difficulté sans se transformer.

Si nos referimos a la primera gran crisis mundial, la de 1929, cuyas consecuencias fueron tremendas, no sólo en el campo económico y social, sino también en el campo político, ya que es evidente que los cataclismos de las décadas de los años 30 y 40, verdadero Apocalipsis histórico, tuvieron su raíz en este terremoto financiero, económico y social, vemos que corresponde a un movimiento estético de envergadura mundial, generalmente llamado Modernismo. No se trata tan sólo del movimiento de renovación poética que empieza en la última década del siglo XIX y cuya figura emblemática es el poeta nicaragüense Rubén Darío, sino de un fenómeno mucho más amplio que abarca también las primeras décadas del siglo XX, hasta la Segunda Guerra Mundial, y que concierne, además de la totalidad de las artes, el pensamiento en su más amplia acepción: las ciencias, la filosofía, las ciencias humanas y sociales en general. O sea que tenemos la conjunción de un fenómeno estructural (la expansión del capitalismo económico y financiero), de un fenómeno cultural (el desarrollo, la renovación de las ciencias y de las artes) y de un fenómeno funcional (el disfuncionamiento de los sistemas de autorregulación del mercado que acarrea crisis cada vez más frecuentes y más graves). Esta conjunción desemboca en una serie de catástrofes históricas, cuya apoteosis es la Segunda Guerra Mundial.

La magnitud del trauma en todos los aspectos es tal, que se impone entonces una visión económica inspirada por el británico John Maynard Keynes (1883-1946), y que produce el *New Deal* del Presidente de Estados Unidos Franklin D. Roosevelt, y los Acuerdos de Bretton Woods (1944). Para Keynes, el pleno empleo era un objetivo fundamental. Pensaba que el capitalismo necesitaba de un Estado activo para estimular la economía con inversiones públicas. Opinaba también que el mercado funciona mejor cuando el Estado establece mecanismos de regulación.

En oposición a la teoría keynesiana, se desarrolla la «escuela monetarista» de los economistas formados en la Universidad de Chicago, que van a inspirar primero la política del general Suharto en Indonesia a partir de 1975, del general Pinochet por las mismas fechas en Chile, de Margaret Thatcher a partir de 1979 en Inglaterra y por fin de Ronald Reagan a partir de 1980 en Estados Unidos. Bajo la bandera de la «revolución conservadora», estos gobernantes llevan a cabo una política neoliberal muy agresiva para terminar con una larga tradición de intervención económica y social del Estado: de-regulaciones y privatizaciones se multiplican en todos los sectores.

¹ *Dictionnaire de l'économie*, sous la direction de Pierre Bezbakh et Sophie Gherardi, Paris, Larousse-Le Monde, 2000.

Así empiezan tres décadas de ultra-liberalismo, así se impone una ideología monolítica que, naturalmente, será confortada por la caída del muro de Berlín y el desmantelamiento de la Unión Soviética, interpretados como el triunfo del sistema capitalista mercantil.

En América latina, ya sabemos, es la era aciaga de las dictaduras y de las juntas militares. Este tipo de gobiernos autoritarios estaban en perfecta sintonía con el ultra-liberalismo y se transformaron en verdaderos «laboratorios» donde se experimentaron las tesis de los tres «apóstoles» de la escuela de Chicago, Schumpeter, Hayek y Friedman, en unas sociedades amordazadas y aterrorizadas. En su libro *La stratégie du choc. La montée du capitalisme du désastre*², la periodista canadiense Naomi Klein ha mostrado cómo, durante el primer año de aplicación de la terapia prescrita por los economistas ultra-liberales, la economía chilena bajó de un 15%, mientras que el paro –que había sido de un 3% durante el gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende– subía a un 20%. En 1988, después de quince años de experimentos ultra-liberales, un 45% de los chilenos se encontraban en condición de pobreza. A esto se llamó el «milagro chileno» y Milton Friedman, el inspirador de la política de Pinochet, fue galardonado con el Premio Nobel de Economía en 1976. Otro tanto se podría decir, por supuesto, de Argentina, Paraguay, Uruguay, y también de otros países con gobiernos menos autoritarios, pero también ultra-liberales.

¿Qué pasa, durante esa época, en el campo cultural? Es la época del «Boom latinoamericano», un proceso de extraordinaria renovación cultural, en particular pero no solo, en literatura. Un proceso que se puede comparar con lo que pasó en Europa en las primeras décadas del siglo xx, por su magnitud y por su repercusión internacional, repercusión que no tuvo, por ejemplo el movimiento vanguardista latinoamericano, a pesar de su excelencia. Sin embargo, si no se pueden negar las influencias que tuvieron las culturas europeas y norteamericanas en los escritores del «boom», es evidente que se trata de un fenómeno muy peculiar, de múltiples hibridaciones, y que les ha dado a las culturas latinoamericanas una dimensión universal. Así podemos comprobar que las características que se le suelen atribuir a la literatura del Modernismo, tienen algo que ver con las de la Nueva Narrativa:

1. Un interés por la subjetividad en la escritura. La importancia de las modalidades de la observación, de la lectura o de la percepción, que resultan más interesantes que el objeto mismo.
2. Una toma de distancia con relación a la aparente objetividad de un narrador impersonal y omnisciente que ostenta puntos de vista fijos y posturas morales claramente expresadas, gracias al uso de narradores implicados, a veces múltiples, cuyo punto de vista es incierto y movedizo.
3. La hibridación de géneros literarios que autoriza, por ejemplo, una poesía filosófica o realista, y una prosa narrativa lírica y poética.
4. Un interés por las formas fragmentadas, los relatos discontinuos y el collage, aparentemente aleatorio, de diversos materiales.
5. Una tendencia a la auto-referencialidad y a la toma de conciencia del proceso de producción y del proceso de recepción del objeto estético.
6. Un rechazo de la distinción entre alta cultura y cultura popular, a la vez en la selección de materiales utilizados para producir el objeto estético, y en los métodos de distribución y de consumo del arte.

No es necesario insistir en la vigencia de estos rasgos en la producción narrativa latinoamericana de las décadas de los sesenta y de los setenta. Los críticos suelen hablar de «post-boom» tratándose de la producción a partir de los ochenta: esta mutación, progresiva y sutil, diferente en cada literatura nacional, corresponde a la época en la cual se difunde la noción de «postmodernismo».

2 Naomi Klein, *La stratégie du choc. La montée du capitalisme du désastre*, traduit de l'anglais (Canada), Arles, Actes Sud, 2008.

A pesar de que las figuras fundadoras de un pensamiento post-estructuralista son los filósofos y sociólogos franceses Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard y Jean Baudrillard, es en Estados Unidos donde se desarrollan, con antelación y constancia, los estudios sobre postmodernismo. Como su nombre lo indica, el postmodernismo es la continuación del modernismo, pero a la vez es también su negación. Si retomamos los rasgos definitorios ya expuestos, vamos a comprobar que el postmodernismo no los niega, sino que los radicaliza. Pondrá la subjetividad en primer plano, pero negando la posibilidad de alcanzar la objetividad.

Indagará las múltiples maneras de narrar una historia, sabiendo que ninguna es la mejor. Del mismo modo, insistirá en la multiplicidad de lecturas posibles de un texto, negando la existencia de una lectura exacta o exhaustiva. Los escritores postmodernos practican la hibridación genérica y también el pastiche, la parodia, la ironía, el juego y el «bricolage». Valoran el fragmento y la discontinuidad, la ambigüedad y la simultaneidad, expresiones de un sujeto desestructurado, descentrado, deshumanizado. La ruptura entre modernismo y postmodernismo se evidencia en la actitud del sujeto frente a esas orientaciones estéticas. Así por ejemplo, el sujeto moderno presenta una visión fragmentada de la subjetividad humana y de la historia, pero considera que esta fragmentación es lamentable, incluso trágica, y que la pérdida de la unidad es dolorosa. El artista moderno piensa que el arte puede restituir la unidad, la coherencia y el sentido que se han perdido. A la inversa, el sujeto postmoderno acepta la fragmentación, la incoherencia y lo provisorio, los acata y los celebra: si el mundo ha perdido su sentido, juguemos con lo absurdo.

El filósofo marxista norteamericano Fredric Jameson (nacido en 1934) propone una interpretación de los procesos culturales en tanto fenómenos vinculados a diferentes etapas del capitalismo. La etapa actual, la tercera, es la del capitalismo globalizado y consumista, enfocado en el marketing, y en el consumo de productos y mercancías, y no en su producción. Está asociada a las tecnologías nucleares y electrónicas. La etapa anterior, que se extiende desde finales del siglo XIX hasta la Segunda Guerra Mundial, es la fase del capitalismo monopolístico, asociada al motor de combustión y al motor eléctrico, y corresponde al Modernismo. Este movimiento tiene sus raíces en la Ilustración y en el culto de la racionalidad, por eso postula la existencia de un sujeto estable, coherente y cognoscible. Pretende que la razón, en tanto que modo de conocimiento objetivo, y la ciencia que produce la verdad deben gobernar el mundo. La ciencia es el paradigma de todas las formas socialmente útiles del saber, es neutra y objetiva. El lenguaje, en tanto que modo de expresión para producir y comunicar el saber, también debe ser racional, y para ser racional, debe ser transparente, simple médium para representar el mundo real perceptible.

En este sistema, la racionalidad tiende a crear orden a partir del caos, y la creencia fundamental es que más racionalidad crea más orden, y que cuanto más ordenada sea una sociedad, mejor funcionará. Así una sociedad moderna, en su deseo de crear más y más orden, va a desconfiar de todo lo que considera como «desorden». Y para establecer la superioridad del orden, va a instaurar una oposición binaria «orden/desorden»: dentro de la cultura occidental, el «desorden» tiende a identificarse con «lo otro» (Octavio Paz diría «la otredad»), definido dentro de los pares de oposiciones binarias. Así por ejemplo, todo lo que es: no blanco, no macho, no heterosexual, no racional pertenece a la categoría del «desorden» y debe ser eliminado de la sociedad racional, ordenada, moderna.

Sin embargo, se puede observar que la creación del orden acarrea la creación de cierta cantidad de desorden, así que la sociedad debe constantemente obrar para mantener la estabilidad de un estado en el cual el orden supera al desorden. Jean-François Lyotard ha identificado esta

estabilidad con la noción de totalidad o de sistema totalizado: el orden, la estabilidad y la totalidad se mantienen en las sociedades modernas por medio de los «grandes relatos», esas historias que una cultura se narra a sí misma para explicar y justificar sus orígenes, sus creencias y sus prácticas. El postmodernismo va a emprender la crítica de los «grandes relatos» des-construyéndolos, y mostrando que sirven para ocultar la inestabilidad y las contradicciones inherentes a todas las formas de práctica o de organización social. En otros términos, cualquier tentativa para crear orden acarrea ineluctablemente la creación de una cuota equivalente de desorden, pero el «gran relato» oculta este mecanismo explicando que el desorden es realmente caótico y malo, mientras que el orden es realmente racional y bueno. El postmodernismo, al criticar los «grandes relatos», favorece los «mini relatos», las historias que explican prácticas limitadas, acontecimientos locales y no conceptos globales o universales. Los «mini relatos» son contingentes, provisorios, temporarios y no pretenden a la universalidad, a la verdad, a la racionalidad, a la estabilidad.

En el campo estético, la ambición de abarcar una totalidad (la novela total, por ejemplo) cede paso a una postura más modesta, a una concepción más lúcida de nuestra relación al mundo. Efectivamente, la visión estética acompaña la evolución de la visión del mundo que nos proponen las ciencias, y ya sabemos que los cambios han sido vertiginosos en el siglo xx. Sólo citaré unas líneas del hermoso ensayo de Ilya Prigogine, que fue Premio Nobel de Química en 1977, *La fin des certitudes* :

La science classique privilégiait l'ordre, la stabilité, alors qu'à tous les niveaux d'observation nous reconnaissons désormais le rôle primordial des fluctuations et de l'instabilité. Associés à ces notions apparaissent aussi les choix multiples et les horizons de prévisibilité limités. Des notions telles que le chaos sont devenues populaires et envahissent tous les champs de la science, de la cosmologie à l'économie³.

En el campo estético, estas mutaciones van a traducirse en el reconocimiento de la inestabilidad del mundo referencial, en una des-estructuración del sujeto productor, el cual va a renunciar al estatuto demiúrgico de auctor y reivindicarse como mero mediador, eslabón de un saber y de unas prácticas anteriores a su propia persona, compilador de materiales y de discursos heredados o espigados –según la hermosa expresión de Augusto Roa Bastos– acá y allá, en la gran biblioteca universal, en la biblioteca de Babel. Así como la física cuántica ha puesto en evidencia el papel protagónico del observador, anteriormente desdeñado, en el campo estético las teorías de la recepción conceden una importancia inédita al sujeto receptor considerado hoy día como co-creador de la obra, cuando anteriormente estaba relegado a una función de sujeto pasivo.

Ahora bien: ¿Cuál es el modo de articulación de un sistema económico, financiero y social cuyo funcionamiento implica, cada vez más y de manera más frecuente, la irrupción de crisis más o menos globales, más o menos catastróficas, con un sistema cultural que ha tomado conciencia de los peligrosos espejismos de la idea utópica de «progreso indefinido», de las trampas de la razón y del orden, y que, por ende, se ha vuelto crítico y receloso? Propongo considerar la hipótesis siguiente: el postmodernismo –y sus múltiples variaciones– funciona globalmente como sistema de resistencia frente al sistema económico que viene imponiéndose de manera hegemónica en estas últimas décadas, el del ultraliberalismo, el del capitalismo mafioso, el de la globalización financiera. Naturalmente, las armas son desiguales, y estamos demasiado desengañados para creer en el fin del capitalismo, en el fin de la historia o en el triunfo de la justicia. Sin embargo,

3 Ilya Prigogine, *La fin des certitudes*, Paris, Éditions Odile Jacob Sciences, 1996, p. 12.

la resistencia es necesaria aunque sea ilusoria, por eso sigue funcionando el remozado mito del Apocalipsis.

Curioso destino el de esta noción, cuyo significado es «revelación», y que se ha usado en un principio para designar los textos portadores de una revelación de secretos divinos acerca del porvenir de la humanidad. Sin embargo, a causa del Apocalipsis de Juan, la obra maestra del género apocalíptico, que narra los innumerables desastres que sufrirán los hombres antes de gozar del Reino de Dios, la palabra se ha vuelto sinónima de «fin del mundo», de la catástrofe final que anunciará el próximo retorno de Cristo y su reino eterno en la Jerusalén celeste. Este mito literario está presente, de manera obsesiva, en la literatura latinoamericana, no será casualidad que, por ejemplo, *Cien años de soledad* se cierre con una escena donde confluyen los textos proféticos (los pergaminos de Melquíades), la revelación final de Aureliano Babilonia y la destrucción de Macondo, o sea del mundo. Termino citando un fragmento del hermoso final de la novela:

Macondo ya era un pavoroso remolino de polvo y escombros centrifugado por la cólera del huracán bíblico, cuando Aureliano saltó once páginas para no perder el tiempo en hechos demasiado conocidos y empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado⁴.

4 Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, edición de Jacques Joset, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas 215, 1999 [1967], p. 558-559.

Entre l'unique et les multiples : la crise des savoirs dans les mondes ibériques et latino-américains

Entre lo único y lo múltiple: la crisis de los saberes en los mundos ibéricos y latinoamericanos

Between single and multiple: the crisis of knowledge in Iberian and Latin American worlds

Enrique SÁNCHEZ ALBARRACÍN

Université Lumière Lyon2 - Laboratoire LCE-Langues et Cultures Européennes (EA 1853)

L'être ibérique et latino-américain, en quête d'intimité collective, est-il en mesure aujourd'hui de développer les outils lui permettant de surmonter ses propres obstacles circonstanciels et générationnels pour accéder enfin, non à une nouvelle et aléatoire utopie, mais à une resignification valable et acceptable de son être en devenir et en dialogue avec l'altérité ?

Aborder cette question à travers le double prisme de la mondialisation et de la crise, c'est interroger le présent et l'histoire, le temps et l'espace, la vie, les sens et l'intellect, les représentations et le langage,

¿Dispone hoy día el ser ibérico y latinoamericano, en su búsqueda de intimidad colectiva, de las herramientas que le permitan superar sus propios obstáculos circunstanciales y generacionales para acceder por fin, no a una nueva y aleatoria utopía, sino a una resignificación válida de su ser en devenir y de su diálogo con la alteridad?

Abarcar este tema, a través del doble prisma de la globalización y de la crisis, es indagar en el presente y en la historia, solicitar el tiempo y el espacio, la vida, los sentidos y el intelecto, las representaciones y el lenguaje, las ciencias, la ética y los saberes.

Is the Iberian and Latinoamerican being, which is searching for collective intimacy, able to develop today the tools that could allow him to overcome his own generational and incidental obstacles in order to accede at last, not to a new and uncertain utopia but to an acceptable and valid re-meaning of his in the making being and discussing with alterity? Broaching this questioning through the double prism of globalization and crisis is questioning present and history, time and space, life, senses and intellect, representation and language, sciences, ethic and knowledge.

Current crises of advanced



les sciences, l'éthique et les savoirs.

Les crises actuelles de la modernité avancée peuvent être envisagées, à bien des égards, comme le résultat d'une impasse épistémologique, celle de la construction d'une raison universelle occidentalise oubliuse de la pluralité des mondes. C'est pourquoi le dépassement des contradictions apparentes n'est peut-être possible qu'en renonçant à l'univoque occidental au profit d'un équivoque fructueux dont la condition même serait la prise en compte du pluriel et de l'incompatible.

Mots-clés : crise, mondialisation, raison, savoir, culture, épistémologie

Domaine : Espagne, Amérique latine

Las crisis de la actual modernidad avanzada pueden ser consideradas, en muchos aspectos, como el resultado de un obstáculo epistemológico, el de la construcción de una razón universal occidental que descarta la pluralidad de los mundos. Cabe sospechar, por tanto, que la superación de las contradicciones aparentes sólo podrá lograrse sustituyendo el unívoco occidental por un equívoco fructífero cuya condición misma podría ser la aceptación de lo plural y lo incompatible.

Palabras claves : crisis, globalización, razón, saber, cultura, epistemología

modernity can be considered, in many respects, as the result of an epistemological impasse, that one of the construction of an universal western reason oblivious of the plurality of the worlds. This is why the transcendence of the apparent contradictions is maybe possible only renouncing to the western unequivocal in favor of a profitable equivocal of which condition itself would be the the consideration of plural and incompatible.

Keywords : crisis, globalization, reason, knowledge, culture, epistemology

« [...] por cuanto el fundamento de la vida no puede ser sino la convivencia. »

Enrique Dussel

L'unique est devenu une tension insoutenable. C'est comme une poche percée dont les trous laissent s'échapper les multiples de toutes parts. À force de paradoxes, la raison univoque s'enraye et finit par provoquer ce qu'elle prétend contenir elle-même. Il en va ainsi du politique comme du savoir, de l'éducation comme de la culture. Nombreux sont les exemples de ces contradictions à notre époque où la simultanéité des échanges et la multiplication des interdépendances font dire à Adelino Braz que la « mondialisation est un phénomène dont le processus tend vers la fin même de l'idée de monde »¹. Cette insoutenabilité consacre-t-elle pour autant l'abandon de toute forme de certitude ? Dans quelles mesures les crises, qui entravent le déroulement des prévisibles, ne seraient-elles pas, finalement, des constantes de l'être en mouvement ? En les considérant comme des accidents plutôt que comme des invariants de l'histoire, ne sommes-nous pas en train de conforter de nouvelles fables transhumanistes destinées à se substituer aux allégories mystiques d'antan ? Comment, en effet, l'être humain, dans les limites de ses conditions biologiques et psychiques pourrait-il endurer encore longtemps l'impérieuse croissance économique et technologique, la liquéfaction des relations sociales, l'insupportable empressement du temps et la prolifération des risques planétaires ?

Tandis que la course anthropophage de la modernité (maintes fois décrite et critiquée) continue de s'accélérer à l'ère globale, l'humanité, elle, semble pétrifiée par l'immobilisme que lui impose la peur de sa propre vitesse. Cette double tension consistant à appuyer sur le frein et l'accélérateur en même temps pourrait être devenue, ainsi, une sorte de métaphore de la condition humaine : *ser es estar en perpetua crisis*.

Aborder les mondes ibériques et latino-américains à travers le double prisme de la mondialisation et de la crise, c'est reprendre à nouveau ce voyage interminable des identités qui se croisent à travers la Méditerranée et l'Atlantique. C'est aussi remordre la pomme de l'Occident inéluctable qui nous renvoie à nos péchés originels, aux vicissitudes de l'Histoire, aux jeux des miroirs déformants des confrontations et des convergences. Il ne s'agit pas cependant de répéter pour répéter, mais de relire pour mieux appréhender et pour mieux comprendre. Les itérations ont cette vertu exploratoire de la densité des choses².

Ces ensembles réels ou métaphoriques, héritiers de passés hybrides et ambivalents, sont-ils en mesure, à présent, de développer les outils leur permettant de surmonter leurs propres obstacles circonstanciels et générationnels pour accéder enfin, non à de nouvelles et aléatoires utopies, mais à des resignifications valables et acceptables de leur être en devenir et en dialogue avec l'altérité ? Confrontées aux paradoxes d'une logique oublieuse de la pluralité des mondes, les sociétés ibériques et latino-américaines semblent empêtrées de nos jours dans des crises qui pourraient être davantage épistémologiques que politiques ou existentielles et dont le dépassement ne serait envisageable, peut-être, qu'en renonçant une fois pour toutes à l'univocité occidentale au profit d'une équivoque alternative, nourrie d'incompatibilités fructueuses.

Mais comment sortir du labyrinthe sans revenir en arrière, puisque tout retour dans le temps, comme chacun sait, est impossible, et puisque la sortie du tunnel de la crise, comme l'écrit le

1 Adelino Bras, *Penser la mondialisation*, Paris, Ellipses, 2009, p. 8.

2 Voir Enrique Sánchez Albarracín, « L'échec de Caliban : rationalités et altérités dans le monde ibérique et latino-américain », communication présentée le 7 juin 2013, à Strasbourg, au congrès de la SHF (à paraître).

journaliste espagnol Ignacio Escolar, nous conduit inévitablement vers un autre lieu³ ? Comment abandonner ses racines sans perdre le contact avec la terre ? Comment oublier ses certitudes sans tomber dans le relativisme ? Toujours mouvantes, migrantes, ballotées par les vents et tempêtes, les pensées ibériques et latino-américaines ne seraient-elles pas justement des pensées latérales, dynamiques, prédisposées à redonner du sens aux multiples et du multiple aux sens ?

Changer de lunettes pour regarder le monde⁴

Quelle que soit la perspective depuis laquelle on se situe aujourd'hui, quel que soit le sujet sur lequel on se penche, c'est l'impression de flou et de vertige qui domine et il semble de plus en plus difficile de trouver des réponses précises. On nous dit que nous sommes entrés dans la société de la connaissance et nous avons bizarrement la sensation de devenir de plus en plus ignorants. L'excès d'information nous aveugle, l'excès de vitesse nous paralyse. Nous devenons des usagers de plus en plus ignares dans un monde peuplé de boîtes noires de plus en plus « intelligentes » qui dialoguent entre elles tandis que nous renonçons à décoder les notices⁵. À cette difficulté à saisir les données fluctuantes qui nous entourent s'ajoute notre sentiment d'impuissance face aux détériorations progressives de notre bien-être, de nos économies, de notre environnement, de l'avenir que nous réservons à nos enfants. Nous sommes en quelque sorte prisonniers de notre propre culture, de notre manière de comprendre le monde, des catégories mentales par lesquelles nous organisons notre perception⁶. En Espagne, au Portugal, en Amérique latine, en synergie parfois avec d'autres régions du monde, des voix individuelles et collectives s'expriment sur la nécessité de trouver des alternatives à ce que le sociologue argentin Atilio Borón définit comme une « crise intégrale de civilisation » qui détruit la trame même de la vie sociale et ne peut plus se contenter de solutions économiques ou financières⁷, car elle découle aussi, selon Boaventura de Sousa Santos, d'une profonde crise de confiance épistémologique :

Las promesas que legitimaron el privilegio epistemológico del conocimiento científico a partir del siglo XIX – las promesas de paz y de racionalidad, de libertad y de igualdad, de progreso y de repartición del progreso –, no se realizaron ni en el centro mismo del sistema mundial, y adicionalmente se transformaron en los países de la periferia y de la semiperiferia – lo que se convino en llamar el Tercer Mundo – en la ideología legitimadora de la subordinación al imperialismo occidental. En nombre de la ciencia moderna, se destruyeron muchos conocimientos y ciencias alternativas y se humilló a los grupos sociales que en ellos se apoyaban. En síntesis, en nombre de la ciencia se cometieron muchos epistemicidios y el poder imperial se escudó en ella para desarmar la resistencia de los pueblos y grupos sociales conquistados⁸.

3 « Muchos creen que volveremos a la luz por el mismo sitio por el que entramos, que será un regreso a la España de 2007. Pero del túnel siempre se sale a otro lugar ». Ignacio Escolar, *La crisis en 100 apuntes*, Barcelona, Debate, 2012, p. 14.

4 Titre d'un ouvrage collectif espagnol de réflexion sur une nouvelle culture du développement durable : Yago Herrero, Fernando Cembranos, Marta Pascual (coord.), *Cambiar las gafas para mirar el mundo : una nueva cultura de la sostenibilidad*, Madrid, Ecologistas en acción, 2011.

5 Daniel Innerarity, *La democracia del conocimiento*, Madrid, Paidós, 2011, Chap. 3. « La sociedad del conocimiento y la ignorancia », p. 55-71.

6 Yago Herrero, Fernando Cembranos, Marta Pascual, *op. cit.*, p. 20.

7 Atilio Borón, « De la guerra perpetua a la crisis perpetua », *Bajo el Volcán*, vol. 8, no 14, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2009, p. 107-126.

8 Boaventura de Sousa Santos, « Introducción General », dans Boaventura de Sousa Santos, Mauricio García Villegas, et al., *Emancipación Social y violencia en Colombia*, Bogotá, ed. Norma, 2005, p. 12.

D'après Amelia Valcárcel, c'est le terme *desengaño* qui caractériserait le mieux cette crise multiforme et indéfinissable qui semble vouloir clore à présent cinq siècles de modernité et d'humanisme⁹. Mais il ne faut pas entendre ce terme au sens wébérien de « désenchantement », c'est à dire celui qui, appliqué pour décrire l'histoire occidentale à partir de la Renaissance, se référerait à la laïcisation et à la sécularisation de la société, à l'abandon progressif des explications surnaturelles et fidéistes du monde au profit de la raison et de la science et à la substitution de l'idée religieuse du destin céleste par le concept du progrès linéaire¹⁰. Non, l'idée de « *desengaño* » est ici plus proche de la culture baroque espagnole qui mettait déjà en doute, au XVII^e siècle, les idéaux néoplatoniciens, sous les plumes de Quevedo, de Gracián, de Calderón de la Barca ou de Mateo Alemán. C'est un pessimisme renforcé par la crise des institutions et de la représentation politique qui fait dire au mouvement des Indignés, en Espagne, que le problème c'est le système, lui-même, dans son intégralité¹¹, un système qui a perdu le contact avec le contexte vital et social dans lequel il était enraciné, en raison d'une technicisation et d'une mathématisation excessive de la pensée¹². C'est la prise de conscience de l'illusoire neutralité axiologique de la science, détournée de plus en plus, au contraire, au profit d'un contrôle axiologique renforcé par le développement des communications et des nouvelles technologies et qui met en péril le fonctionnement démocratique¹³.

L'environnementaliste mexicain Enrique Leff décrit la crise de civilisation actuelle comme un bouleversement ou, plus exactement, un *desquiciamiento* du monde provoqué par la « chosification » de l'être, la surexploitation de la nature et par la perte du sens de l'existence suscitée par la pensée rationnelle dans sa négation de l'altérité¹⁴. Ce qui veut dire finalement qu'il ne peut y avoir de salut que dans la quête d'autres formes de rationalité moins destructives, c'est à dire plus raisonnables, dans la construction de formes de pensée qui ne se recherchent pas pour elles-mêmes, comme écrivait María Zambrano, mais qui se cherchent dans la réalité antagoniste et qui, en cherchant l'autre ainsi, finissent par s'engendrer elles-mêmes¹⁵.

Il s'agit donc de resignifier l'être humain et ses relations avec la société et l'environnement, de redonner du possible à son devenir et du sens à son existence. Et ce qui fait sens est toujours nécessairement divers, comme le suggéraient déjà ces vers de Rubén Darío, qui ouvraient, en 1905, l'un des poèmes les plus désespérés de ses surprenants *Chants de vie et d'espérance* :

9 Amelia Valcárcel, *Cómo vivir en un mundo global y desengañado*, Conférence, Madrid, 19/03/2013, Fundación Juan March, Disponible sur : <<http://www.march.es>>, (consulté le 15 février 2014).

10 Amelia Valcárcel, *Ética para un mundo global : Una apuesta por el humanismo frente al fanatismo*, Madrid, Temas de Hoy, 2002, p. 104-105.

11 Klaudia Álvarez, Pablo Gallego, Fabio Gándara, Óscar Rivas, *Nosotros, los indignados*, Barcelona, Editorial Destino, 2011, p. 16.

12 Pedro Cerezo Galán, *La crisis de la razón occidental*, Conférence, Madrid, 28/02/1985, Fundación Juan March, Disponible sur : <<http://www.march.es>>, (consulté le 15 février 2014)/ Xavier Zubiri, *Naturaleza, Historia, Dios*, Madrid, ed. Nacional, 1963, « Nuestra Situación Intelectual », p. 3-31, Disponible sur : <<http://www.zubiri.org/works/spanishworks/nhd/nuestrasituacion.htm>> (consulté le 23 février 2014)

13 Antonio Rufs Calderón, « El control axiológico un riesgo para la democracia », dans Graciela Arroyo Pichardo (dir.), *Lo Global y lo local en las Relaciones Internacionales, Una mirada desde el Sur*, México, UNAM, 2013, p. 165-179.

14 Enrique Leff, *Racionalidad Ambiental - La reapropiación social de la naturaleza*, México, Siglo XXI, p. IX.

15 María Zambrano, *España, sueño y verdad*, Barcelona, Edhasa, 2002, « Ortega y Gasset, filósofo español », p. 120.

L'arbre est heureux qui est à peine sensible,
 Et plus, la pierre dure, qui, elle, ne sent rien,
 Car il n'est douleur pire que la douleur de vivre
 Ni chagrin plus pesant que la vie consciente¹⁶.

Dans leur acception première et plurielle, les sens ne sont-ils pas justement ces fonctions psychophysiologiques par lesquelles nous recevons des informations sensorielles du milieu extérieur (vue, audition, toucher, goût, odorat, etc.) ? Je sens, donc je suis. Pour le poète nicaraguayen le degré de sensibilité de l'être humain, bien supérieur à celui des minéraux ou des végétaux est pourtant une faculté limitée ou trompeuse qui ne parvient pas à le prémunir contre les incertitudes et les menaces qui pèsent sur son existence :

Être et ne savoir rien, errer à l'aventure,
 Craindre d'avoir été, trembler de l'avenir [...] ¹⁷

C'est pourquoi de tout temps les individus semblent avoir cherché par d'autres voies à « suppléer à la brièveté de la vie et à l'imperfection des sens »¹⁸, en passant du pluriel au singulier, de la perception sensorielle aux révélations mystiques ou aux mécanismes de la raison, du sensible au cognitif, du qualitatif au quantitatif, de l'incertain à l'hypothétique, de l'incommensurable diversité du monde aux enceintes hermétiques et compréhensibles des laboratoires. Lorsque les *sens* deviennent *sens* au singulier, le mot peut tendre, tantôt vers une « acception ontologique, comme sens métaphysique de l'être en général ou d'un être en particulier », tantôt vers une « acception logique, comme signifiant de l'expression linguistique dans sa relation avec la pensée » ou prendre finalement une « acception gnoséologique comme disposition ou faculté cognitive de l'être humain »¹⁹. Dans tous les cas ces passages des multiples vers l'unique visent à déconnecter les sens (qui pourtant nous relient au monde et aux autres) de leur ancrage concret dans le temps et dans l'espace, comme si la clef de notre existence devait être extérieure à elle-même et échapper à nos contingences.

De part et d'autre de l'Atlantique, bien des penseurs semblent avoir voulu résister à cette dérive du multiple vers l'unique, du concret vers l'abstrait, de la variété des sens et des facultés de l'intellect vers la logique universelle de la raison. Averroès n'avait-il pas défendu dès le XII^e siècle la diversité et la complémentarité des ordres de vérité en formulant notamment l'idée de séparation de la foi et du savoir²⁰? Huarte de San Juan, en 1575, dans son *Examen de ingenios para las ciencias*, considérait que si on réunissait cent hommes de lettres pour leur soumettre

16 « Dichoso el árbol, que es apenas sensitivo, y más la piedra dura porque ésa ya no siente, pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo ni mayor pesadumbre que la vida consciente ». Rubén Darío, « Lo Fatal », *Cantos de vida y Esperanza*, 1905. (Traduction *Anthologie de la poésie ibéro-américaine*, Paris, Éditions Nagel, 1956, cité dans Xavier de Aizpuru, « Rubén Darío, le poète et l'homme », *Echos de Saint-Maurice*, Tome 65, 1967, p. 39, [en ligne], disponible sur : <<http://www.digi-archives.org/pages/echos/ESM065006.pdf>> (consulté le 10/03/2014)

17 « Ser y no saber nada, y ser sin rumbo cierto, y el temor de haber sido y un futuro terror... », *Ibid.*

18 Joseph Fourier, *Discours préliminaire à la théorie analytique de la chaleur*, 1822, p. XXIV, dans Gaston Darboux (ed.), *Œuvres de Fourier (Vol 1)*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

19 Arturo Ardao, *Lógica de la Razón y lógica de la Inteligencia*, Montevideo, Universidad de la República, 2000, Biblioteca de Marcha, p. 54. Traduction : *Logique de la raison et logique de l'intelligence*, Paris, L'Harmattan, 2003.

20 Averroès, *Accord de la religion et de la philosophie*, Traduction française de Léon Gauthier, Alger, Fontana, 1905.

une même question, chacun d'entre eux pourrait avoir un jugement particulier et raisonner de manière différente, car à la faculté des âmes il ne fallait jamais oublier d'associer le tempérament des corps et la pratique des choses réelles :

pues unos, sin arte, saben y entienden lo que han de hacer, y otros, cargados de preceptos y reglas, por no tener el habilidad que requiere la práctica, hacen mil disparates²¹.

Sor Juana Inés de la Cruz présentait la quête de savoir, dans son poème *Primero Sueño*, publié en 1692, comme un voyage onirique dans le temps et dans l'espace où la méthode discursive, pas plus que l'intuition unitaire, ne permettait de percer les profondeurs de la nuit ni d'appréhender l'infinité du monde²². Seulement les rayons du soleil au lever du jour et le réveil des sens du sujet endormi par le « rêve de la raison » pouvaient rendre palpables, sinon intelligibles, les réalités du monde :

*[El sol] con luz judiciosa
de orden distributivo, repartiendo a las cosas visibles sus colores iba, y restituyendo
entera a los sentidos exteriores
su operación, quedando a luz más cierta
el mundo iluminado y yo despierta²³.*

Car les sens sont des organes qui permettent l'interaction entre l'individu et son environnement dans le cadre d'une dynamique autopoïétique qui assure depuis toujours la préservation et l'évolution des êtres vivants²⁴. Ils ont donné ses principaux avantages compétitifs (quoique non exclusifs) à l'humanité : l'intelligence, née de la nécessité d'associer des images mentales ; et le langage, destiné à favoriser la coopération entre les êtres pour assurer la survie de l'espèce²⁵. Pour le philosophe et sociologue chilien, Rafael Echeverría, tout langage est d'abord action. Ce sont l'alphabet et l'écriture qui ont donné naissance ensuite à ce qu'il appelle la « dérive métaphysique », c'est à dire le passage de l'action aux idées et du devenir à l'être, la transformation des catégories mentales, la distinction entre théorie et pratique, l'émergence de la pensée rationnelle et l'illusion occidentale qui conçoit les hommes et les femmes comme des êtres rationnels capables de dominer la nature :

Poseídos por este nuevo lenguaje del ser, [...] buscábamos respuestas que nos dijeran lo que era inmutable, lo que era incambiable, cualquiera fuese el objeto de nuestras preguntas. Supusimos que el ser era lo no contingente, lo que eludía el devenir histórico, lo que siempre permanecía igual²⁶.

Renouer avec les sens c'est donc aussi renouer avec le langage, dans sa fonction coopérative originelle mais sans renoncer pour autant à ses potentialités génératives, car l'être humain

21 Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, Capítulo XI, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, disponible en : <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/examen-de-ingenios-para-las-ciencias--0/>>

22 José Gaos, « El sueño de un sueño », *Historia Mexicana*, 10, n° 1, Julio-Septiembre 1960, p. 54-71.

23 María Luisa Pérez Walker, *Antología de Sor Juana Inés de la Cruz*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1993, p. 212.

24 Francisco J. Varela ; Humberto R. Maturana, (1973). *De Máquinas y Seres Vivos : Una teoría sobre la organización biológica*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1995. Eliezer Braun, *El saber y los sentidos*, México : FCE, 1997, Disponible sur : <<http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx>>

25 Eduardo Martínez de la Fe, « El simio coronado : Historia de todos nosotros », in : *Blogueros de Tendencias* 21, *Los colores del conocimiento*, Berlin, Lola Books, 2013, p. 13-14.

26 Rafael Echeverría, *Ontología del lenguaje*, Buenos Aires, Granica, 2011, p. 22

s'invente et se réinvente continuellement à travers le langage, interprétant autour de lui l'espace des possibles, créant de nouveaux savoirs et de nouveaux consensus, réorganisant ses constructions sociales, resignifiant en permanence son monde et son existence²⁷.

Réconcilier le sens et les sens, c'est donc resituer l'unique entre les multiples, c'est refuser l'exclusivité de la logique de la raison sans rejeter néanmoins les vertus de cette même raison. C'est replacer la rationalité occidentale dans un espace générique plus vaste, capable d'embrasser d'autres rationalités et de les réunir, non dans une relation de vérité ou de compatibilité, mais dans une réciprocité qui même s'il elle était incompatible pourrait s'avérer utile et féconde.

Resignifier le présent et l'espace

Il ne s'agit pas simplement de remplacer l'universel devenu caduque par un substitut plus efficace, ni de renverser les rapports de force actuels par un décentrement des pôles au profit des périphéries, mais d'élaborer de nouvelles formes d'épistémologie capables de dépasser les cloisonnements et les impasses du monde d'aujourd'hui en vue d'atteindre ce que certains décrivent comme un « cosmopolitisme d'interculturalité », c'est à dire une forme alternative de mondialisation contre-hégémonique, destinée non seulement à rendre visibles mais opératifs d'autres modes de savoirs divergents ou contradictoires²⁸. Pour ce faire, de nombreux auteurs ibériques et latino-américains sont d'accord maintenant sur le point qu'il faut d'abord réfléchir sur le lieu et le temps depuis lequel on pense. Ce n'est pourtant pas une nouveauté. On pourrait même dire que toute l'histoire de la pensée, ibérique d'abord, et latino-américaine ensuite, tourne autour de cette ambition (si souvent frustrée) de se réapproprier son propre savoir, de se définir depuis son être et sa circonstance (*ser y estar*), depuis la somme ou l'enchevêtrement des mouvements (*ir y venir*) et des altérités réelles ou imaginaires (*inventar y descubrir*) qui la composent.

En Espagne, cette aspiration semble découler d'une dynamique politique et démographique très fluctuante qui a nourri depuis l'Antiquité et renforcé, au cours des siècles, un sentiment d'extériorité vis-à-vis de l'Europe occidentale. La Péninsule Ibérique ne fut-elle pendant longtemps la fin du monde connu, un territoire aventurier et lointain, exposé aux dangers les plus fabuleux et aux péripéties guerrières, celui des prouesses d'Hercules, des guerres puniques, la zone frontière du monde Chrétien, le théâtre de l'épopée du Cid ou de la Chanson de Rolland, le tombeau extrême-occidental de l'Apôtre Saint-Jacques ? Au Moyen-âge les habitants d'Al-Andalus donnaient, semble-t-il, le nom de Francs aux peuples chrétiens du Nord de la Péninsule tandis qu'était créé, de l'autre côté des Pyrénées, en provençal, le terme « espagnol ». Paradoxalement les historiens de cette Espagne mythique ont voulu fonder l'identité nationale au XIX^e siècle, après l'occupation napoléonienne, presque exclusivement à partir de ses racines germaniques, celles des Goths²⁹. Oscillant entre le désir d'appartenance à une Europe, qui à partir des traités de Westphalie de 1648 et jusqu'à nos jours, semble s'être configurée autour des territoires du vieil empire carolingien, et son attachement à l'espace méditerranéen et Atlantique de l'époque de Philippe II, l'Espagne a tantôt été unique, « una, grande, libre », dans la devise

27 *Ibid.*, p. 49-68.

28 Samuel Sosa Fuentes, « Las antinomías culturales del sistema mundial : una nueva ética global de justicia, redistribución e interculturalidad y una epistemología de Nuestra América », in : Graciela Arroyo Pichardo, *op. cit.*, 2013, p. 181-199.

29 José Álvarez Junco, *Mater Dolorosa - La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Santillana, 2002, p. 31-62.

du Franquisme, double dans l'expression tragique d'Antonio Machado³⁰, triple dans la vision historico-culturelle d'Américo Castro³¹, et multiple selon l'article 2 de la Constitution espagnole de 1978, qui rend compatibles les contradictions en prônant tout à la fois l'unité et la diversité, la coexistence politique d'une supranationalité indissoluble et d'alter-nationalités autonomes :

*La Constitución se fundamenta en la indisoluble unidad de la Nación española, patria común e indivisible de todos los españoles, y reconoce y garantiza el derecho a la autonomía de las nacionalidades y regiones que la integran y la solidaridad entre todas ellas*³².

Si la nation commune est indivisible, alors comment se fait-il qu'elle puisse être décomposée en nationalités autonomes ? Il y a dans la formulation de l'article quelque chose qui ressemble aux lois des systèmes complexes : la relation indissociable du tout et des parties, la solidarité des parties entre elles. Bien que cette métaphore (que nous pourrions appeler morinienne) de l'unité ait été capable pendant un certain temps de soutenir le paradoxe de la Constitution espagnole post-franquiste, elle semble mise à mal aujourd'hui par le projet de référendum sur l'indépendance de la Catalogne qui doit être organisé le 9 novembre 2014³³. Antonio Machado, si fréquemment cité par Edgar Morin lui-même, nous inviterait, sans doute aujourd'hui, à reconstruire notre chemin tout en cheminant. Sur celui-ci, de nouveaux obstacles surgissent, régulièrement, causés par le battement d'aile d'un papillon dont nous ignorons peut-être encore l'origine, mais qui nous contraignent, quoi qu'il en soit, à revoir en permanence notre projet de marche. Nous pouvons, bien sûr, escalader une montagne lorsque celle-ci s'interpose sur notre route. Nous pouvons aussi l'éviter en la contournant sans pour autant nous dévier de notre objectif. La ligne droite n'est pas forcément le chemin le plus court. Le monde réel n'a pas toujours les mêmes raisons que celles de la logique mathématique. Et cette logique, celle de la rationalité cartésienne mais aussi, en conséquence, celle de la raison scientifique et technologique et celle du matérialisme mercantile occidental, ont souvent été perçues comme étrangères aux valeurs culturelles du monde hispanique. L'expression ironique de Miguel de Unamuno, « *¡Qué inventen ellos !* », en réponse aux commentaires de certains intellectuels européens tels que Haeckel, Anatole France ou Maeterlinck, sur le retard intellectuel de l'Espagne³⁴ et qui lui valut une célèbre polémique avec son compatriote Ortega y Gasset, pourrait être réinterprétée depuis notre situation actuelle comme une incitation à la prudence par rapport à l'orthodoxie scientifique et aux risques sociaux et environnementaux qu'elle peut entraîner. Car le philosophe basque ne se contentait pas, en 1906, de prendre ses distances vis-à-vis des cultures du nord de l'Europe, il exprimait de sérieuses réserves par rapport à une certaine vision de la science elle-même :

*La ciencia quita sabiduría a los hombres... el objeto de la ciencia es la vida y el objeto de la sabiduría es la muerte*³⁵.

30 « Españolito que vienes / al mundo, te guarde Dios / una de las dos Españas / ha de helarte el corazón », Antonio Machado, *Proverbios y Cantares, Campos de Castilla*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 228.

31 Américo Castro, *España en su historia. Ensayos sobre Historia y Literatura*, Madrid, Trotta, 2004, p. 612.

32 Constitución Española, BOE, núm. 311, 29/12/1978.

33 Generalitat de Catalunya, La consulta sobre el futur polític de Catalunya, 25 de julio de 2013 - Disponible sur : <<http://premsa.gencat.cat/>>

34 « Dicen que no tenemos espíritu científico. ¡Si tenemos otro! Inventen ellos, y lo sabremos luego y lo aplicamos. [...] Si fuera imposible que un pueblo dé a Descartes y a San Juan de la Cruz, yo me quedaría con éste ». Cité par Felix Marañna, « Unamuno, el filósofo incomprendido », *El correo Digital*, 12/10/2011-Disponible sur : <<http://www.elcorreo.com/>>

35 José Luis Abellán, El «¡que inventen ellos! » de *Unamuno*, Madrid, Conférence Fundación Juan March, 10 mai 1994, Disponible sur : <<http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?id=2216>> (consulté le

D'autres, à sa suite, s'attachèrent à souligner les différences de perception non seulement intellectuelle mais sensorielle et spirituelle de la culture espagnole, décrivant une sorte d'axiologie originale et distinctive, fondée sur une éthique et une esthétique particulières, et plaçant l'être humain, en tant que « réalité nue et absolue » au-dessus des valeurs matérielles (prospérité, production, richesse) et du développement de la raison pure (formalisme logique, sciences et technologies).

« Para el español, explicait Américo Castro, los seres humanos son más interesantes por lo que realmente son que por la función social que ellos representan o por lo que producen »³⁶. Cette double opposition entre science et sagesse d'une part, entre matérialisme et spiritualité ou éthique, d'autre part, venait également dans l'esprit de Miguel de Unamuno de la conscience d'une contradiction entre raison et vie, comme il l'avait écrit, en 1905, dans son essai sur la *Vie de Don Quijote et Sancho* : « La vida es el criterio de la verdad, y no la concordancia lógica, que lo es sólo de la razón »³⁷. En réponse aux prises de positions d'Unamuno, mais aussi à celles des partisans de la logique formelle et de la raison unitaire, José Ortega Gasset exprima, à son tour, en 1923, dans un essai au titre on ne peut plus révélateur, *El tema de nuestro tiempo*, la nécessité de resignifier les perspectives de l'être depuis les circonstances de l'Espagne et de l'Europe de son temps :

*La razón pura no puede suplantar a la vida: la cultura del intelecto abstracto no es, frente a la espontánea, otra vida que se baste a sí misma y pueda desalojar a aquélla. Es tan sólo una breve isla flotando sobre el mar de la vitalidad primaria. Lejos de poder sustituir a ésta, tiene que apoyarse en ella, nutrirse de ella, como cada uno de los miembros vive del organismo entero*³⁸.

La raison peut-elle se suffire à elle-même dans son unicité trompeuse ? Peut-elle écarter tout ce qu'il y a d'irrationnel dans l'existence ? Le rationalisme n'engendre-t-il pas, finalement, une double-vie dans laquelle *ce que nous ne sommes pas spontanément*, c'est à dire la *raison pure*, se substitue à *ce que nous sommes vraiment* ? Ortega décrivait l'ironie socratique comme cette attitude qui nous conduit à feindre que nous pensons ce que nous disons au lieu de dire tout simplement ce que nous pensons. Pour lui la raison n'était qu'une forme et une fonction de la vie et la culture un instrument biologique et rien de plus. C'est pourquoi il recommandait de soumettre la raison à la vitalité, de la relocaliser à l'intérieur du biologique :

Dentro de pocos años parecerá absurdo que se haya exigido a la vida ponerse al servicio de la cultura. La misión del tiempo nuevo es precisamente convertir la relación y mostrar que es la cultura, la razón, el arte, la ética quienes han de servir a la vida.

*Nuestra actitud contiene, pues, una nueva ironía, de signo inverso a la socrática. Mientras Sócrates desconfiaba de lo espontáneo y lo miraba al través de las normas racionales, el hombre del presente desconfía de la razón y la juzga al través de la espontaneidad. No niega la razón, pero reprime y burla sus pretensiones de soberanía*³⁹.

Ces considérations, en fin de compte, augurent, avec quelques décennies d'avance, d'autres postures intellectuelles et éthiques dans le monde hispanique, telles que celles du Mexicain

3 février 2014)

36 Américo Castro, *An Idea of History : Selected essays of Américo Castro*, Columbus, Ohio State University Press, 1977, cité par José Luis Abellán dans *El Pensamiento español contemporáneo y la idea de América*, Madrid, Anthropos, 1989, p. 22.

37 Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, Madrid, Renacimiento, 1914, p. 179.

38 José Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Espasa Calpe, 1980, p. 55-56.

39 *Ibid.*, p. 56.

Enrique Leff Zimmerman qui renoue aujourd'hui, au sujet de la crise environnementale, avec cette même idée qu'il faut soumettre les lois de la raison à celles de la nature :

La crisis ambiental es un efecto del conocimiento – verdadero o falso –, sobre lo real, sobre la materia, sobre el mundo. Es una crisis de las formas de comprensión del mundo, desde que el hombre aparece como un animal habitado por el lenguaje, que hace que la historia humana se separe de la historia natural, que sea una historia del significado y el sentido asignado por las palabras a las cosas y que genera las estrategias de poder en la teoría y en el saber que han trastocado lo real para formar el sistema mundo moderno⁴⁰.

Resignifier le présent aujourd'hui, c'est réinvestir le temps et l'espace, c'est resituer le sujet dans son environnement, c'est réinjecter de la durée, de la lenteur. Peut-on concevoir une pensée qui ne s'arrête pas sur elle-même, qui ne contienne pas l'enchaînement et l'empressement des choses⁴¹ ? À force d'accélération et d'abréviations, la société, selon Daniel Innerarity, perd sa capacité à se transformer elle-même par l'activité politique⁴². C'est ce qui faisait dire récemment au député Ignacio Blanco (citant Thomas Jefferson), lors d'un débat au parlement valencien sur l'opportunité d'organiser un référendum à propos du maintien ou de l'abandon du système monarchique en Espagne que, puisque les choses changent continuellement et que les opinions des êtres humains varient elles aussi, le gouvernement est donc pour les vivants et non pour les morts. Seulement les vivants ont le droit de gouverner⁴³. Et qu'est-ce que l'humanisme dans ces conditions, sinon la reconnaissance de mon appartenance à une époque et à une communauté, diverses et multiples, en fonction desquelles je suis et qui sont en fonction de moi⁴⁴. C'est concevoir la politique comme une « rébellion modeste contre le préjugé selon lequel tout est déjà décidé et rien ne peut être changé »⁴⁵. C'est accepter la boussole de l'incertitude et renoncer au principe de non-contradiction. C'est reconnaître l'imperfection de nos sens pluriels, tout en comprenant que la réalité n'est pas telle que nous la voyons mais telle que nous la présentons nos organes visuels et que nos conjectures ne sont, en vérité, que le fruit des possibles que nous offrent nos capacités intellectives⁴⁶. La pensée critique que nous a légué la modernité est donc vue par de nombreux penseurs ibériques et latino-américains comme un frein pour appréhender les problématiques du monde accéléré et globalisé d'aujourd'hui. Elaborée autour d'un rationalisme et d'un égalitarisme anthropocentrique, elle dispose d'un faible potentiel subversif et déconstructif. D'après le philosophe argentin Héctor Ricardo Leis, il faudrait recourir à des paradigmes épistémologiques déconnectés des référents historiques et conceptuels de la modernité :

40 Enrique Leff, *op. cit.*, 2007, p. X.

41 Noé Jitrik, « Quelle est cette langueur qui pénètre mon cœur » *Tópicos del Seminario, Revista de semiótica*, n° 26, julio-diciembre 2011, Puebla, p. 13-24.

42 Daniel Innerarity, *Le futur et ses ennemis - De la confiscation de l'avenir à l'espérance politique*, Paris, Climats, 2008, p. 116.

43 Ignacio Blanco, *Intervención en la defensa del referéndum entre República y Monarquía*, Cortes Valencianas, 19 de junio de 2013, disponible sur : <<http://www.eupv.org/blog/2013/06/19/intervencion-de-ignacio-blanco-en-la-defensa-del-referendum-entre-republica-y-monarquia>>

44 Juan Manuel Silva Camarena, « ¿Humanismo o técnica? » *La lámpara de Diógenes, Revista de Filosofía*, Puebla, julio-diciembre 2011, p. 237-248.

45 Daniel Innerarity, *op. cit.*, 2008, p. 180.

46 Miguel López Astorga, « Consistencia lógica, realidad y conocimiento », *La lámpara de Diógenes, Revista de Filosofía*, Puebla, julio-diciembre 2011, p. 202-203.

[...] si nos orientásemos por metáforas, imágenes y valores pre-pos-modernos, aumentaría enormemente nuestra capacidad de subvertir la orden existente, y, en consecuencia, mejorar la gobernabilidad de los desafíos [...]⁴⁷

S'émanciper pour dialoguer avec l'autre

Sortir de la modernité, c'est, en quelque sorte, tourner le dos à l'Europe, à une certaine manière de penser le temps et l'espace, euro-centrée, et donc inapte à la réappropriation épistémologique nécessaire pour appréhender les crises multiformes et multipolaires actuelles. Alors qu'en Espagne le sentiment d'étrangeté ou d'extériorité vis-à-vis de l'Europe occidentale semble avoir eu tendance à renforcer une éthique et une esthétique quichottesques de l'irrationnel (Unamuno) ou de la raison vitale (Ortega y Gasset), en Amérique latine c'est la quête incessante de l'identité qui caractérise, selon Carlos Beorlegui, toute l'histoire de la pensée philosophique, poursuivant ce que les intellectuels romantiques avaient appelé le rêve de la « seconde émancipation »⁴⁸. Ce désir de s'abstraire des catégories mentales et des filtres axiologiques occidentaux concerne aujourd'hui toutes les disciplines des sciences humaines, mais aussi, et de plus en plus, celles des sciences exactes et des sciences de la nature. Des savoirs hybrides se développent, autour de l'ethno-mathématique, par exemple, née de l'impossibilité des mathématiques et de l'anthropologie classiques de répondre aux besoins de groupes culturels et sociaux marginalisés par l'enseignement et l'apprentissage des sciences et des techniques⁴⁹. L'interdisciplinarité (convergence de savoirs académiques et de savoirs populaires ou périphériques) et l'interculturalité (éducation bilingue, notamment dans les communautés indigènes) sont envisagées comme des outils didactiques et conceptuels dans le cadre d'une pédagogie de l'émancipation et de l'espérance⁵⁰. Deux postures contradictoires investissent néanmoins le champ de l'éducation : un discours universaliste qui se développe autour du concept de l'économie de la connaissance ; et une attitude plus perspectiviste ou circonstancialiste, qui ne rejette pas nécessairement, en bloc, les positions adverses. C'est dans cette dernière que se retrouve notamment le courant de la *colonialité du savoir*, héritier des mouvements de pensée à visée émancipatrice (vis à vis de l'Espagne d'abord, puis de l'Occident) qui ont traversé toute l'histoire post-coloniale, depuis Andrés Bello, Estéban Echeverría, Manuel González Prada ou José Martí jusqu'à Leopoldo Zea, José Carlos Mariátegui, Alfonso Reyes, Octavio Paz, Francisco Varela, Humberto Maturana, Arturo Ardao, Adolfo Sánchez Vázquez, Pablo González Casanova ou Enrique Dussel pour ne citer que quelques-uns des auteurs les plus emblématiques ou prolifiques. Le concept de *colonialité du savoir* associe, sur un même plan épistémologique, l'histoire du colonialisme et celle de la modernité eurocentrique qui en a été le moteur ou la justification. Pour le sociologue péruvien Aníbal Quijano, il n'est pas seulement question de renoncer aux paradigmes de la science occidentale, il faut aussi s'attacher à la déconstruire, en remontant à l'origine même des concepts qui fondent la raison instrumentale, les sciences de la mesure, de l'expérimentation et de la quantification, les idées d'objectivation et de neutralité axiologique⁵¹ :

47 Héctor Ricardo Leis, *La modernidad insustentable*, Montevideo, Editorial Nordan-Comunidad, 2001, p. 200.

48 Carlos Beorlegui, *Historia del pensamiento filosófico latinoamericano*, Bilbao, Universidad de Deusto 2006, p. 25.

49 Alfonso E. Lizarzaburu, Gustavo Zapata Soto, *Pluriculturalidad y aprendizaje de la matemática en América Latina - Experiencias y Desafíos*, Madrid, Morata, 2001.

50 Paulo Freire, *Pedagogia do oprimido - Pedagogia da Esperança - Pedagogia da autonomia*, São Paulo, Editora Paz e Terra, 2011.

51 Aníbal Quijano, *Modernidad, identidad y utopia en America Latina*, Lima, Sociedad y Política Ediciones,

[El eurocentrismo] entre sus elementos principales es pertinente destacar, sobre todo, el dualismo radical entre « razón » y « cuerpo » y entre « sujeto » y « objeto » en la producción del conocimiento ; tal dualismo radical está asociado a la propensión reduccionista y homogeneizante de su modo de definir e identificar, sobre todo en la percepción de la experiencia social, sea en su versión ahistórica, que percibe aislados o separados los fenómenos o los objetos y no requiere en consecuencia ninguna idea de totalidad, sea en la que admite una idea de totalidad evolucionista, organicista o sistemicista, incluida la que presupone un macrosujeto histórico. Esta perspectiva de conocimiento está actualmente en uno de sus más abiertos períodos de crisis, como lo está la entera versión eurocéntrica de la modernidad⁵².

Le philosophe colombien Santiago Castro Gómez considère, en accord avec Michel Foucault, que les sciences humaines et sociales, depuis la perspective occidentale, ont conçu leurs objets de connaissances à partir d'une invention ou d'une mystification de l'autre et de pratiques institutionnelles de mise à l'écart et réclusion. En effet, les prisons, les hôpitaux, les asiles de fous, les écoles, les usines et les sociétés coloniales ont été, pour elles, les laboratoires à partir desquels elles pouvaient obtenir, par contraste, l'image d'un être humain prototypique destiné à impulser et à garantir les processus d'accumulation de capital. Cette image de l'individu rationnel était en quelque sorte le résultat d'une contrefaçon, produite par l'étude de « l'autre de la raison : le fou, l'indien, le noir, l'inadapté, le prisonnier, l'homosexuel, l'indigent ». La construction du profil de subjectivité de la modernité exigeait alors la suppression de toutes ces différences. Comment élaborer, à présent, une nouvelle théorie critique de la société qui pourrait s'émanciper de ces paradigmes occidentaux et rendre plus visibles les nouveaux mécanismes de production des différences à l'ère de la mondialisation ? La décolonisation des sciences sociales et de la philosophie exige, selon Castro Gómez, de se démarquer d'abord de toute une série de catégories binaires qui ont forgé dans le passé y compris les théories de la dépendance et les philosophies de la libération⁵³.

S'émanciper c'est aussi resignifier le passé pour conquérir l'avenir, faire tomber les cloisons et les murs qui empêchent de communiquer et de regarder autour de soi, comme l'explique María Inés Grimoldi, dans la revue argentine de critique culturelle *Afuera*. Il s'agit, selon elle, de briser ces parois de verre qui rendent le réel inaccessible, qui présentent la misère et la violence comme une fatalité, la croissance et le productivisme comme une nécessité. Il faudrait récuser les solutions excentriques éloignées des réalités et des sensibilités latino- américaines, en d'autres termes assumer une ontologie et une épistémologie dans laquelle se retrouvent les êtres et leurs circonstances⁵⁴. Il faudrait aussi rendre visibles ceux qu'Eduardo Galeano appelle les invisibles⁵⁵ et que l'on pourrait désigner aussi comme les imprévisibles car ils surgissent de nulle part quand on ne les attend pas, car on n'a pas appris à les voir ni à les comprendre. On a pris l'habitude de les ranger dans une seule catégorie sociale, au-delà de leurs spécificités et

1988, p. 45-69. Aníbal Quijano, « Colonialidad del poder y clasificación social », *Journal of world-systems research*, VI, 2, summer/fall 2000, p. 342-386.

52 Aníbal Quijano, « Colonialidad del poder, Globalización y Democracia », in : VVAA, *Tendencias Básicas de Nuestra Época: Globalización y democracia*, Caracas, Instituto de Estudios Diplomáticos e Internacionales Pedro Gual, 2001, p. 25-61.

53 Santiago Castro Gómez, « Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la "invención del otro" », in : Edgardo Lander (dir.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales : Perspectivas Latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales 2000, p. 246.

54 María Inés Grimoldi, « Resignificar el pasado para conquistar el futuro », *Revista Afuera*, Buenos Aires, Año IV, número 7, noviembre 2009.

55 Eduardo Galeano, « Los invisibles », *El Mundo*, 30/12/2001.

de leurs différences concrètes. En réalité, ils n'existent pas pour eux-mêmes. Que sont devenus les indiens, par exemple, dans les livres d'histoire de l'Amérique latine ? Pour Guillermo Bonfil Batalla, ils demeurent des êtres sans histoire, au sens double, d'abord parce que leur histoire n'a pas encore vraiment été écrite, et ensuite parce que leur histoire n'est pas encore conclue. C'est un processus ouvert, en devenir. La colonisation n'a pas seulement anéanti les civilisations de leurs ancêtres, elle les a aussi réduits à l'unicité historique. Leur caractéristique essentielle continue d'être le fait de ne pas être européens :

No ser europeo significa no ser cristiano ni civilizado, es decir no poseer la verdad y, en consecuencia, no disponer de las capacidades para guiarse y realizarse por sí mismos. La unicidad de los indios se establece, por contraste, por oposición global con el colonizador: ustedes son todo lo que no soy yo y por eso son lo mismo. [...] la historia india es una sola, porque los indios, finalmente, tienen un solo destino, ser o llegar a ser colonizados. A igual destino ineludible corresponde igual historia que lo justifica⁵⁶.

Resignifier le passé, c'est parvenir non seulement à la connaissance mais aussi à la conscience historique, celle qui a manqué aux intellectuels latino-américains, selon Hugo Zemelman pour comprendre et anticiper les crises du xx^e siècle et qui semble leur faire défaut encore aujourd'hui. Il ne remet pas en cause la production intellectuelle latino-américaine. Ce qu'il remet en cause, c'est son inefficacité au regard des objets traités car les problématiques demeurent étrangères à la matrice historico-culturelle à partir de laquelle se posent les vrais problèmes qui exigent une réponse :

¿Desde dónde se produce en América Latina ? ¿Cuáles son las matrices, no teóricas, ni siquiera epistémicas, las matrices culturales desde las que se está construyendo la teoría en estos países y por tanto el propio pensamiento abstracto ?⁵⁷

L'émancipation intellectuelle ne consiste pas seulement à se défaire des modèles occidentaux inopérants mais à lever le voile sur son environnement immédiat et sur soi-même comme le recommandait déjà José Martí en 1891 dans *Nuestra América*⁵⁸. Elle implique de reconnaître le multiple sans vouloir le contraindre ou le réduire à l'unique et d'accepter les différences comme des opportunités créatives. L'Amérique latine et l'Europe ont échangé de multiples regards au cours de l'histoire sans se parler vraiment. L'aide au développement, par exemple, a conduit de nombreux experts européens dans les pays latino-américains pour échafauder toutes sortes de théories sur la pauvreté, la violence, l'analphabétisme, le sous-développement, l'endettement, la démocratie, la corruption ou les crises économiques et financières. Ces coopérations ont-elles vraiment servi à quelque chose ? La complexité et la diversité des peuples et des cultures concernés ont-elles été évaluées à leur juste valeur ? Aujourd'hui ce que réclament les populations latino-américaines, c'est que l'on apprenne vraiment à les écouter et à les regarder comme en témoigne ces propos du représentant d'un village indigène, prononcés lors d'une visite du roi et de la reine d'Espagne à Oaxaca :

Du point de vue occidental on nous a beaucoup étudié mais peu nous ont compris ; l'Occident continue de nous imposer sa forme de développement, sa civilisation, sa façon de voir le monde, et son style de rapports avec la nature, niant toutes les connaissances que nos différents peuples ont produites. Nous avons domestiqué le maïs, cet aliment sacré auquel nous devons la vie, et, nous continuons à l'améliorer. Malgré cela, dans la vie de tous les jours, quand un agronome

56 Guillermo Bonfil Batalla, « Historias que no son todavía historias », in : Carlos Pereyra et al., *Historia ¿Para qué?*, México, SigloXXI, 1980, p. 229-245.

57 Hugo Zemelman, *El conocimiento como desafío posible*, México, IPN, 2006, p. 29.

58 José Martí, *Nuestra América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 26-33.

arrive dans nos villages, il nous dit que le maïs déjà enregistré et produit dans son centre de recherche est meilleur. Si nous construisons une maison selon nos connaissances et avec nos propres matériaux, un architecte arrive et nous dit que pour vivre dignement, il faut avoir une maison faite de matériaux industrialisés. Si nous invoquons nos dieux anciens les religieux arrivent pour nous dire que notre foi n'est que supercherie⁵⁹.

Le dépassement des logiques de l'unique

L'unique est une sorte de fiction qui, pour exister, comme le feu, doit être entretenue sans cesse, par la contrainte ou la persuasion. C'est ainsi que la logique de la raison s'est imposée de par le monde, depuis des siècles, comme une sorte de vérité universelle. En France, aux temps de la Révolution, elle fut même élevée au rang de divinité et plusieurs églises furent transformées en temples de la Raison. Dans le monde ibérique et latino-américain la logique de la raison et logique de la foi furent longtemps concurrentes. Le désenchantement du monde, institué par la modernité occidentale, a fini toutefois par s'imposer à l'échelle planétaire et les vertus du progrès et de la science sont devenues elles aussi des croyances partagées par le plus grand nombre. Le pouvoir de s'émanciper de la nature, mais aussi les utopies politiques, industrielles, urbaines, économiques et sociales les plus variées ont conforté régulièrement cette évolution historique qui a conduit également à une mécanisation de la pensée et à une vision réductionniste des réalités du monde. Les conséquences de cette histoire ont été diverses et contradictoires. Elle a provoqué, d'une part, une énorme croissance économique et industrielle, l'accélération des communications et des échanges, le développement des réseaux, des marchés, de la consommation et des loisirs et l'avènement d'une société dite de l'information ou de la connaissance, et, d'autre part, un réel appauvrissement épistémologique (mépris et rejet d'autres formes de pensée et de savoir), une réduction de la biodiversité biologique et culturelle et une aggravation sans précédents des risques environnementaux et sociaux. Depuis le siècle dernier, d'importantes découvertes scientifiques (physique quantique, théorie de la relativité, thermodynamique) déstabilisent les paradigmes de la science classique l'obligeant à prendre en compte, désormais, des notions telles que le hasard, la probabilité, la fluctuation, le changement, le flou, l'aléa, l'incertitude, etc. La raison ne se suffit plus à elle-même. D'autres formes de rationalité deviennent nécessaires et envisageables.

C'est une question qui semble avoir préoccupé depuis longtemps bien des penseurs hispaniques, de part et d'autre de l'Atlantique. En Espagne, on l'a vu, la trajectoire philosophique d'Unamuno l'éloigna des paradigmes de la raison formelle tandis qu'Ortega y Gasset parvint à trouver un compromis à travers le concept de raison vitale. Sa disciple María Zambrano créa celui de *raison poétique*⁶⁰ et Xavier Zubirri, un peu plus tard, la *inteligencia sentiente* qui réunissait les approches intellectives et sensorielles⁶¹. En Uruguay, en 1900, le célèbre essai, *Ariel*, de José Enrique Rodó, n'était-il pas déjà un manifeste contre la raison utilitaire et le matérialisme anglo-saxon⁶² ? Son compatriote, le philosophe Carlos Vaz Ferreira, développa à son tour sa doctrine alternative de la *lógica viva* ou encore du bon sens qui n'était, pour lui, ni une forme de raison cartésienne ni une modalité contraire, mais une manière d'appréhender et de comprendre la vie humaine, cette

59 Gustavo Esteva, « Au-delà du développement » in : Nicolas Pinet, *Être comme eux ? Perspectives critiques sur le développement en Amérique latine*, Lyon, Parangon/VS, 2013, p. 53.

60 María Zambrano, *Claves de la razón poética*, Madrid, ed. Trotta, 2001, col. Estructuras y Procesos, serie Filosofía.

61 Xavier Zubiri, *La intelección humana : Inteligencia sentiente*, Madrid, Alianza, 1980.

62 José Enrique Rodó, *Ariel*, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1991.

réalité vivante hors de portée de la raison abstraite de la logique formelle⁶³. Il fut suivi dans sa démarche par Francisco Romero en Argentine et José Gaos au Mexique. Le philosophe du droit hispano-guatémaltèque Luis Recaséns Siches, développa pour sa part une *raison raisonnable* qui lui permettait de résoudre bien des impasses liées à l'application de la raison dans les sciences juridiques. Plus récemment, le philosophe et historien uruguayen Arturo Ardao élaborait le concept plus ambitieux et enveloppant d'*intelligence* ou de *logique de l'intelligence* qui lui permit d'envisager une sorte d'espace générique, capable de contenir, en plus de la raison classique d'autres formes de rationalités et de logiques informelles :

Si l'ordre logique traditionnel est celui de la raison identificatrice, l'autre ordre est celui de l'intelligence créatrice, dont la tâche d'ordonnement commence en amont de la logique, pour ensuite l'engendrer, l'assumer, se l'incorporer et la dépasser dans la direction où elle va, sans cesser de la contenir à l'intérieur de soi⁶⁴.

Les crises qui touchent les mondes ibériques et latino-américains aujourd'hui sont d'autant plus complexes et variées qu'elles s'inscrivent dans des processus planétaires dans lesquels s'intensifient les relations d'interdépendance latérales et réticulaires. Le développement d'Internet, par exemple, a mis en route des dynamiques qui augmentent l'incertitude sur les formes que vont prendre les sociétés à venir. Ces crises, pourtant, ne sont pas virtuelles. Elles sont au contraire bien réelles et affectent des populations de plus en plus nombreuses : crises économiques et sociales, crises écologiques, crises politiques, crises éducatives, crises de sens ou de valeurs, crise de confiance épistémologique. Plus que jamais aujourd'hui se pose la question de la connaissance, une question qui obsède les politiques et les éducateurs. Mais l'enjeu n'est plus celui d'une connaissance cumulaire, quantifiable, opérationnelle dans les systèmes de transmissions et de partage numériques. Il s'agit au contraire d'une connaissance de type plus qualitatif, interdisciplinaire mais sans être seulement agrégative⁶⁵. Une connaissance qui permette d'appréhender les nouveaux objets de la science, les paramètres du temps, les incompatibilités, les aléas et les incertitudes. Une connaissance qui prenne en charge les savoirs et les non-savoirs, les temporalités et les connexions inédites, les intentions et les résistances. Une connaissance qui, comme le propose Mireille Delmas-Marty permette :

d'ordonner le multiple sans le réduire à l'identique, de reconnaître le pluralisme sans renoncer au droit commun, d'unifier sans imposer la fusion, de ne pas comprendre la modernisation des sociétés à partir de nos propres modèles, de promouvoir l'unification sans en faire synonyme d'occidentalisation⁶⁶.

Une connaissance, enfin, qui puisse resignifier le temps et l'espace des possibles, favoriser l'émergence de nouvelles formes de sociabilité et d'intimité collective et reconnaître la différence créative.

63 Arturo Ardao, op. cit., p. 49.

64 *Ibid.*, p. 124

65 «Anne-Françoise Schmid, Muriel Mambrini Doudet, Armand Hatchuel, *Une nouvelle logique de l'interdisciplinarité, Nouvelles Perspectives en Sciences Sociales*, vol. 7, n° 1, 2011.»

66 «Mireille Delmas-Marty, *Les Forces imaginantes du droit*, t. 2, *Le pluralisme ordonné*, Paris, Seuil, 2006, citée par Daniel Innerarity, op. cit., p. 109.»

BIBLIOGRAPHIE :

ABELLÁN, José Luis, *El Pensamiento español contemporáneo y la idea de América*, Madrid, Anthropos, 1989, 688 p.

ABELLÁN, José Luis, *El '¿que inventen ellos!' de Unamuno*, Madrid, Conférence Fundación Juan March, 10 mai 1994, Disponible sur : <<http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?id=2216>> (consulté le 3 février 2014)

ÁLVAREZ, Klaudia, GALLEGO, Pablo, GÁNDARA, Fabio, RIVAS, Óscar, *Nosotros, los indignados*, Barcelona, Editorial Destino, 2011, 61 p.

ÁLVAREZ JUNCO, José, *Mater Dolorosa : La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Santillana, 2002, 684 p.

ARDAO, Arturo, *Lógica de la Razón y lógica de la Inteligencia*, Montevideo, Universidad de la República, 2000, Biblioteca de Marcha, 144 p.

ARROYO PICHARDO, Graciela (dir.), *Lo Global y lo local en las Relaciones Internacionales, Una mirada desde el Sur*, México, UNAM, 2013, 302 p.

AVERROËS, *Accord de la religion et de la philosophie*, Traduction française de Léon Gauthier, Alger, Fontana, 1905, XXII-50 p.

BEORLEGUI, Carlos, *Historia del pensamiento filosófico latinoamericano*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2006, 895 p.

BONFIL BATALLA, Guillermo, « Historias que no son todavía historias », in : Carlos PEREYRA et al., *Historia ¿Para qué?*, México, Siglo XXI, 1980, p. 229-245.

BORÓN, Atilio, « De la guerra perpetua a la crisis perpetua », *Bajo el Volcán*, vol. 8, n° 14, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2009, p. 107-126.

BRAS, Adelino, *Penser la mondialisation*, Paris, Ellipses, 2009, 155 p.

BRAUN, Eliezer, *El saber y los sentidos*, México, FCE, 1997, Disponible sur : <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/> (consulté le 19 février 2014)

CASTRO, Américo, *España en su historia. Ensayos sobre Historia y Literatura*, Madrid, Trotta, 776 p.

—, *An Idea of History : Selected essays of Américo Castro*, Columbus, Ohio State University Press, 1977, 343 p.

CASTRO GÓMEZ, Santiago, « Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la "invención del otro" », in : Edgardo LANDER (dir.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales : Perspectivas Latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000, Disponible sur : <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/lander.html>> (consulté le 27 février 2014)

CEMBRANOS, Fernando, HERRERO, Yago, PASCUAL, Marta (coord.), *Cambiar las gafas para mirar el mundo : una nueva cultura de la sostenibilidad*, Madrid, Ecologista en acción, 2011, 344 p.

CEREZO GALÁN, Pedro, *La crisis de la razón occidental*, Conférence, Madrid, 28/02/1985, Fundación Juan March, Disponible sur : <<http://www.march.es>>, (consulté le 15 février 2014)

CHAMPEAU, Serge, INNERARITY, Daniel, *Internet y el futuro de la democracia*, Barcelona, Paidós, 2012, 234 p.

DELMAS-MARTY, Mireille, *Les Forces imaginantes du droit*, t. 2, Le pluralisme ordonné, Paris, Seuil, 2006, 303 p.

DE SOUZA SANTOS, Boaventura, « Introducción General », in : Boaventura DE SOUSA SANTOS ; Mauricio GARCÍA VILLEGAS, et al., *Emancipación Social y violencia en Colombia*, Bogotá, ed. Norma, 2005, p. 11-29.

ECHEVERRÍA, Rafael, *Ontología del lenguaje*, Buenos Aires, Granica, 2011, 443 p.

ESCOLAR, Ignacio, *La crisis en 100 apuntes*, Barcelona, Debate, 2012, 433 p.

ESTEVA, Gustavo, « Au-delà du développement », dans Nicolas PINET, *Être comme eux ? Perspectives critiques sur le développement en Amérique latine*, Lyon, Parangon/VS, 2013, 238 p.

FREIRE, Paulo, *Pedagogia do oprimido- Pedagogia da Esperança - Pedagogia da autonomia*, São Paulo, Editora Paz e Terra, 2011, 253 p., 333 p., 143 p.

GAOS, José, « El sueño de un sueño », *Historia Mexicana*, 10, n° 1, Julio-Septiembre 1960, p. 54-71.

HATCHUEL, Armand, MAMBRINI DOUDET, Muriel, SCHMID, Anne-Françoise, *Une nouvelle logique de l'interdisciplinarité*, *Nouvelles Perspectives en Sciences Sociales*, vol. 7, n° 1, 2011, p. 105-136.

HUARTE DE SAN JUAN, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, disponible sur : <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/examen-de-ingenios-para-las-ciencias--0/>> (consulté le 3 mars 2014)

INNERARITY, Daniel, *La democracia del conocimiento*, Barcelona, Paidós, 2011, 256 p.

—, *Le futur et ses ennemis : de la confiscation de l'avenir à l'espérance politique*, Paris, Climats, 2008, 189 p.

JITRIK, Noé, « Quelle est cette langueur qui pénètre mon cœur », *Tópicos del Seminario, Revista de semiótica*, n° 26, julio-diciembre 2011, Puebla, p. 13-24.

LEFF, Enrique, *Racionalidad Ambiental : la reapropiación social de la naturaleza*, México, Siglo XXI, 532 p. LEIS, Héctor Ricardo, *La modernidad insustentable*, Montevideo, Editorial Nordan-Comunidad, 2001, 222 p.

- LIZARZABURU, Alfonso E., ZAPATA SOTO, Gustavo, *Pluriculturalidad y aprendizaje de la matemática en América Latina - Experiencias y Desafíos*, Madrid, Morata, 2001, 271 p.
- LÓPEZ ASTORGA, Miguel, « Consistencia lógica, realidad y conocimiento », *La lámpara de Diógenes, Revista de Filosofía*, Puebla, julio-diciembre 2011, p. 195-204.
- MACHADO, Antonio, *Proverbios y Cantares, Campos de Castilla*, Madrid, Cátedra, 1993, 297 p.
- MARTÍ, José, *Nuestra América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, 427 p.
- MARTÍNEZ DE LA FE, Eduardo, « El simio coronado : Historia de todos nosotros », in : Blogueros de Tendencias21, *Los colores del conocimiento :una visión policromática de la sabiduría humana*, Berlin, Lola Books, 2013, p. 9-18.
- MATURANA, Humberto R., Varela, Francisco J., (1973). *De Máquinas y Seres Vivos : Una teoría sobre la organización biológica*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1995, 121 p.
- ORTEGA Y GASSET, José, *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Espasa Calpe, 1980, 156 p.
- PÉREZ WALKER, María Luisa, *Antología de Sor Juana Inés de la Cruz*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1993, 346 p.
- QUIJANO, Aníbal, *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*, Quito, Editorial El Conejo, 1990, 70 p.
- , « Colonialidad del poder y clasificación social », *Journal of world-systems research*, VI, 2, summer/fall 2000, p. 342-386.
- , « Colonialidad del poder, Globalización y Democracia », in : VVAA, *Tendencias Básicas de Nuestra Época : Globalización y democracia*, Caracas, Instituto de Estudios Diplomáticos e Internacionales Pedro Gual, 2001, p. 25-61.
- PÉREZ WALKER, *Antología de Sor Juana Inés de la Cruz*, Editorial Universitaria, 1993, 346 p.
- RODÓ, José Enrique, *Ariel*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, Colección Austral, 158 p.
- SILVA CAMARENA, Juan Manuel, « ¿Humanismo o técnica? », *La lámpara de Diógenes, Revista de Filosofía*, Puebla, julio-diciembre 2011, p. 237-248.
- UNAMUNO, Miguel de, *Vida de don Quijote y Sancho*, Madrid, Renacimiento, 1914, 468 p.
- VALCÁRCEL, Amelia, *Ética para un mundo global : Una apuesta por el humanismo frente al fanatismo*, Madrid, Temas de Hoy, 2002, 248 p.
- ZAMBRANO, María, *España, sueño y verdad*, Barcelona, Edhasa, 2002, 313 p.
- , *Claves de la razón poética*, Madrid, ed. Trotta, 2001, col. Estructuras y Procesos, serie Filosofía, 221 p.
- ZEMELMAN, Hugo, *El conocimiento como desafío posible*, México, IPN, 2006, 139 p.

ZUBIRI, Xavier, *Naturaleza, Historia, Dios*, Madrid, ed. Nacional, 1963, « Nuestra Situación Intelectual », p. 3- 31, Disponible sur : <http://www.zubiri.org/works/spanishworks/nhd/nuestrasituacion.htm> (consulté le 23 février 2014)

ZUBIRI, Xavier, *La intelección humana : inteligencia sentiente*, Madrid, Alianza, 1980, 376 p.

Enrique SÁNCHEZ ALBARRACÍN - Maître de Conférences à l'Université Lumière Lyon 2, ses recherches, de nature interdisciplinaire, portent essentiellement sur les relations culturelles entre l'Europe et l'Amérique latine, les constructions identitaires, les représentations sociales, les liens entre sciences, langues, techniques et sciences humaines.

El apocalipsis que nunca llega. Crisis y representaciones de la crítica literaria actual

L'apocalypse qui n'arrive jamais. La crise et ses représentations dans la critique littéraire contemporaine

Kevin PERROMAT

A la reiterada «crisis de la cultura», se han sumado con insistencia las voces que alertan de la «crisis de la Crítica», que relacionan con un supuesto declive imparable de la literatura y de las humanidades. Entre las señales que justificarían esta alarma se apunta que el espacio acordado a la crítica literaria en los suplementos literarios de los periódicos más influyentes no haya dejado de reducirse y, en Internet, los blogs se incorporen a las secciones culturales de las cabeceras más ilustres, mientras se cuestionan reiteradamente las definiciones del hecho literario y la necesidad misma de los críticos dentro del sistema literario. Este debate concierne el estatus discursivo de la Crítica, su función y la autoridad de los juicios críticos. Sin embargo, esta representación usual de la «crisis» de la crítica esconde otras interpretaciones considerablemente más optimistas que hacen hincapié, por el contrario, en la multiplicación de nuevas modalidades de escritura, canales, lectores y textos. El presente trabajo reflexiona sobre el porqué y la oportunidad de estas representaciones catastrofistas, en particular en el rol desempeñado por la crítica literaria en ellas, en el contexto actual de crisis y de las transformaciones sustanciales de la literatura, los discursos y campos culturales relacionados

À la « crise de la culture » tant de fois proclamée s'ajoutent différentes voix qui alertent avec insistance de la « crise de la critique », qui serait liée à un prétendu déclin de la littérature et des disciplines humanistes. Plusieurs signes sont évoqués : d'une part, l'espace accordé à la critique littéraire ne cesse de diminuer dans les suppléments culturels les plus influents et, de l'autre, sur le Net, les blogs se sont incorporés aux rubriques culturelles des publications en ligne ; aussi, les définitions littéraires et le rôle des critiques eux-mêmes sont inlassablement mis en question. Cette discussion concerne le statut discursif de la critique, sa fonction et l'autorité des jugements critiques. Cependant, cette représentation habituelle de la « crise » de la critique cache d'autres interprétations possibles, considérablement plus optimistes, qui à leur tour soulignent la multiplication des modalités d'écriture, des réseaux, des lecteurs et des textes. Cet article mène une réflexion sur les raisons et l'opportunité de ces visions catastrophistes, plus concrètement sur le rôle attribué à la critique dans un contexte de transformations majeures de la littérature, ainsi que des discours et des champs culturels qui s'y rattachent.

Palabras claves: crisis, crítica literaria, suplementos culturales, blogosfera, mercado cultural

crise, critique littéraire, magazines culturels, blogosphère, marché culturel

Domaine : critique littéraire, xx^e siècle, xxi^e siècle



Vivimos tiempos de crisis. La crisis impregna todos los discursos, más allá de los mercados financieros y los traumáticos cambios en la vida de millones de personas. También en el mundo de las Letras, en los últimos años, hemos asistido a una serie de renegociaciones en los modos de producción, difusión y control de los textos literarios. En lo que concierne a este último aspecto, a la reiterada «crisis de las Humanidades», se han sumado con insistencia las voces que alertan de la «crisis de la Crítica», que muchos relacionan con una supuesta decadencia de la cultura en general y de la literatura en particular. Mientras, en los kioscos, los suplementos literarios de los periódicos más influyentes no han dejado de adelgazar y, en Internet, los blogs se incorporan a las secciones culturales de las cabeceras más ilustres, se cuestionan reiteradamente las definiciones del hecho literario y la necesidad misma de los críticos dentro del sistema literario (o, simplemente, del Sistema).

No obstante, si tomamos un poco de perspectiva y expandimos nuestro campo de análisis, podemos comprobar sin dificultad que muchas de las tesis y de los diagnósticos alarmantes proferidos hoy en día se corresponden, casi literalmente, con otros de décadas atrás. Es más, se podría afirmar, sin exagerar demasiado, que apenas hay novedad en estas declaraciones, que se producen de manera periódica y con argumentos similares, al menos desde la Escuela de Fráncfort y la Teoría crítica (Adorno, Marcuse, etc.). Es más, según esta misma tradición de pensamiento, la crisis más que una excepción sería una constante tanto para el capitalismo (que sólo avanza a partir de nuevas «situaciones de crisis») como para la Modernidad¹ y, por extensión, para la Crítica.

Estos debates, que son periódicos en la historia de la Crítica literaria, pueden ser agrupados grosso modo en tres ámbitos. El primero concierne el estatus discursivo de la Crítica literaria: ¿género literario, discurso académico o periodismo especializado? ¿Bajo qué autoridad: la académica, la profesional o desde la modesta pericia del *connaissanceur*, cuando no desde la pasión del amateur? El segundo, su función: ¿Orientador de los buenos gustos literarios?, ¿regulador de la producción escrita?, ¿emisor de juicios proféticos de los cánones futuros, en construcción? El tercero cuestiona la autoridad de los juicios críticos: ¿Desde dónde se realiza esta labor de crítica?

¿Desde qué intereses? Las distintas respuestas aportadas por críticos y autores conforman la historia de la Crítica literaria como disciplina académica o humanística, pero también como actividad (praxis) con funciones que han variado considerablemente según los contextos donde se desarrollaba. Piénsese por ejemplo en la enorme diferencia entre las funciones morales y que se atribuían a la actividad crítica como la entendían los ilustrados del siglo XVIII o la misma actividad en los comienzos del siglo XX, una vez consumada la profesionalización de las Letras producida en el siglo anterior.

Ahora bien, ¿si las preguntas son tan antiguas, por qué volver a plantearlas ahora? O, si nunca dejaron de plantearse, ¿qué nuevos sentidos adquieren en la situación actual de crisis? Este es el objeto del presente trabajo: prescindiendo de elucidar si realmente la cultura, la literatura o la crítica están en crisis como tantas voces alertan, en las siguientes páginas, trataré de ofrecer un contexto que permita comprender mejor el sentido y oportunidad de los diferentes pronunciamientos en torno a la crítica literaria. ¿Qué significados adquieren los distintos llamamientos a refundar los principios de la crítica literaria como disciplina, género discursivo y como actividad dentro de la producción literaria y editorial en este contexto preciso? ¿Qué

1 Remito por comodidad al resumen de esta noción ofrecido por Michael Hardt y Antonio Negri, *Imperio* (2000), traducción de Alcira Bixio, Barcelona, Paidós, 2005, p. 94-96 y 283-302.

definiciones de la cultura y de la praxis literaria sobreentienden aquellos que llaman a detener un apocalipsis que, sin embargo, como señalan sus oponentes, nunca acaba de llegar? ¿Son diferentes de aquellos que se muestran, por el contrario, optimistas? De entrada, parece que unos y otros no aluden a las mismas crisis ni parecen entender lo mismo cuando se refieren a la «crítica». A fin de cuentas, resulta obvio que la digitalización y globalización de la cultura no sólo han tenido consecuencias negativas en la producción cultural y literaria. Nunca hasta ahora había sido tan eficaces los canales de difusión y el acceso a textos y a autores. Nunca tampoco se había hecho tanta crítica literaria en su forma más básica: nunca se había escrito tanto acerca del arte y la literatura. Asimismo, la pretendida crisis de la crítica, parece referirse en ocasiones exclusivamente a la variante periodística – a pesar de la estrechas relaciones entre críticos, autores y académicos dentro del complejo sistema literario formado por el mercado, la crítica y la Universidad –, por lo que podría tener más que ver con una indiscutible crisis de los grupos mediáticos y editoriales, subproducto por su parte de la actual crisis económica. Conviene, pues, aclarar de entrada la problemática polisemia de «crisis» y «crítica», oculta con frecuencia en un debate en el que, por otra parte, unos y otros sobreentienden valores estéticos relacionados con coordenadas ideológicas muy determinadas: lo que para unos es una saludable democratización de la cultura, para otros se trataría más bien de una universalización y estandarización de formas de escaso valor artístico. Pero, ¿realmente difieren tanto las definiciones y valores estéticos de unos y otros? A esta cuestión está dedicada la última parte de este trabajo, pues las facetas más aludidas de la crisis (caída de ventas, pretendida mediocridad general de la producción cultural, supuesta incompetencia profesional de ciertas formas de la crítica, etc.) no sólo podrían ocultar interpretaciones de signo contrario, sino ocultar la debilidad de «las razones de la Crítica», de los fundamentos teóricos de la Crítica literaria en tanto disciplina humanística, al desviar la atención a otras crisis concomitantes. Nos encontraríamos entonces frente a una crisis teórica y crítica similar a la vivida en el Arte contemporáneo durante el siglo pasado: la obsolescencia de los antiguos criterios de valorización estética (originalidad, coherencia, autenticidad, etc.), habría dejado a la Academia y a la crítica literaria profesionalizada en una posición de desventaja frente al poder de consagración simbólica del Mercado; una crisis que, si nos atenemos a lo sucedido con las artes plásticas, no tiene por qué significar una sentencia de muerte, sino los signos precursores de transformaciones capitales.

Crisis, ¿qué crisis?

Como ya he señalado, las llamadas de atención y las alarmas se han multiplicado en los últimos tiempos. Si los mensajes no son novedosos, el incremento en su frecuencia y la urgencia con la que se emiten sí parecen ser significativos. Para mi exposición mencionaré algunos fenómenos que me parecen evidenciar esta progresiva dramatización de las representaciones en clave de crisis de la actividad crítica y literaria.

En primer lugar, la proliferación de escritos (libros, artículos, monografías) que alertan sobre el «estado crítico de la Crítica». Este tipo de discurso suele relacionar dicho estado con una crisis generalizada de la cultura y de los valores humanistas. El más ilustre ejemplo lo encontramos en el penúltimo libro de Mario Vargas Llosa, *La civilización del espectáculo*², que no es sino el espolón de ataque de otras muchas voces que se muestran igualmente pesimistas sobre el estado actual de la Literatura y de la Crítica literaria. La tesis central del libro se apoya en la firme creencia de que la «civilización occidental» (es decir mundial) está en declive, y que esto es debido a la «cultura del entretenimiento» y al abuso de las nuevas tecnologías; una de cuyas consecuencias sería la pérdida del espíritu crítico, y, por ende, la decadencia y arrumbamiento

2 Mario Vargas Llosa, *La civilización del espectáculo*, Madrid, Alfaguara, 2012.

de la crítica literaria. Según Vargas Llosa, el declive de nuestra civilización dará paso, si esto no ha sucedido ya, a la «civilización del espectáculo» que da título al libro. Entre otros horrores, tras el cataclismo, la verdadera cultura, la literatura de calidad, se verá obligada a adoptar formas subterráneas y marginales, en beneficio de las formas audiovisuales de entretenimiento:

Los amantes de la anacrónica cultura libresca, como yo, no deberían lamentarlo, pues si así ocurre, esa marginación tal vez tenga un efecto depurador y aniquile la literatura del bestseller, justamente llamada basura no sólo por la superficialidad de sus historias y la indigencia de su forma, sino por su carácter efímero, de literatura de actualidad, hecha para ser consumida y desaparecer como los jabones y las gaseosas³.

La *literatura basura* («del bestseller») es, de manera evidente, como los videojuegos, la música popular, las películas de superhéroes, cualquier tipo de arte comercial y un largo etcétera de fobias llosianas, una versión degradada de la cultura. Doy un ejemplo entre muchos posibles:

[Casi nadie] cree ya que la literatura sirva para gran cosa, salvo para no aburrirse demasiado en el autobús o en el metro, y para que adaptadas al cine o a la televisión, las ficciones literarias –si son de marcianos, horror, vampirismo o crímenes sadomasoquistas, mejor– se vuelvan televisivas o cinematográficas. Para sobrevivir, la literatura se ha tornado *light* –noción que es un error traducir por ligera, pues, en verdad, quiere decir irresponsable y, a menudo, idiota⁴.

La obra de Vargas Llosa se inserta en una consolidada tradición discursiva en la que sin dificultad se pueden incluir otros nombres como los de Thomas S. Eliot, Theodor Adorno, Harold Bloom, George Steiner, Guy Debord, Gilles Lipovetsky y Jean Serroy –la mayoría de estos autores es citada profusamente por Vargas Llosa en su obra. Para muchos de ellos, aunque ciertamente no para todos, ni por las mismas razones, buena parte de los males que acechan al arte en general provienen de los fenómenos asociados a la Globalización y a la denominada «democratización de la cultura» (es decir, el conjunto de políticas y prácticas encaminadas a lograr un acceso más amplio del conjunto de la sociedad al saber y a la cultura), que habría sido defendida por una parte de la crítica literaria. Frente a ésta, para estos autores, la (buena) cultura fue, es y será siempre minoritaria y elitista⁵. En este sentido, la supuesta debilidad de las formas canónicas de cultura es también el resultado colateral de políticas educativas concretas como la ampliación del acceso a los estudios superiores o la inclusión de literaturas marginales o populares en los planes de estudio. Resulta sintomático que esta constatación sea independiente de la supuesta orientación política de sus defensores. Algunos años antes, a pesar de situarse a priori en las antípodas ideológicas de Vargas Llosa, el crítico argentino Damián Tabarovsky deducía los mismos males del ascenso de las «clases medias bobas» y la expansión democrática de la cultura, y los asociaba también a un ejercicio defectuoso de la crítica, llegando a conclusiones similares o incluso más radicales que las del premio nobel, puesto que, en su opinión, el futuro de la «verdadera literatura» es el de una «literatura sin público», sin reconocimiento crítico o académico y sin mercado posibles⁶.

En España, uno de los más ardientes defensores de este tipo de tesis es Jordi Llovet, profesor de Filología catalana, catedrático de Literatura comparada y crítico literario en el suplemento cultural *Babelia* del periódico madrileño *El País*. Llovet publicó en 2011 un libro titulado *Adiós*

3 *Ibid.*, p. 47.

4 *Ibid.*, p. 214.

5 *Ibid.*, p. 15-32.

6 *La literatura de izquierda* [2004]. Cáceres, Periférica, 2010, p. 23, 26.

a la universidad, con el subtítulo *El eclipse de las Humanidades*, donde, además de saldar cuentas personales con su Universidad –de la que se jubilaba, lo que explica el título–, proporcionaba su particular diagnóstico de las crisis (cultural, teórica, docente, crítica, etc.) de las Letras, en el que relacionaba la decadencia cultural con la de las instituciones (sociedad civil, Universidad, Crítica literaria, entre otras) que, a su juicio, deberían haberlas salvaguardado en virtud precisamente a la capacidad crítica que les era propia:

La «sociedad del espectáculo», uno de los elementos que mejor definen el fenómeno de la postmodernidad, se ha aferrado a la universidad como un creyente se aferra, para al sacrificio, a la oveja más mansa. Las conferencias que se convocan de continuo en las facultades de Letras del país dan idea de la escasa imbricación de la universidad con los problemas de la sociedad [...] de la vida pública o de la educación, cuando no se refieren a cuestiones puramente grotescas. Sirvan de muestra unos cuantos ejemplos [...]

Aquí Jordi Llovet cita los títulos de una serie de conferencias que tuvieron lugar en su universidad. No reproduciré aquí lista completa, pero me gustaría mostrar algunos ejemplos de lo que este profesor considera estudios «superfluos» o «grotescos» y, en todo caso, causa concomitante del eclipse del pensamiento crítico y de las artes:

«Malleable Identity: The Adaptation of a Chinese Family to Australia in Clara Law's *Floating life*»; «Los fenómenos glotales en situación de contacto lingüístico: maya y español de Yucatán» [...] «Gay, queer, gender...? Paradigmas teóricos en la crítica y representación de la diversidad sexual»; «The Road to Automated Lexicography»; «Del ciberfeminismo a la plasticidad del cuerpo»...⁷

Los ataques de los críticos como Llovet o Vargas Llosa tienen objetivos de preferencia dentro de la Teoría y la Crítica literarias (estos sí estrechamente relacionados con sus posiciones ideológicas), entre los que se encuentran el Feminismo, la Crítica de género, el Post-colonialismo, la Deconstrucción y los Estudios culturales. Lo que Harold Bloom denomina con desprecio la «Escuela del Resentimiento» y otros, más reductores todavía, la *French Theory*⁸. Así hubo lógicamente quien se sintió aludido por las críticas de Llovet, y pocos meses después aparecía como respuesta oficiosa (el libro de Llovet no es mencionado explícitamente en ningún momento) *El intelectual melancólico* de Jordi Gracia⁹, también catedrático de la Universidad de Barcelona y crítico asimismo en *Babelia*.

La acidez de la respuesta de Gracia radica en considerar las posturas de Llovet o Bloom como una patología habitual de los académicos decrepitos, fruto de los celos profesionales («nadie les hace caso») y de su obsolescencia crítica: «Se saben ineptos para traducir los nuevos códigos culturales urbanos y literarios, y los deploran por nuevos e incomprensibles, como si les estuvieran retando a muerte». Y añade que la susceptibilidad por los cánones y la autoridad perdidos esconde la angustia de un paisaje percibido como amenazante:

No hay ya libros que regulen el tráfico de las ideas ni nadie circula por las autopistas que fueron suyas: han cambiado las señalizaciones, han abierto variantes nuevas y el paisaje se ha transformado irremediamente poblándose de arquitectura espuria, horteramente vistosa y tontamente neobarroca (que es el síntoma definitivo de la claudicación del buen gusto)¹⁰.

7 Jordi Llovet, *Adiós a la universidad. El eclipse de las Humanidades*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2011, p. 245-246.

8 Ver especialmente en *The Western Canon. The Books and the School of the Ages* [1994], New York, Riverhead Books, 1995, «Preface and prelude», p. 1-11.

9 Jordi Gracia, *El intelectual melancólico. Un panfleto*, Barcelona, Anagrama, 2011.

10 *Ibid.*, p. 20-21.

Lo inesperado no es la repetición de las tradicionales trifulcas generacionales, sino que se olvide que siempre ha sido así. En efecto, basta un vistazo a un libro escrito en los años 60 para comprobar que las críticas apocalípticas no hacen más que repetir punto por punto un viejo recetario. Me refiero obviamente a *Apocalípticos e integrados* (1965), donde Umberto Eco exponía el *cahier de doléances* de los críticos apocalípticos. En la estela de Adorno o de Eliot, acusaban, entre otras cosas, a la cultura de masas (y a los críticos que la aceptaban como objeto legítimo de estudio o le otorgaban valores estéticos positivos): de producir una cultura comercial, homogénea, culturalmente invasora, no original y simulada; de nivelar toda las formas culturales en detrimento de las formas más minoritarias o vanguardistas, e impidiendo la valoración de la cultura de mayor calidad; de producir una visión acrítica y conformista de la realidad, y otros muchos males¹¹ que se han reiterado hasta la saciedad en los últimos cuarenta y cinco años, inclusive por buena parte de los críticos mencionados más arriba. Así, por ejemplo, un espíritu crítico similar, sin embargo desde las antípodas de la valoración política y estética, inspiraba alguno de los escritos de Manuel Vázquez Montalbán como *Manifiesto subnormal* (1970) o el *Panfleto desde el planeta de los simios* (1985)¹². Otro tanto se puede decir de otras obras más recientes, las tres publicadas originalmente en 2004, el citado estudio de Tabarovsky, *La literatura de izquierda; La vieja diosa. De la Filología a la posmodernidad. (Algunas notas sobre la evolución de los estudios literarios)* de Joaquín Rubio Tovar¹³; y *Los mercaderes en el templo de la literatura* de Germán Gullón¹⁴. Las distintas crisis económicas desde la Escuela de Fráncfort parecen haber pautado con una melodía muy parecida las distintas ediciones de la crisis de la crítica literaria, asociada recurrentemente a una crisis o una decadencia más generales de los valores de la sociedad (postguerra, mayo del 68, final de la Guerra fría, o incluso la crisis del corralito en Argentina para el caso de Tabarovski, y, por supuesto, la crisis económica actual).

Puede que el apocalipsis cultural esté cercano, pero ha sido anunciado demasiadas veces. Efectivamente, a pesar de todas las advertencias y extremaunciones, el tiempo parece dar la razón al optimismo que una vez tras otra vence todas las batallas, como sostienen otros críticos y autores, como los mencionados U. Eco y J. Gracia, pero también muchos otros como Terry Eagleton¹⁵, Ignacio Echevarría, Edmundo Paz Soldán, Vicente Luis Mora¹⁶, Guillermo Martínez¹⁷ o Cristina Rivera Garza¹⁸, por no citar más que a algunos destacados «integrados» desde los más variados horizontes y procedencias (Bolivia, EE.UU., Gran Bretaña, México,

11 Umberto Eco, «Cahier de doléances», *Apocalípticos e integrados*, 2ª edición, traducción de Andrés Boglar, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 56-60.

12 *Manifiesto subnormal*, Barcelona, Kairós, 1970; *Panfleto desde el planeta de los simios*, Barcelona, Crítica, 1995.

13 Alcalá de Henares (Madrid), Centro de Estudios Cervantinos, 2004.

14 *Los mercaderes en el templo de la literatura*, Madrid, Caballo de Troya, 2004.

15 Especialmente optimistas sobre el futuro de la Literatura y de la Crítica son las conclusiones de algunos de sus últimos libros, como *After Theory* (New York, Basic Books, 2003) o *The Event of Literature* (New Haven and London, Harvard University Press, 2012).

16 Ver por ejemplo su artículo «Hacia una lectura trasatlántica de Borges: El Aleph en el espejo y el espejo como Aleph en la Literatura española» en el volumen coordinado por Julio Ortega, *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana-Verbeuert, 2010, p. 267-288.

17 El novelista argentino rebatía punto por punto al ataque de Tabarovsky contra el mercado literario y la academia argentinos en «Un ejercicio de esgrima», recogido en *La fórmula de la felicidad*, Buenos Aires, Seix Barral, 2005, p. 157-208.

18 Especialmente optimista, por contraste con lo que se acaba de exponer, resulta el volumen de ensayos de esta última, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desappropriación*, México D.F., Tusquets, 2013.

España, Argentina): la literatura sigue viva, se siguen escribiendo novelas y haciéndose críticas de ellas. Es más, la progresiva democratización de los gustos y de los estilos, la supresión de las distinciones entre formas elevadas y bajas de cultura son en buena medida la expansión de la lectura y crítica literaria en manos de autores cibernéticos, en ocasiones anónimos o, para escándalo de los críticos conservadores, declarados autodidactas o aficionados. Para estos autores, en definitiva, no existe una crisis de la crítica asociada a las nuevas escrituras, sino una crisis de la crítica ligada a los antiguos modos de expresión.

Llegados a este punto, podemos hacer una primera recapitulación. En primer lugar, la crisis es múltiple y, aunque tiende a confundirse en sus distintas acepciones, podemos observar cómo se asocia reiteradamente la visión de la «crítica literaria en estado de crisis» a crisis más generales y, sin embargo coyunturales: económicas, sociales, académicas, culturales, morales, etc. En estos panoramas pesimistas, se le suele atribuir un papel negativo a la crítica literaria, que habría contribuido a la decadencia general al no desempeñar correctamente su misión en el conjunto de las disciplinas sociales y humanísticas. No obstante, es preciso señalar que fuera de estas crisis concomitantes, los críticos más optimistas encuentran fácilmente argumentos, subrayando los aspectos juzgados positivos de las nuevas situaciones, puesto que reconocen nuevas modalidades de escritura, allí donde otros no perciben sino formas degeneradas y ecos de las otras supuestas crisis. Estas representaciones enfrentadas de la crítica se apoyan, por consiguiente, en una polisemia o, si se prefiere, en una ambigüedad resultante sobre la distinta interpretación sobre qué puede ser considerado (verdaderamente) como crítica.

Crítica, ¿qué crítica?

Bajo el término de «crítica literaria» se suelen agrupar tres acepciones diferentes que tienden a confundirse (dejo de lado otras nociones, que no me interesan ahora). La primera de estas nociones haría referencia a la actividad en sí misma, en su aspecto más cotidiano y trivial realizada por todo tipo de individuos; la segunda concerniría al ámbito universitario y académico; mientras que la tercera correspondería al ámbito mediático y editorial. Como he dicho, estas nociones están interrelacionadas y se confunden. Por ejemplo, cuando Harold Bloom concede una entrevista al suplemento literario de un periódico donde descalifica a un escritor latino o a una escritora afroamericana, estaría desempeñando las tres nociones simultáneamente. El principal interés de esta distinción reside en que es capaz de explicar la aparente paradoja de que, mientras todo parece apuntar hacia un optimismo justificado para la primera de estas nociones (la mera actividad discursiva), las actuales crisis universitaria y de los medios de comunicación (especialmente escritos) explican la legítima y reiterada inquietud de los integrantes de los subcampos de la crítica académica y periodística, puesto que, aunque parece innegable que los discursos críticos en torno a las obras literarias se han multiplicado en los nuevos soportes y canales textuales (independientemente del alcance y el valor que se les otorgue), abundan las advertencias de que las instituciones académicas y la crítica profesional (esencialmente periodística) tienen una influencia cada vez menor en el destino final de las obras literarias¹⁹.

El periódico español *El País* y su suplemento cultural y literario, *Babelia*, pueden servir como casos emblemáticos de este último aspecto. La publicación como es notorio, experimenta

19 Para una visión global contemporánea de las interacciones entre Medios, Mercado y Academia ver los artículos recogidos en el volumen coordinado por L. E. Cárcamo-Huechante, A. Fernández Bravo y A. Laera, *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América Latina*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2007.

actualmente una terrible incertidumbre económica debido a una (fallida) expansión extremadamente ambiciosa y las transformaciones mundiales de los mercados culturales, audiovisuales y mediáticos. Como muchas otras industrias culturales o de creación, *El País* se convirtió en un holding editorial y mediático, Grupo Prisa (donde publica Vargas Llosa), similar al grupo Clarín (Argentina) o a otros muchos, como los descritos por Frédéric Martel en su libro *Mainstream. Enquête sur la guerre globale de la culture et des médias*²⁰. Desde la óptica de Martel, que concibe la actividad de estos cárteles como una especie de «guerra de civilizaciones por otros medios», los periodos de crisis presentan, además de peligros, extraordinarias oportunidades de negocio, como ilustran las agresivas políticas expansivas seguidas por los ejecutivos que presiden sus consejos de administración: por las que los medios crecieron hasta llegar a ser holdings mediáticos para, tras innumerables fusiones y adquisiciones, convertirse en cárteles casi monopolísticos a escala planetaria²¹. En este contexto general, la crítica literaria en sus distintas modalidades mediáticas ha adquirido un valor particular específico dentro de estas estrategias empresariales tanto por sus repercusiones a medio y a largo plazo en el prestigio simbólico de los bienes y canales culturales, como otras consecuencias más inmediatas en el mercado cultural: una obra sin eco crítico mediático, tiene muchas posibilidades de volverse «invisible» tanto para el Mercado, como para la Academia que eventualmente podría suplir una ausencia inicial de público.

Por otra parte, estas estrategias de control y construcción del valor simbólico de las obras literarias (explícitas como veremos a continuación) no escapan a contradicciones y ambigüedades inherentes debidas a la tensión irresoluble entre los intereses propios e impropios a la disciplina y discursos de la crítica literaria. Esto es particularmente visible en el hecho de que el principal objeto en disputa entre estos gigantes mediáticos, a diferencia de las editoriales universitarias o minoritarias, es abiertamente la «cultura *mainstream*», aquella que gusta y es consumida por el mayor número posible de personas y sociedades²². Ahora bien, se da la aparente paradoja de que, desde el punto de vista de la crítica literaria institucional y mediática, este tipo de cultura popular es denigrada igual e invariablemente, con escasísimas excepciones, tanto por los críticos que podríamos calificar, en la tradición de Eco, apocalípticos (convencidos del declive de la civilización y de la cultura) como por otros más *integrados* (o menos pesimistas). Así, por un lado, encontramos la previsible denuncia de un Vargas Llosa:

Esta loable filosofía [la democratización de la cultura] ha tenido el indeseado efecto de trivializar y adocenar la vida cultural, donde cierto facilismo formal y la superficialidad del contenido de los productos culturales se justificaban en razón del propósito cívico de llegar al mayor número. La cantidad a expensas de la calidad. Este criterio, proclive a las peores demagogias en el dominio político, en el cultural ha causado reverberaciones imprevistas, como la desaparición de la alta cultura, obligatoriamente minoritaria por la complejidad y a veces hermetismo de sus claves y códigos, y la masificación de la idea misma de cultura²³.

Pero también este tipo juicio es también habitual en los críticos escépticos con los escenarios apocalípticos, a pesar de todos los prejuicios de sus adversarios. De este modo, Jordi Gracia, el profesor y crítico antes citado, coincide en lo esencial con el nobel peruano en el juicio estético y moral de las obras *mainstream*:

20 Frédéric Martel, *Mainstream. Enquête sur la guerre globale de la culture et des médias*, 2ª ed., Paris, Flammarion, 2010.

21 Ver especialmente las conclusiones de Martel: *Ibid.*, p. 527-565.

22 *Ibid.*, p. 484-485.

23 Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 35.

Repetir ofendidamente la vergüenza de que los públicos disfruten con Ruiz Zafón, con Stieg Larsson o Federico Moccia o con divulgadores historiográficos o esotéricos muy populares seguirá dejando intacta la evidencia de que en la jerarquía más alta de valores contemporáneos no figuran esos nombres, y nadie se equivoca ahí. Nadie quiere decir nadie con una preparación básica algo más exigente que el mero bachillerato, alguien con una preparación universitaria que haya dejado de disfrutar sólo con John Grisham o con Dan Brown²⁴.

Opinión a la que podríamos sumar otras, como la de Ignacio Echevarría de que «la baja exigencia de la industria editorial [se debe a la] permanente situación de tener que proveer con libros infames a un público idiotizado»²⁵. En estos tres ejemplos, tomados sin ningún afán exhaustivo, tanto Vargas Llosa como Jordi Gracia o Ignacio Echevarría se muestran completamente de acuerdo en las jerarquías de valores tradicionales (un *best-seller* no tiene en ningún caso el mismo valor que una obra canónica) y en las funciones de la crítica (determinar el valor literario de las obras), aunque difieren diametralmente en el diagnóstico global del fenómeno –lo que permite seguir calificando al primero de «apocalíptico» y a los segundos de «integrados»–. En efecto, para Jordi Gracia: «[en la actualidad] los ciudadanos son más felices y más críticos porque están mejor informados y viven mejor»²⁶.

Gracia señala asimismo el paradójico hecho de que «la denuncia de la marginación de saberes del humanismo clásico se realiza una y otra vez desde las plataformas editoriales y mediáticas más potentes y prestigiosas y no desde rincón alguno del sistema, acosado o desatendido»²⁷. Ciertamente, desde una perspectiva estrictamente comercial y cuantitativa, Vargas Llosa o Harold Bloom son indiscutiblemente autores de best-sellers. Incoherencia que se repite en el caso de las plataformas mediáticas que llegan a denigrar en los suplementos literarios de las cabeceras periódicas, lo que comercializan y promocionan las editoriales del mismo grupo empresarial. Precisamente, *El País* (Grupo Prisa) publicó en 2011 dentro del suplemento literario *Babelia*, un reportaje, «Radiografía de la crítica literaria», donde se recogían las respuestas a un cuestionario enviado a distintas personalidades del campo: editores, directores y críticos de los suplementos literarios (*Letras Libres*, *Diario Ñ*, *Babelia*, *The Guardian*, etc.). Es interesante observar la manera en que Winston Manrique Sabogal, el crítico de *El País* responsable del reportaje, resumía en tres categorías las opiniones más frecuentes sobre las causas de la supuesta crisis de la crítica literaria:

1. La reducción de páginas y espacios dedicados a la crítica, las directrices o filosofía de cada medio sobre la clase de textos que quiere brindar y la aparente mayor concesión al mercado en detrimento de la calidad.
2. La revisión del ejercicio de la propia crítica a la cual le faltaría independencia, valentía, compromiso, rigor (ser menos complaciente) y profundidad (dar más elementos de valoración).
3. La pérdida de la influencia de la crítica literaria justo ahora cuando más se necesita en una era de sobreinformación y proliferación de canales que distorsionan y tienden a igualar el arte, a lo cual se suma la confusión ante la democratización de la crítica desde la plaza virtual²⁸.

24 Jordi Gracia, *op. cit.*, p. 89-90.

25 Ignacio Echevarría, «Críticos embobados», suplemento *El Cultural de El Mundo* del 30/11/2012.

26 *Ibid.*, p. 90-91.

27 *Ibid.*, p. 89.

28 Winston Manrique Sabogal, «Radiografía de la crítica literaria», *Babelia*, *El País*, 26 de noviembre de 2011, disponible en: <http://elpais.com/diario/2011/11/26/babelia/1322269936_850215.html> (consultado el 20/05/2013)

Como ya he apuntado más arriba, no parece que el primero de estos aspectos se deba a factores intrínsecos a la actividad crítica. El segundo, en cambio, refleja una de los reproches más habituales contra la crítica periodística: su parcialidad. Sucede, además, que *El País* fue objeto de una polémica notoria por el despido fulminante, hace algunos años, del ya mencionado Ignacio Echevarría, director de *Babelia* por aquel tiempo, supuestamente por haber osado criticar negativamente una novela editada por Alfaguara (editorial también de Prisa), aunque la versión del diario se centraba en el lenguaje y tono empleados por Echevarría²⁹. Quizás por estos antecedentes, el reportaje contiene un texto enmarcado que contiene las normas genéricas para realizar «una crítica equilibrada», con el título «Ni golpear, ni babear»:

1. Situar al autor, decir quién es y lo que representa el libro en su obra.
2. Ubicar el libro y juzgarlo con la perspectiva de una larga tradición literaria.
3. Argumentos razonados y con ejemplos para que el lector pueda comprender y evaluar.»
4. Informar, educar y entretener.
5. Poca sinopsis y trama.
6. Informar sobre el estilo, el significado y la carga simbólica del libro.
7. Decir lo que piensa el autor sobre el tema del libro.
8. Decir lo que el crítico piensa sobre lo que el autor del libro dice sobre el tema del libro.
9. Ni golpear ni babear, una opinión ponderada y una fundamentación mesurada son más convincentes que un exabrupto.
10. Prohibir los adjetivos publicitarios, quien debe concluirlos es el lector³⁰.

El tercer aspecto destacado por Manrique Sabogal hace referencia a los nuevos espacios de la crítica que escapan al mundo periodístico: blogs, twitter, las páginas personales de Amazon.com y el largo etcétera consabido. En un utilísimo artículo, al que remito, publicado en la revista *Caracteres* (Octubre 2012), «La crítica literaria española frente a los nuevos medios y el cambio», la profesora Genara Pulido Tirado analizaba esta «Radiografía de la crítica literaria» y la relacionaba con los nuevos formatos en línea de los medios tradicionales. Según la profesora Pulido Tirado, los grandes medios y editoriales habrían comprendido por fin las virtudes de la interacción, atracción y comercialización de estos nuevos canales. Así Elpaís.com, imitado posteriormente por otros medios, creó la sección «Boomeran(g)», en la que escriben y publican críticas autores y críticos en sus blogs respectivos: Julio Ortega, Sergio Ramírez, Edmundo Paz Soldán, Jorge Volpi, Cristina Rivera Garza, etc.

29 En una entrevista reciente, Echevarría atribuye el conflicto no sólo al hecho de que la novela perteneciera al mismo grupo mediático, sino también a las posiciones políticas (nacionalistas) del novelista reseñado, Bernardo Atxaga, y al clima político español del momento, en el que el grupo terrorista vasco ETA había declarado una tregua: «Una mala crítica es un ajuste de cuentas legítimo», entrevista en la sección cultural *DiarioKafka.es*, de *eldiario.es* publicado el 13 de febrero de 2012, disponible en <http://www.eldiario.es/Kafka/burbuja_literaria/Ignacio-Echevarria_0_79092193.html> (consultado el 20/05/2013)

30 Winston Manrique Sabogal, art. cit.

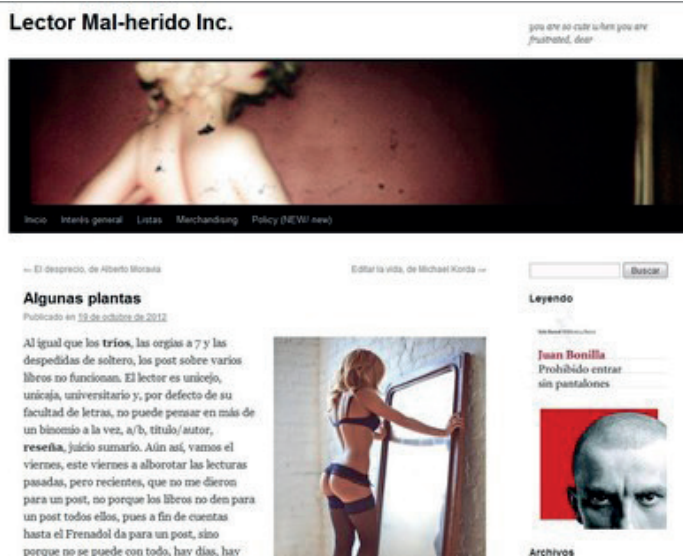


FIG. 1. Captura de pantalla (20/05/2013) «Algunas plantas» entrada del 19/10/2012 en el blog *Lector Mal-herido*: <http://lectormalherido.wordpress.com/2012/10/19/algunas-plantas/>

La integración de los blogs en los medios tradicionales, incluso en línea, obliga a realizar transformaciones más o menos considerables no sólo de contenido sino también de forma. Tomemos el que es considerado como uno de los blogs más influyentes en España, *Lector Mal-herido*, pseudónimo del escritor y crítico Alberto Olmos. Si observamos la captura de pantalla [FIG. 1], podemos comprobar cuán lejos está el *Lector Mal-herido* de las normas de una «crítica equilibrada». Para empezar, la fotografía de carácter abiertamente erótico, por no decir sexista, no parece guardar mucha relación con el contenido del post. La pestaña marcada como merchandising parece obedecer, como la ilustración, a intereses comerciales explícitamente rechazados por el código deontológico. Más grave aún, el contenido y tono del texto se parecen demasiado a esos exabruptos que se condenaban en el «código de buenas prácticas de la Crítica». Y, sin embargo, esta manera descarada de burlarse de los lectores es sin duda la clave del éxito del blog:

Al igual que los tríos, las orgías a 7 y las despedidas de soltero, los post sobre varios libros no funcionan. El lector es unicejo, unicaja, universitario y, por defecto de su facultad de letras, no puede pensar en más de un binomio a la vez, a/b, título/autor, reseña, juicio sumario. Aun así, vamos el viernes, este viernes a alborotar las lecturas pasadas, pero recientes, que no me dieron para un post, no porque los libros no den para un post todos ellos, pues a fin de cuentas hasta el *Frenadol* da para un post, sino porque no se puede con todo, hay días, hay

31 «Algunas plantas», entrada del 19/10/2012 en su blog *Lector Mal-herido*, disponible en: <lectormalherido.wordpress.com/2012/10/19/algunas-plantas/> (consultado el 20/05/2013)



FIG. 2. Captura de pantalla (20/05/2013) del blog-sección Lector Malherido, en eldiario.es: http://www.eldiario.es/lectormalherido/mejores-novelas-espanolas_6_81951812.html

El resultado de la migración del blog y la adaptación a un formato más convencional tiene efectos considerables, como se puede apreciar en la siguiente imagen del blog integrado en el periódico electrónico español Eldiario.es [fig. 2]. A pesar de estas restricciones, hasta los blogs literarios más convencionales aportan una libertad y una diversidad temática inusuales en las columnas de las secciones escritas. La interacción con los lectores y las otras muchas posibilidades de las nuevas textualidades electrónicas –tanto como su no adecuación a los formatos y prerequisites *librescos*– han llevado a los críticos más optimistas o «integrados» a vislumbrar aquí el futuro de la literatura. En estas coordenadas se posiciona Cristina Rivera Garza, por ejemplo, cuando sostiene:

En las pantallas verticales que dominan nuestras vidas, no sólo es posible escribir sino también, fundamentalmente, leer. Tener acceso abierto a obras de difícil adquisición es uno de los grandes privilegios del lector contemporáneo. De las publicaciones en blogs al intercambio de libros en formato PDF, de la compartencia de ensayos y artículos a través de links, o de vídeos en YouTube, la distribución cultural parece estar fraguando veredas, virtuales y no virtuales, que escapan a los circuitos estrictos del capital: el dinero o los derechos de autor³².

Además, como cualquier otro género electrónico, la Crítica disfruta de los serendípicos mecanismos de transmisión virales propios a las dinámicas de las redes sociales. Así, la entrada más visitada del blog literario del escritor peruano Iván Thays lo ha sido hasta la fecha por un comentario despectivo hacia gastronomía patria, lo que le valió las iras irreprimibles de muchos internautas peruanos, pero lo que también se tradujo en un aumento considerable de la visibilidad de su blog [fig. 3]³³.

32 *Op. cit.*, p. 229.

33 «Con la tinta aún húmeda», entrada del 1 de febrero de 2012 en el blog del autor Vano oficio, alojado en el Boomeran(g) de *El País*, disponible en: <<http://blogs.elpais.com/vano-oficio/2012/02/la-tinta-humeda.html>> (consultado el 20/05/2013)



FIG. 3. Captura de pantalla (20/05/2013) del blog de Ivan Thays, alojado en el Boomeran(g), de *El País*: <http://blogs.elpais.com/vano-oficio/2012/02/la-tinta-humeda.html>

Más allá de la dimensión anecdótica, podemos sacar algunas conclusiones parciales. Por un lado, es significativo el hecho de que la incorporación de blogs de crítica literaria parezca desbordar los marcos profesionales concretados en los códigos deontológicos, incluso cuando éstos se presentan como fruto del consenso y del sentido común (como en el ejemplo de *Babelia*). Además, los blogs de crítica literaria son por definición subjetivos y genéricamente impuros (no en balde este género proviene del discurso autobiográfico); extraños lugares donde pueden convivir la literatura (alta y baja), con excursos gastronómicos, material erótico y el ánimo de lucro más descarado. Los factores que determinan la difusión de la crítica en Internet no sólo no están basados en criterios literarios o propios a la Crítica literaria académica, tampoco en los criterios tradicionales de la crítica literaria periodística (objetividad, profesionalidad, imparcialidad, desinterés, etc.). De manera análoga al modo en que la supuesta «crisis de la crítica» es sistemáticamente asociada a realidades económicas o sociales (crisis económica, crisis mediática, crisis universitaria, «crisis de la civilización o de la cultura») hasta el punto de confundirse con ellas; la indistinción de los distintos tipos de crítica dificulta la percepción de las fragilidades que, por el contrario, son, esta vez sí, propias al discurso de la crítica literaria profesional o académica, pero ajenas a la crítica como actividad subjetiva o amateur, la que, en definitiva, parece ser propia de los nuevos espacios y formatos. Esta confusión es habitual en aquellos que se pronuncian sobre el estado y el futuro de la crítica literaria, sean sus posiciones pesimistas u optimistas; en cualquiera de los casos, la polisemia de la «crítica literaria», mencionada anteriormente, no sólo es causa de este tipo de contradicciones, sino que oculta además la que podría ser la verdadera crisis propia de la crítica «seria», profesional o académica: la obsolescencia de un marco conceptual, de una escala de valores estéticos propios de la Modernidad, pero caducos frente a las nuevas modalidades de escritura. Desprovistos de estas garantías teóricas, la crítica institucional (profesional o académica) pierde buena parte de su razón de ser, del aparato discursivo que sustentaba su autoridad, frente a la crítica no profesional. En la siguiente y última parte, examinaremos cómo se ha intentado reforzar esta autoridad particular de los discursos especializados: las razones que serían propias de la Crítica literaria, y en qué medida traducen también, paradójicamente, una aceptación implícita de crisis en estos valores y argumentos, su carácter impuro – es decir, ajeno a los estrictos intereses de la Crítica como disciplina – o su alcance relativo a limitaciones insalvables inherentes a la actividad crítica (necesariamente individual).

Las razones de la crítica

A primera vista, las opiniones de los entrevistados en la «Radiografía de la crítica literaria» de Babelia tienden más, como he señalado, a posiciones *integradas*, por conservar la expresión de Eco, a un relativo optimismo con respecto al porvenir de la crítica. Como ya he señalado, varias de las opiniones más repetidas inciden en la multiplicación exponencial del número de obras publicadas en los diferentes soportes contemporáneos, y de juicios valorativos sobre ellas. Este incremento de la oferta literaria y crítica suscita tanto interpretaciones positivas, como a otras más cautas, que advierten, por ejemplo, del dudoso valor de la crítica realizada por aficionados, como podría ser el juicio amateur de los usuarios de Amazon, frente al cual, Jorge Aulicino preciaba las virtudes de la «crítica informada»:

La democratización de la crítica, la opinión, la información –esto implica el espacio virtual interactivo– requiere más que nunca puntos de referencia. El periodismo profesional no puede ser reemplazado por la información amateur. Aun en la Red. Primero, porque el periodismo es un trabajo colectivo con profesionales. Producir información, justamente por impulso de la globalización, requiere equipos, recursos humanos, tecnología, que cada uno por sí mismo no está en condiciones de tener. Los lectores pueden encontrar crítica muy buena dentro o fuera de los grandes medios, pero la calidad de esa crítica se deberá siempre a lo mismo: la calidad de lectura y de la escritura del crítico³⁴.

Sin embargo, a la «crítica informada» le acechan otros peligros, como el de su independencia. En este sentido, Ignacio Echevarría se pronunciaba recientemente en favor de la posibilidad efectiva de la crítica literaria, incluso a pesar de las presiones editoriales y las restricciones comerciales:

El crítico intransigente que se va estrellando cada dos por tres con el medio en el que actúa, y saltando de una tribuna a otra, puede ser muy ejemplar y muy admirable, pero termina no resultando útil a nadie. De modo que yo soy no sólo bastante comprensivo con las estrategias posibilistas – que no claudicantes –, sino que creo que a menudo son las únicas eficaces. El País me parece en la actualidad un periódico detestable (como lo son, aunque de otra manera, todos los demás), pero parece plausible colaborar con él en la medida en que uno vea la forma de actuar dentro de los márgenes dados, y quizá subvertirlos. La crítica siempre ha solido ejercerse desde la resistencia al medio que la aloja, con el que ella misma emplea sus filos llegado el momento. Hay muchos modos de hacerlo, se trata de discurrirlos, y de hacer elocuentes los propios límites³⁵.

Otros autores, desde posiciones todavía más críticas, han explicado con crudeza la necesidad de los «profesionales de la lectura» para regular eficazmente el mercado de los bienes culturales. Así lo expresaba Germán Gullón:

Los críticos literarios intentamos vigilar el mercado. Unos propiciaron la literatura, otros permanecemos a la puerta de la casa de la literatura cerrando el paso a la legión de personas que escriben hoy día³⁶.

Ahora bien, los condicionantes del mercado van más allá de una mera imposición jerarquizada de valores o de puntuales intereses empresariales o económicos. El mercado literario puede simplemente determinar el alcance, el radio de acción, es decir el objeto mismo de la Crítica literaria, tanto mediática, como académica. Los críticos mismos son conscientes del valor relativo

34 Winston Manrique Sabogal, art. cit.

35 Ignacio Echevarría, entrevista «Una mala crítica es un ajuste de cuentas legítimo», art. cit.

36 Germán Gullón, *Los mercaderes en el templo de la literatura*. Madrid, Caballo de Troya, 2004, p. 28.

de su trabajo. Prolifera, por ejemplo, el síndrome de los «demasiados libros»³⁷: a la constatación de la imposibilidad material de tener una visión global y significativa por el exceso de producción se le añade la falta de acceso material a toda la producción literaria por las limitaciones del mismo mercado. No son infrecuentes, por lo tanto, afirmaciones como la siguiente del ya citado Alberto Olmos:

Los críticos, llamados a descubrir y reconocer, a elaborar una revisión apasionada e independiente del panorama literario, han acabado siendo tan sólo los que levantan la bandera de cuadritos al final de la carrera. Si el Premio Nacional de Narrativa nunca se concede en España a una obra que no haya salido de un gran grupo editorial, los mejores libros del año tampoco son ajenos a ese filtro inicial que supone dónde han sido publicados. A esa primera criba hay que añadir los amigos escritores del crítico y los editores amigos del crítico: ambos le hacen llegar sus libros (escritos, publicados), lo que puede dar al cabo la sensación de que en una lista de mejores del año hay algunos títulos a contracorriente, cuando no son más que cameos³⁸.

Me gustaría terminar este repaso sumarisimo con el último de los fenómenos que parecen confirmar la crisis de la crítica académica o institucional (en oposición a la proliferación de otro tipo de críticas), y que coincide con el diagnóstico de la encuesta de *El País*. Me refiero a la pérdida de influencia y autoridad de la Crítica clásica en el mundo literario, otra opinión recurrente en autores y críticos de todas las tendencias. En mi opinión esta merma no es achacable únicamente a la transformación de las industrias creativas y los modos de consumo de los bienes culturales, sino que responde a debilidades de la Teoría literaria, que a su vez se transmiten a la Crítica. Un aspecto de la vida literaria donde es más visible esta fragilidad teórica se encuentra en su parte más mundana y comercial: las polémicas en torno a los premios literarios³⁹, cuyo ejemplo más emblemático es sin duda la polémica en 2012 con motivo del premio de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara a Alfredo Bryce Echenique. Como se recordará, la polémica se dividió en dos bandos antagónicos en cuyas filas respectivas militaban escritores y críticos de renombre. Jorge Volpi, uno de los más destacados defensores, se indignaba por la aparición de argumentos extraliterarios:

Si bien entre los críticos del Premio se cuentan académicos y escritores cuya opinión siempre respeto – y cuyas críticas me invitan a la reflexión –, apenas sorprende que los miembros más aguerridos de la inquisición literaria pertenezcan a ese vasto sector que, sin haber escrito jamás una línea perdurable, medra en los márgenes de nuestra vida cultural. Ellos, que nunca se pronuncian ni llaman a firmar desplegados ante las grandes injusticias y descalabros morales del país –de la corrupción de nuestros políticos a las muertes de la guerra contra el narco– en cambio se empeñan en convertir en causa justa la moralidad de un escritor. ¿Por qué concentran su indignación en este caso? Tal vez porque no toleran a alguien que, a diferencia de ellos, fue capaz de crear una obra más allá de sus pecados y sus faltas⁴⁰.

37 Gabriel Zaid, *Los demasiados libros*. México D.F., Editorial Océano, 1996.

38 Alberto Olmos «Las mejores novelas españolas de 2012», blog Lector Malherido, en [diarioKafka.es en el diario.es](http://www.eldiario.es/lectormalherido/mejores-novelas-espanolas_6_81951812.html), disponible en: <http://www.eldiario.es/lectormalherido/mejores-novelas-espanolas_6_81951812.html> (consultado el 20/05/2013)

39 La llamada «crítica económica» de cultura ha abordado la función de los certámenes literarios dentro de interacción general entre Medios, Academia y Mercado a la hora de producir capitales simbólicos y económicos. La obra clásica al respecto es *The Economy of Prestige. Prizes, Awards and the Circulation of Cultural Value*, de James F. English (Cambridge-Massachusetts, London, Harvard University Press, 2005).

40 Jorge Volpi, «El premio FIL y la Inquisición literaria», entrada del 7/10/2012 en el blog del autor, alojado en el Boomeran(g) de *El País*, disponible en: <<https://www.elboomeran.com/blog-post/12/12682/jorge-volpi/el-premio-fil-y-la-inquisicion-literaria/>> (consultado el 20/05/2012)

Lo que me interesa aquí es la mezcla de razones esgrimidas entre la ética, la moral y la estética; precisamente el mismo tipo de argumentos empleados explícitamente por Harold Bloom, Tabarovsky, Vargas Llosa o Jordi Llovet. El tipo de razones que no se razonan, puesto que son evidentes. La ausencia de motivación teórica explícita de los juicios literarios puede deberse a razones materiales de espacio, pero es también uno de los rasgos de la crítica en estado puro. Por otra parte, ¿cuáles podrían ser estos argumentos estrictamente literarios? Para tratar de responder a este interrogante, consideremos el siguiente extracto, que es, sin lugar a dudas, un fragmento de crítica *bien informada* –aunque dudosamente aprobaría el «código Manrique Sabogal» de equilibrio crítico; y es también una buena muestra de ella:

Oswaldo Soriano [...] fue un buen novelista menor. Con Soriano hay que tener el cerebro lleno de materia fecal para pensar que a partir de allí se pueda fundar una rama literaria. No quiero decir que Soriano sea malo. Ya lo he dicho: es bueno, es divertido, es, básicamente, un autor de novelas policiales o vagamente policiales, cuya principal virtud, alabada con largueza por la crítica española, siempre tan perspicaz, fue su parquedad a la hora de adjetivar, parquedad que por otra parte perdió a partir de su cuarto o quinto libro. No es mucho para iniciar una escuela. Sospecho que el influjo de Soriano (aparte de su simpatía y generosidad, que dicen fueron grandes) radica en la venta de sus libros, en su fácil acceso a las masas de lectores⁴¹.

Que Roberto Bolaño estaba *bien informado* en materia literaria parece indudable. Pero, ¿es éste un modelo de buena crítica literaria? Se le podrían objetar las formas, pero en realidad lo que sucede es que las afirmaciones de Bolaño se basan en la persuasión y no en la argumentación. Esto es visible en otro ejemplo, más canónico, a partir de la definición de la «mala literatura», perfectamente inverificable en el plano teórico, que proporcionaba Vargas Llosa en *La orgía perpetua*:

[...] una literatura para el consumo, ejecutada por profesionales de mayor o menor habilidad técnica, que se limitan a producir de manera serial y según procedimientos mecánicos, obras que repiten el pasado (temático y formal) con un ligero maquillaje moderno y que, en consecuencia, predicen el conformismo más abyecto ante lo establecido⁴².

Ahora bien, ¿con qué criterios objetivos se podría medir el grado (el valor) de originalidad formal de una obra?, ¿y su conformismo ante lo establecido? Comprensiblemente, los autores y críticos que creen en las jerarquías estéticas han intentado esquivar este problema de la demostración del valor estético de diversas maneras. H. Bloom, por ejemplo, sostiene que estamos «naturalmente» inclinados a reconocer el carácter magistral de las obras de Shakespeare, y niega cualquier determinismo ideológico en este fenómeno que, además, considera universalmente cierto. Por su parte, Jordi Gracia, autor nada sospechoso de conservadurismo, sostiene, como hemos visto, que cualquiera con un mínimo de educación sabe que *El Quijote* es una obra maestra y *Harry Potter* no. Otros autores, antaño más relativistas, como Antoine Compagnon o el mismo Umberto Eco, apelan a un «sentido común»⁴³, el cual, como se sabe, es en sí mismo inefable. Incluso Terry Eagleton, en su libro *After Theory*, se convierte en un inesperado defensor de los criterios morales como fundamento de la Crítica literaria, aunque en las antípodas de Vargas Llosa. Eagleton asocia el descrédito de la moral con el descrédito de la Teoría literaria y hace

41 Roberto Bolaño, «Derivas de la pesada», *Entre paréntesis*, 2ª ed., Barcelona, Anagrama, 2006, p. 25.

42 Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua* (Flaubert y Madame Bovary) [1975], Alcalá de Henares, Fondo de cultura Económica de España/ Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1995, p. 251.

43 Ver Antoine Compagnon, *Le démon de la Théorie. Littérature et sens commun*. Paris, Seuil, 1998, donde este investigador resume los argumentos de Eco y los suyos propios, entre otros, en favor del «sentido común» para evitar los excesos de la Crítica y de la Teoría literarias.

una reivindicación de ambas⁴⁴. No es extraño que, ante estas posiciones de la crítica autorizada, autores como Marie Darrieusecq reprochen a los profesionales de la Crítica y de la Literatura el abandonar las razones estrictamente literarias –en su opinión las únicas legítimas–, por una suerte de complejo de inferioridad frente a otras disciplinas como el Derecho, la Economía, la Estadística o la Moral⁴⁵. Por el contrario, la profesora argentina de Yale Josefina Ludmer declaraba en una entrevista el final de la autonomía literaria (así como de valores específicamente literarios) y llegaba incluso a proclamar la «muerte de la crítica literaria clásica»⁴⁶. En este estado de cosas, el profesor, crítico y poeta estadounidense Kenneth Goldsmith afirma, repitiendo una vez más el gesto de las vanguardias del siglo pasado, «[una obra maestra] lo es si yo digo que lo es»⁴⁷.

Ahora bien, ¿son suficientes para la Crítica y la Teoría literaria unas razones estéticas que bien son evidentes (indemostrables), bien se basan en elementos extraliterarios, axiomas morales (subjetivos) o en el tan mentado «sentido común» (inefables)? La respuesta a esta pregunta excede ampliamente el tema del presente artículo. Lo que parece claro es que a pesar de las eventuales insuficiencias teóricas y limitaciones impuestas por las industrias y los medios culturales a su ejercicio, la literatura y la crítica literaria están aún muy lejos de su apocalipsis, a pesar de los continuados gritos de alarma, de la reiteración y del paroxismo de las representaciones de la crisis en la crítica literaria. Muchas de estas representaciones no son sólo canónicas, sino recurrentes y tautológicas; más bien parecen responder a tensiones sistemáticas, reflejos sintomáticos de otras crisis (económica, teórica, cultural, mediática, editorial, universitaria, etc.), antes que evidencias de una inherente «crisis de la crítica» en el conjunto de prácticas que ésta engloba, sino en sus modalidades más institucionales, las que entrarían en la «crítica clásica». No obstante, tampoco es posible descartar un cambio de paradigma que, como proponen algunos, salve los discursos de la Crítica, aunque desprovistos quizás de pretensiones universales u objetivas. A fin de cuentas, aunque hayamos renunciado a *probar la belleza* de una obra artística y sea más que probable que nunca tengamos una definición ni una base sólida o consensuada para mostrar lo que es *mala y buena* literatura, es innegable que esto no ha sido hasta ahora, ni hay visos de que esto vaya a cambiar, mayor obstáculo para que críticos y profanos sigan juzgando, elogiando y censurando los textos que leen.

44 Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 59-105.

45 Ver su libro de ensayo *Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*. Paris, P.O.L.-Folio, 2010, p. 129-134.

46 Uncreative Writing. Making Language in the Digital Age. New York, Columbia University Press, 2011, p. 220.

47 «Crisis y transformación». Entrevista con Agustín Scarpelli en Revista Ñ suplemento cultural de Clarín (Argentina). 01/11/2012. Disponible en: <http://www.revistaenie.clarin.com/edicion-impresa/Josefina-Ludmer-Entrevista_0_799720067.html> (consultado el 28/03/2014).

BIBLIOGRAFÍA

BLOOM, Harold, *The Western Canon. The Books and the School of the Ages* [1994], New York, Riverhead Books, 1995, 546 p.

BOLAÑO, Roberto, *Entre paréntesis*, 2ª ed, Barcelona, Anagrama, 2006, «Derivas de la pesada», p. 23-30.

CÁRCAMO-HUECHANTE, L. E., FERNÁNDEZ BRAVO, A. y LAERA, A. (Comps), *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América Latina*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2007, 287 p.

COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la Théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, 338 p.

DARRIEUSECQ, Marie, *Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*, Paris, P.O.L.-Folio, 2010, 444 p.

EAGLETON, Terry, *After Theory*, New York, Basic Books, 2003, 231 p.

—, *The Event of Literature*, New Haven and London, Harvard University Press, 2012, 252 p.

ECHEVARRÍA, Ignacio, «Críticos embobados», suplemento *El Cultural* de *El Mundo* del 30/11/2012. Disponible en: <http://www.elcultural.es/version_papel/OPINION/31890/Criticos_embobados> (consultado el 20/05/2013)

—, «Una mala crítica es un ajuste de cuentas legítimo», entrevista en la sección cultural *DiarioKafka.es*, de *eldiario.es*, publicado el 13 de febrero de 2012, disponible en <http://www.eldiario.es/Kafka/burbuja_literaria/Ignacio-Echevarria_0_79092193.html> (consultado el 20/05/2013)

ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados* [1965], 2ª ed, traducido por Andrés Boglear. Barcelona, Editorial Lumen, 1997, 366 p.

ENGLISH, James F., *The Economy of Prestige. Prizes, Awards and the Circulation of Cultural Value*, Cambridge- Massachussets, London, Harvard University Press, 2005, 409 p.

GOLDSMITH, Kenneth. *Uncreative Writing. Making Language in the Digital Age*. New York, Columbia Univesity Press, 2011, 260 p.

GRACIA, Jordi, *El intelectual melancólico. Un panfleto*, Barcelona, Anagrama, 2011, 101 p.

GULLÓN, Germán, *Los mercaderes en el templo de la literatura*, Madrid, Caballo de Troya, 2004, 251 p.

HARDT Michael y NEGRI, Antonio, *Imperio* [2000], traducción de Alcira Bixio, Barcelona, Paidós, 2005, 504 p.

LLOVET, Jordi, *Adiós a la universidad. El eclipse de las Humanidades*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011, 408 p.

LUDMER, Josefina. «Crisis y transformación». Entrevista con Agustín Scarpelli en *Revista* Ñ suplemento cultural de *Clarín* (Argentina). 01/11/2012. Disponible en: <http://www.revistaen.clarin.com/edicion-impresa/Josefina-Ludmer-Entrevista_0_799720067.html> (consultado el 28/03/2014).

MANRIQUE SABOGAL, Winston, «Radiografía de la crítica literaria», *Babelia*, *El País*, 26 de noviembre de 2011, disponible en: <http://elpais.com/diario/2011/11/26/babelia/1322269936_850215.html> (consultado el 20/05/2013)

MARTEL, Frédéric, *Mainstream. Enquête sur la guerre globale de la culture et des médias*, 2ª ed, Paris, Flammarion, 2010, 581 p.

MARTÍNEZ, Guillermo, *La fórmula de la felicidad*, Buenos Aires, Seix Barral, 2005, 232 p.

OLMOS, Alberto [Juan Lector Malherido], «Algunas plantas», entrada del 19/10/2012 de su blog *Lector Malherido*, disponible en: <lectormalherido.wordpress.com/2012/10/19/algunas-plantas/> (consultado el 20/05/2013)

—, «Las mejores novelas españolas de 2012», blog *Lector Malherido*, en *diarioKafka.es* en *eldiario.es*, disponible en: <http://www.eldiario.es/lectormalherido/mejores-novelas-espanolas_6_81951812.html> (consultado el 20/05/2013)

ORTEGA, Julio (Coord.), *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana-Verbuert, 2010, 316 p.

PULIDO TIRADO, Genara, «La crítica literaria española frente a los nuevos medios y el cambio» *Revista Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, Vol. 1, nº 2, noviembre de 2012, disponible en: <<http://revistacaracteres.net/revista/vol1n2noviembre2012/la-critica-literaria-espanola-frente-a-los-nuevos-medios-y-el-cambio/>> (consultado el 20/05/2013)

RIVERA GARZA, Cristina, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, México D.F., Tusquets, 2013, 300 p.

RUBIO TOVAR, Joaquín, *La vieja diosa. De la Filología a la posmodernidad* (Algunas notas sobre la evolución de los estudios literarios), Alcalá de Henares (Madrid), Centro de Estudios Cervantinos, 2004, 516 p.

TABAROVSKY, Damián, *La literatura de izquierda* [2004], Cáceres, Periférica, 2010, 163 p.

THAYS, Iván, «Con la tinta aún húmeda», entrada del 1 de febrero de 2012 en el blog del autor Vano oficio, alojado en el Boomeran(g) de *El País*, disponible en: <<http://blogs.elpais.com/vano-oficio/2012/02/la-tinta-humeda.html>> (consultado el 20/05/2013)

VARGAS LLOSA, Mario, *La civilización del espectáculo*, México D.F., Alfaguara, 2012, 227 p.

—, *La orgía perpetua. Flaubert y «Madame Bovary»*, Alcalá de Henares, Fondo de cultura Económica de España/ Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1995, 262 p.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Manifiesto subnormal*, Barcelona, Kairós, 1970, 159 p.

— , *Panfleto desde el planeta de los simios*, Barcelona, Crítica, 1995, 145 p. ZAID, Gabriel, *Los demasiados libros*, México D.F., Editorial Océano, 1996, 152 p.

VOLPI, Jorge, «El premio FIL y la Inquisición literaria», entrada del 7/10/2012 en el blog del autor, alojado en el Boomeran(g) de *El País*, disponible en: <<https://www.elboomeran.com/blog-post/12/12682/jorge-volpi/el-premio-fil-y-la-inquisicion-literaria/>> (consultado el 20/05/2012)

Severina de Rodrigo Rey Rosa, Lectora in fabula

Severina de Rodrigo Rey Rosa, Lectrice in fabula

Severina by Rodrigo Rey Rosa, Lectora in fabula

Pénélope LAURENT

Université de Perpignan *Via Domitia* – Laboratoire du CRILAU (EA 764)

Para Nora Catelli, las escenas de lectura y las figuras de lectores, y de lectoras en particular, van tomando cada vez más espacio en la narrativa en el siglo XIX y luego van desapareciendo a medida que la alfabetización se expande en el siglo XX. Ese desfase entre la realidad proyectada en la narrativa y la realidad histórica desembocaría en un momento de crisis, provocando la llamada crisis de la representación. En la novela *Severina* de Rodrigo Rey Rosa, Severina puede representar la crisis (entre histeria y cleptomanía) de las figuras de lectoras en la narrativa contemporánea: enferma de los libros, los roba en un intento desesperado por ser querida de quienes los poseen. La misteriosa lectora Severina sería hija de Madame Bovary, víctima de su fantasía y de su apego por los libros, y/o se tomaría la revancha en los libreros, últimos lectores de una sociedad «presentista» y devoradora de imágenes. Sin embargo, la desaparición de la escena de lectura a favor de la representación del objeto libro no coincide hoy con el miedo a la alfabetización de las masas sino al contrario con una estrategia que toma en cuenta al lector y en particular a un lector activo, a una lectora sever(in)a. El artículo pretenderá poner en tela de juicio la noción de crisis, aplicada a la representación,

Nora Catelli considère que les scènes de lecture et les figures de lecteurs, et de lectrices en particulier, sont de plus en plus présentes dans la littérature du XIX^e, puis disparaissent avec l'alphabétisation grandissante du XX^e siècle. Ce décalage entre la réalité projetée dans la littérature et la réalité historique déboucherait sur la crise de la représentation. Dans le roman *Severina* de Rodrigo Rey Rosa, le personnage éponyme représenterait cette crise (entre hystérie et cleptomanie) des figures de lectrices de la littérature contemporaine: Severina vole des livres, dans des accès de fièvre livresque, tentant désespérément d'être aimée de ceux qui les possèdent. La mystérieuse Severina serait en quelque sorte la fille de Madame Bovary, victime de sa fantaisie et de son attachement aux livres, et/ou prendrait sa revanche sur les libraires, derniers lecteurs d'une société «présentiste» et dévoratrice d'images. Toutefois, la disparition de la scène de lecture au profit de la représentation du livre-objet ne me semble pas devoir être mis en relation avec une peur de l'alphabétisation des masses mais au contraire avec une stratégie qui prend en compte le lecteur et, notamment, un lecteur actif. Le présent article remettra en question la notion de crise, appliquée à la représentation, pour interroger la relation du sujet à son champ

para cuestionar la relación del sujeto con su campo de experiencia y su horizonte de expectativas, al borde de la ruptura en nuestra época «presentista».

Palabras claves: Rodrigo Rey Rosa, Severina, lectura, crisis, representación, posmodernidad, presentismo

d'expérience et son horizon d'attentes, au bord de la rupture dans notre époque «présentiste».

Mots clés : Rodrigo Rey Rosa, Severina, lecture, crise, représentation, postmodernité, présentisme

Domaine : Littérature, XXI^e siècle, Guatemala

Introducción

Crisis económica, crisis financiera, crisis petrolera, crisis política, crisis diplomática, crisis ambiental, crisis moral, crisis existencial, ¿quién o qué no está en crisis hoy? ¿Quién se atrevería a poner en tela de juicio este concepto supuestamente operante de nuestra posmodernidad? La posmodernidad tiene muchas definiciones, casi todas son de tipo deconstructivista, desde el final de los grandes relatos de Jean-François Lyotard hasta la deconstrucción de Jacques Derrida, y todas se empeñan en definir el momento que nos toca vivir en términos de crisis. Pero de tanto hablar de crisis, nos da la sensación de que la posmodernidad anhela la crisis más que la rechaza. De que la crisis es más una intención, no asumida, que una realidad porque no terminamos de salir de ella. De forma paradójica, la posmodernidad se regodea hablando de crisis sin llegar nunca a producir verdaderas crisis, la Revolución en la que dejó de creer, época que avanza sin posibilidad de retorno, estancada como está en el collage, el reciclaje, el *presentismo*¹.

Propongo interrogar la noción de «crisis de la representación», motivo trillado de toda crítica en torno a la narración contemporánea, por lo que será necesario volver sobre la definición de representación. También utilizaré la idea de crisis del régimen moderno de historicidad, el presentismo, desarrollada por el historiador François Hartog, y trataré de ponerla en relación con la representación. La novela *Severina*² (2011) del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa nos ofrece algunas pistas para pensar la representación y su supuesta crisis a través de su protagonista, la enigmática Severina, ladrona de libros y de corazones. Amor y libros, amor por los libros, libros para ser amada, estos dos temas del amor y de los libros son muy propicios para pensar la relación que un lector/una lectora, amante de libros, puede tener con la literatura y la narrativa en particular. Pero si Severina oscila entre histeria y cleptomanía, las crisis de histeria de Madame Bovary nos parecen ya lejanas en este siglo XXI naciente cuyo horizonte parece ceñirse al del presente inmediato.

Una lectora misteriosa

Severina, el personaje que da su título a la novela corta de Rodrigo Rey Rosa, es una ladrona de libros que seduce al personaje-narrador, librero recién separado, sin que entendamos bien si su juego es intencional o no, si la seducción forma parte o no de una estrategia para robar más libros o si el robo de libros es la estrategia de seducción. Ambas actividades están ligadas desde el principio hasta el final de la diégesis. Severina es enigmática, Severina no se llama Severina, quizás se llame Ana, quizás se haya casado con un viejo, quizás su viejo amante sea su padre, quizás sea su abuelo, quizás sea ella uruguaya o argentina, quizás hondureña, quizás italiana, quizás sea destinada a vivir de los libros y de los libreros, quizás termine siempre matándolos como lo sugiere el narrador al final de su relato. No se sabe. Severina es un personaje misterioso

1 La noción de presentismo es desarrollada por François Hartog en *Régimes d'historicité*, Paris, Seuil, 2012. Hartog considera que la distancia entre el campo de la experiencia y el horizonte de expectativas del tiempo histórico de nuestra época se ha vuelto máxima hasta darnos la sensación de vivir en un presente perpetuo y omnipresente. Dice: «[La distance] est devenue maximale entre le champ d'expérience et l'horizon d'attente, à la limite de la rupture. De sorte que l'engendrement du temps historique semble comme suspendu. D'où peut-être cette expérience contemporaine d'un présent perpétuel, insaisissable et quasiment immobile, cherchant malgré tout pour lui-même son propre temps historique. Tout se passe comme s'il n'y avait que du présent, sorte de vaste étendue d'eau qu'agite un incessant clapot. Convient-il alors de parler de fin ou de sortie des temps modernes, c'est-à-dire de cette structure temporelle particulière ou du régime moderne d'historicité ? Nous n'en savons rien encore. De crise sûrement. C'est ce moment et cette expérience contemporaine du temps que je désigne comme présentisme.» (p. 40)

2 Rodrigo Rey Rosa, *Severina*, Buenos Aires, Alfaguara, 2012.

que se le escapa al personaje-narrador tanto como al lector. Es un ser algo irreal, el personaje de papel y tinta que roba libros, es decir, al fin y al cabo, papel y tinta.

La anécdota es bastante escueta, se construye en torno al romance de Severina con el personaje-narrador como si fuera un caso policíaco: el personaje-narrador, sin nombre y con un poco más de espesor psicológico –por ser un narrador que se expresa en primera persona–, le confiesa al lector cómo se enamoró de la linda Ana Severina, cómo trató de ser querido por ella y cómo terminó por dejar su destino entre sus manos. Y al final de las cien páginas, cierra el libro con la mención en cursivas «*Ciudad de Guatemala, 31 de diciembre, 2009*»³ tras contemplar la posibilidad de su muerte entre las manos de su amada. La obra abierta parece terminar en la impresión de un ciclo cerrado, tanto por la fecha –el último día del año– como por el año 2009, siendo la cifra 9 el símbolo del ciclo cerrado (y la promesa de uno nuevo) por ser el último de la serie de los números. Este relato se da entonces como un relato escrito, un testimonio. Pero un testimonio que deja en suspenso al lector hasta el final porque no sabemos si va a morir el personaje-narrador o no, por qué ella actúa de esa manera tan extraña, en fin cómo termina esta historia policíaca del amor consumado. Pero la mención de la Ciudad de Guatemala es extraña porque supuestamente se fueron a México juntos. ¿Qué pasó? ¿Volvieron? El testimonio parece apelar un complemento de información que el lector tendría que tener pero que no tiene. ¿O no fue más que un «engaño, pero no un engaño llevado a cabo por dos seres humanos para burlar a otro sino un desvarío de mi propia imaginación»⁴? tal como se pregunta el narrador con el que se identifica necesariamente el lector. Un desvarío de nuestra imaginación. Si al narrador no le preocupa demasiado terminar su relato, a nosotros nos gustaría entender este juego de dos, cuatro o seis manos.

Severina juega con el olvido y con los «blancos» del texto. La cita en epígrafe de William Carlos Williams, «*What power has love but forgiveness?*» podría evocar la obcecación del recién enamorado. La mención del título de donde es sacada la cita, *Asphodel, That Greeny Flower*, puede agregarle un tono más trágico, siendo el asfódelo la flor de los muertos –que se colocaba en las tumbas en la Grecia Antigua– y del Hades en la mitología griega. Ahora bien, Ana Severina entierra en la novela a su enigmático padre-abuelo-amante, después de haberle quitado la vida, y el narrador se teme que pase lo mismo con él al final de la novela. El olvido es la condición para tener varias vidas. Y Ana Severina, cuando el narrador le pide que le cuente su vida, le contesta «Tenemos muchas vidas»⁵. Es que ella y su padre-abuelo no tienen papeles sino solamente pasaportes falsos. La identidad de estos dos personajes es cambiante, flotante, él también cambia de acento y el narrador se percató de que el aspecto físico del anciano cambia de un día para el otro. El apellido del padre-abuelo resulta bastante irónico, Blanco. Otto Blanco. Tan blanco como una página en blanco, como una nueva vida posible de Ana Severina con la que, quizás, ha contraído un «matrimonio blanco»⁶ como lo evoca el narrador. Y al final de la novela, el narrador también adquiere un pasaporte falso y el apellido Blanco. El olvido está asediando al presente, borrando las huellas del pasado y la proyección del futuro.

Y, como lo vamos a ver a continuación, podemos asociar este misterio con dos tipos de crisis: la crisis de la representación –cuya designación de crisis me parece inexacta– y la crisis del régimen moderno de historicidad, el presentismo.

3 *Ibid.*, p. 104. Las cursivas son del autor.

4 *Ibid.*, p. 93.

5 *Ibid.*, p. 97.

6 *Ibid.*, p. 52.

Lectura y crisis

Empezaré con la crisis de la representación y trataré de explicar por qué la designación de crisis en este caso me parece abusiva. La representación es la capacidad de re-presentar, de presentar una segunda vez, a distancia, gracias a un necesario corte semiótico (el signo no es la cosa, la palabra perro no muerde). En literatura, de cierta manera, la distancia es doble si comparamos este tipo de representación con, por ejemplo, la prensa o la fotografía testimonial, porque la ficción actúa como un filtro mayor. Pero aun así, muchos son los que siguen confundiendo el narrador con el escritor, la realidad de la ficción y la realidad cuando simplemente se incluyen sin reflejarse fielmente. El universo ficcional tiene su propia autonomía, la de un sistema auto-organizador abierto⁷. La representación ficcional se nutre de la realidad, hecha de representaciones, expresa realidades pero no refleja meramente la realidad. El corte semiótico crea una distancia esencial y lo diferido de la lectura refuerza, duplica esta distancia. Esta conjunción de la distancia y de lo diferido podría ser lo que Derrida llama la «différance»⁸. Pero si la distancia de la representación siempre se produce *in absentia*, esto no supone que no haya una presencia de otro orden, es así como analiza el filósofo Daniel Bounoux el prefijo re de representación⁹ –presentar una segunda vez y presenciar de forma enfática. Y todos sabemos que la experiencia de la lectura es una mezcla de ilusio y de distancia, muy placentera, y este doble movimiento está cada vez más presente en la literatura contemporánea y particularmente en nuestra época posmoderna que habría pasado por la crisis de la representación. La llamada *crítica* literaria, que viene de la palabra *crisis*, no es ajena a ese proceso porque la literatura de la época posmoderna incluye o potencia muchas veces una crítica del modo de representación en juego.

La llamada *crisis de la representación* suele ocurrir cuando la realidad irrumpe y desubica al signo, cuando éste debe ser cambiado por otro, considerado entonces como más real, más afín a la realidad. La crisis de la representación es plural, depende de las artes, pero podemos decir grosso modo que se define por una desconfianza en los lenguajes (literarios, pictóricos, musicales, teatrales, etc.) y su posibilidad de representar ingenuamente la realidad. Se traduce por una distancia mayor: la anécdota se hace menos lineal y redonda, se adelgaza, los personajes evidencian zonas de sombra o inverosimilitudes, la música descarta la melodía a favor de la repetición y los *samples*, la pintura deja de ser figurativa y se vuelve abstracta, etc. En la narrativa moderna, uno de los motivos recurrentes es la introducción de las escenas de lectura o de las figuras de lectores, tal como lo estudia Nora Catelli en *Testimonios tangibles*¹⁰. Ella repara en la multiplicación de esas escenas y figuras en el siglo XIX y en su desaparición progresiva en el siglo XX, mostrando que las novelas producen imágenes que no son nada representativas de su época ya que en el siglo XIX los analfabetos son numerosísimos y las analfabetas en particular mientras que los personajes femeninos que aparecen leyendo se hacen cada vez más numerosos. Y en el siglo XX el movimiento se invierte: los lectores «reales» y entre ellos, las mujeres lectoras, aumentan mientras que sus motivos en la literatura desaparecerían. Para Nora Catelli, la crisis

7 Ver Milagros Ezquerro, *Fragments sur le texte*, Paris, L'Harmattan, 2002.

8 Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, «La différance», p. 1-29. En esta famosa conferencia, Derrida cambia la e por la a de la palabra «différence», cambio que no se puede oír pero que se puede percibir al escribir o leer la palabra. La «différance» también se refiere al verbo «différer» (diferir) que tiene dos sentidos, el de aplazar (el sentido de la temporización) y el de distinguirse (el sentido del espaciamiento). La «différance» es entonces para Derrida el movimiento capaz de producir las diferencias propias del signo y del sistema de la lengua.

9 Daniel Bounoux, *La crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2006, p. 167-168.

10 Nora Catelli, *Testimonios tangibles*, Barcelona, Anagrama, 2001.

de la representación es provocada por este desfase y los que sí aparecen cada vez más son los motivos de los objetos libros en la narrativa contemporánea.

Si bien su análisis me parece muy convincente, pertinente y documentado, me parece que el verdadero cambio (que no coincide con una crisis para mí) es que se pide al lector una atención y una actividad cada vez más importante y placentera, entre incredulidad y suspensión de la incredulidad, entre ilusión y sentido crítico. Pero ya Cervantes, los románticos de Iena, Coleridge y Diderot lo sabían. Este juego tan deleitoso, y tan presente en la literatura contemporánea, es el de la ironía romántica. En este sentido, Borges sería el escritor paradigmático de la posmodernidad (aunque muchos ven en él a un escritor moderno, el último moderno). La crisis de la representación suele ocurrir cuando la realidad irrumpe y desubica al signo, pero podríamos preguntarnos si no se trata más bien de lo contrario, es decir cuando el signo irrumpe y desubica a la realidad, como pasa de forma cómica pero también un tanto preocupante en «Del rigor en la ciencia»: el mapa recubre el territorio, los habitantes andan desubicados cuando la representación toma las dimensiones de la realidad. La representación, con su corte semiótico y su distancia, es imprescindible porque sin ella, el mapa se convertiría en el territorio y ocurriría la verdadera crisis de la representación, una crisis *fantástica*.

La crisis de la representación, entonces, me parece ser una designación abusiva. ¿Por qué? Porque la palabra crisis procede de la medicina y supone dos soluciones incompatibles entre sí: la cura o la muerte. Ahora bien no solamente no hay cura ni tampoco muerte en el caso de la representación, sino que tampoco hay enfermedad (aunque el tópico de la lectura como enfermedad está muy presente en la narrativa del siglo XIX, con *Madame Bovary* a la cabeza, y antes con *el Quijote*). La representación siempre ha funcionado por cambios dentro de una continuidad. La crisis supone un cambio radical, esencial, no relativo, en un entorno o un sistema que se presupone que debe ser estable. Si dejamos de lado este presupuesto de estabilidad, quizás se puedan contemplar los cambios de paradigmas con una mayor plasticidad. La crisis desemboca en el mejor de los casos en una salida de la crisis. Pero no salimos de la representación, estamos atrapados, todos, en ella.

Pero es cierto que, desde el punto de vista histórico, la representación parece revelar ciertos puntos de inflexión en nuestra época, posmoderna, que es cada vez más presentista: el periodismo deja lugar a la actualidad, la literatura atrae menos que la telebasura o telerealidad, la memoria y el patrimonio reemplazan la Historia. Y muchas veces cuando nuestra época utiliza la representación es para instrumentalizarla como lo demostró el investigador Christian Salmon con el *storytelling*¹¹. Para François Hartog, nuestra relación con el tiempo, la experiencia con el tiempo que realiza nuestra época, posmoderna, que coincide con el final de los grandes relatos de Lyotard, va cambiando y desemboca hoy en día en el *presentismo*, neologismo creado a partir de *futurismo*. Concibe y utiliza el instrumento heurístico de «régimen de historicidad» para elaborar su idea, formulando preguntas acerca de cómo una época engrana el presente con el pasado y el futuro. La Revolución francesa fue el evento que marcó una ruptura, una verdadera crisis, en la concepción de articular pasado, presente y futuro: el régimen moderno de historicidad crea una nueva tensión entre el campo de la experiencia y el horizonte de expectativas, tensión que deja de ver el modelo en el pasado y que proyecta el motor del sentido de la Historia en el futuro. La otra crisis habría llegado dos siglos más tarde, con la fecha simbólica de 1989, que marca el final de los dos grandes relatos (el relato de la emancipación y del espíritu para Lyotard) y de las ideologías. En nuestra época presentista la distancia se ha vuelto máxima hasta darnos

11 Christian Salmon, *Le storytelling: la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2012.

la sensación de vivir en un presente perpetuo. El pasado se limita a la memoria y al patrimonio, dos obsesiones actuales, mientras que el futuro parece estar en crisis permanente, amenazador, porque hemos dejado de creer ciegamente en el progreso.

Es la era de la sospecha, para retomar el título del ensayo de Nathalie Sarraute, y vemos que la llamada crisis de la representación acompaña un fenómeno más amplio que se asemeja a la crisis del régimen moderno de historicidad, el presentismo. En la era de la sospecha, los personajes no se dejan definir enteramente sino que exhiben sus zonas de sombra, su indeterminación, sus contradicciones; sus atributos no son meros reflejos de la realidad; la anécdota se reduce, se vuelve más compleja y/o se dispara en varias direcciones; los puntos de vista se multiplican para destronar el estatuto de la verdad, etc. La era de la sospecha estimula al lector atento y activo, en el presente de la lectura, apelando relecturas, vaivenes constantes de una lectura retrospectiva y prospectiva, como nos lo enseñó Iser para quien el lector es un punto de vista móvil que permite al texto adquirir una multiplicidad de perspectivas¹². Mientras que una lectura superficial, lineal, regida por «las costumbres comerciales e ideológicas de nuestra sociedad que recomienda “tirar” la historia una vez consumida (“devorada”)»¹³ es presentista. La relectura, lenta, crítica y activa, trata, quizás en vano, de frenar el presentismo, desentrañando el modo en que cada texto elabora sentidos. El desarrollo de la crítica literaria y de la teoría de la lectura está vinculado con la llamada crisis de la representación, ya que creación y crítica están fuertemente ligadas hoy. El lector activo, que se involucra en la elaboración de los sentidos del texto, aprovecha los blancos del texto, los llena con sus representaciones personales y su interpretación subjetiva, y se hace cada vez más severo en estos tiempos de masificación de la lectura.

Vuelvo a la novela *Severina*. Admito que el vínculo entre la crisis de la representación y la crisis del presentismo por una parte, y la novela de Rey Rosa por otra parte no es evidente. Al poner en escena una hija, nieta o bisnieta simbólica de Madame Bovary, que se identifica por completo con los libros pero que toma su revancha en los librerías, esta novela minimalista evidencia estos dos fenómenos críticos tocantes a la representación literaria. El personaje de Severina es típico del personaje borrado e incompleto. La anécdota, reducida, que retoma los códigos de la novela de suspenso sin llevarlos a cabo –el enigma nunca se resuelve– también juega con la participación activa del lector, entre identificación a la historia y frustración de no poder completar la historia. Personajes y anécdota son los dos elementos de composición esenciales de la narrativa moderna, y en este caso la deconstrucción les afecta, abriendo el espacio a la imaginación del lector. La obra abierta, que asume su parte de indeterminación, le proporciona un lugar al lector en contraposición a la novela realista, cuyo universo le parece demasiado «lleno» y homogéneo al lector actual¹⁴. Severina no es Madame Bovary en el sentido en que la construcción de estos dos personajes es sumamente diferente: Emma Bovary es un ser bien definido, por su contexto social, su historia familiar, sus características físicas y morales, etc. mientras que Ana Severina es muy poco definida, es un ser de varias vidas, sin identidad fija. Pero Madame Bovary funciona como «contra modelo» y en este sentido también es esencial

12 Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1976, p. 199-215. «La position du lecteur dans le texte se situe au point d'intersection entre protention et rétention. C'est en ce point que la suite des phrases s'organise et que l'horizon interne du texte s'ouvre.» (p. 203)

13 Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 22-23.

14 La noción de obra abierta ha sido propuesta y analizada por Umberto Eco (*L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965) y el título del presente artículo remite de forma evidente a otro ensayo del teórico italiano, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* (Paris, Grasset, 1985). La idea del universo «lleno» de la novela decimonónica la desarrolla Georges Poulet en *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Flammarion, 1979.

para entender la novela de Rey Rosa: es la paradoja del contra modelo cuya presencia se necesita para no ser copiado. Y es paradigmático de la paradoja posmoderna: el collage, el reciclaje, las citas, el fragmento vienen de una fragmentación, una forma de crisis muy característica de nuestra época, pero no consiguen lograr una crisis. Si Madame Bovary entraba en ruptura con el horizonte de expectativas de su época, como lo demostró en parte el pleito al que tuvo que someterse Flaubert cuando la publicó, ya ninguna novela parece poder proponer una verdadera ruptura, una crisis, una transgresión hoy. Los textos literarios parecen asumir que el lector es su horizonte y prevén para él una actividad más o menos importante en función de su fragmentariedad.

La ironía romántica es sin duda la marca de una literatura que ha introducido, si no la crisis de la representación, una crítica de la representación realista, mimética, de la literatura. De hecho, el narrador sin nombre, enamorado de Severina, decide alojarse en la misma pensión donde viven la que todavía (para el lector y el narrador) se llama Ana y su padre. Y dice: «No era la primera vez que me dejaba llevar más allá de la razón por un impulso libresco. Camino de casa me reí de mí mismo varias veces, pensando en Flaubert»¹⁵. El narrador tiene conciencia de su semejanza con otro ser de ficción, Emma Bovary, al pensar sin duda en la famosísima frase de Flaubert «*Madame Bovary, c'est moi*». Y también repara, un poco más tarde en la novela, en que «“ana” significa “yo” en arábigo»¹⁶, como si el narrador y su criatura se confundieran a veces. Pero también podemos pensar que él se ríe porque supuestamente la que se parece a Emma Bovary es Ana Severina, y no él. Sea como sea, el personaje de ficción se asume como tal y su condición de narrador le otorga una legitimidad para afirmarlo irónicamente. El narrador es un librero, es decir un gran lector: *Madame Bovary, c'est lui, c'est nous*. El narrador se proyecta irónicamente como lector en la figura de la gran lectora emocional que es Emma Bovary. Emma Bovary se identifica con lo que lee de una forma ingenua, quiere vivir lo que lee con pasión y sentimentalismo. Quiere que la literatura sea el fiel reflejo de su realidad y Flaubert supo valerse de una ironía característica en sus frases y en el discurso indirecto libre para evidenciar esa postura de Emma que consiste en querer abolir la distancia de la representación. Rey Rosa se vale de otra técnica, para conseguir un efecto parecido, como lo vamos a ver.

Efectivamente la forma personal del narrador de *Severina* introduce una ironía romántica singular: el narrador no desconoce su poder de crear la realidad, pero también conoce sus límites (una realidad de lenguaje), y lo sugiere al lector mediante sus supuestas intuiciones. En la primera línea de la novela, dice que sospechó que Severina era una ladrona la primera vez que la vio aunque ella no había robado nada ese día. Luego sabe que ella va a volver. Sueña con la muerte de Ana Severina y en seguida, quien resulta estar muriendo es el abuelo-padre-amante, al que van a enterrar en la cresta de un monte exactamente como en el sueño que actúa como una premonición. El narrador casi siempre adivina lo que está a punto de decir Ana Severina, tiene presentimientos y presagios, piensa que Ana Severina le lee los pensamientos, etc. en fin es muy intuitivo, lo cual es desde luego muy irónico por parte de un narrador personal ya que es él quien cuenta lo que quiere, al fin y al cabo. Y la ironía es máxima cuando recordamos que no se sabe nada de Severina, ni siquiera su nombre. Esa «telepatía» amorosa forma parte entonces de la ironía romántica de la novela, y el lector oscila entre la suspensión de la incredulidad y el sentido crítico frente a esa relación tan improbable entre una ladrona de libros sin identidad y un librero sin nombre que se deja engañar a la vista de todos.

15 Rodrigo Rey Rosa, *op.cit.*, p. 32.

16 *Ibid.*, p. 71.

No es realmente una historia de amor, en el sentido de una relación duradera, sino la historia de un encuentro amoroso durante el cual la distancia es abolida, el futuro y el pasado dejan de existir para dejar lugar al presente: es el síntoma del presentismo. Ahmed, el otro librero, hombre «temeroso de Dios»¹⁷ es un hombre de otra época tal como parece apuntar su librería que está en la «calle Sucia de la Antigua» mientras que la Entretenida, la librería del personaje-narrador, se ubica en el sótano de un centro comercial. Ahmed es el rival del narrador enamorado de Ana Severina, trata de distanciarse de ella y no la deja robar libros tan fácilmente como el personaje-narrador pero lo que no se atreve a formular a éste es que le pidió la mano. Y al final de la novela ella lo engaña a Ahmed vendiéndole, a cambio de sus robos, el Corán supuestamente robado en la Biblioteca de Borges y anotado por él, de una forma muy borgeana ya que se trata de un Corán «apócrifo». La distancia crítica de los libreros enamorados se ha esfumado.

Presentismo

El estado de pasión amorosa que se dibuja en *Severina* se podría comparar entonces con el presentismo, esta crisis en la que se desestabiliza la relación pasado-presente-futuro porque la tensión entre el campo de experiencia y el horizonte de expectativas es tal que la distancia crítica parece desaparecer.

El narrador confiesa:

Muchas cosas pasaron, o, para ser más preciso, oí que pasaron muchas cosas por aquellos días (proliferaron los linchamientos en los pueblos del interior, hubo un golpe de estado en un país vecino, la coca ganó ventaja en la carrera global de las sustancias controladas, encontraron agua estancada en Marte, y Plutón perdió para siempre el status de planeta) porque mi vida había vuelto a reducirse a los libros, me había convertido en un ejemplar más de esa melancólica especie: el librero aspirante a escritor¹⁸.

Entre paréntesis revela que el mundo exterior existe, un mundo lleno de sonidos y furias, que se expande desde los pueblos del interior hasta la galaxia, pero él lo quiere olvidar en su preocupación intimista por los libros y el amor. Es casi una confesión de Rodrigo Rey Rosa con este libro, escritor que por otra parte no elude los temas históricos y políticos en su obra (podemos pensar en *El material humano* en particular). Pero es sobre todo una confesión de un personaje-narrador que vive por los libros, por la ficción, bajo la influencia de los libros y la ficción. Su horizonte se ciñe al amor y los libros. La ladrona de libros y de corazones, en ese momento de la novela, acaba de despertar ese sentido melancólico en él. El universo de Severina converge en los libros, como si la crisis de la representación ocurriera y el signo desubicara a la realidad. El narrador quiere pensar borgeanamente que las fronteras de la ficción y de la realidad son borrosas. Lo cual no es totalmente absurdo ya que algunos libros robados por Ana Severina parecen anunciar lo que sigue en la anécdota (irónicamente con *Espérame en Siberia*, vida mía ya que ella lo abandona sin dejar noticias o Viva México! ya que van a México al final de la novela, viaje en el que el personaje-narrador pierde su identidad). Y el nombre de la librería, la Entretenida, parece llamar a Severina, la que nos entretiene, nos «tiene en suspenso», y entonces parece contener la novela *Severina*, la que nos entretiene, nos «tiene en suspenso». Las fronteras entre realidad y ficción son delgadas. Pero estamos ya en la representación y *Severina* no forma parte de los libros robados en La Entretenida. Él, y no ella, es Madame Bovary, definitivamente.

17 *Ibid.*, p. 43.

18 *Ibid.*, p. 19-20.

Esto echa una luz nueva en el personaje femenino de Severina. No sabemos qué hace Severina con los libros cuando los roba, sólo sabemos que los leen juntos con el abuelo primero y luego con el personaje-narrador cuando ya son amantes, en la última parte de la novela, y quizás el narratorio de *Severina* sea Severina. Su padre-abuelo- amante, Otto, es el ideólogo de una doctrina estafalaria del imperio de los libros, su tío creía en la «lucha por la dominación libresca» con «guerras de clases de libros»¹⁹ y descubrimos que toda la ascendencia de Severina vive y vivió de los libros, como si fuera una religión o una ideología. Al robar libros, Severina expresa, «a su manera»²⁰, su filiación, aun borrosa y flotante. Y seduce al personaje-narrador, que la deja robar cada vez más libros porque le da la sensación que así ella le presta atención. Ella no es Madame Blanco como Madame Bovary, cuya obsesión era el estatuto social. ¿Sería Severina una mujer emancipada? No es tan evidente. Porque Ana Severina también es histérica, necesita ser vista para existir: cuando el narrador le hace un piropo, ella parece «una niña después de hacer una proeza»²¹, la niña que quiere robarse el padre a la madre. Robar libros, robar corazones. Severina es bastante teatral, como toda histérica. Pero no entra en crisis de histeria, no es un personaje estudiado por Freud a finales del siglo XIX, no es Madame Bovary. No hay crisis, no hay manera de salir de la representación, quizás tampoco de la posmodernidad.

Conclusión: ¿la crisis en crisis?

La noción de crisis parece hoy en día ineludible pero es sin duda necesario analizar su aplicación e interrogar su omnipresencia. La reflexión propuesta por François Hartog acerca de cómo una época logra engranar el presente con el pasado y el futuro da claves interesantes para entender la crisis por la que nuestra época está pasando, la del imperio del presente, lo que no significa que todos los individuos la vivamos de la misma manera. La literatura, que proporciona un tipo de representación, puede tomar muchas perspectivas y desde hace varias décadas se desarrolla una literatura cada vez más deseosa de interrogar las relaciones entre la realidad y la ficción (o realidad escrita, que no es un mero reflejo de la primera) para devolverle un papel activo al lector implícito. Es lo que se suele denominar la «crisis de la representación» por la desconfianza hacia los lenguajes que genera. En realidad no se trata tanto de desconfianza hacia los lenguajes como de abandono de ciertos paradigmas, como el de cierto mimetismo. Esta observación de la evolución de la literatura y de su relación con el tiempo histórico parece ser la trama invisible de la novelita *Severina*, más seria de lo que puede parecer a primera lectura.

Severina no sólo interroga las relaciones de los libros con sus lectores, a través de la *lectora in fabula* Ana Severina y su abuelo, sino también la repercusión que tiene la representación de los libros en la vida cotidiana. El personaje- narrador, que no tiene nombre como tampoco los autores de las listas de libros robados, es un lector romántico, flaubertiano, para quien el ideal absoluto consiste en fusionar la vida y los libros. De todas las referencias de la novela, Borges aflora como figura central, maestro innegable en el arte literario de confundir al lector entre realidad y ficción, y de darle la sensación de que la crisis de la representación ocurre realmente es decir que el signo irrumpe y desubica a la realidad. Y Ana Severina, cuya identidad es flotante y cuyo pasaporte es eternamente falso, parece ser la metáfora de la literatura de Rey Rosa: universal, anti-nacionalista, ligeramente fantástica, enigmática y atractiva. No pretende romper la representación que estaría en crisis sino solamente jugar con los fragmentos de la representación realista, ya hecha astillas en nuestra época posmoderna.

19 *Ibid.*, p. 57.

20 *Ibid.*, p. 56.

21 *Ibid.*, p. 26.

De cierta manera el personaje de Severina es sintomático de nuestra época, quisiera existir fuera de la memoria de su ascendencia, quisiera proyectarse en un futuro estable, pero solamente puede vivir fragmentos de vidas desde un presente que no concibe el futuro sino como amenaza. Incluso sus crisis de cleptomanía no son realmente crisis sino que ella está bajo la influencia de la rara doctrina de su ascendencia. Quizás Severina robe libros para ser amada. O quizás se tome la revancha en los hombres, en los libreros, «esa melancólica especie», los «librero[s] aspirante[s] a escritor[es]»²². Severina ¿es una víctima de los hombres, como lo fue en su época, machista, Emma Bovary, sobre cuyo cadáver «discute la masa letrada masculina del siglo XIX»²³?, ¿es un personaje que existe por y para la mirada de los hombres, los personajes, los lectores y el escritor? O, ahora que los lectores somos mayoritariamente lectoras, ¿es un personaje «feminista»? Nuestra única certidumbre al respecto es que es un personaje cuya ambigüedad activa la interpretación del lector. O de la lectora. Sever(in)a lectora.

²² *Ibid.*, p. 20.

²³ Nora Catelli, *Testimonios tangibles*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 110.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, 259 p.
- BOUGNOUX, Daniel, *La crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2006, 183 p.
- CATELLI, Nora, *Testimonios tangibles*, Barcelona, Anagrama, 2001, 209 p.
- DERRIDA, Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, «La différance», p. 1-29.
- ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, [1962], traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Seuil, 1965, 316 p.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, [1979], traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985, 315 p.
- EZQUERRO, Milagros, *Fragments sur le texte*, Paris, L'Harmattan, 2002, 101 p.
- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, 2001, 513 p.
- HARTOG, François, *Régimes d'historicité*, Paris, Seuil, 2012, 321 p.
- ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1976, 405 p.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, 109 p.
- POULET, Georges, *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Flammarion, 1979, 521 p.
- REY ROSA, Rodrigo, *Severina*, Buenos Aires, Alfaguara, 2012, 104 p.
- SALMON, Christian, *Le storytelling: la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, [2008], Paris, La Découverte, 2012, 251 p.

Pénélope LAURENT : Maître de Conférences, ses recherches portent sur la littérature latino-américaine, et celle du Río de La Plata en particulier, et s'orientent plus spécifiquement vers la dimension fragmentaire d'univers narratifs. Elles s'articulent avec la théorie de la lecture.

Crisis, posmodernismo y libido en *Karnaval* de Juan Francisco Ferré y *La habitación oscura* de Isaac Rosa

Crise, postmodernisme et libido dans Carnaval de Juan Francisco Ferré et La habitación oscura d'Isaac Rosa

Crisis, posmodernism and libido in Carnaval by Juan Francisco Ferré and La habitación oscura by Isaac Rosa

Amélie Florenchie

MCF. Université Bordeaux Montaigne

En este ensayo, comparo dos novelas dedicadas al tema de la crisis financiera de 2007: *Karnaval* (Anagrama, 2013) de Juan Francisco Ferré y *La habitación oscura* (Seix Barral, 2013) de Isaac Rosa¹. En ambas novelas, muy distintas por cierto, la novelización de la crisis se enmarca en una reflexión crítica sobre la identidad del sujeto posmoderno en una sociedad tardocapitalista e hiperconsumista basada en el control de los individuos mediante la «captación de sus afectos» (Stiegler) y, en este caso, de su libido sentiendi. La sexualidad se vuelve un instrumento de poder en un cuerpo a cuerpo patético entre las masas y «los poderosos» que no deja espacio para la expresión de la libertad.

Dans cet article, je compare deux romans consacrés à la crise financière de 2007: *Karnaval* (Anagrama, 2013) de Juan Francisco Ferré et *La habitación oscura* (Seix Barral, 2013) d'Isaac Rosa. Dans ces deux romans, par ailleurs très différents, la fictionnalisation de la crise passe par une réflexion critique sur l'identité du sujet postmoderne dans une société tardocapitaliste et hyperconsommériste, basée sur le contrôle des individus au moyen de la «captation de leurs affects» (Stiegler) et, en l'occurrence, de leur libido sentiendi. La sexualité devient un enjeu de pouvoir dans un corps-à-corps pathétique entre les masses et «les puissants», qui ne laisse aucune place à l'expression de la liberté.

Palabras claves: Juan Francisco Ferré, Isaac Rosa, crisis, posmodernismo, libido sentiendi, capitalismo, sociedad de control

mots clés: Juan Francisco Ferré, Isaac Rosa, crise, postmodernité, libido sentiendi, capitalisme, société de contrôle

1 Juan Francisco Ferré, *Karnaval*, Barcelona, Anagrama, 2013 e Isaac Rosa, *La habitación oscura*, Barcelona, Seix Barral, 2013.



Que se trate de la crisis financiera de 1929 o la de 2007, cuyos efectos seguimos padeciendo o, más recientemente, de la crisis en Ucrania, vivimos rodeados por la(s) crisis. La *voz crisis*, que en su origen designa un «[c]ambio brusco en el curso de una enfermedad, ya sea para mejorarse, ya para agravarse el paciente»¹, viene a designar de manera más amplia una ruptura en un proceso estable de evolución. Sin embargo la crisis de la que hablamos, o llevamos hablando desde hace años en Francia, en España, en Europa en general, parece haber perdido este sentido original de «cambio brusco» o de «ruptura» a favor de otro, bien conocido, de decadencia, declive, descenso, que en la consciencia colectiva se asocia con la recesión, el desempleo, la exclusión, la inseguridad, la corrupción, etc., a pesar de momentos de euforia (este movimiento de degradación progresiva del tejido social es particularmente visible en España desde el estallido de la burbuja inmobiliaria). Por un lado, la dimensión económica del término parece prevalecer sobre las otras, haciendo de la crisis un efecto perverso del sistema capitalista y, por otro, como sugiere Jean Baudrillard cuando habla de la crisis como de «une catastrophe au ralenti»², parece que corresponde por sí solo a la enfermedad y ya no solo a una fase de ésta. En este sentido, la crisis se convierte en un fenómeno mucho más complejo, un proceso paradójicamente largo y constituye, más bien, como señala Marc Gontard, «un horizon de turbulence sous lequel quelque chose est en cours d'achèvement»³, caracterizado por su aspecto inacabado por un lado y aleatorio por otro.

A pesar de nuestra familiaridad con la crisis y, en particular, con la crisis financiera, el tema no parece atraer mucho a los literatos y resulta difícil encontrar en el panorama de la narrativa española contemporánea a novelistas que se dedican a tratar de ella en sus obras. Me parece que constituyen dos excepciones Isaac Rosa, cuyas tomas de posición políticas acerca de la crisis financiera, el sistema capitalista y la democracia española son harto conocidas⁴ y, de manera muy distinta, Juan Francisco Ferré, autor de un blog de cine, «La vuelta al mundo»⁵, pero también de novelas⁶ en que se hace el portavoz de una crítica radical del capitalismo neoliberal, que se sitúa claramente en la estela de un Fredric Jameson. Tanto Isaac Rosa como Juan Francisco Ferré se sitúan en un cruce aparentemente imposible entre el pesimismo, el escepticismo, actitudes muy posmodernas, y la necesidad de encontrar una solución frente al peligro de lo que consideran como el último «metarrelato» en vigor, un metarrelato «desenchante», matemático, algorítmico, un simulacro de «metarrelato» en suma, tan potente que acabó con todos los demás: el capitalismo neoliberal.

Por otro lugar, se puede afirmar que la reflexión sobre la crisis se enmarca en una reflexión más amplia sobre la posmodernidad y la estética posmoderna. La noción de crisis está estrechamente

1 Accesible en : <<http://lema.rae.es/drae/?val=crisis>>

2 Citado por Marc Gontard, *Écrire la crise*, Rennes, PUR, 2013, p. 42.

3 *Ibid.*

4 Ver las columnas de Isaac Rosa en la prensa digital de izquierdas (Público, El diario, La Marea, etc.)

5 Accesible en <<http://juanfranciscoferre.blogspot.fr>>

6 Juan Francisco Ferré (Málaga, 1962) se hizo famoso con la Generación Nocilla, de la que se independizó rápidamente. Publicó con Julio Ortega en 2007, el mismo año en que Agustín Fernández Malló dio a luz al Proyecto Nocilla, una antología titulada *Mutantes* (Berenice), en la que contribuye a definir una nueva generación de escritores marcados por el uso de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación y la reivindicación de una cultura pop. Publicó en 2011 un ensayo titulado *Mimesis y simulacro*. Ensayos sobre la realidad (e.d.a), en que desarrolla su concepción de la literatura y rinde homenaje a sus maestros: David Foster Wallace, el marqués de Sade y Juan Goytisolo entre otros. Es autor de *Providence* (Anagrama, 2009) y de *Karnaval*, ganadora del Premio Herralde el mismo año de su publicación.

vinculada con el posmodernismo, porque la posmodernidad nace con la crisis de la modernidad y se define como una época de crisis. Como señala Marc Gontard: «[...] si la modernité rêve d'universel, la postmodernité qui affirme une réalité discontinue, fragmentée, archipélique, postule un diversel dont la loi essentielle est celle de l'hétérogène. Or l'intrusion de l'hétérogène dans le champ social se manifeste par la crise qui constitue l'horizon culturel de la postmodernité» (p. 41) (el subrayado es mío). Frente a la heterogeneidad acarreada por la alteridad que atraviesa toda la teoría posmoderna, la cuestión que plantea la posmodernidad es la de la representación y, en particular, la de la representación del sujeto en la sociedad contemporánea⁷.

El posmodernismo, la obra posmodernista, se caracteriza por el privilegio acordado a la alteridad, la heterogeneidad y la discontinuidad, lo cual se manifiesta esencialmente por el gusto por la fragmentación, el uso de la intertextualidad bajo todas sus formas –la hipertextualidad sobre todo–, y lo que Marc Gontard llama la «renarrativisation», un fenómeno que se observa en la narrativa española desde la transición democrática (pensar por ejemplo en la obra de Eduardo Mendoza). Sin embargo, Gonzalo Navajas señalaba en 1996 que el posmodernismo había alcanzado una especie de clímax y que no podía sino desembocar en una «convencionalización de sus propios conceptos constitutivos»⁸. En un ensayo publicado el mismo año⁹, intentaba definir la superación del posmodernismo a través del concepto de «neomodernidad», una estética que mantendría una relación crítica o, por lo menos, ambigua con el posmodernismo (p. 19, p. 21). Sin embargo la estética neomoderna tal como la define no se diferencia fundamentalmente del posmodernismo: uso y abuso de la fragmentación, recurso a la parodia, afición a la autoficción, etc. De hecho, la crisis de la identidad del sujeto posmoderno ha dado lugar en España, desde finales de los 80 hasta ahora, al desarrollo de una inmensa literatura del «yo», como lo prueban las obras de Enrique Vila-Matas, Javier Marías, Juan José Millás, Javier Cercas, Andrés Trapiello, etc. Asimismo, si tomamos el ejemplo más reciente de la Generación Nocilla y de la estética «afterpop» que la caracteriza¹⁰ o, aun, del «realismo full-HD» de un Juan Francisco Ferré¹¹,

7 Definida como una época caracterizada por su crítica hacia la modernidad, por su relativismo, por la incredulidad hacia los «metarrelatos» generadores de sentido, como la Razón dialéctica, el Progreso, el Marxismo, el Socialismo, el Freudismo, etc., la teoría posmoderna es considerada por muchos intelectuales como una teoría neoconservadora, entre los cuales Jameson, antes mencionado, que la considera como una legitimación más del capitalismo, en su vertiente cultural (*Postmodernism: The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: NC, Duke University Press, 1991). Pero quizás merezca la pena volver al «texto fundador» de Jean-François Lyotard para matizar este punto de vista y por consiguiente ubicar con más exactitud a nuestros dos escritores dentro del «champ littéraire» español. En *La condition postmoderne*, Lyotard se interroga sobre el estado del saber y su legitimidad a finales del siglo xx frente al desarrollo de las tecnologías de la comunicación y la información. Lyotard no ofrece una definición de la posmodernidad, sino que señala la entrada de la humanidad en un «después» que queda por definir, y como señala Gontard, en su respuesta a la crítica de Habermas, Lyotard llega a la conclusión de que lo posmoderno no es sino una expresión paroxística de la modernidad, al afirmar que «une œuvre ne peut devenir moderne que si elle est d'abord postmoderne» (citado por Gontard, p. 28). Desde esta perspectiva, la teoría posmoderna parece menos relativista al no rechazar los metarrelatos en sí.

8 Gonzalo Navajas, «La para-doxa (pos)moderna. El paradigma de una estética anticanónica», in: Georges Tyras (ed.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Tigre, hors-série, 1996, p. 23-32.

9 Gonzalo Navajas, *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona, EUB, 1996.

10 El concepto de estética «afterpop» se debe a Eloy Fernández Porta (ver *Afterpop. La estética de la implosión mediática*, Barcelona, Anagrama, 2010), el teórico de la Generación Nocilla liderada por Agustín Fernández Malló.

11 Ver al respecto Mimesis y simulacro, *op. cit.*, p. 11 y un artículo mío, titulado «El realismo full-HD de Juan

tampoco se distinguen fundamentalmente de una estética posmoderna debido a su uso de la intertextualidad en particular, aunque lo declinan de forma novadora multiplicando los tipos de «hipertextos» tanto a nivel del soporte (imágenes fijas, animadas, digitales, etc.) como a nivel del origen (cultura pop, cultura *mainstream*). Con lo cual parece acertado considerar que la estética posmoderna sigue siendo dominante en el ámbito de las letras españolas.

Quizás la relación de Rosa con esta estética sea más ambigua que la de un Ferré, ya que se le suele considerar como un escritor comprometido, y define su obra como fundada en un «realismo responsable»¹²; no obstante, cabe señalar que el propio Ferré le incluyó en su antología de escritores «mutantes»¹³, publicada en 2007, el mismo año en que se dio a conocer la obra de Agustín Fernández Malló. Es cierto que las novelas de Rosa no están escritas en primera persona y que no practica la autoficción. Sin embargo, se vale de la intertextualidad, y mucho: uso de la cita, del collage, de la parodia en *El vano ayer* o *La mano invisible*, cuya intriga se puede considerar como una parodia de *reality show* y de *La riqueza de las naciones* de Adam Smith; la ironía y la metatextualidad son otras constantes de sus novelas, como por ejemplo en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, basada en la glosa de su primera novela, *La malamemoria*¹⁴. Por eso nos ha parecido interesante cotejar estas dos visiones de la crisis, la de Ferré y la de Rosa, desde una perspectiva estética posmoderna.

Después de delimitar el marco de mi reflexión, propongo analizar a continuación la expresión peculiar de la crisis de la representación del sujeto posmoderno, a través de la crisis económica y financiera, primero en *Karnaval* de Juan Francisco Ferré, en que el autor ofrece una visión de los que la provocan, «los pudientes»; luego en *La habitación oscura*, de Isaac Rosa, que trata de esta misma crisis, pero vista a través de los ojos de quienes la padecen, los ciudadanos de a pie. En ambas novelas, la crisis económica y financiera corre pareja a una crisis de la *libido sentiendi*: mientras que provoca el incremento de la libido de los pudientes, merma la de las masas. Más allá del paralelismo, se plantea la cuestión del origen libidinal de la crisis, y de las relaciones que entretienen libido y poder: ¿es la libido la consecuencia del poder o al revés? Ambas novelas se interrogan sobre el carácter deletéreo del poder tal como se manifiesta en el «tardocapitalismo» (Jameson), o sea, en una «economía libidinal» (Lyotard) fundada en una pulsión de muerte.

Crisis financiera y pulsión de muerte en *Karnaval*

En su última novela, *Karnaval* (Anagrama, 2013), el escritor malagueño Juan Francisco Ferré cuenta la caída del «Dios K», director del FMI, acusado de haber violado a una camarera negra en una habitación de hotel (el parecido con el «affaire DSK» no es fortuito, claro). En este texto muy denso, la sexualidad de DK desempeña un papel fundamental por ser su actividad principal además de la especulación financiera; la novela establece un paralelo claro entre *libido sentiendi*, *libido dominandi* y poder económico.

Francisco Ferré», disponible en <http://www.pasavento.com/pdf/n2_florenchie.pdf>

12 Isaac Rosa, «La ejemplaridad hoy: un pacto de responsabilidad con los lectores», in: Amélie Florenchie & Isabelle Touton (eds.), *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010)*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 27-34.

13 Juan Francisco Ferré & Julio Ortega, *Mutantes*, Córdoba, Berenice, 2007.

14 16Como señala Jordi Gracia en un libro de entrevistas realizadas por el escritor Roberto Valencia, *El vano ayer* «construye un artefacto mucho más espontáneo de lo que a los profes nos pudiera parecer. Hace una novela netamente posmoderna, quizá sin saber que lo es», in: Roberto Valencia, *Binomios. Conversaciones sobre ideas en crisis en la creación contemporánea*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (2014-en preparación).

DK se puede definir como un hombre que padece de «furor fálico», o sea, el equivalente masculino para *furor uterino*, también conocido como *ninfomanía*: tiene una prostituta personal que se llama Wendy, pero no es la única en acudir a la casa de Manhattan, ni mucho menos. Se mencionan a lo largo de la novela varias orgías en las cuales se contratan a prostitutas para darle placer al dios K y a sus invitados. En particular, en una de éstas, unas modelos –asimiladas a «maniqués»– desfilan ante él (y su mujer), proponiéndole partes de sus cuerpos a cambio de una suma de dinero cada vez más importante: «¿Cuánto crees que valen estas piernas y estos pies? Atrévete a insultarme fijando una cantidad. Trece mil. ¿Estás loco? Veinticinco mil. ¿Te ríes de mí?» (p. 165-166). La perversidad –el sadismo– de la transacción es compleja: las mujeres lo humillan (insultos) pero las humilla en retour, al comprarlas después de verdad y cerrarles por fin la boca. En esta forma de sexualidad, la mujer es un instrumento del placer masculino, aunque sea un placer caro (Wendy, la prostituta personal, se considera «un bien de lujo más en [la] vida repleta de bienes de lujo»¹⁵ de DK). De hecho, su actividad sexual se enmarca siempre dentro de la prostitución, es decir, dentro de transacciones en las que el sexo se paga como un servicio que instrumentaliza el cuerpo de la mujer, en un sistema capitalista y machista.

En este contexto, el placer femenino no está tomado en cuenta o, si lo es, es considerado como una amenaza para el macho. En el capítulo cinco, donde se describe la relación sexual (real o fantasmada, no se sabe) del protagonista con la camarera negra, se dice que DK recibe «en plena cara, como una burla a [sus] pretensiones, un chorro incoloro y fétido que sale propulsado de su sexo por la fuerza imparable de las carcajadas y los espasmos brutales de esta bruja endemoniada» (p. 33). En estas líneas, se observa muy bien que el placer femenino, representado por un «chorro incoloro y fétido» no responde a una erotización del cuerpo de la mujer, sino más bien a una histerización de éste («chorro [...] propulsado», «carcajadas»), o incluso a una patologización («chorro incoloro y fétido», «espasmos brutales»), tal como expresa Michel Foucault en su inacabada *Historia de la sexualidad*¹⁶.

En esta falocracia, el pene es considerado por DK como «[el] arma secreta con que un emperador domina la realidad. Un atributo de poder íntimo que le devolvía con cada erección la creencia en la vida, la superación de los obstáculos, la superación de uno mismo en cada prueba atravesada sin entrar a valorar los resultados» (22). En este contexto, la libido sintiendo se acompaña de una libido dominandi muy fuerte.

Sin embargo, sería un error, en mi opinión, considerar que la novela se conforma con denunciar el capitalismo sexual, en el sentido de una mercantilización de la sexualidad, con el desarrollo de una prostitución institucionalizada y de la industria pornográfica gracias a las nuevas tecnologías. Ferré se sitúa en la estela de un Jean Baudrillard¹⁷, quien, en los años setenta, apuntaba las derivas de un capitalismo convertido en economía libidinal o economía de las pulsiones:

*[...] un Premier-Monde s'est formé, l'Occident, résolu à tout savoir, à pouvoir et avoir tout, à être tout. Qui déverrouille peu à peu tous les interdits et laisse s'écouler les eaux pulsionnelles en leur ouvrant tous les canaux possibles. La seule «loi» de cette hydraulique complexe est fort simple, consensuelle du reste, «démocratique», mais, condition sine qua non du passage des flux: c'est que ceux-ci fassent travailler le système [...]. La dépense pulsionnelle est bonne si elle peut être échangée, c'est-à-dire «productive», et la jouissance si elle peut être réinvestie*¹⁸.

15 *Karnaval*, p. 19.

16 Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1976, p. 137-138.

17 Ver Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1980.

18 Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994 [1979], p. 13.

Dentro de este marco, la sexualidad corresponde a una forma contemporánea del libertinaje definido por Sade en el siglo XVIII como actividad altamente aristocrática que se propone explorar todas las posibilidades de someter al otro a través del sexo. Como señala la filósofa Beatriz Preciado, al contrario de un Restif de la Bretonne o de un Ledoux, lo que consigue Sade a través de su utopía libidinal es una erotización del poder y del dolor/muerte producido por los instrumentos del poder¹⁹. En un artículo dedicado al escritor francés, Ferré adelanta una hipótesis sobre los vínculos entre capitalismo y libido, según la cual de este libertinaje dependería el funcionamiento económico de nuestro mundo:

[...] cabría preguntarse si [...] en suma, los desequilibrios periódicos de los llamados ciclos económicos del todopoderoso mercado no serían el equivalente macroeconómico del mecanismo sádico de ascensos y descensos libidinales y especulativos [...] (convendría recordar que Sade empleaba con frecuencia el término metaforizado «crisis» con el fin de designar los instantes cenitales de la orgía, los de mayor gasto y desgaste de sus actores, precisamente)²⁰.

Hipótesis que demuestra magistralmente *Karnaval*. La actividad sexual de DK, director del FMI, miembro de la clase dirigente, corre pareja a su actividad profesional. Mientras su pene se empalma, mientras tiene orgasmos/descargas, el FMI goza de una salud excelente, imponiendo su ley a los países del mundo: acordando créditos a unos, negándoselos a otros, según criterios variables, tan variables como las pulsiones de su director. Más allá de DK, la libido de la clase dirigente se mantiene alta y los altibajos de la Bolsa no son sino el reflejo de las variaciones de la libido/de la actividad sexual de las «bolsas» de un puñado de individuos que rigen el mundo, con cuerpo caliente, mente fría, y cinismo absoluto²¹. Tras una fiesta en una discoteca selecta del centro de la ciudad, al encender la televisión, DK constata este paralelismo: «Sintonizo el canal Bloomberg y me paso todo el viaje de vuelta a casa pendiente de las bandas de cotización bursátil que pasan al pie de la pantalla y de las malas noticias económicas del día. Los índices financieros bailan como los cuerpos en la pista de la discoteca al son de los mercados y sus caprichosos operadores» (p. 502). De esta manera, las variaciones de la libido de los traders («caprichosos operadores») convierten al resto de la humanidad en una banda de peleles, cegados por el ambiente falsamente festivo en el que se los mantiene a base de alcohol, drogas y música dance, recordando así el cínico refrán del poder antiguo, *Panem et circenses*.

La trampa del cuerpo

La cuestión es: ¿cómo amaestrar la libido de los pudientes para escapar de este sistema deletéreo? DK, al ser quien es, tiene un papel central en la vida económica del mundo. Defiende un capitalismo puro y duro, y no cree sino en el dios del mercado. Del mismo modo, practica un sexo que, amén de ser puro, es duro, con todas las consecuencias que puede tener, como advierte la voz narradora al principio de la novela:

Esto no es una novela rosa. Eso es evidente. No es una novela de ese tono o color al que acostumbramos, por desprecio, a llamar rosa. Si ampliamos el espectro, podríamos encontrar y definir ese tono más oscuro que algunos llaman violáceo. Es el tono exacto del glande tumefacto

19 Beatriz Preciado, *Pornotopie. Playboy et l'invention de la sexualité multimédia*, Paris, Flammarion, 2011, p. 127.

20 Juan Francisco Ferré, *Mimesis y simulacro*, op. cit., p. 32.

21 Como recuerda J.F. Ferré, el colmo del placer para Sade se alcanza cuando la mente queda fría y el cuerpo se vuelve caliente y no a la inversa, por oposición al sexo «victoriano» (ver Foucault, op. cit., p. 9). Este último sería el objeto del discurso dominante sobre el sexo desde el siglo XIX, un sexo reprimido, que reclama cuerpos fríos y mentes «recalentadas» (*Mimesis y simulacro*, op. cit., p. 21).

de DK. Esta novela tiene en muchos momentos ese color especial, violeta o morado, porque ese glándulo tiene una gran importancia en la historia del dios K. (p. 21)

Este color, violeta, morado, es también el color de la carne maltratada, golpeada o muerta. Este «juego» comporta riesgos mortales, que afectan tanto a las masas de «fichas» en el gran ajedrez de la finanza mundial (se alude una vez a la muerte violenta de una de las prostitutas contratadas por DK en una de sus orgías), como a sus selectos «jugadores». A partir del momento en que deja de ser director del FMI y empieza a ser un «cadáver político» (cap. 35), DK deja de tener erecciones (cap. 38), con lo cual su mujer pide un «informe clínico» (cap. 18) y lo somete a una sesión de exorcismo para sacarle del cuerpo a la «bruja africana» (cap. 29), considerada como responsable de su pérdida de virilidad. Al final de la novela (cap. 44), DK es incapaz de cuidar de sí mismo y depende de su mujer y de una «joven» enfermera, hasta para comer la sopa: es impotente, en todos los sentidos de la palabra y muere «discretamente», aunque tras una agonía «más violenta de lo anunciado por los médicos»; al igual que Dorian Gray, quien le vendió su alma al diablo en la novela de E. Allan Poe, el cuerpo de DK sufre un proceso sobrenaturalmente rápido de putrefacción y descomposición hasta convertirse en «una masa repugnante y fétida donde apenas si se distinguían los rasgos faciales o la conformación somática» (p. 522).

Frente a sus propias dificultades, y antes de decaer totalmente, DK piensa haber hallado la solución: la «tecnogénesis» de los cuerpos, que permitiría evitar fallos debidos al ineluctable envejecimiento del cuerpo (es ya la obsesión de las dos sectas que luchan por el control de Providence, en la novela epónima de Ferré). La «tecnogénesis», que no coincide sino con las teorías posthumanas, consiste en una mutación genética del cuerpo humano basada en el uso de las nuevas tecnologías, y permite que «los humanos [pasemos] a gestionar la realidad como si fuéramos máquinas [...] con el fin de excluir para siempre el error y la aberración en los resultados cuantificables» (p. 326). La supuesta perfección así alcanzada no sería solo física, sino también cerebral, por consiguiente intelectual. En el capítulo 42, DK describe la fascinación que siente por el baile de los cuerpos en la pista de la discoteca, pero lo compara extrañamente con el ballet de las estrellas y los planetas observados momentos atrás en un telescopio que ofrece una «simulación perfecta del cosmos» (p. 494). El paralelo que establece entre estos dos movimientos tan distintos, el uno tan orgánico y el otro tan mineral y simulacral, refleja la progresiva deshumanización de su mirada sobre el mundo. Esta deshumanización se traduce en el texto por la sustitución de la voz narrativa de DK por una voz anónima²²: se observa la superposición primero y la fusión luego de su discurso con citas sacadas de un ensayo sobre la sustitución de la realidad por una Computadora universal tan poderosa que, como afirma la nueva voz narrativa al final del capítulo, «según los parámetros de la nueva ciencia, es imposible distinguir la realidad de la fantasía» (p. 506). El capítulo siguiente se abre con una frase fatídica: «El Dios K tiene una cita con la muerte en Times Square» (p. 507). La evolución lógica de nuestra civilización no desemboca sino en la supresión del factor humano. Del principio de placer, pasamos a una pulsión de muerte de la que DK no es quizás consciente²³.

22 Habría que estudiar detalladamente las variaciones de la voz narrativa en la novela: se observa una polifonía que privilegia un narrador omnisciente. No son muchos los capítulos en que se expresa DK en primera persona y, además, no es el único en beneficiar del uso del «yo»: otros personajes, a veces secundarios (Wendy, en el capítulo 2), otras veces difíciles de identificar (cap. 1), se expresan también en primera persona, quitándole de este modo trascendencia al «yo» del Dios K.

23 Aquí Ferré, gran cinéfilo, parece remitirnos a las imágenes finales, tan ambiguas, de 2001. *Space Odyssey* de Stanley Kubrick (1969) en que se ve un feto en su bolsa de líquido amniótico en estado de ingravidez, es decir, separado del cuerpo de su madre, como si el espacio, infinitamente inorgánico, se hubiera convertido en la matriz de una nueva humanidad.

La habitación oscura o post coïtum animal triste

En *La habitación oscura*, el panorama es aparentemente distinto. El cronotopo de la novela corresponde a una sociedad de principios del siglo XXI, sin determinar geográficamente, pero que se parece a nuestra sociedad, una sociedad capitalista, neoliberal, caracterizada por el hiperconsumismo. El grupo de jóvenes que «crea» la habitación oscura vive en un mundo todavía preservado por la crisis: estamos a principios de los años 2000, la crisis asiática de 1997 está lejos ya, no tienen miedo del porvenir. Pero, a partir del momento en que la crisis financiera los afecta a todos en mayor o en menor medida (tras una fase de ascensión social, enriquecimiento, y aburguesamiento consecutivo, aparecen las dificultades en cadena: divorcios conflictivos, despidos abusivos, desempleo, desahucio, exclusión, etc.), la libido que les animaba a «follar» unos con otros en la habitación oscura decae y, en su caso, crisis significa claramente *desbandada*, en un perfecto contrapunto a lo que les ocurre a los poderosos.

La ilusión del placer

La habitación oscura es un hallazgo accidental: tras un apagón, el local donde la pandilla de amigos veinteañeros suele reunirse los fines de semana se encuentra a oscuras; aprovechan la ocasión para empezar a besarse, tocarse, acariciarse y más (es un sábado por la noche, están bebidos, fumados, etc.). Cuando vuelve la luz, todos se sienten avergonzados, pero la excitación supera pronto el pudor y esperan otro apagón con impaciencia, hasta que semanas más tarde transforman el local en una habitación enteramente oscura por iniciativa propia. En este contexto, la habitación oscura se convierte en un juego: «Si tuviésemos que resumir aquellos primeros años en un instante, todos mencionaríamos el mismo: la risa» (p. 35). El sentimiento que domina retrospectivamente es la nostalgia: «sí, la nostalgia de aquellos que fuimos y que un día inventaron esta habitación oscura» (*ibid.*).

Pero la felicidad dura poco. Todos entran en la vida activa y «el sistema»: se convierten pronto en consumidores. La vanidad de la sociedad hiperconsumista se encuentra estigmatizada en el texto por el recurso frecuente a la acumulación lexical paratáctica, recordando *La fea burguesía*, de Miguel Espinosa, autor admirado por Rosa, como por ejemplo en las páginas 48 a 50: «miles de informes redactados, códigos programados, artículos traducidos, copas servidas, ventas conseguidas, planos dibujados, mercancías desplazadas, cabellos cortados, llamadas atendidas, contratos firmados, presupuestos aprobados, casas reformadas [...]» (p. 48-49). Pasamos claramente del ámbito profesional, comercial, al ámbito personal, ostensiblemente conformista (cabellos cortados, casas reformadas). En esta sociedad, la realidad es un simulacro permanente: las parejas fingen amarse, los padres fingen divertirse con los hijos, los empleados fingen llevarse bien con el jefe, las mujeres esconden a sus allegados el acoso del que son víctimas, etc. Los personajes evocan su vida hablando de «comedia de situación» o de «telecomedia», en la que cada uno ha aceptado «el personaje que le había tocado en el reparto» (p. 51). Finalmente, la habitación oscura se transforma en un juego que «dejó de tener gracia» (p. 73).

En esta novela, todo el edificio narrativo descansa en la metáfora de la cámara oscura del aparato fotográfico²⁴, un sistema que permite la revelación de la imagen mediante un proceso óptico de *inversión*. En este sentido, la habitación oscura sería el espacio en que los individuos adoptan un comportamiento opuesto al que tienen fuera; y como lo que está fuera no es sino un simulacro,

24 La referencia a la fotografía puede resultar sorprendente, pero no lo es si se toma en cuenta que fue la invención de la fotografía (y por consiguiente del cine) lo que le inspiró a Walter Benjamin su célebre reflexión sobre la reproductibilidad de la obra de arte como síntoma de la crisis de la modernidad y señal de la entrada en una nueva era: la posmodernidad.

la habitación oscura se convertiría en el espacio en que se revelaría su verdadera personalidad. La habitación oscura permitiría ver, paradójicamente, lo que se disimula detrás de lo simulado, es decir la verdad. Sin embargo, este silogismo se desmorona ante la realidad que, al igual que la luz, logra insinuarse progresivamente dentro de la habitación oscura, revelando el engaño. A través de un proceso de teatralización del discurso inspirado en Brecht (ver el brillante artículo de Geneviève Champeau al respecto)²⁵, Rosa ofrece una visión engañosa de la realidad destinada a desengañar al lector al mismo tiempo que le abre los ojos, al igual que la fotografía pretende ofrecer una visión objetiva de la realidad e intenta hacerle olvidar al espectador que resulta de una mirada, una manera de ver, de encuadrar, de enfocar... La fotografía es un dispositivo visual y por consiguiente, en términos de Foucault²⁶, un dispositivo de poder. No es la habitación oscura lo que revela la realidad sino quien ve por el ojo de su cerradura.

De este modo, Rosa le confiere a la actividad sexual en la habitación oscura un sentido inesperado. Al principio, como ya hemos dicho, es todo excitación y placer. Pero pronto, la habitación oscura se convierte en un exutorio frente a las dificultades de la vida cotidiana (primeras responsabilidades profesionales, personales, etc.) y la actividad sexual se caracteriza entonces por una «furia» que poco tiene que ver con la excitación y el placer del principio; los miembros del grupo se lanzan a una batalla hasta perder el control de su propio cuerpo: «una mezcla de todos los cuerpos en uno solo monstruoso que se masturbaba con varios brazos y se lamía a sí mismo, un solo cuerpo extenso y tentacular que desplazaba todos sus brazos y piernas arrastrándose como un insecto gigante hacia el fondo de la habitación y al llegar a la pared rebotaba para recorrer el suelo hasta el otro extremo en un rodar de huesos encajados» (p. 29). La imagen del insecto gigante y trepador (que recuerda las películas de Miyazaki) revela una imagen degradada del cuerpo. Su monstruosidad no es sino la metáfora de un cuerpo social mutante bajo los efectos del capitalismo y del hiperconsumismo. En este conjunto deforme, el individuo se encuentra alienado a una fuerza que no puede controlar en absoluto. La furia sexual se convierte en una metáfora original de la sociedad capitalista, definida como una sociedad de control, arrojando una luz cruda sobre la íntima crisis de identidad del sujeto posmoderno.

Progresivamente, la habitación oscura pasa de ser una utopía a un simulacro de utopía. Los miembros del grupo satisfacen allí pulsiones sexuales y la oscuridad les da la posibilidad de una total des-implicación afectiva, cuando no sentimental, des-implicación característica del sujeto posmoderno²⁷. No hay ningún tipo de esfuerzo, de búsqueda del otro, de conocimiento del otro, de construcción del deseo del otro; no hay «reconocimiento», en el sentido de Judith Butler²⁸, del otro. De ahí la ausencia total de lirismo en las descripciones de las relaciones sexuales: «Follaban ansiosos, las fibras sintéticas de su ropa deportiva chirriaban en el roce» (p. 56). Como en cualquier heterotopía sexual, como el puticlub, o la *back-room*, la habitación oscura se convierte en el lugar donde la excepción confirma la regla –burguesa–: allí encuentran un paradero los adúlteros, los homosexuales reprimidos etc. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre con la prostitución o la pornografía, no hay transacción financiera aquí: el sexo es gratis. Pero ello no impide que los usuarios adopten un comportamiento consumista, sino más bien al

25 Geneviève Champeau, «Realismo y teatralidad: de Benito Pérez Galdós a Isaac Rosa», *Pasavento*, nº 1, Vol. II, p. 11-32, disponible en: <http://www.pasavento.com/numero_actual.html>

26 Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

27 Como señala Marc Gontard: «[...] la pornographie, comme pratique excessive, a mis en évidence une nouvelle atomisation du sujet en déconnectant la recherche du plaisir de la contrainte sentimentale» (*Ecrire la crise*, op. cit., p. 65).

28 Judith Butler, citada por Eva Illouz en *Les sentiments du capitalisme*, Paris, Seuil, 2006, p. 76.

contrario: acuden con frecuencia a la habitación oscura precisamente porque no pesa en ellos la cuestión del dinero. Además, el hecho de «follar» con conocidos, aunque vueltos irreconocibles por la oscuridad, limita el riesgo puramente sanitario (VIH, enfermedades venéreas, riesgo de embarazo, etc.): el sexo es «safe», casi profiláctico. En este sentido, la habitación oscura corresponde a una forma de *pornotopía*, en sentido de Preciado²⁹. Un sexo racionalizado hasta cierto punto, «sin consecuencias».

Hasta se puede decir que la habitación oscura se convierte en una anti-utopía: un lugar ya no de placer sino de sufrimiento, un sufrimiento no erotizado, sin dimensión sadiana. Un día, uno de los miembros del grupo acude a la habitación oscura con intenciones claramente sexuales; encuentra allí un cuerpo, aparentemente disponible, bastante dócil e incluso algo pasivo, hasta que se da cuenta, en el momento de besarlo en la boca que el otro está inconsciente, tras una tentativa de suicidio; el descubrimiento va acompañado de una frustración sexual, pero sobre todo de un asco físico difícilmente superable:

Sin apartar la mano de su entrepierna, te agachaste buscando su cara, mordiste su barbilla y después su boca, primero los labios, después metiste la lengua y entonces reconociste un sabor agrio, repugnante. Espantado, sacaste la mano de su vulva y, desequilibrado, la apoyaste en el suelo, sobre un charco caliente y viscoso [...]. Te subiste el pantalón, sin perder la erección. (p. 125)

La proximidad entre el vómito (el charco) y el pene en erección, así como su posible confusión con los flujos corporales emitidos durante este breve pero intenso encuentro acentúan la deserotización del cuerpo. Otro día, es María, la peluquera, quien tiene que enfrentarse con un cliente que la persigue y logra entrar en el local: el hombre, borracho, intenta violarla. Aunque no consigue penetrarla y acaba por irse maldiciendo su mala suerte, María se siente destrozada: «se descompuso como si hubiese perdido una pieza que sostenía todo el mecanismo y que en su ausencia le descolgaba brazos, pecho, cabeza, piernas, orejas, dientes, y así quedó: esparcida por el suelo de la habitación, pulverizada en pedazos cada vez más pequeños, hasta ser solo arenilla, polvo, nada» (p. 202). La imagen de la muerte está muy presente aquí (gradación descendente en «arenilla, polvo, nada», «pulverizada» que remite a su vez a «polvo», de nuevo) y recuerda este otro fragmento, citado precedentemente, a propósito de la «furia» sexual que animaba a los miembros del grupo y los transformaba en un insecto monstruoso. Los dos fragmentos parecen responderse: del cuerpo de «huesos encajados» al cuerpo «descolgado», «esparcido», «pulverizado»...

Por fin, colmo de la subversión del placer sexual, una de las usuarias, llamada Sonia, está convencida de que la habitación oscura ha sido invadida por unas ratas que se cuelan por todas partes, incluso por las partes más íntimas del cuerpo:

En su pesadilla consciente recuperaba momentos anteriores en los que alguien le había rozado, cuando estaba sola en el rincón o cuando participaba del tumulto de los sábados, y ahora lo veía claro: no había sido una mano fugaz, ni un pie que choca al avanzar, sino una rata. Siempre habían estado allí, mientras follábamos se paseaban entre los cuerpos, bajo las piernas dobladas, sobre los brazos estirados, subían por espaldas y pechos y confundíamos sus patas con dedos juguetones, husmeaban nuestros sexos, pasaban sus lenguas rasposas por las cavidades de quienes, arrebatados por el placer, no notábamos su presencia. (p. 225)

29 «Ce qui caractérise une pornotopie est sa capacité d'établir des rapports singuliers entre espace, sexualité, plaisir et technologie (audiovisuelle, biochimique, etc.) en altérant les conventions sexuelles des genres tout en produisant la subjectivité sexuelle comme un dérivé de ces opérations spatiales» (*op. cit.*, p. 118-119).

Sonia es víctima de fantasmas sexuales repelentes, que significan a la vez la decadencia de su libido *sentiendi* y el nacimiento de un sentimiento de miedo y de culpabilidad. El símbolo de la rata remite tanto a una forma de alienación como a la contaminación del sueño libidinal por una realidad sórdida. A través de la rata, se perfila el «otro», el responsable del sentimiento de inseguridad en las sociedades del control: el violador, el extranjero, el sin domicilio fijo... Más allá del sufrimiento, se observa de nuevo cómo la *libido sentiendi* es un arma poderosa.

Como señala Bernard Stiegler³⁰, la manipulación del individuo ya no se hace mediante la fuerza o el miedo como en los regímenes totalitarios, sino a través de una captación de los afectos, facilitada por las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (la televisión, el cine, internet) y regida por las reglas del marketing.

En conclusión, la habitación oscura es la mayor de las estafas: pasa de ser un «refugio» (p. 82, p. 113) a ser un «escondite» (p. 135) y, finalmente, una «trampa» (p. 248). No es un espacio de libertinaje posmoderno, sino otra perversión más del capitalismo, un capitalismo que evoluciona hacia una forma *fármaco-pornográfica* (en sentido de Preciado³¹); es un lugar de *miseria simbólica* en el sentido de Stiegler, donde no hay espacio para la *philia*³².

La trampa de la intimidad

A lo largo de los años, y frente a la crisis, los usuarios de la habitación oscura aceptan prestar su local a Silvia, una ex compañera, y a sus amigos hacktivistas; bajo la influencia de Silvia, que tiene «mucha labia», y les reprocha a todos su pasividad e hipocresía, se van implicando cada vez más en la militancia anticapitalista. Los compañeros de Silvia son hackers, cuyo objetivo es piratear los sistemas informáticos de los bancos y los centros del poder financiero. Tras aprender sus métodos, el grupo decide deshacerse del acosador/violador de María introduciendo en su computadora personal contenidos tóxicos (películas porno, pederastas, etc.) antes de denunciarlo a la policía. La táctica se extiende luego a los «pudientes» responsables de los despidos abusivos de varios de los miembros del grupo, haciendo que se confundan definitivamente la acción política liderada por Silvia y la vida de los miembros de la habitación oscura; es así como Jesús y Pablo montan una trampa a sus jefes –o ex jefes– al usar contra ellos el sistema de videovigilancia que emplean en sus propias empresas: piratean sus ordenadores personales para espiarlos, y les amenazan luego con difundir el video supuestamente comprometedor en internet. La violación de la intimidad aparece claramente como un arma: «la ley permitía que las empresas vigilaran a los trabajadores, que los vigilaran, pero no permitía lo contrario: que los trabajadores se asomasen por el mismo agujero para mirar al otro lado. Eso es lo que estaban haciendo ahora Jesús, ella y el resto de su grupo: darles a probar de su propia medicina» (p. 177). Vemos de nuevo como libido *sentiendi* y libido *dominandi* se encuentran asociadas, bajo el imperio de las tecnologías de la información y la comunicación, como en una verdadera *pornotopía*³³. Sin

30 Bernard Stiegler, *De la misère symbolique*, Paris, Flammarion, 2012.

31 Beatriz Preciado, *op. cit.*, p. 10, p. 111.

32 «L'immense majorité de la société vit dans des zones esthétiquement sinistrées où l'on ne peut pas vivre et s'aimer parce qu'on y est esthétiquement aliéné» (De la misère symbolique, *op. cit.*, p. 17), o también: «La politique est l'art de garantir une unité de la cité dans son désir d'avenir commun. L'être-ensemble est celui d'un ensemble sensible. Une communauté politique est donc la communauté d'un sentir. Si l'on n'est pas capable d'aimer ensemble les choses (paysages, villes, objets, œuvres, langues, etc.), on ne peut pas s'aimer. Tel est le sens de la philia chez Aristote. S'aimer, c'est aimer ensemble les choses autres que soi» (*op. cit.*, p. 14).

33 De hecho, puede señalarse que en el momento preciso en que Pablo entra en acción, siente en el bolsillo

embargo, ahora el espacio carece de límites y aquí está el peligro: porque los videos grabados, descritos en la serie de capítulos interpolados titulados «Rec» (del inglés *record*), no revelan nada o casi. Pero la mera posibilidad de que la intimidad de esas personas se pueda vulnerar basta para que la policía detenga a los miembros del grupo y desmantele la habitación oscura.

Quizás sea el momento de abordar la cuestión de la narración en la novela, como en *Karnaval*, porque es la voz narrativa, en su complejidad, lo que mejor traduce el «control» de los personajes. En *La habitación oscura*, la trama consiste en un discurso en forma de larga analepsis, en que los miembros del grupo se reúnen un día, un jueves precisamente (día de crisis si los hay), para celebrar con cierta solemnidad el final de la habitación oscura, y con ella una etapa de su vida: «[...] hoy el tiempo se pliega sobre sí mismo, un folio doblado en dos mitades para que principio y fin se superpongan, para que este último día coincida con aquella primera tarde en que también estábamos aquí todos como hoy: sentados en círculo y callados, en aquella ocasión dando la bienvenida a la habitación oscura con la misma devoción con que hoy la despedimos» (p. 11).

A lo largo de este discurso de clausura, evocan anécdotas relacionadas con la habitación oscura a la vez que tejen poco a poco la historia del lugar, desde su creación hasta su desmantelamiento por la policía. Sin embargo, la narración de su experiencia resulta muy ambigua. No se trata de una recopilación de testimonios individuales, sino de un relato colectivo, en primera persona del plural, de modo que nadie habla en particular: «Quién propuso construir una habitación oscura. Qué más da, cualquiera de nosotros, todos» (p. 26). Como si los miembros se disolvieran en el grupo (con algunas contradicciones de género a veces, que contribuyen a reforzar la impresión de cohesión del grupo³⁴). Pero esta solidaridad es de fachada.

¿A quién se dirige esta voz colectiva? Curiosamente, se dirige a una segunda persona del singular, desde el principio, y hasta el final: «No te quedes ahí» (p. 9). Ese «tú» es uno de los miembros del grupo que parece no atreverse a entrar en la habitación oscura el día de la celebración. Lo identificamos progresivamente con Pablo, el ex banquero, quien se encargó de tenderles una trampa a sus ex jefes, pero también quien es responsable de la detención del grupo:

En el último momento, mientras oyes con claridad los pasos en la escalera, el crujir de los peldaños, te tentra la duda: por qué estás tan convencido de que estamos todos aquí. En qué te basas para suponernos sentados en círculo, en espera de lo que está a punto de ocurrir. Lo crees por el mismo razonamiento por el que has pensado que no eras el único en levantar la mano, que otros también habríamos hecho esa llamada o enviado ese correo. (p. 248)

El texto es bastante ambiguo: la llamada o el envío de correo puede remitir a la ejecución de la amenaza a los pudientes (se llamó a uno de ellos para chantajearle o, peor, se llamó a la prensa, a la televisión para hacer público el video), a no ser que remita a una denuncia (se llamó a la policía, con el motivo de que el «juego» iba demasiado lejos, con el pretexto de que había demasiado que perder)... En todo caso, ese tú es considerado como un traidor. El relato puede ser dos cosas distintas: o se trata de un monólogo interior de Pablo, quien es capaz de hablarse a sí mismo en segunda persona del singular (el desdoblamiento de la voz de la conciencia) y en primera persona del plural (esto suena ya más raro), o bien se trata de un ajuste de cuentas del grupo con el traidor. El discurso de clausura no tendría otra razón de ser que la identificación del traidor.

del pantalón la «quemadura» del pendrive (p. 229): cómo no ver en esta clave USB un sustituto del pene...

34 Ver p. 58: «Al principio, en la habitación oscura, los hombres nos rehuíamos [...]. Las mujeres éramos menos prejuiciosas».

De hecho, este relato colectivo se convierte rápidamente en el relato indirecto de la experiencia de tal o cual miembro del grupo (p. 53: «Por ejemplo, María y Raúl, que entonces eran pareja aunque hoy habrán llegado por separado y solo el azar puede haberlos sentado juntos»), e incluso de Pablo, el traidor: «Pablo acababa de entrar, no llevaría ni cinco minutos sentado en un lateral cuando sintió el pinchazo» (p. 87). En esta ocasión, el narrador colectivo se convierte en un narrador omnisciente, capaz de referir los pensamientos más íntimos de los personajes (p. 88: «Su cerebro le devolvió a Jesús, como si estuviese ahí esperándole varios años después de sus encuentros en el sofá del rincón»), una docena a lo largo de la historia (María y Raúl, Sergio y Olga, Susana y Víctor, Pablo y Jesús, Andrés, María, Sonia, Eva y Silvia). La narración omnisciente permite conocer en profundidad a cada uno de los miembros del grupo, dentro como fuera de la habitación oscura (ver por ejemplo p. 225: «El miedo y el asco le impidieron seguir viniendo, aunque tampoco le abandonaban en casa, donde ahora dormía con una luz encendida»). El narrador es, pues, una entidad paradójica, porque colectiva, de control y de poder. Lo cual viene reforzado por la aparición única y puntual de un «yo» (p. 127). La hipótesis del ajuste de cuentas con el traidor parece confirmarse.

Sin embargo, si el narrador se dirige al traidor, ¿por qué informarle de lo que hizo tal o cual miembro del grupo, incluso él mismo? La voz narrativa ajustaría sus cuentas y se justificaría a la vez. El «nosotros», antes identificado como la expresión de una voz colectiva acusadora, parece ser ahora una máscara detrás de la que esconderse y el relato de las experiencias individuales de tal o cual miembro del grupo parece situarse en una tenue frontera entre información, justificación y delación. Asistimos pues a un constante rebote de la palabra en las paredes de la habitación oscura, como si nadie quisiera tomarse la responsabilidad de este discurso de clausura, como si todos quisieran *cargarle el muerto al vecino*. Dado el cariz policial que toma la intriga, lo que se leía al principio como un discurso de clausura, con tonalidad nostálgica, se convierte en un alegato, en que el grupo se defiende frente al traidor ante una entidad que bien podría encarnar una forma de autoridad (policía, juez).

De nuevo, el narrador, como en *El país del miedo* y *La mano invisible*, aparece como una entidad ambigua, que ejerce sin mostrarlo un poder absoluto sobre los personajes. La habitación oscura, ilusión del placer y trampa de la intimidad, aparece más que nunca como un dispositivo de control: otra manifestación literaria del panóptico foucaldiano, objeto de *La mano invisible*.

La visión del porvenir en *La habitación oscura* es aún más oscura, valga la redundancia, que en *Karnaval*, aunque no por ello más inquietante. Para Rosa, no existe ninguna puerta de salida para el ciudadano de a pie, anónimo e invisible, hasta cierto punto invisible³⁵, porque como en la novela de George Orwell, 1984, «nos están observando». La sexualidad y, más profundamente, la intimidad se convierten en un instrumento de control y poder. Dentro de este contexto, la libertad del individuo parece seriamente mermada y la crisis de la identidad, simbolizada por la decadencia de la libido sintiendo a favor de la libido dominandi no sería sino la consecuencia de un poder totalitario mundial, sin nombre, sin rostro, escondido detrás de la mascarada carnavalesca del capitalismo neoliberal y sus avatares.

35 Aquí hacemos una diferencia entre los invisibles «voluntarios», es decir, los poderosos que viven «escondidos» porque así lo han decidido (como por ejemplo el magnate mejicano David Martínez Guzmán, del que es casi imposible encontrar fotos en internet) y los invisibles «a pesar suyo», de los que habla por ejemplo el filósofo francés Guillaume Le Blanc (*L'invisibilité sociale*, París: PUF, 2009), es decir los vulnerables, los vulnerados por la crisis.

BIBLIOGRAFÍA

BAUDRILLARD, Jean, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1980, 169 p.

CHAMPEAU, Geneviève, «Realismo y teatralidad: de Benito Pérez Galdós a Isaac Rosa», *Pasavento*, nº 1, Vol. II, p. 11-32, disponible en: <http://www.pasavento.com/numero_actual.html>

FERNÁNDEZ PORTA, Eloy, *Afterpop. La estética de la implosión mediática*, Barcelona, Anagrama, 2010, 300 p.

FERRÉ, Juan Francisco & ORTEGA, Julio, *Mutantes*, Córdoba, Berenice, 2007, 310 p.

FERRÉ, Juan Francisco, *Mimesis y simulacro. Ensayos sobre la realidad*, Córdoba, e.d.a, 2011, 348 p.

—, *Karnaval*, Barcelona, Anagrama, 2013, 529 p.

FLORENCHIE, Amélie, «El realismo full-HD de Juan Francisco Ferré», *Pasavento*, Vol. I, nº 2, verano de 2013, disponible en <http://www.pasavento.com/pdf/n2_florenchie.pdf>

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, I, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, 211 p.

—, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, 360 p.

GONTARD, Marc, *Écrire la crise*, Rennes, PUR, 2013, 148 p.

ILLOUZ, Eva, *Les sentiments du capitalisme*, Paris, Seuil, 2006, 201 p.

JAMESON, Fredric, *Postmodernism: The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: NC, Duke University Press, 1991, 608 p.

LE BLANC, Guillaume, *L'invisibilité sociale*, Paris, PUF, coll. « Pratiques théoriques », 2009, 197 p.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, 109 p.

—, *Economie libidinale*, Paris, Minuit, 1974, 314 p.

—, *Les dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994 [1979], 307 p.

NAVAJAS, Gonzalo, «La para-doxa (pos)moderna. El paradigma de una estética anticanónica», in: Georges Tyras (ed.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Tigre, hors-série, 1996, p. 23-32.

—, *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona, EUB, 1996, 191 p.

PRECIADO, Beatriz, *Pornotopie. Playboy et l'invention de la sexualité multimédia*, Paris, Flammarion, 2011, 241 p.

ROSA, Isaac, «La ejemplaridad hoy: un pacto de responsabilidad con los lectores», in: Amélie Florenchie & Isabelle Touton (eds.), *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010)*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 27-34.

ROSA, Isaac, *La habitación oscura*, Barcelona, Seix Barral, 2013, 256 p.

STIEGLER, Bernard, *De la misère symbolique*, Paris, Flammarion, 2012, 404 p.

VALENCIA, Roberto, *Binomios. Conversaciones sobre ideas en crisis en la creación contemporánea*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (2014-en preparación).

Amélie FLORENCHIE es profesora titular de Lengua y Literatura españolas en la Universidad Bordeaux-Montaigne (Francia) y especialista de narrativa española contemporánea. Ha dedicado artículos a novelistas tan distintos como Miguel Espinosa, Javier Marías, Enrique Vila- Matas, Isaac Rosa o Juan Francisco Ferré. En la actualidad, su trabajo se centra más específicamente en la cuestión del impacto de las TIC en la narrativa española de principios del siglo XXI.

De la crisis del individuo a la escritura de la crisis: hacia una fenomenología de la crisis en los cuentos de Gonzalo Calcedo.

De la crise de l'individu à l'écriture de la crise: phénoménologie de la crise dans les nouvelles de Gonzalo Calcedo.

From the crisis of the individual to the writing of the crisis: phenomenology of the crisis in the novels by Gonzalo Calcedo.

Carine VUILLEQUEZ

Université de Montpellier, Paul Valéry –E.T.O.I.L.

El universo literario creado porel escritor español, Gonzalo Calcedo, pone de manifiesto una crisis del individuo. Los personajes pierden el control sobre su vida por un acontecimiento dramático o por una experiencia dolorosa. La crisis, esa posible «separación» o «rotura» que le otorga su etimología griega, es ante todo una crisis personal y a veces identitaria que se plasma en la fractura entre el sujeto, los demás y el mundo. En los cuentos de Calcedo, la crisis aísla al personaje y la fractura está íntimamente vinculada con la soledad. Así que de estos protagonistas en crisis y de estas experiencias tristemente insólitas, nace una escritura peculiar. En Esperando al enemigo, la

L'univers littéraire crée par l'écrivain espagnol, Gonzalo Calcedo, met en évidence une crise de l'individu. Les personnages perdent le contrôle sur leur vie à cause d'un événement dramatique ou d'une expérience douloureuse. La crise, cette possible «séparation» ou «rupture» que lui confère son étymologie grecque, est, avant tout, une crise personnelle et parfois identitaire perceptible dans la fracture entre le sujet, les autres et le monde. Dans les nouvelles de Calcedo, la crise isole le personnage et la fracture est intimement liée à la solitude. De ces personnages en crise et de ces expériences tristement insolites, naît une écriture particulière. Dans Esperando

The literary world created by the Spanish writer Gonzalo Calcedo highlights a crisis of the individual. The characters lose control over their life due to a dramatic event or a painful experience. The crisis, this potential «parting» or «breaking» following its Greek etymology, is, above all, a personal crisis and sometimes an identity crisis that can be felt through the breaking between the subject, the others and the world. In Calcedo's novels, the crisis isolates the character and the breaking is closely linked to loneliness. A distinctive writing arises from these characters in crisis and from these unusual and sad experiences. In Esperando al enemigo, the topic and the literary form (the novel) tell

temática y la forma literaria (el cuento) convergen hacia la crisis: la escritura de Calcedo es capaz de organizarse en torno a la fractura. El cuento supone una adecuación entre la escritura y la narración: el género literario del cuento se afirma definitivamente como un canal formal de la crisis en una dimensión universal y atemporal.

Palabras claves: cuento, crisis, Gonzalo Calcedo, fenomenología

al enemigo, la thématique et la forme littéraire (la nouvelle) convergent vers la crise : l'écriture de Calcedo est capable de s'organiser autour de la fracture et du conflit. La nouvelle suppose donc une adéquation entre l'écriture et la narration: le genre littéraire de la nouvelle s'affirme définitivement comme le canal formel de la crise dans sa dimension universelle et atemporelle.

Mots clés: nouvelle, crise, Gonzalo Calcedo, phénoménologie

Domaine: littérature, xx^e siècle, Espagne

the crisis: Calcedo's writing is able to organize around the breaking and the conflict. The novel then assumes matching between the writing and the storytelling: the novel, as literary style, conclusively asserts itself as the formal channel for crisis in its universal and timeless scale.

Keywords: novel, crisis, Gonzalo Calcedo, phenomenology

Introducción

El cuentista español, Gonzalo Calcedo, utiliza todos los elementos narrativos de los que dispone para crear un universo literario cautivante. *Esperando al enemigo*¹ es uno de sus primeros libros. El autor logra crear un ambiente hostil alrededor de sus personajes, acechados por una extraña amenaza o un misterioso enemigo. Así que todos los cuentos del libro tratan de la huida, del miedo, de la fractura o de la soledad. Gonzalo Calcedo cuenta con una naturalidad casi fría las experiencias difíciles o traumáticas de sus personajes: una mujer que trata de escapar de su pareja, una familia en que se concentran todas las frustraciones de los vecinos, una mujer esperando con angustia a que su marido vuelva de una excursión en canoa, una conductora que espera a la policía refugiada en un bar después de atropellar a un hombre etc. Los cuentos del libro, fieles a las características del género, narran una serie de rupturas simbólicas en que el tiempo se alarga y el espacio se dilata para revelar una crisis profunda. Los personajes tienen que enfrentarse con una especie de paréntesis fuera de tiempo en sus vidas, un espacio temporal neutro, en que la inacción será como una fotografía instantánea propicia a una toma de conciencia, y la posibilidad por el lector de un mirar distinto.

Proponemos una lectura de dos cuentos de Calcedo (porque son particularmente representativos de la escritura de este libro), «El mundo anegado» (p. 23) y «Hombres con armas» (p. 45), cuyo núcleo central es la pareja en un momento conflictivo de su vida. Pero la crisis que surge, en filigrana, de las situaciones narrativas no brota sólo de la historia sino que se impone de manera insidiosa en el relato. Edgar Poe afirma que, en un cuento logrado, todos los detalles del relato tienen que subordinarse al conjunto; contiene lo necesario a su propia comprensión². Por su parte, Julio Cortázar asimila el cuento a un combate de boxeo³, breve y eficaz en que sólo cuenta el resultado final.

Con este propósito, Calcedo utiliza todos los recursos que le proporcionan la diégesis y la escritura para contar la crisis: las roturas a nivel de la historia (fractura del individuo y de sus relaciones, meteorología de la crisis en los cuentos y espacios subjetivos) tienen eco en la escritura y en el funcionamiento del cuento mismo (figuras retóricas de la ruptura, crisis del diálogo, utilización de las particularidades del género). Entonces, el cuento, por sus características formales y su economía propia, parece ser el contexto literario idóneo de la construcción de una fenomenología de la crisis, o sea una estrategia, en que las descripciones, los fenómenos atmosféricos, los espacios elegidos por el autor y los procedimientos de escritura, revelan las estructuras de la conciencia de los protagonistas y su verdadera esencia en un mundo literario en que todo es significativo.

El relato al servicio de la fractura

Parejas «averiadas»

En «El mundo anegado» (p. 25), una pareja discute su posible huida ante una catástrofe natural inminente. Pero el marido adopta una actitud muy contraria a la de su mujer y ésta acaba por

1 Gonzalo Calcedo, *Esperando al enemigo*, Barcelona, Tusquets Editores, 1996.

2 «Every work of art should contain within itself all that is requisite for its own comprehension», Edgar Poe, *The works of Edgar Allan Poe*, vol. VI, sl: Fordham Ed., p. 383.

3 Terminología de Julio Cortázar en «El cuento breve y sus alrededores», *Último round*, México, Madrid, Siglo XXI ed., 1999, p. 32.

irse sola, dejándole en casa, antes de volver y declararse vencida por la evidencia. Entonces el lector descubre que la mujer estaba buscando algún pretexto para separarse de su marido.

El cuento empieza por una noticia en la radio y hasta dos páginas más lejos, el lector no sabe que se trata de «la fractura de la presa [que] no había podido ser controlada» (p. 26) y que obliga a la gente de las urbanizaciones cercanas a huir. Pero la pareja del cuento vive a muchos kilómetros de la presa y el marido no ve la necesidad de abandonar su casa («No va a ocurrir nada» p. 26). A pesar de las súplicas de su mujer, él se empeña en seguir su rutina diaria y en vez de preocuparse por la «fractura», se concentra en una «factura» valiéndose de parónimos que sugieren en filigrana la oposición entre el fantasma de la catástrofe futura y el materialismo que se impone con la fuerza del presente. Entonces, se va su mujer y él descubre que además de estar vacía la nevera, se ha ido con su cartera. A pesar de todo, logra relajarse y disfrutar de la soledad hasta que llegue la tormenta y vuelva su mujer. La amenaza de la rotura de la presa es una metáfora de la ruptura conyugal y cuando se soluciona el problema técnico, la mujer vuelve a casa. El autor hace uso de una serie de paralelismos entre la situación vivida, el espacio, los elementos naturales y la escritura. Esta estrategia narrativa en que todo se corresponde o en que cada elemento tiene su pendiente en otra esfera del cuento, es lo que Todorov llama el «pandeterminismo»⁴ propio de este género literario.

Volveremos más adelante en estos juegos de espejos sumamente simbólicos que se observan también en «Hombres con armas» (p. 47). En el segundo cuento que nos interesa, Emma y Mel tienen que pasar la noche en un hotelito de la autopista porque su coche está averiado. Mientras Emma está esperando en la habitación, inmersa en un miedo casi fantástico, Mel tiene que llamar a un mecánico. Pero en camino encuentra al gerente del hotel disparando en una vieja puerta en el patio trasero de su establecimiento. Este acontecimiento aparentemente fortuito y sin importancia, le abrirá paso al simbólico «patio trasero» de su conciencia. Esta «otra puerta» que se abre a otra faceta de la vida revela al protagonista los fracasos de su existencia y de su relación con su mujer.

En efecto, las parejas de muchos de los cuentos de Calcedo viven en el aislamiento y la frustración pero el amparo de la rutina les protege hasta que surja un acontecimiento que será un punto de rotura entre ellos. Los otros, el espacio y la lluvia dan un sentido peculiar al acontecimiento fortuito y perturban el cauce de sus vidas tranquilamente dolorosas.

En estos dos cuentos, entre otros del libro, los protagonistas «esperan al enemigo» pero a veces no saben que viven con él o que es una parte de ellos. Las «roturas» o «averías» de la vida no están donde les esperan el protagonista o el lector. En *Esperando al enemigo*, la presa fracturada o el coche averiado son dos metáforas de las parejas en crisis.

La estructura de los personajes es casi idéntica en «El mundo anegado» y en «Hombres con armas». En efecto, se trata de dos mujeres perturbadas por su miedo a la rotura de la presa o a los disparos oídos en el hotel. El miedo es uno de los elementos iniciadores de la crisis. Pero cuando la primera reacciona a través de una huida histérica, la otra se inmoviliza en la cama, lo mismo que el marido de «El mundo anegado» se tumba en la butaca de la terraza esperando las lluvias anunciadas. La crisis empieza por una separación de cuerpos que permite al marido abandonado y a Mel recuperar su identidad fuera de la pareja y existir en una esfera que la vida conyugal le había robado hasta entonces. Mel y el marido abandonado son dos hombres

4 Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 118.

«averiados» por la vida en pareja y el coche inmovilizado es un espejo simbólico de sus vidas en el momento en que los pillan el lector del cuento.

La vuelta de la presencia femenina en las vidas de los protagonistas figura otra ruptura en el mundo que estaban construyéndose en vano. En «El mundo anegado», el marido trata de huir a un espacio imaginario: «un jardín perfectamente geométrico, dominado por el verde del césped y el azul intenso de la piscina; salpicadas aquí y allí estaban las acolchadas tumbonas y las sombrillas [...]» (p. 33). El texto subraya que el protagonista busca un refugio para protegerse de la histeria de su mujer: «Cerró los ojos para que aquél jardín le albergase a él también [...]» (p. 33). Pero su intento de metalepsis⁵ fracasa y su mujer le impone «el ruido de un portazo» (p. 33) cuando «casi había franqueado ya la valla de entrada» (p. 33) de su mundo fantástico. En «Hombres con armas», el cuento termina de una manera parecida puesto que Mel se suma a una escena imaginaria en que recupera el dominio de su vida y dispara frenéticamente en el coche aparcado delante del hotel, matando simbólicamente la posibilidad de seguir el viaje con Emma: «Emma le llamaba desde la puerta, pero él no escuchaba» (p. 56). El detalle gráfico de la coma en la mitad de la frase pone de relieve la separación entre los dos protagonistas y la fractura entre sus dos mundos.

Vemos claramente a través de estos dos cuentos que la crisis es una ruptura destructora cuyas consecuencias son la desagregación parcial o total del mundo establecido y la desorientación del sujeto. Ahora bien, la escritura cultiva las imprecisiones y la lectura revela un mundo borroso. Resulta que, de cierta manera, el lector experimenta la pérdida de marcas del protagonista.

Los personajes de «El mundo anegado» no tienen nombres y no sabemos casi nada de ellos. Lo importante es el conflicto entre ellos y la separación entre sus dos mundos: los pronombres personales «él» y «ella» sirven para diferenciarlos. A veces, el empleo sistemático del pronombre delimita el territorio de cada uno como si se tratara de materializar en el texto la oposición entre los dos personajes. Veamos unos ejemplos: «En ese momento sonó el timbre de la puerta y ella bajó a abrir. El se asomó de nuevo y vio el coche de los vecinos (...)» (p. 26); «El no respondió. Ella miró la hora y dijo que eran las siete (p. 27); [O también] «Ella salió de casa (...) y él la vio marcharse (...)» (p. 29).

La narración se focaliza en un personaje y luego pasa al otro ofreciendo al lector planos casi cinematográficos. Esta técnica tiene la particularidad de aislar al personaje. Nunca se emplea la tercera persona del plural o el pronombre «ellos» como si la unión entre los dos protagonistas fuera imposible.

Los personajes de Gonzalo Calcedo son muy poco caracterizados (vale para los dos cuentos que analizamos y también para todos los cuentos de «Esperando al enemigo») y eso participa de cierta escritura de la crisis. Philippe Hamon explica que el personaje es una unidad de significación y que «su etiqueta semántica»⁶ se construye a lo largo del texto: «*Ce signe vide va se charger progressivement et, en général dans un récit classique, assez rapidement [...] de signification*»⁷. Pero, los dos personajes masculinos que nos interesan sólo se caracterizan por su función social: el marido de «El mundo anegado» tiene «un negocio de venta de muebles de

5 La metalepsis es una figura fantástica que da al personaje la capacidad de entrar físicamente en un mundo que le está normalmente prohibido por las leyes de la física. Ver a este propósito el libro de Gérard Genette, *Métalepses*, Paris, Editions du Seuil, coll. «Poétique», 2004.

6 Philippe Hamon, «Statut sémiologique du personnage», in: R. Barthes, W. Kayser, W.C. Booth, Ph. Hamon, *Poétique du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1977, p. 126.

7 *Ibid.*, p. 128.

jardín y accesorios para piscinas» (p. 28); Mel es «socio de una pequeña empresa dedicada a la fabricación de maquinaria agrícola» (p. 56). En cuanto a las mujeres, el texto sólo insiste en su fragilidad psicológica y en su dependencia afectiva. Entonces, los protagonistas del libro tienen una «etiqueta» reducida y es precisamente estos blancos narrativos los que orientan el análisis. La significación de la que van a cargarse los personajes remitirá al vacío y entonces a su crisis existencial.

Además estos protagonistas se mueven en un decoro impreciso: sólo se sabe que la pareja de «El mundo anegado» tiene vecinos y jardín. En cuanto a Mel y a Emma están en un hotel con agua fría, en medio de un páramo desértico y van hacia el norte para visitar a una hermana enferma. Nada nos permite localizar con exactitud el país o la región en que se desarrolla la acción.

Ciertos temas relacionados entre sí, vuelven de manera casi obsesiva a lo largo de los cuentos: soledad, huida, destrucción, desagregación, conflicto. Todo esto crea una red paradigmática en torno al personaje que el concepto de crisis podría englobar.

Los efectos meteorológicos en la economía del cuento

En el universo de Gonzalo Calcedo, la crisis que se observa en la temática de los cuentos y en las dificultades de las parejas del libro es una plaga contagiosa. Todo participa de la creación de un mundo fracturado y toda la economía del cuento se orienta hacia una sola meta, la ruptura, hasta «dar en el blanco»⁸ en un punto clímax del cuento.

En las primeras líneas de «El mundo anegado», el marido busca en el cielo una confirmación de la amenaza pero no la encuentra: «Nada más escuchar la noticia por la radio se asomó a la ventana. El sol estaba poniéndose, no había viento y las escasas nubes, que se alargaban sobre el horizonte, parecían filamentos encendidos» (p. 25).

Estos detalles meteorológicos dan al lector una clave de lectura para el cuento y un observador minucioso ya sabe que las cosas no son tales como parecen; las «escasas nubes» del principio del cuento podrían convertirse en «las aguas diluvianas» anunciadas por la radio, lo mismo que la supuesta catástrofe evocada por la mujer será en realidad un intento fracasado de separación.

La observación del cielo regula el estado de ánimo del marido protagonista y acentúa la dicotomía entre él y su mujer introducida por el adversativo «pero...»: «Respiró tranquilo, pero su mujer ya había hecho una lista de las cosas imprescindibles que debían llevarse» (p. 25). Entre estas cosas, figura un revólver para protegerse de la agresividad de los demás durante la huida o para suicidarse si la situación está perdida. La actividad desmesurada de la mujer y los preparativos dantescos contrarrestan la tranquilidad del marido que se mantiene lejos del bullicio. Ella baja las maletas, sube las escaleras, da portazos mientras él «está sentado en el sofá, con las piernas sobre la mesa y un ejemplar de *Jardines y piscinas* del mes de abril sobre las piernas» (p. 28).

Cuando se va la mujer, el texto subraya: «Continuó donde estaba, inmóvil» (p. 29). Se levanta de vez en cuando para asomarse y ver que el mundo que le rodea no cambia: «la vio marcharse desde la ventana» (p. 29). La ventana es un elemento importante en este cuento porque vincula el exterior con el interior y funciona como el barómetro del estado de ánimo del protagonista; le basta con una mirada al exterior de la casa para saber si tiene que quedarse o irse: «De vez en cuando se asomaba y comprobaba que había luz en la mayoría de las casas vecinas» (p. 30).

8 Terminología de Julio Cortázar en «El cuento breve y sus alrededores», *Último round*, op. cit., p. 32.

Al principio del cuento, la ventana representa una manera de escapar de la tensión que reina en la casa. Cuando empieza a anochecer, él está bajo el porche sentado «en su butaca de mimbre preferida a esperar» (p. 31) porque ya ha comprendido que su mujer está ensayando una de sus numerosas crisis de histeria. A partir de este momento, la descripción del protagonista está centrada en el bienestar sensorial producido por la soledad: «Clasificó los olores de cada macizo de plantas, de cada seto, enumeró las clases de insectos que reconocía bailando sobre su cabeza, a la luz del farol, [...] cada sonido tenía para él un origen placentero y hogareño [...]». La paz se apodera de la noche y del espacio hasta dar en esta metáfora: «La noche transcurría tan plácida como un bostezo» (p. 33).

Pero empieza a llover y el protagonista se despierta de su bienestar letárgico al mismo tiempo que su mujer regresa a casa. El cielo, «extremamente bajo y blanco» (p. 31) le anuncia metafóricamente la llegada del «enemigo» y el coche se aparca delante de la casa. De súbito, la lluvia se hace desagradable y la naturaleza recupera parte de su hostilidad a medida que va recuperando su papel de marido: «la lluvia había empapado su ropa y le humedecía la espalda. Tuvo frío y se sintió repentinamente incómodo y todo lo que hasta entonces le había parecido acariciador y entrañable surgió ante él repulsivo e inhóspito» (p. 32). El ritmo del cuento se parece a una pieza musical con sus momentos en *crescendo* y *decrescendo*; una especie de sinfonía orquestada por la lluvia y la mujer. La soledad evoca el sol o la noche tranquila en un ambiente de ruidos naturales que se parecen a un fondo musical placentero. Pero cuando vuelve la esposa, se levanta el viento y la lluvia cae con fuerza como si la mujer fuera una encarnación de la tormenta.

Las indicaciones meteorológicas no están desprovistas de importancia en «Hombres con armas». Empieza a llover cuando los dos hombres están disparando fuera. El narrador intercala este detalle en medio del relato cuando Mel está hablando del cáncer de la hermana de Emma y del propósito de su viaje al norte. El cambio de tiempo marca también un cambio en la relación entre los dos hombres que se sientan para tomar café de un termo lleno «bajo la lluvia, con naturalidad» (p. 51). Envuelto en un paisaje liso en que «tierra y cielo carecían de accidentes» (p. 52), Mel se olvida de la hora y de otro tiempo, el de la vida. La lluvia ejerce metafóricamente una acción aisladora, como si Mel estuviera en una burbuja separada del tiempo de su mujer. Los detalles climáticos ejercen en este cuento una función casi fantástica de paréntesis fuera del tiempo histórico lineal⁹, porque permiten la creación de un mundo paralelo psicológico en que el protagonista existe de una manera distinta: «Mientras, la lluvia era como un sedante, se posaba sobre todas las cosas sin sobresalto alguno, con placidez» (p. 53). Calcedo logra crear una extraña paréntesis en la realidad gracias a meros detalles climáticos porque éstos coinciden con una modificación de la conciencia del protagonista. La lluvia es «un sedante» o una droga tenue que le permite entrar en otra dimensión de su identidad notable en el cambio de tiempo verbal: «Era perfectamente consciente de sí mismo y se reservó angustiado el uso de aquella bala; mientras tuviese el arma en la mano sería alguien diferente, no el Mel que todos conocían» (p. 53). El uso del potencial materializa en el discurso esta burbuja atemporal en que el personaje descubre una faceta agresiva de sí mismo y mide el poder de tener un arma en la mano. El narrador subraya la dimensión engañadora de este tiempo fantástico en que todo parece más fácil porque sólo existe el presente del disparo contra esta vieja puerta: «Siguió engañándose unos minutos más. Después apuntó descuidadamente y disparó sin hacer blanco» (p. 53).

9 Joël Malrieu llama «hors temps» este fenómeno y explica que constituye una respuesta al deseo de escapar del tiempo histórico. Joël Malrieu, *Le fantastique*, Paris, Hachette, 1992, p. 124.

Cuando recupera la noción del tiempo real, se pone a correr bajo la lluvia hacia la gasolinera y realiza la acción por la que había salido de la habitación. Al volver al hotel, empapado, su mujer le hace notar su larga demora y el lector toma conciencia de la creación de un tiempo paralelo mientras Mel se da cuenta del peso de su vida en pareja: «Llevaban casados veinte años y se preguntó si debía sentirse afortunado» (p. 54).

La separación física de los personajes permite el brote del tiempo fantástico en el cuento. Cuando Emma y Mel se separan otra vez porque ella decide subir de nuevo a la habitación para cambiar de zapatos, él se alegra («Sintió que algo tiraba de él», p. 56). Ese «algo» que tiene la forma imprecisa de la amenaza fantástica le permite a Mel volver al tiempo paralelo y realizar de forma imaginaria su liberación: «Se imaginó a sí mismo apoderándose del arma y saliendo al aparcamiento. Todo sucedía muy despacio, con una claridad casi dolorosa. Emma le llamaba desde la puerta, pero él no escuchaba. A medio camino giraba la cabeza; ella agitaba los brazos, incierta como si estuviese desapareciendo» (p. 57). Desde el umbral de su mundo fantástico, logra separarse de su mujer y recuperar el rumbo de su vida de hombre, aprovechando ese «trou noir» que Catherine Mathière define como el espacio en que el hombre puede volver a nacer y realizarse¹⁰. En su visión final, Mel dispara en el coche y lo mata en una lograda metáfora animal. La definitiva eliminación del coche le permite quedarse en este lugar insólito en que acaba de reunirse con sí mismo. El final del cuento mata el pasado y el futuro del personaje para dejar paso a un presente eterno y liso como el páramo del paisaje circundante. Pero llega su mujer: «Emma tiró de su brazo y fue como si Mel se despertase por segunda vez aquel día» (p. 57). Esta última frase subraya la acción de Emma en el proceso de salida de lo fantástico. En los dos cuentos que nos interesan, la esposa tiene un doloroso papel materialista. Es ella quien saca a su pareja de su fantasía metaléptica; es ella quien rompe el mecanismo liberador y restablece las tres dimensiones espaciotemporales.

Los espacios subjetivos

Las descripciones de los espacios en que evolucionan los personajes participan de esta escritura de la crisis en que todos los elementos del cuento son significantes.

Los espacios ocupados por la mujer en «El mundo anegado» van hacia este sentido interpretativo. El desorden es al espacio lo que la lluvia es al tiempo, o sea un indicador de la rotura y de la crisis del personaje. Hay una perfecta adecuación entre la histeria de la mujer, su ocupación del espacio y los fenómenos meteorológicos que la acompañan. El desorden de la habitación, con «una maraña de prendas caídas unas sobre otras, abrazadas, asfixiadas, como un grupo de pasajeros fuertemente apretados en un vagón de metro» (p. 30), refleja el estado de ánimo de la mujer. La habitación está a imagen del coche cuyo asiento trasero está «cubierto por el contenido desparramado de una de las maletas» (p. 32). La crisis no es otra cosa que un desorden pasajero en la vida de los protagonistas y este desorden se advierte en el espacio ficcional de Calcedo en que cobra todo su sentido el verso de Noël Arnaud: «Soy el espacio donde estoy»¹¹.

En su poética del espacio, Gaston Bachelard abre pistas de análisis para los cuentos, describiendo la casa como el espejo íntimo de su ocupante. Si la habitación desordenada orienta hacia la crisis psicológica de la mujer, la casa atacada por la tormenta es el refugio metafórico del marido.

10 Catherine Mathière, «Trous noirs/hyperespaces: science et mythe», in: Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Limoges, PULIM, 2003, p. 267-277.

11 Noël Arnaud, *L'état d'ébauche*, citado por Gaston Bachelard en *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, 2007, p. 131.

Fuertes lluvias asaltan la casa cuando una ola femenina, frenética y agresiva, acosa al marido en un paralelismo muy logrado. El espacio geométrico y silencioso del marido con su jardín perfectamente ordenado se opone al espacio de su mujer violento y ruidoso (la radio puesta en el coche y el portazo final) como si la crisis se materializara también en la gestión del espacio y de lo vivido; como si el conflicto entre los individuos se impusiera más allá de las palabras que intercambian. Espacio y tiempo se organizan en torno al conflicto y contribuyen a dar al lector una visión total de la crisis diegética.

Calcedo utiliza una serie de «lugares antropológicos»¹² para decir la crisis más allá de la estricta narración de los hechos. En «Hombres con armas», la autopista, el hotel (repertoriado por Bachelard entre los espacios inseguros¹³) o el páramo, necesitan una mención en la economía propia del cuento porque refuerzan una frialdad mórbida del espacio a juego con el peculiar estado de ánimo de los protagonistas. Cuando está en la habitación del hotelito barato, Emma no consigue dormir y tampoco salir del espacio: Es «incapaz incluso de levantarse e ir al lavabo, que estaba fuera de la habitación, en el pasillo» (p. 47). Muchas veces, el texto evoca su miedo, su angustia y su soledad en este lugar enemigo («Enseguida había relacionado su precio con una clientela dudosa» (p. 47). Podemos imaginar que Emma se parece a su hermana (enferma de cáncer) porque como ella es dependiente: es incapaz de actuar sin su marido (Mel le guarda la puerta del lavabo mientras se arregla).

Por otra parte, el páramo, «tan uniforme como un mar de tierra» (p. 52) –interpretado por Bachelard como «una interiorización del desierto»¹⁴–, es, en el universo de Calcedo, un espacio subjetivo presente en varios cuentos y figura con fuerza la errancia de los protagonistas, acaparados por una crisis que les hunde en los desiertos de sus vidas o, de manera metafórica, en el «páramo» de su pareja. ¡Y hay estos perros abandonados cerca de la autopista, condenados también a la errancia o a la muerte como espejos de una humanidad en crisis decidida en dispararlos!

Pero los cuentos parecen decirnos que hay que perderse por estos páramos para volver a encontrarse porque los personajes viven también la crisis como una puerta de entrada a su universo personal. En medio de su errancia entre la habitación conyugal –en que Mel no dice nada y calla sus prácticas de tiro– y la parte trasera del hotel donde le esperan un café caliente y un recepcionista hablador, Mel encuentra muchas puertas de entrada o de salida según como las mira: puerta de la habitación, puerta de los disparos, puerta del hotel en que el gerente sueña con poner un cartel de «se vende» (p. 53), puerta del lavabo, puerta de salida que Emma no puede franquear con sus zapatos y de la que llamará en vano a su marido al final. El cuento se esmera en precisar si la puerta se cierra o si se abre como si tuviéramos que encontrar en este juego de puertas un mensaje secreto sobre el que se construye un espacio de la crisis. Cuando los disparos lastiman la puerta del coche dejando incluso «un cráter en la chapa» (p. 57), hay que ver metafóricamente la explosión íntima de Mel y su liberación imaginaria. En su ensayo de «geocrítica», Bertrand Westphal opone «el espacio sedentario», estriado por muros o puertas con caminos entre las paredes y «el espacio nómada», liso, delimitado por líneas borrosas y móviles capaces de cambiar según el trayecto del caminante¹⁵. Ahora bien, el protagonista

12 Son espacios en que el hombre deja huellas; espacios modelados por la presencia humana. Marc Augé, *Non lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 65.

13 Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 51.

14 *Ibid.*, p. 186.

15 Bertrand Westphal, *La géocritique: réel, fiction, espace*, Paris, Editions de Minuit, 2007, p. 68.

trata de pasar de su espacio sedentario a un espacio nómada materializado por el páramo y las puertas que se abren ante él. En este sentido, la crisis es una oportunidad de transgresión y de conocimiento¹⁶ que pasa por una desterritorialización: cuando Mel sale de la habitación para ir a la parte trasera del hotel (o sea la parte que no se ve), sale al encuentro de la parte escondida de sí mismo y de su libertad materializada en la serie de disparos en blanco. Mel abre las puertas mientras su mujer toma la precaución de cerrarlas para sentirse más segura. A la transgresión de Mel corresponde la regresión de Emma para significar de manera más patente la rotura entre los dos protagonistas.

El final de los dos cuentos insiste en el fracaso parcial de la transgresión masculina puesto que sus mujeres respectivas les llaman de nuevo a su realidad. Pero por lo menos, la crisis les proporciona una apertura sobre otra manera de ser, de sentir y de vivir. Si los cuentos abren puertas (y ventanas en el caso de «El mundo anegado») hacia lo otro, no dicen cómo se cierran después del final del cuento. En eso reside, quizás, la tarea del lector después de cerrarse el libro. Pero con esto abordamos el difícil punto de sutura entre escritura y lectura.

Así pues, la crisis se propaga a varios niveles de la historia: los personajes, los acontecimientos, las descripciones y los decorados seleccionados por el autor convergen hacia una fractura crítica. Cada elemento del relato contribuye a una misma unidad de impresión casi pictórica que hace juego también con la narración.

Los procedimientos narrativos de la crisis

Las figuras retóricas de la ruptura

La lectura del cuento no puede ser lineal: se observan múltiples rupturas en la continuidad del relato que acentúan la dimensión caótica del libro.

Una de las figuras más sistemáticas es la comparación insólita porque crea un efecto de sorpresa y rompe la fluidez del discurso. Unos ejemplos sacados de «El mundo anegado»: bastarán para ilustrar esta estrategia:

Él la oyó bajar las maletas por la escalera una a una, forcejeando, como si arrastrase a una persona inconsciente. (p. 28)

Ella salió de casa, subió al coche y él la vio marcharse desde la ventana. Contempló la torpe maniobra frente a la casa, como si se tratase del capricho de un vecino que un día decide talar todos los sauces de su jardín o sellar su piscina con basura y escombros. (p. 29)

La noche transcurría tan plácida como un bostezo. (p. 31).

Por otra parte, las digresiones son numerosas y provocan una ruptura en la diégesis. Basta evocar el relato inacabado del gerente del hotel, el que empieza hablando de una escena dolorosa a propósito de un amigo enfermo de cáncer y de súbito se interrumpe para proponerle café a Mel (p. 50-51).

En «El mundo anegado», el lector no sabe si hay que tomar en serio la amenaza de la rotura de la presa porque la noticia se pierde entre otras consideraciones. El narrador frena la narración intercalando una larga descripción de las sensaciones del marido abandonado:

16 *Ibid.*, p. 72: «La transgression agencerait une plage d'intimité au-delà de la clôture. [...] Transgresser veut dire sortir de son espace pour entrer dans un espace étranger.» Después, en la página 81: «La transgression correspond au franchissement d'une limite au-delà de laquelle s'étend une marge de liberté».

Clasificó los olores de cada macizo de plantas, de cada seto, enumeró las clases de insectos que reconocía bailando sobre su cabeza, en la luz del farol, situó geográficamente la casa en el valle y concreto la dirección de la suave brisa [...] (p. 31).

A eso hay que añadir detalles inquietantes esparcidos en la narración: la noticia en la radio, las maletas de los vecinos, el helicóptero. El narrador destila la información muy lentamente y controla el efecto producido. De esta manera, el suspense queda intacto y se mantiene la tensión narrativa hasta el final.

La crisis del diálogo

Los diálogos entre los protagonistas participan de la poética de la crisis y contribuyen al efecto final.

Se admite que el discurso directo revela una intención estética de tipo realista y mimética. Gérard Genette habla de «imitación» en un universo literario que finge «la reduplicación del mundo»¹⁷. Pero el mundo duplicado de Calcedo está en crisis: así que los diálogos de los personajes reflejan una comunicación abortada y vacía:

- ¿Adónde vas?
- Al lavabo.
- No tardes. (p. 48)

Las conversaciones giran en torno a la vida cotidiana: los zapatos que hay que ponerse, el café, la localización del taller mecánico en «Hombres con armas» o la lista de lo que se lleva la mujer, los comentarios de la pareja sobre las informaciones escuchadas en la radio en «El mundo anegado»:

- Tengo el equipaje listo, ¿Vienes?
- ¿Realmente crees que es necesario? [...]
- Muy bien – dijo ella, y se fue. (p. 28)

Podríamos dar una lista muy larga de ejemplos y todos irían en el sentido de una comunicación fracasada en que los protagonistas hablan de las apariencias o de cosas sin interés. La crisis de la pareja se refleja entonces en el poco espacio que la narración en «focalización cero» (según la terminología de Genette) deja al diálogo. Es el narrador omnisciente quien indica que Mel no dice nada a Emma de los disparos detrás del hotel. Es también el narrador quien cuenta cómo, en «Un mundo anegado», el marido disfruta de su soledad y se refugia en su jardín imaginario. En ningún momento, los diálogos dejan ver explícitamente el aburrimiento, la frustración o la ira de los personajes. Y sin embargo todas estas emociones están muy presentes en los cuentos porque se perciben más allá del sentido literal de los diálogos.

Oswald Ducrot insiste en la importancia de las intenciones contenidas en el diálogo:

*L'étude des dialogues effectifs montre que l'enchaînement des répliques se fonde généralement moins sur ce qu'a dit le locuteur que sur les intentions qui, [...] l'auraient amené à dire ce qu'il a dit*¹⁸.

Según Ducrot, a veces, el sentido no se deduce directamente de la significación. Podemos aplicar estas consideraciones basadas en el análisis de unos diálogos de la vida cotidiana al discurso literario. En efecto, la gestión de los diálogos en la economía de una obra literaria

17 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 89.

18 Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Editions de Minuit, 1984, p. 97.

forma parte de una intención del autor. En el caso de los cuentos de Calcedo, la vacuidad de los diálogos orienta hacia el sentido de la obra. A través de los diálogos cotidianos de sus personajes, el autor nos da a ver un posible sentido del libro: figurar la crisis gracias a la escritura pasando por la comunicación abortada, el conflicto o la incomprensión. Entonces, el sentido de la obra se apoya en la falta de interés de los diálogos:

- Las lluvias han empezado por el oeste. Lluvias muy fuertes. (Para la mujer significa: «Tengo miedo; es peligroso»).
- Siempre llueve así en esta época del año. (El marido no entiende el mensaje implícito y le da una explicación natural al fenómeno). (p. 28)

El conflicto nace de un desfase interpretativo en la pareja. No están en el mismo nivel de comunicación. El lector tiene que descifrar un sentido implícito en unos diálogos aparentemente sin verdadera importancia a nivel literal: «¡Cariño ya estoy de vuelta! La cisterna ha hecho unos ruidos increíbles» (p. 56).

Los diálogos no contribuyen a la progresión de la historia sino que participan de la creación de un mundo quebrado en que cada signo tiene su importancia en la economía del cuento y en el proyecto final. El procedimiento es doblemente interesante porque a nivel temático permite subrayar múltiples rupturas en las parejas de los cuentos y, a nivel de la escritura, interroga sobre la finalidad de los diálogos de este tipo.

Gonzalo Calcedo utiliza a sus personajes para reforzar el ambiente creado gracias a la narración en tercera persona: los textos cuentan también en filigrana la historia de una escritura en que los personajes no tienen la palabra o no saben utilizarla; se someten a un narrador intrusivo. Por ejemplo, en este diálogo entre el gerente del hotel y Mel que se prolonga durante una página, el narrador rompe la autonomía por sus comentarios:

- ¿Han dormido bien?
- Sí –dijo. Vio que el hombre disparaba contra una puerta que estaba apoyada en un bidón metálico [...]
- ¿Sabe tirar ?
- Un poco
- se animó Mel.
- Puede probar si quiere –el hombre tendió el revólver a Mel y éste dudó, pero acabó empuñándolo. Era increíblemente pesado.
- Está cargado –le informó el hombre.
- Tengo que hacer una llamada –dijo Mel. Quería dar la impresión de que para él tener un arma en la mano no era nada excepcional.
- Pues tendrá que ir a la gasolinera. La centralita está averiada. (p. 49)

El diálogo está puntuado de comentarios y anotaciones casi teatrales del narrador como una puerta acribillada de balas. El narrador omnisciente multiplica las rupturas sorprendentes; rompe la lógica del diálogo y crea un efecto inesperado para desorientar al lector:

- ¿Para qué quieres mi revólver? – Preguntó él, ausente. El aire de la tarde olía a césped recién cortado.
- Por si acaso. Respondió ella ufana.
- Por si acaso no es una respuesta. (p. 25).

Lo mismo que Mel quiere «dar la impresión» de estar acostumbrado a las armas, los personajes dan la impresión de emanciparse a nivel de la historia y a nivel de la escritura. Los intentos fracasados, en la historia, de separación para que los personajes se individualicen (la mujer se va en coche en «El mundo anegado» pero vuelve; Mel se proyecta en otra vida pero su mujer tira de su brazo y le despierta) se perciben en la escritura en estos intentos vanos de separación con el narrador. La historia ejerce una tensión mimética sobre la escritura y el narrador se esmera en reducir la autonomía de los personajes. En este sentido, diégesis y escritura fusionan ya que los cuentos nos presentan a unos protagonistas que faltan de autonomía psicológica (Emma no logra vestirse sola o simplemente ir al lavabo en «Hombres con armas»).

El cuento como género de la crisis

A nivel de la macro estructura, las definiciones del género están de acuerdo para hacer de la crisis una característica formal del cuento: en «La nouvelle», Thierry Oswald propone un resumen de las teorías del cuento desde Poe hasta Borges pasando por Maupassant y otros. Define el género como una crisis de conciencia o el lugar y el teatro de una crisis¹⁹ porque personajes, espacio, tiempo y escritura convergen hacia la noción de ruptura y desorientan al lector acumulando los efectos de sorpresa. *Esperando al enemigo* está en la línea del género y en la dimensión etimológica de la palabra «crisis» ya que pone en escena fracturas, separaciones, tensiones dramáticas (en la escritura o en la lectura). El final de los dos cuentos analizados es un apoteosis de la crisis existencial del individuo puesto que los dos protagonistas tratan de escapar en un mundo imaginario pero la realidad cotidiana es más fuerte y les devuelve «a la noche y a la lluvia» (p. 33) o a la realidad de un día de viaje con su mujer.

Los cuentos, cuando se publican en un libro, generan también una crisis entre la relativa independencia de cada texto y la coherencia de la totalidad de los relatos. Oswald recuerda que un libro de cuentos es como una sucesión de cortometrajes repetitivos o cíclicos, unidos por un mismo tema pero insiste en su coherencia narrativa: «*Les recueils de nouvelles concourent toutefois à tisser des réseaux narratifs particulièrement cohérents, établissant de multiples correspondances entre les différents textes mis en regard les uns des autres*»²⁰.

Lucien Dallénbach²¹ dice que en apariencia, los cuentos son «unreliables» pero que muchas veces el lector logra encontrar una coherencia interna. En el caso de los cuentos de *Esperando al enemigo*, la crisis a nivel de la macro estructura se apoya en una doble crisis interna en que relato y discurso van en el mismo sentido.

Otro cuento del libro evoca bien esta tensión entre los textos y la publicación: se trata de «Habitaciones, zimmer, chambres, rooms». En este relato, una chica suele elegir una habitación cualquiera en los hoteles y trata de cohabitar por una noche con su ocupante. Ella tiene que enfrentarse con muchas situaciones y reacciones cuando el ocupante descubre su intrusión en su habitación. El cuento sugiere que cada dormitorio designa siempre la misma cosa, incluso si el idioma cambia: el título lleva la noción de diferencia porque las palabras son distintas pero a la vez son idénticas porque designan el mismo lugar, la habitación. El libro de cuentos funciona también de esta forma: los relatos son distintos pero forman parte de un sistema coherente en que la crisis se impone como piedra angular de un juego literario multifacético.

19 Thierry Oswald, *La nouvelle*, Paris, Hachette, 1996, p. 19 y 35.

20 *Ibid.*, p. 26.

21 Lucien Dallénbach, «La lecture comme suture», in: Lucien Dallénbach, Jean Ricardou, *Problèmes actuels de la lecture*, Paris, Editions Clancier-Guénaud, 1982, p. 45.

Conclusión

Los cuentos de *Esperando al enemigo* están perfectamente en adecuación con las exigencias del género literario puesto que respetan la regla de unidad de impresión y cada palabra contribuye a un efecto único²². Asistimos a la elaboración de una poética de la crisis porque todos los elementos del cuento, desde los personajes hasta el discurso, pasando por las descripciones, la gestión de los diálogos o las figuras retóricas contribuyen a crear una verdadera fenomenología de la crisis en que personajes y lectores pierden sus marcas.

Gracias a los procedimientos de escritura utilizados, el texto repite el paradigma de la crisis y de la ruptura en una tensión mimética. Estos cuentos de Calcedo son una muestra acabada de «autoreferencia»²³ puesto que la ficción hace lo que dice y la crisis existencial de los personajes se manifiesta a nivel del texto y a nivel de la macro estructura de los cuentos.

Quizás la crisis en *Esperando al enemigo* sea la del hombre en el mundo contemporáneo o la del autor quien busca una alternativa a su soledad mediante la escritura. Si los personajes deconstruidos de los cuentos tratan de salir de la crisis gracias a la imaginación, el autor podría ordenar el caos mediante la escritura. La deconstrucción, la ruptura, la fractura, inherentes a la crisis, desembocan en la construcción de un cuento como una puerta abierta hacia la esperanza y la certeza de que la crisis no es más que una etapa en la vida de un hombre.

22 Según Edgar Poe, citado por Enrique Anderson-Imbert en *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992. Primera edición : Buenos Aires, Marymar Ediciones, 1979, p. 125.

BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, Marc, *Non lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, 148 p.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, 2007, 214 p.
- CALCEDO, Gonzalo, *Esperando al enemigo*, Barcelona, Tusquets Editores, 1996, 177 p.
- CHAMPEAU, Geneviève, *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain, Bordeaux, Maison des pays ibériques*, 1994, 185 p.
- CÓRTAZAR, Julio, *Último round*, México, Madrid, Siglo XXI ed., 1999, 2 vol, 292 p., 283 p.
- DALLENBACH, Lucien, « La lecture comme suture », in: Lucien Dallénbach, Jean Ricardou, *Problèmes actuels de la lecture*, Paris, Editions Clancier-Guénaud, 1982, p. 35-57.
- DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Editions de Minuit, 1984, 237 p.
- GENETTE, Gérard, *Métalepses: de la figure à la fiction*, Paris, Editions du Seuil, coll. «Poétique», 2004, 131 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, coll. «Poétique», 1972, 286 p.
- HAMON, Philippe, « Statut sémiologique du personnage », in: R. Barthes, W. Kayser, W.C. Booth, Ph. Hamon, *Poétique du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1977, 180 p. MALRIEU, Joël, *Le fantastique*, Paris, Hachette, 1992, 160 p.
- MATHIERE, Catherine, «Trous noirs/hyperespaces: science et mythe», in: Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Limoges, PULIM, 2003, p. 267-277.
- OSWALD, Thierry, *La nouvelle*, Paris, Hachette, 1996, 183 p.
- POE, Edgar, *The works of Edgar Allan Poe*, vol. VI, sl: Fordham Ed., 1896, 387 p. TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, 187 p.
- WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique: réel, fiction, espace*, Paris, Editions de Minuit, 2007, 278 p.

Carine VUILLEQUEZ – Professeure agrégée dans l'enseignement secondaire. Doctorat de l'Université Paul Valéry, Montpellier III en 2009. Ses recherches portent sur la nouvelle et le fantastique dans la littérature espagnole contemporaine.

Crise et autoreprésentation. Silvina Ocampo et Norah Lange .

Crisis y autorepresentación. Silvina Ocampo y Norah Lange.

Crisis and self-representation. Silvina Ocampo and Norah Lange.

Julien ROGER

Université Paris-Sorbonne Paris IV.

Cuadernos de infancia, de Norah Lange et *Viaje olvidado*, de Silvina Ocampo, publiés tous les deux en 1937, fonctionnent en rupture par rapport aux autobiographies d'enfance du XIX^e siècle, voire du début du XX^e. Après s'être interrogé brièvement sur les raisons de cette rupture, cet article envisage de quelle manière ces deux textes mettent en scène des enfances en crise : morts, suicides, meurtres, principalement. Enfin, on s'interrogera sur les moyens mis en œuvre par les auteures pour dépasser cette crise, au niveau de l'énonciation : travail sur le langage, sur la focalisation et sur le temps sont les outils avec lesquels ces textes déjouent la crise qu'ils mettent en scène.

Mots-clés : Norah Lange, Silvina Ocampo, enfance, crise, autobiographie

Domaine : littérature Argentine, XX^e siècle

Cuadernos de infancia, de Norah Lange y *Viaje olvidado*, de Silvina Ocampo, ambos publicados en 1937, pueden leerse en ruptura con respecto a las autobiografías de niñez del siglo XIX e incluso de principios del siglo XX. Después de interrogarse brevemente sobre las razones de esta ruptura, este artículo considera cómo estos dos libros ponen en escena unas infancias en crisis: muertes, suicidios y crímenes, principalmente. Por último, analizaremos cómo las autoras superan esta crisis, en el nivel de las enunciaciones: el trabajo sobre el lenguaje, la focalización, y el tiempo son las herramientas mediante las cuales estos textos resuelven la crisis que ponen en escena.

Palabras claves : Norah Lange, Silvina Ocampo, infancia, crisis, autobiografía

Keywords : Norah Lan, Silvina Ocampo, childhood, crisis, autobiography



Silvina Ocampo et Norah Lange sont contemporaines, bien qu'elles n'aient pas fait partie des mêmes cercles littéraires. Silvina est née en 1903 et Norah en 1906 et toutes les deux ont publié en 1937 un livre à forte tonalité autobiographique : *Viaje olvidado* pour la première et *Cuadernos de infancia* pour la seconde. Ces deux livres mettent en question une certaine vision de l'enfance, comme nous allons le voir, bien que leur traitement soit différent. Tandis que *Viaje olvidado* est constitué par une série de *viñetas* ou de contes marqués par un univers onirique, *Cuadernos de infancia* se caractérise par une écriture en apparence plus classique¹. Mais tous les deux décrivent des récits d'enfance : l'enfance entre Buenos Aires et Mendoza pour Lange et l'enfance tamisée par la fiction pour Ocampo. Ce qui nous intéresse dans ces deux livres, c'est la manière de transmettre une ambiance particulière de crises enfantines, qui relatent des morts, des crises ou des suicides. Nous verrons dans quelle mesure ces univers de crise, au niveau des énoncés, sont résolus au niveau de l'énonciation, par un travail subtil sur la forme, dans ces deux textes.

Ces deux livres, *Cuadernos de infancia* et *Viaje olvidado*, constituent une rupture par rapport aux récits d'enfance du XIX^e siècle. En effet, si, comme l'indique Adolfo Prieto, « *la historia de la literatura autobiográfica argentina condensa, en un plano insospechado, la historia de la élite del poder en la Argentina* »², il faut souligner que les deux œuvres que nous allons étudier constituent une rupture par rapport à la thèse de Prieto, pour ce qui est du XIX^e siècle. Qu'il s'agisse de Sarmiento, dans ses *Recuerdos de provincia*, dans lesquels l'autobiographie est un prétexte politique à valeur documentaire, c'est-à-dire un essai ; qu'il s'agisse de Santiago Calzadilla, dans *Las beldades de mi tiempo*, qui exalte la tradition argentine en défendant son statut social, son intégration dans le milieu aristocratique, dans un regard qui fixe son propre passé pour le glorifier ; qu'il s'agisse de la *Carta confidencial* de Carlos Guido Spano, dont l'histoire personnelle est toujours en relation avec l'histoire du pays, en glorifiant ses ancêtres et, de manière plus générale, les *próceres* ; qu'il s'agisse des mémoires de Lucio V. Mansilla, qui confère à son récit la fonction de conserver une tradition nationale, en confondant la tradition avec ses propres expériences pour s'octroyer un mérite spécial (le narrateur défendant le récit autobiographique qui dépasse la personne physique dans une histoire collective) ; qu'il s'agisse de la génération des années 1880 (Cané, Wilde, Mitre et Vedia), nous pouvons dire avec Prieto que la littérature, jusqu'au début du XIX^e siècle, est le strict reflet de la vie et que, dans ce contexte, l'autobiographie est un document historique, presque un document didactique entre Histoire et fiction. Les histoires individuelles reçoivent leur signification de l'Histoire du pays, de ses convulsions politiques.

En outre, ces autobiographies passaient sous silence le récit d'enfance, comme le souligne Sylvia Molloy :

*Uno de los silencios más expresivos de las autobiografías hispanoamericanas del siglo XIX se refiere a la infancia. [...] El hecho de que se pasen por alto los primeros años de la vida del autor dice mucho más acerca del modo en que el autobiógrafo elige validar su relato. Considerándolo una forma de la historia [...], le resulta difícil acomodar, dentro de los límites de su documento, una petite histoire cuya mera trivialidad podría hacer dudar de la importancia de su empresa. Así, cuando aparecen referencias sobre la infancia, o bien se las trata prolépticamente para prefigurar los logros del adulto, o bien se las aprovecha por su valor documental*³.

1 « La mentira oportuna y graciosa endulza y suaviza la vida; ese poco o mucho de artificio nos sirve para pensar que es el libro más hermoso de la autora. Sabe ella hacer resurgir con la nostálgica evocación el tiempo sonriente de una infancia dulce y serena », Oscar Bietti, « Cuadernos de infancia, por Norah Lange », *Nosotros*, Buenos Aires, Año II, n° 18, septiembre 1937, p. 326.

2 Adolfo Prieto, *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 2003, p. 23.

3 Sylvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, FCE, 1996, p. 17-18.

À partir des années 1900, la littérature autobiographique va se dégager de l'Histoire pour se concentrer sur l'histoire particulière des êtres et se déconnecter de son contexte historique de production. C'est dans ce mouvement général de fictionnalisation de l'expérience intérieure que s'inscrivent *Viaje olvidado* et *Cuadernos de infancia*, c'est-à-dire avec l'accent mis sur l'histoire d'une personnalité singulière, déconnectée de son contexte historique, au contraire des autobiographies des procères du XIX^e siècle. La rupture avec la norme n'est pas seulement sociologique, historique, mais aussi esthétique, comme nous allons le voir.

Si *Cuadernos de infancia* et *Viaje olvidado* rompent avec la norme de l'autobiographie masculine du XIX^e siècle, elles rompent aussi avec un autre type d'autobiographie, cette fois-ci féminine, qui décrivait un monde où rien n'était remis en question. En effet, ces textes rompent avec l'autobiographie féminine et de manière générale avec la littérature écrite par des femmes jusqu'alors. Au XIX^e siècle, l'écrivaine argentine (et cela n'est pas, bien sûr, un phénomène limité à l'Argentine) commence sa carrière en respectant les règles que lui impose sa condition, dans le champ historico-social : sa condition se retrouve, de manière parallèle, dans sa littérature. La femme restait, jusqu'à cette date, dans les *tertulias* littéraires du XIX^e siècle, et la réception critique de ses textes littéraires allait de pair avec son indépendance ou, plutôt, avec sa fausse indépendance littéraire. La littérature écrite par des femmes imitait les modèles masculins et respectait les stéréotypes en vigueur à cette époque, qu'il s'agisse de Mariquita Sánchez, ou de Juana Manuela Gorriti, qui écrivirent des textes autobiographiques, des mémoires, qui consistaient à raconter leur expérience personnelle mais sans la dépasser, en restant dans le cadre que leur imposait le pouvoir patriarcal. Le développement de l'éducation de la femme allait de pair avec son insertion dans le monde du journalisme, par la création de nombreuses revues ou journaux, et la parole n'était pas propre d'un groupe masculin. C'est pour cela que la figure de Norah Lange et, dans une certaine mesure, de celle de Silvina Ocampo, doit beaucoup au travail des pionnières du siècle passé, travail contre lequel elles s'inscrivent en rupture. Elles n'assument plus, à partir de *Cuadernos de infancia* et de *Viaje olvidado*, la position traditionnelle de la femme soumise.

Nous pensons par exemple à un autre récit d'enfance publié une année après *Cuadernos de infancia* et *Viaje olvidado*, *Viaje alrededor de mi infancia*, de Delfina Bunge de Gálvez. Il s'agit d'une des premières autobiographies d'enfance, dans le sens plein du mot, puisque son auteure raconte les années d'enfance, innocentes, en se focalisant sur ses frères, ses maîtresses et ses amies d'enfance. Il s'agit d'un texte extrêmement conventionnel, qui ne rompt avec aucune norme préétablie. Dans un chapitre intitulé « *El retrato* », la narratrice raconte une séance de photographie pendant sa première communion, sans que rien dans le texte ne vienne perturber l'ordre d'une famille traditionnelle. Nous avons rapidement vu comment la littérature autobiographique du XIX^e siècle s'écarterait assez peu de son référent, et il en va de même dans ce portrait, qui apparaît comme conventionnel, et qui laisse très peu de place pour l'invention, la fiction. Le récit de cette séance de photographie est fidèle à celui d'une famille traditionnelle et se rapproche de la description photographique : cette autobiographie ne remet rien en question, puisqu'elle souligne dans cette scène du portrait qu'il s'agit d'un portrait officiel, où tout est bien disposé et où seuls figurent les éléments dont, au sens strict, la narratrice peut se souvenir. Bunge se limite aux faits purs, tandis que, comme nous allons l'analyser, Norah Lange et Silvina Ocampo tissent ou inventent, parfois, leur vie et leurs souvenirs.

Ces deux œuvres présupposent un changement de genre avec les œuvres antérieures : on ne peut pas les qualifier d'autobiographies au sens strict (c'est-à-dire, selon la définition de Lejeune, équivalence entre auteur, narrateur et personnage principal), mais plutôt d'autonarrations, selon

la définition de Philippe Gasparini, à savoir : « Texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d'oralité, d'innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d'altérité et d'autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience »⁴. De telle sorte que nous pouvons qualifier ces deux œuvres d'initiatiques, dans la mesure où elles mettent en scène des enfants, mais surtout parce qu'elles annoncent la production postérieure des auteures, *Autobiografía de Irene* pour Ocampo et *Antes que mueran* pour Lange.

L'enfance qu'elles mettent en scène est une enfance en crise, à plusieurs niveaux, qu'il s'agisse des énoncés ou de l'énonciation. Ce sont des crises existentielles, des crises du sujet, avec de nombreux récits de morts, de crimes et de suicides. La crise se développe sur le terrain de l'énoncé et sa résolution passe par la verbalisation. Nous verrons dans quelle mesure l'espace de résolution de la crise est un lieu de langage, dans les deux œuvres.

Cuadernos de infancia s'organise à partir de la mort du père, et pour ce qui est de la structure du récit, il y a un avant et un après cette mort, dans la mesure où après la mort du père, la famille entreprend un voyage de retour de Mendoza à Buenos Aires, et cette mort en figure, et en préfigure de nombreuses autres. Dans le premier film que regarde la famille, au chapitre 16, figure un homme à cheval, avec un mort : « *Vimos un bulto cruzado sobre la grupa de su caballo. Era el cadáver de un hombre. [...] Cuando recuerdo el primer film que vimos, siempre lo cruza ese hombre solitario en camino hacia el cementerio del pueblo* »⁵. De telle sorte que le premier film, le premier contact avec un mode de représentation, avec la fiction, passe par la mort. À partir de cette première expérience, la petite fille, narratrice va pouvoir se raconter, et raconter les autres. Au chapitre 19, elle raconte que sa sœur Georgina a avalé une feuille et croit qu'elle va mourir. Les grandes sœurs arrivent à la convaincre qu'elle a encore la feuille en elle et que lorsqu'elle trouvera un arbre de la même espèce, la feuille lui remontera à la gorge jusqu'au moment où le vent la déposera sur une de ses branches. L'expérience de la souffrance structure le récit. Le chapitre 23 raconte l'expérience du typhus – « *siempre me gustó estar enferma* »⁶, dit la narratrice. Le chapitre 49, quant à lui, raconte la mort d'Esthercita – « *Así vi la primera muerte. Su primera muerte. Su muerte pequeña* »⁷. Il semble que l'enfance est constamment vécue dans la crise, une crise permanente, puisque le livre est raconté de sorte que chaque fragment se compose d'une microstructure (comme un conte) qui montre que, au contraire des récits d'enfants traditionnels, tout est perpétuellement remis en question. Le monde des enfants, traditionnel et en apparence paisible et innocent, ne se raconte plus à partir du lieu de l'innocence, mais dans des crises perpétuelles qui ponctuent le récit. Il en va de même pour *Viaje olvidado*, qui narre, dès son premier texte (« *Cielo de claraboyas* »), une mort, ou plutôt, un infanticide. Ce premier livre de Silvina Ocampo est celui qui compte le plus de morts d'enfants dans l'œuvre de l'auteur. Comme le souligne Nora Domínguez :

*Un mundo referencial tan insoportable precisaba de un registro que disolviera sus inclinaciones realistas volviéndolo ambiguo y desconcertante. Uno de los modos de diluir el horror del cuerpo muerto es a través de una divergencia entre los elementos que participan del sistema de representación. [...] Desvíos, escisiones, desacuerdos explícitos entre un sistema de representación y un objeto representado*⁸.

4 Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008, p. 311.

5 Norah Lange, *Obras completas*, Rosario, Beatriz Viterbo, tome 1, 2005, p. 408.

6 *Ibid.*, p. 422.

7 *Ibid.*, p. 480.

8 Nora Domínguez, « Las iniciaciones. Silvina Ocampo y Norah Lange » dans, Nora Domínguez y

Face à cette accumulation de crises, de morts, de maladies ou de suicides, une réponse ébauchée par les auteurs réside dans la verbalisation de l'expérience traumatique par l'usage, par exemple dans « *Cielo de claraboyas* », de métaphores chromatiques. Il s'agit, dans ce récit inaugural de *Viaje olvidado*, de faire d'un crime un poème en prose ; Judith Podlubne écrit à ce sujet fort justement : « *la distancia [...] que se abre entre el estilo ingenuo de los narradores y la excepcionalidad o la crueldad de los sucesos narrados* »⁹. Le texte raconte un infanticide avec un langage coloré, par exemple :

*Aquellos pies, sombras achatadas como las manos vistas a través del agua de un baño; [...] de tarde en tarde, había voces que rebotaban como pelotas sobre el piso de abajo y se acallaban contra la alfombra; [...] un reloj muy alto de madera, que crecía como un árbol a la hora de acostarse; [...] la calle estaba llena de vendedores de diarios y de frutas, tristes como despedidas en la noche; [...] su camión tenía forma de nube sobre los vidrios cuadriculados verdes*¹⁰.

Et, après le crime de Celestina :

*Se oyó el ruido de jarra de loza que se cae al suelo, volcando todo su contenido, derramándose densamente, lentamente, en silencio, un silencio profundo, como el que precede al llanto de un chico golpeado; [...] empezaron a caer anchas y espesas gotas [de sangre] petrificadas como soldaditos de lluvia sobre las baldosas del patio*¹¹.

Ce type d'écriture visuelle, chromatique et picturale, active la fonction poétique du récit : la poétisation du langage permet, ainsi, de manifester la littérarité du texte et d'échapper, de cette manière, à l'énoncé en crise. C'est parce que ce type de textes privilégient la fonction poétique du langage qu'ils permettent d'accéder à la fiction, et non plus à l'écriture référentielle¹².

De plus, dans « *Cielo de claraboyas* », on note dès le second paragraphe l'allusion aux pieds, la dénomination des personnages par leurs pieds qui revient vers la fin du texte, dans l'avant-dernier paragraphe. On peut parler ainsi de structure cyclique du texte, de la vignette, par les pieds qui désignent les personnages, avec une métonymie qui fonctionne dans tout le texte, qui comble les vides du texte. Ce même procédé de métonymie se retrouve dans l'expression « *una pollera disfrazada de tía* »¹³, qui désigne l'auteur du crime et qui revient dans l'expression « *un mechón de pelo quedó suspendido, prendido de las manos de la falda negra, y brotaban gritos de pelo tironeado* »¹⁴. Tout cela entraîne une mise à distance de la tante et de son geste criminel. Il y a un contraste entre l'innocence de la victime et la violence du crime, trait typique de *Viaje olvidado* et, de manière plus générale, de l'ensemble des contes de Silvina Ocampo.

Il en va de même pour le conte intitulé « *Retrato mal hecho* », qui raconte le crime d'un enfant par la servante de sa mère Eponina, Ana : à la fin du conte, est raconté le caractère inexplicable

Adriana Mancini (ed.), *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, 2009, p. 268.

9 Judith Podlubne, *Escritores de Sur. Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2011, p. 272.

10 Silvina Ocampo, *Viaje olvidado*, Buenos Aires, Emecé editores, 2005, p. 7-8.

11 *Ibid.*, p. 9.

12 Philippe Gasparini, *op. cit.*, p. 49.

13 Silvina Ocampo, *op. cit.*, p. 8.

14 *Ibid.*

et mystérieux d'Eponina qui embrasse la criminelle, « *en un gesto inusitado de ternura* »¹⁵, alors qu'Ana a tué son fils le plus cher. Nous avons ici une inversion axiologique, dans la mesure où le lecteur remarque l'importance de la verbalisation, sur un mode pictural. Face à la cruauté du crime, Eponina verbalise avec un langage désincarné, celui de la mode, qui provient de ses lectures de revues de mode : « *Las venas y los tallos son de color marrón dorado, verde mirto o carmín.* »¹⁶. S'instaure ici un contraste saisissant (ou plutôt assez typique de la prose de Silvina Ocampo) entre un énoncé en crise et une énonciation poétique. Une fois de plus, il s'agit de faire d'un crime sauvage un poème en prose. Comme le souligne avec beaucoup de pertinence Judith Podlubne :

¿Cómo contar la infancia? La pregunta, que impulsará en adelante toda su búsqueda narrativa, encuentra en Viaje olvidado una respuesta deslumbrante. La agramaticalidad de la prosa, la apertura de las tramas narrativas, el desvarío de las construcciones oracionales, la imprecisión de los usos preposicionales, la « torticolis » de las imágenes, transmiten sin comunicar –sin la reflexividad propia del acto comunicativo– el olvido de sí mismos en que caen los personajes y las voces narrativas de estos cuentos¹⁷.

Dans *Cuadernos de infancia*, la première manière de dépasser la crise, pour la narratrice, et au niveau des énoncés, est de la faire langage. Prenons l'exemple du fragment 25, qui raconte une scène de photographie de première communion. La première partie du texte se focalise sur le portrait d'un monde assez bien organisé, presque idéal dans le contexte social de la petite fille et de ses parents, avec l'image de la mère qui place des « *coronas de azahares de las que emergía un tul blanco que llegaba hasta el suelo* »¹⁸, mais immédiatement le paragraphe installe le monde de l'angoisse, lorsque les petites filles sentent « *un gran vacío, como si de repente, nos hubiésemos quedado solas* »¹⁹. L'angoisse se fait d'autant plus patente, lorsque le photographe, pour attirer leur attention, présente aux petites filles un lapin agonisant dans une caisse, qui éveille la peur de la narratrice et de sa sœur Susana, en établissant un parallèle entre les yeux du lapin et ceux de Georgina. Mais le dépassement de la crise, dans ce fragment, vient par sa narration, comme le relate le dernier paragraphe : « *Durante toda la tarde procuré no pensar en lo sucedido, pero cuando las hermanas se quitaron sus trajes blancos, me convencí de que no conseguiría alivio hasta que no lo dijera en voz alta* »²⁰. De telle sorte que le portrait, non plus des sœurs mais du lapin, est beaucoup plus important : ce que raconte ici la narratrice, ce n'est pas tant le moment de crise, d'angoisse, mais plutôt les répercussions que cela a sur le présent, la manière de dépasser la crise, la peur du lapin. Nous pourrions dire que cette dernière phrase de la citation (« *no conseguiría alivio hasta que no lo dijera en voz alta* ») est emblématique de tout le livre, dans la mesure où ce qu'elle fait ressortir, c'est le dépassement de la crise par sa verbalisation, dans le cas du lapin comme dans les autres, et surtout, elle annonce la scène finale du livre, dans laquelle la narratrice se met à crier sans retenue.

En effet, au contraire du chapitre 15, dans lequel elle criait « *No quiero ser varón* »²¹, lorsque sa mère la déguisait en homme, à la fin du livre, c'est elle, la narratrice, qui se déguise en homme pour

15 *Ibid.*, p. 63.

16 *Ibid.*

17 Judith Podlubne, *op. cit.*, p. 290.

18 Norah Lange, *op. cit.*, p. 427.

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*, p. 429. Nous soulignons.

21 *Ibid.*, p. 406.

lancer des discours à l'air libre. Nous pouvons lire ce dernier chapitre comme une métaphore de l'énonciation, de l'écriture de l'autobiographie. Comme le souligne avec justesse Sylvia Molloy :

Oponiéndose a un tipo de narración que de ordinario prefiere la economía y la administración prudente (la administración del tesoro que es la historia familiar, del acervo de recuerdos que se comparte con pares o cómplices) el gesto de Lange, al inscribirse en una escena carnavalesca, al salir del hortus conclusus de la niñez en lugar de encerrarse en él mediante la memoria, posee una elegancia derrochadora, una especie de desocupado dandismo enormemente seductor. Si otros relatos de infancia [...] llevan siempre presente en sus páginas la imagen del destacado autobiógrafo hombre, archivista y guardián de un precioso pasado, el relato de Lange saca a luz, exhibiéndola desde las azoteas, una figuración diferente, original: la de una autobiografía como payaso que corta y desmenuza su infancia como corta y desmenuza palabras, y lanza los pedazos alegre, apasionadamente, a los cuatro vientos²².

Une autre forme de crise, essentielle, concerne l'action et l'image des personnages en eux-mêmes, dans la diégèse. Une rupture des plus efficaces, sur le plan narratif, et pour les codes de l'époque, se situe, dans *Cuadernos de infancia*, lorsque la sœur de la narratrice, Marta, prend des bains de lune, pendant la pleine lune. L'explication est donnée à la fin du chapitre :

Un día que buscaba un libro en el dormitorio de Marta, descubrí, entre sus cosas, un método para adquirir belleza. Algunas hojas dobladas señalaban una receta que consistía en salir, desnuda, en una noche de luna llena. Bastaba hallarse algunos minutos en contacto completo con su luz fría, para lograr una seducción irresistible. Era evidente que, al sumergirse tres veces consecutivas en ese baño de luna, ella esperaba intensificar su efecto²³.

Cette image que la narratrice nous donne du corps nu de sa sœur ouvre la possibilité, de fait, d'inclure des images de femme, ou plutôt, de petite fille, dans un récit d'enfance, et de rompre avec les canons de l'époque. Norah Lange mêle les canons et ouvre son récit à une modernité qu'aucun récit d'enfance n'avait ébauchée jusqu'à présent. Il s'agit, dans ce chapitre, de rompre avec la norme d'une femme soumise, comme celle de la mère en train de jouer du piano, comme on le lit au début du livre. La narratrice inscrit de fait son récit dans la modernité, en rompant avec les codes préétablis, en les subvertissant et en donnant une charge érotique au corps de la petite fille, en construisant un corps de femme autonome. Ce droit à l'érotisme nocturne, à la lumière de la lune, caché aux yeux d'autrui (mais pas aux yeux de la narratrice), constitue une véritable avancée moderne, une rupture avec les normes traditionnelles féminines, en faisant du corps de la petite fille un objet littéraire²⁴.

Le dépassement de la crise, dans le langage, se fait également par le récit de la rupture de la focalisation. *Cuadernos de infancia* est un récit homodiégétique consacré à la famille de la narratrice, puisqu'elle parle en définitive assez peu d'elle. Le récit devient autodiégétique à mesure que la petite fille grandit : elle sélectionne et commente les épisodes autobiographiques en fonction de leurs répercussions sur sa vie. Il faut noter que la narratrice n'est pas le personnage principal : sa famille est le centre de l'histoire, elle parle avant tout de celle-ci, des autres et après seulement d'elle-même. Il s'agit de se comprendre soi-même au contact des autres. De telle sorte que le code de focalisation dans *Cuadernos de infancia* est interne, typique d'une autobiographie. Mais cette norme est transgressée à plusieurs reprises dans le récit. L'exemple typique que l'on peut donner est le récit de la mort de Bergotte, dans *À la recherche du temps perdu*. En effet,

22 Sylvia Molloy, *op. cit.*, p. 181.

23 Norah Lange, *op. cit.*, p. 512.

24 Voir Lidia María Naveira, *Jean Rhys y Norah Lange. La escritura del exilio como fantasma del desarraigo*, Buenos Aires, Ed. Martín, 2004, coll. « La Pecera », p. 172 y ss.

tandis que le code de focalisation sur le narrateur de l'œuvre est interne, Marcel raconte les dernières pensées de Bergotte lorsque celui-ci meurt devant *La vue de Delft*, de Vermeer. En toute logique narratologique, ce récit est impossible puisque seul Bergotte a pu le vivre. Le narrateur Marcel fait un pas vers la rupture de la focalisation, ce qui produit un effet de fiction. Il en va de même dans *Cuadernos de infancia*, qui n'est pas complètement focalisé sur le récit des pensées de la narratrice, ce qui ne fait pas de ce livre une autobiographie au sens strict. La narratrice raconte parfois des événements qui se trouvent en dehors de ses connaissances immédiatement possibles, qui ne se réduisent pas à son champ de perception et la focalisation devient ainsi zéro. Un des nombreux exemples de cette infraction au code de focalisation, comme le souligne Inka Marter²⁵, est celui d'une crise, celle de la mort du garçon aux cerfs-volants, au chapitre 66 :

Una tarde – ya de nuevo en la cama –, construyó un enorme barrilete verde. Después de pegar una cantidad de papeles hexagonales con un engrudo espeso, se echó súbitamente, hacia atrás, cerró los ojos y dijo que se ahogaba porque las ventanas eran demasiado estrechas.

*Cuando apartaron el barrilete que abarcaba casi todo el lecho, ya había muerto*²⁶.

Le récit, comme tel, par la narratrice adulte, est impossible, puisque ne sont pas mentionnés des témoins qui auraient pu raconter les dernières paroles du garçon aux cerfs-volants : la focalisation, dans ce cas, n'est plus interne mais zéro : nous ne sommes plus dans l'autobiographie mais dans l'autofiction, ou plutôt, dans l'autonarration telle qu'elle est définie par Ph. Gasparini, comme nous l'avons vu plus haut.

Un autre exemple de cette infraction au code de focalisation se situe au chapitre 38, lorsque la narratrice raconte les pleurs de sa mère lorsqu'elle fait ses adieux à l'institutrice, Miss Whiteside. La scène a lieu dans « el cuarto de costura » de la mère et la narratrice dit : « *A los ocho días cerró sus valijas. La madre se despidió en su cuarto porque era la hora de dar el pecho a Esthercita, y al dirigirnos a la terraza, algunas lágrimas rodaron, lentamente, sobre su pecho desnudo* »²⁷. La narratrice n'a pas pu voir ces larmes et, même si cela avait pu être possible, la mère n'en aurait pas fait le récit à sa fille : ces larmes constituent une rupture de la focalisation interne.

En effet, la transgression du code de focalisation interne est due à l'impossibilité du souvenir. Un narrateur auto ou homodiégétique, dans un contrat d'autobiographie, n'est pas tenu de présenter des preuves, puisque nous sommes dans un contrat de vraisemblance, selon Lejeune, dans *Le pacte autobiographique*. Lorsqu'un personnage narrateur raconte une histoire à laquelle il n'a pas pu assister, il devient suspect, en sortant du code de focalisation interne, et il fait du texte un texte littéraire et non plus seulement autobiographique. L'autofiction, ou l'autonarration, est le meilleur moyen pour qu'un texte devienne littéraire. Ce récit à la première personne penche donc plus du côté de la fiction, du fait de l'invention des souvenirs.

Enfin, et c'est un trait commun aux deux textes, vient le traitement du temps. Comme l'a habilement souligné Francine Masiello²⁸, une des rares allusions au temps historique dans *Cuadernos de infancia*, est le temps de la Première Guerre Mondiale, lorsque les enfants se réfugient dans la cave, par crainte d'une hypothétique invasion des Allemands :

25 Inka Marter, *Recuerdo y voz. La narrativa de Norah Lange en sus contextos*, PhD thesis, Universität zu Köln, 2008, p. 52.

26 Norah Lange, *op. cit.*, p. 515-516.

27 *Ibid.*, p. 456.

28 Francine Masiello, *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997, p. 196 et ss.

*Durante los pocos meses que permanecimos en Mendoza después de la muerte de mi padre, los episodios de la guerra del 14 poseyeron, para nosotros, la inconsistencia de una realidad lejana, y al instalarnos en Buenos Aires, vivimos tan apartadas de cuanto acontecía en el mundo que hasta llegamos a olvidarnos de su existencia*²⁹.

En d'autres termes : le temps de l'Histoire est moins important que celui du récit, du fait de l'inconsistance que l'on accorde au temps référentiel. Le temps de la famille de la narratrice est plus important que le temps de l'Histoire : le dépassement de la crise a lieu par la mise en scène d'un temps intérieur. Un autre bon exemple se situe au chapitre 51, lorsque la maîtresse demande aux enfants ce qu'ils savent du pays. Lorsque ceux-ci répondent « *San Martín, Belgrano, Moreno* », la maîtresse leur dit qu'elle se réfère à la langue et elle met en pratique et en image divers proverbes, qui « constituent la base du langage », en faisant que les enfants prennent au pied de la lettre les proverbes comme « l'union fait la force » (en déplaçant le piano), « qui trop embrasse mal étreint » (en portant plusieurs vases et en cassant quelques-uns) : de telle sorte que le temps historique des *próceres* en devient négligeable, en mettant l'accent sur le langage lui-même, même si cela conduit à l'échec : « *Cuando la madre se enteró del traslado del piano, de la rotura de los floreros [...], no demostró un entusiasmo excesivo por ese sistema pedagógico* »³⁰ et elle renvoie la maîtresse : ce qui compte, c'est le langage, même si c'est un échec, et non pas l'Histoire nationale.

Dans « *Viaje olvidado* », le conte qui donne son nom au livre, il y a, à l'endroit du récit, une métaphore de ce dernier : ce qui compte, dans le passé, c'est l'oubli pour mieux le recréer sous forme de fiction. C'est justement parce que le passé a été oublié que la petite fille peut le recréer. La protagoniste de « *Viaje olvidado* » se demande sans cesse comment a été le jour de sa naissance, entourée de différentes versions (les enfants peuvent venir ou bien de paquets achetés à Paris, ou bien dans les nids des arbres, ou bien des ventres des mères, en sortant par le nombril). En d'autres termes : c'est le temps personnel qui compte dans l'histoire propre de la petite fille, et non le temps historique. C'est le récit du temps passé qui crée l'événement : ce n'est pas l'événement qui crée le récit mais au contraire le récit qui crée l'origine et la vie. Ce qui compte le plus, c'est la projection fantasmée de l'origine, sa version faite littérature par la petite fille et qui crée la version poétique du monde. Si le conte crée et raconte un hiatus, nous pouvons parler, en l'espèce, de la primauté du texte sur la vie.

En conclusion, nous pouvons nous demander dans quelle mesure *Cuadernos de infancia* et *Viaje olvidado* proposent dans leur diégèse et dans leur écriture, une mise en abyme de la scène de la crise, et qui va au-delà du simple récit d'événements traumatiques et qui s'inscrivent dans une écriture du chaos et de l'instabilité. Nous pouvons nous demander si la crise dans le sujet narratif, dans le temps, la focalisation, la rupture des codes, ne peut s'étendre à un autre territoire, le territoire du langage, de la littérature dont les deux textes figurent la primauté.

Comme le dit avec pertinence Blanchot : « Le récit n'est pas la relation de l'événement, mais cet événement même, l'approche de cet événement, le lieu où celui-ci est appelé à se produire, événement encore à venir et par la puissance attirante duquel le récit peut espérer, lui aussi, se réaliser »³¹.

29 Norah Lange, *op. cit.*, p. 490-491. Nous soulignons.

30 *Ibid.*, p. 485.

31 Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, Folio, 1999, p. 14.

BIBLIOGRAPHIE

Textes primaires :

LANGE, Norah, *Cuadernos de infancia* (1937), *Obras completas*, Rosario, Beatriz Viterbo, tome 1, 2005, p. 373-550.

OCAMPO, Silvina, *Viaje olvidado* (1937), Buenos Aires, Emecé editores, 2005, 179 p.

Textes secondaires :

BIETTI, Oscar, « Cuadernos de infancia, por Norah Lange », *Nosotros*, Buenos Aires, Año II, n° 18, septiembre 1937, p. 325-328.

BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, Folio, 1999, 340 p.

Domínguez, Nora, « Las iniciaciones. Silvina Ocampo y Norah Lange », en *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*, (Nora Domínguez y Adriana Mancini editoras), Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, 2009, p. 261-273.

GASPARINI, Philippe, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008, 340 p.

MARTER, Inka, *Recuerdo y voz. La narrativa de Norah Lange en sus contextos*, PhD thesis, Universität zu Köln, 2008, 305 p.

MASIELLO, Francine, *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997, 318 p.

MOLLOY, Sylvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamerica*, México, FCE, 1996, 301 p.

NAVEIRA, Liliana María, *Jean Rhys y Norah Lange. La escritura del exilio como fantasma del desarraigo*, Buenos Aires, Ed. Martín, 2004, coll. La Pecera, 294 p.

PODLUBNE, Judith, « “Volverse otra”: la extrañeza de la voz narrativa en los primeros relatos de Silvina Ocampo », *Caracol*, n° 2, octubre 2011, [consulté le 25/06/2013]: <https://www.yumpu.com/es/document/view/12499437/volverse-otra-la-extraneza-de-la-voz-narrativa-en-los-filch>

PODLUBNE, Judith, *Escritores de Sur. Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 2011, 363 p.

PRIETO, Adolfo, *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 2003, 230 p.

Declaración de un vencido (1887) de Alejandro Sawa: novela-requisitoria de un yo fin de siglo en crisis

Declaración de un vencido (1887) d'Alejandro Sawa : le roman-réquisitoire d'un moi fin de siècle en crise

Xavier ESCUDERO

Université du Littoral Côte d'Opale, H.L.L.I. (EA 4030)

La novela autobiográfica *Declaración de un vencido* (novela social), publicada en 1887 por Alejandro Sawa (1862- 1909), novelista, cronista y bohemio, autor conocido por su amistad con Paul Verlaine, Rubén Darío y Valle-Inclán, ofrece el testimonio virulento de un joven literato idealista, Carlos Alvarado Rodríguez, llegado a Madrid para formarse y «colocarse». El relato de su experiencia se sitúa bajo el signo del fracaso que él imputa a una sociedad despiadada y deshumanizada. Novela de la crisis, augurando la de 1898, *Declaración de un vencido* conmueve al lector por la agonía de su protagonista, Carlos Alvarado Rodríguez, revoltoso, en estado de crisis perpetua («No tiene idea de la crisis que me trabaja»)¹ y que toma la decisión, desde el principio de la novela, de suicidarse. Con esta novela, Alejandro Sawa, de 25 años apenas, ¿no desea avisar a los jóvenes escritores henchidos de ilusión de los peligros de un modo de vivir

Le roman autobiographique *Declaración de un vencido* (novela social) *publié en 1887 par Alejandro Sawa (1862- 1909), romancier, chroniqueur et bohème, connu pour ses amitiés avec Paul Verlaine, Rubén Darío et Valle-Inclán, offre le témoignage virulent d'un jeune homme de lettres idéaliste, Carlos Alvarado Rodríguez, arrivé à Madrid pour se former et se faire un nom. Le récit de son expérience se place sous le signe de l'échec qu'il impute à une société impitoyable et déshumanisée. Roman de la crise, augurant celle de 1898, Declaración de un vencido saisit le lecteur par l'agonie de son protagoniste, Carlos Alvarado Rodríguez, révolté, en état de crise constante (« No tiene idea de la crisis que me trabaja » confesse-t-il) et qui finira par se suicider. Dans ce roman autobiographique, Alejandro Sawa, à peine âgé de 25 ans, désire mettre en garde les jeunes écrivains gonflés d'illusion contre les dangers d'un choix de vie hasardeux, orienté vers l'idéal de l'Art. Une mise en garde qui animait déjà la préface de son premier roman*

¹ Alejandro Sawa, *Declaración de un vencido*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 244



azaroso, orientado hacia el ideal del Arte? Un aviso que ya nutría el prefacio de su primera novela naturalista, *La mujer de todo el mundo*, publicada en 1885. *Declaración de un vencido*, especie de novela moderna de aprendizaje invertido, augura también, por su estructura fragmentaria y su estilo, la futura «crisis de la novela» de 1902 donde el desencanto y el pesimismo –«la pasión del desánimo» según la expresión de Jorge Urrutia– guiarán los pasos de los personajes (Antonio Azorín de la novela de Azorín, *La voluntad*, Fernando Ossorio de *Camino de perfección* de Pío Baroja serán sus perfectos representantes). Analizaremos, pues, las manifestaciones de este concepto de crisis en la obra a varios niveles: social, histórico (requisitoria contra la sociedad de la Restauración) y literario (el pesimismo y el fracaso del personaje; una estructura novelesca que se encamina hacia la fragmentación).

Palabras claves: crisis fin de siglo, narrativa, Sawa, bohemia, sociedad

naturaliste, La mujer de todo el mundo publié en 1885. *Declaración de un vencido*, sorte de roman moderne d'apprentissage inversé, augure également, par sa structure fragmentaire et son style, la future « crise du roman » de 1902 où le désenchantement et le pessimisme –« la pasión del desánimo » selon l'expression de Jorge Urrutia– guideront les pas des personnages (Antonio Azorín du roman d'Azorín, *La voluntad*, ou Fernando Ossorio du *Camino de perfección* de Pío Baroja en seront les parfaits représentants).

Mots clés: crise, fin de siècle, roman, Sawa, bohème, société

Domaine: littérature, XIX^e siècle, Espagne

La novela autobiográfica *Declaración de un vencido* (novela social), publicada en 1887, de Alejandro Sawa (1862- 1909), novelista, cronista y bohemio, autor conocido por su amistad con Paul Verlaine, Rubén Darío y Valle-Inclán, ofrece el testimonio virulento de un joven literato idealista, Carlos Alvarado Rodríguez, llegado a Madrid para formarse y «colocarse». El relato de su experiencia se sitúa bajo el signo del fracaso que él imputa a una sociedad despiadada y deshumanizada. Novela de la crisis, augurando la de 1898, *Declaración de un vencido* conmueve al lector por la agonía de su protagonista, Carlos Alvarado Rodríguez, revoltoso, en estado de crisis perpetua («No tiene idea de la crisis que me trabaja»)¹ y que toma la decisión desde el principio de la novela de suicidarse. El itinerario de Carlos nos permite apreciar asimismo cómo el proceso de degradación corroe progresivamente al personaje y cómo Sawa construye una doble escritura del fracaso y de la rebeldía. Con esta novela, Alejandro Sawa, de 25 años apenas, ¿no desea avisar a los jóvenes escritores henchidos de ilusión de los peligros de un modo de vivir azaroso, orientado hacia el ideal del Arte? Un aviso que ya nutría el prefacio de su primera novela naturalista, *La mujer de todo el mundo*, publicada en 1885. Analizaremos, pues, las manifestaciones de este concepto de crisis en la obra a varios niveles: social, histórico (requisitoria contra la sociedad de la Restauración) y literario (el pesimismo y el fracaso del personaje; una estructura novelesca que se encamina hacia la fragmentación). Por eso, prestaré primero mi atención al prefacio de la novela *La mujer de todo el mundo*, de corte naturalista, publicada dos años antes que *Declaración de un vencido* pero que prepara y anuncia la crisis de ésta.

Luego, subrayaremos los diferentes aspectos de *Declaración de un vencido* que remiten al concepto de crisis asociado aquí no sólo con un cambio (la sociedad instala al personaje en estado de crisis) sino también, y sobre todo, con un juicio crítico de la sociedad, culpable de la decisión de poner fin a sus días. Por fin, nos propondremos mostrar cómo el narrador-protagonista remite de manera más amplia a un posicionamiento o postura literaria que se afirma en las márgenes y en la oposición es decir el fenómeno sociocultural de la bohemia.

La dedicatoria de *La mujer de todo el mundo* (1885): anuncio de una crisis de fin de Siglo

La dedicatoria o texto introductorio a *La mujer de todo el mundo* (1885), primera novela de juventud de Alejandro Sawa, es una confesión de un hermano a otro (a Enrique Sawa, su hermano menor) y entrega un mensaje importante que marca un hito en la literatura española finisecular. Este texto de seis páginas desborda el marco de una dedicatoria normal para adoptar la forma de un verdadero prefacio o de un pequeño ensayo preliminar. No sólo Sawa hace su profesión de fe naturalista (que ocupa las cinco últimas líneas) sino que expresa también, el corazón al desnudo, el sentimiento trágico de su pensamiento: un grito de dolor, un cansancio moral, una angustia existencial, que no son exclusivamente personales y que representan el testimonio de un estado de ánimo general (la España de la Restauración, la España de la guerra de las Independencias, la España de la crisis de fin de siglo). Por lo demás, el empleo reiterado de la primera persona del plural y de los adjetivos indefinidos que expresan la homogeneidad, la concordancia, dan cuenta de la generalización y de la trascendencia de un «mal de vivir» que se convierte en «mal del siglo»: «Estamos bajo la impresión de la misma pena, del mismo desastre; [...] todo nos es común; hasta el aire que respiramos [...]»². Esta impresión generalizada de ir hacia el desastre constituye la premisa del marasmo en el que se hundirá España después del desastre colonial

1 *Ibid.*

2 Alejandro Sawa, *La mujer de todo el mundo*, Madrid, Moreno-Ávila Editores, 1988, p. 1.

de 1898. Miguel de Unamuno, tres años antes del desastre, en 1895, evoca la crisis insoportable que atraviesa una sociedad española indiferente, resignada e incluso letárgica: «Atraviesa la sociedad española honda crisis; hay en su seno reajustes íntimos, vivaz trasiego de elementos, hervor de descomposiciones y recombinaciones, y por de fuera, un desesperante marasmo»³. Unamuno concluye así sobre este estancamiento que es una de las manifestaciones de la crisis:

Es un espectáculo deprimente el del estado mental y moral de nuestra sociedad española...

Es una pobre conciencia colectiva homogénea y rasa. Pesa sobre nosotros una atmósfera de bochorno; debajo de una dura costra de gravedad formal se extiende una ramplonería comprimida, una enorme trivialidad y vulgachería.⁴

Alejandro Sawa, exactamente diez años antes, había sintetizado los juicios de Miguel de Unamuno: «Estamos bajo la impresión de la misma pena, del mismo desastre; esa dolorosa y sombría y desesperadora inmersión de mamá Esperanza en la muerte: todo nos es común»⁵. Las primeras nueve líneas de esta dedicatoria hacen las veces de una extraordinaria síntesis de las preocupaciones ideológicas de la generación de 1898. Alejandro Sawa hasta parece anagramatizar, al repetir ciertas consonantes o grupos de letras, la palabra trágica «desesperanza» («Estamos bajo la impresión de la misma *pena*, del mismo *desastre*; esa *dolorosa* y *sombría* y *desesperadora* inmersión de mamá *Esperanza* en la muerte [...]»)⁶. Esta primera página entera parece ser escrita en la pena, con tantas aliteraciones rudas y fúnebres, con el uso del polisíndeton en «y» y de la preposición «hasta», que ralentizan la lectura, convirtiéndola en una verdadera marcha al suplicio gráfica, transformando la escritura en una respiración quejosa y lánguida. Pero esta primera observación generalizadora sobre el abandono de una sociedad española contaminada de hastío, de desesperanza, sirve también de pretexto a Alejandro Sawa para introducir y poner de relieve su propio estado de ánimo: el aburrimiento del intelectual desgarrado (y desorientado) interiormente por fuerzas contrarias (el arraigamiento forzado en el siglo siguiendo las pautas de una escuela literaria es decir, hacia 1885, el naturalismo y el deseo de tomar su independencia intelectual, estética, una tendencia bohemia). Con apenas veintitrés años, escribe como aplastado por una fatalidad implacable, siente el «*lourd couvercle*»⁷ (Charles Baudelaire) del Fastidio: «[...] esa dolorosa y sombría y desesperadora inmersión de mamá Esperanza en la muerte: [...] razón de niño que ha iluminado con irradiaciones de astros las realidades bostezantes de una vida que se consume en un fastidio sin término y en una esperanza sin objeto [...]»⁸. Por lo tanto, un joven Alejandro Sawa cansado moralmente, poseído por un «*taedium vitae*» favorecido por la ramplonería y la uniformidad de la vida «bostezante» de la sociedad española⁹. Se propone aliviarse de este «*taedium vitae*» con la anulación de su yo y la fusión de dos voluntades, de dos inteligencias: «Tengo la seguridad de haber sentido muchas veces con tu corazón, en vez

3 Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 149.

4 *Ibid.*

5 Alejandro Sawa, *op. cit.*, p. 1.

6 *Ibid.* Las palabras en cursiva y en bastardillas son del autor del artículo.

7 El verso exacto y completo es: «*Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle*» («Spleen», *Les Fleurs du mal*, Paris, Le livre de poche, 1972, p. 92).

8 Alejandro Sawa, *op. cit.*, p. 1.

9 Una uniformización de las costumbres ya desvelada en 1862 por Gustavo Adolfo Bécquer en un artículo «La Nena», publicado en *El Contemporáneo*: «La civilización, ¡oh, la civilización es un gran bien; pero al mismo tiempo es un rasero prosaico, que concluirá por hacerle adoptar a toda la Humanidad un uniforme! España progresa, es verdad; pero a medida que progresa abdica de su originalidad y su pasado» (*Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1954, p. 748).

de con el mío: con frecuencia he renegado de mi razón y te he pedido prestada la tuya cómo pueden hacerse esas cosas: identificándome contigo»¹⁰. Una desposesión de sí, auténtica y original expresión de su *taedium vitae*, que volverá bajo su pluma unos diecinueve años más tarde en el artículo «Autobiografía », publicado en *Alma Española* y recogido en *Iluminaciones en la sombra*, su diario íntimo, otro texto de la crisis: «Yo soy el otro; quiero decir, alguien que no soy yo mismo»¹¹. La queja de Sawa, que comparte con su hermano menor, prosigue con la triste constatación del autor en cuanto a la suerte reservada a la Inteligencia en la sociedad de su época: al comparar al hombre inteligente con un niño enclenque, Sawa quiere decir que la Inteligencia es violentada por una sociedad que, tal como un tiburón, despedaza las exquisitas y delicadas obras producidas por «cerebros sacrificados»:

[...] entras con mal pie en la vida, porque eres inteligente; esa gran compasión, esa gran lástima que a mí me inspira la inteligencia, determina que te quiera más, como hacen las madres con sus hijos enfermos; [...]. Ya se sabe que la inteligencia crea, da vida; pero quizás la dé como el pelícano, a costa del organismo, desgarrándose a sí propia, y repartiéndose con la inalterabilidad del mártir entre las sociedades humanas, insistentes siempre en eso de vivir en materia de pensamiento a costa de quince o veinte hombres por cada generación¹².

Uno de los personajes de *Luces de bohemia* (1920) de Valle-Inclán, El Preso, militante anarquista y encerrado en una cárcel con Max Estrella (Escena 6), hace eco a las palabras de Carlos/Sawa: «En España el trabajo y la inteligencia siempre se han visto menospreciados. Aquí todo lo manda el dinero»¹³. La apatía moral, la pérdida del entusiasmo del autor corresponden al sentimiento trágico de la generación de 1898. El pesimismo finisecular saqueará los más bellos frutos de la joven generación de Alejandro Sawa, agrupada bajo la expresión de «Gente Nueva» y de la que traducirá la crisis en *La mujer de todo el mundo* a través de la actitud de la generación a la que pertenece el joven protagonista Eudoro Gamoda:

Una generación víctima de la neurosis, que no puede reposar ni estar tranquila, marchar ni arriba ni abajo, correr ni estarse quieta, que parece enamorada del porvenir y sostiene y alimenta con su sangre a todos los odiosos parasitismos del pasado [...]; una generación de convulsionarios en una palabra. Podría muy bien ser representada por la figura de un hombre que mirara hacia atrás con el cuello completamente vuelto, y hacia adelante con el rabillo del ojo. Por eso, ha sido ella la que ha inventado el eclecticismo¹⁴.

Conflicto ideológico de una generación que será el tema de la novela con rasgos autobiográficos, *Declaración de un vencido* (1887): recorrido iniciático de un joven literato, Carlos Alvarado Rodríguez, *alter ego* novelesco de Sawa, que intenta a duras penas abrirse un camino en la carrera de las Letras en el Madrid de los años 1887: «En la novela cuasi autobiográfica *Declaración de un vencido*, que aspira a ser el documento de toda una generación y que en realidad apenas tiene nada de naturalista, se describe la época y el estado de alma general de los jóvenes»¹⁵. En la novela, Carlos Alvarado testimonia del carácter conflictivo de su generación y confiesa claramente la necesidad de una regeneración intelectual, avanzándose así sobre los conceptos

10 *Ibid.*

11 Alejandro Sawa, *Declaración*, p. 231.

12 Alejandro Sawa, *La mujer*, p. 2.

13 Ramón María del Valle-Inclán, *Luces de bohemia (esperpento)*, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral Teatro, 2006, p. 101.

14 Alejandro Sawa, *op. cit.*, p. 98.

15 Allen W. Phillips, *Alejandro Sawa. Mito y realidad*, Madrid, Ediciones Turner, 1976, p. 186.

e ideales de la generación de 1898 según la cual la «europeización», así como su reacción antitética pero complementaria, la «españolización», serán las dos condiciones esenciales de este «rejuvenecimiento»:

De este malestar colectivo, de este malestar de todos, ha partido el grande e irresistible movimiento pesimista de la época. Literatura, artes, ciencias de abstracción, todo se resiente de este sudario de tristeza que nos cubre de arriba abajo, entorpeciendo la libertad de nuestros movimientos. La filosofía es positivista; la moral, determinista; el arte, rudo y atrevido, como si la nueva generación artística tuviera la misión de hacer con sus contemporáneos lo que los vándalos y los hunos con los pueblos afeminados y envilecidos que asaltaron para purificarlos. Todo es indicio de un renacimiento o del despertar de una nueva época¹⁶,

confiesa el narrador-protagonista de *Declaración de un vencido*.

Este malestar de una juventud literaria indecisa y, pues, incapaz de actuar positivamente será también el fruto de una reflexión de Leopoldo Alas «Clarín» en *Apolo en Pafos*, publicado el mismo año que *Declaración de un vencido*, o sea 1887, en el que comprueba el agotamiento intelectual de la juventud literaria:

Nuestra generación joven es enclenque, es perezosa, no tiene ideal, no tiene energía; donde más se ve su debilidad, su caquexia, es en los pruritos nerviosos de rebelión ridícula, de naturalismo *enragé* de algunos infelices. Parece que no vivimos en la Europa civilizada..., no pensamos en nada de lo que piensa el mundo intelectual; hemos decretado la libertad de pensar para abusar del derecho de no pensar nada¹⁷.

Diferentes reflexiones que provienen de la pluma crítica de escritores de la generación de 1898 corroboran las de Alejandro Sawa, anteriormente evocadas en cuanto al marasmo intelectual de España. En un artículo titulado «Parálisis progresiva», recogido en el libro *Hacia otra España*, Ramiro de Maeztu evoca, además del estado miserable tanto a nivel político como cultural en el que se encuentra España, la inanidad de una juventud literaria, prisionera de la «parálisis», «sin ideas, sin pena ni gloria, tan bien adaptada a este ambiente de profunda depresión, que no parece sino que su alma está en el Limbo; ni siente ni padece»¹⁸. Otro artículo, «Un suicidio», de *Hacia otra España* (1899), será otra vez una dura crítica contra la España que sigue soñando con los laureles de la gloria pasada, quedando ciega al desastre interior y exterior (colonial): «[...] mírase siempre en la leyenda, donde se encuentra grande y aprieta los párpados para no verse tan pequeña»¹⁹. Pío Baroja, por su parte, fustiga este insoportable conservadurismo moral y político de una España anclada obstinadamente a las orillas del pasado:

Somos el pueblo del *mínimum*. *Mínimum* de inteligencia, *mínimum* de vicios, *mínimum* de pasiones, *mínimum* de alimentación, *mínimum* de todo...; yo no encuentro por donde miro más que vida ñoña y gente ñoña. Y por encima de esto, una estúpida capa de austeridad espesa e impenetrable²⁰.

16 Alejandro Sawa, *op. cit.*, p. 140-141.

17 *Clarín*, *Apolo en Pafos*, citado por Guillermo Díaz Plaja, *Modernismo frente a 98*, Madrid, Espasa Calpe, 1951, p. 3.

18 Ramiro de Maeztu, *Hacia otra España*, citado por Luis S. Granjel, *Panorama de la generación del 98*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1959, p. 140.

19 Maeztu in: Luis S. Granjel, *op. cit.*, p. 141.

20 Pío Baroja, «Santa Austeridad», *El Tablado de Arlequín*, citado por Granjel, *art. cit.*, p. 142.

Por fin, Azorín, en *Anarquistas literarios* (1895), describe con el mismo impulso crítico una España decadente:

La apatía nos ata las manos, callamos ante la injusticia, doblamos la cabeza al peso de mil exacciones y tributos [...]; los tributos aumentan, la industria muere, la agricultura agoniza; el cansancio se apodera de todos. El elector huye de los comicios; el obrero no espera nada del Estado²¹.

Tema tratado de nuevo en su novela *La voluntad* (1902): «[...] yo me entristezco, me entristezco ante este rebajamiento, ante esta dispersión dolorosa del espíritu de aquella España»²². El pesimismo del pensamiento de Sawa prefigura pues el de los «noventayochistas» y, de manera más estética, la melancolía de los modernistas. Justamente, Alejandro Sawa, convertido al credo poético verlainiano (después de su estancia dorada de seis años en París de 1890 a 1896), se definirá así en un artículo «Autobiografía», recogido más tarde en *Iluminaciones en la sombra* (1910): «Soy un hombre enamorado del vivir, y que ordinariamente está triste»²³. En su dedicatoria, Alejandro Sawa hace el elogio del progreso como fuerza liberadora pero es este progreso destinado a colmar las necesidades urgentes o superfluas el que hace del hombre un ser incapaz de ser feliz. Estas primeras consideraciones introducen, dos años antes, las pruebas autobiográficas de Carlos Alvarado Rodríguez de *Declaración de un vencido* integradas en el marco general del gran cuadro psicológico de toda una generación: el mal de siglo y el sentimiento de «desesperanza» propio del «fin de siglo», época de desequilibrio, de decadencia²⁴. El individuo se divide, se desgarrar. Así como en el seno de una persona luchan razón y pasión, en la sociedad se oponen los partidarios vencidos del ideal y «los hombres de carne», la masa –«los puercos» para Sawa en *Declaración de un vencido*– que gozan plenamente de los placeres materiales. La dedicatoria de Sawa de 1885 acaba por ser para nosotros la revelación de la constitución de una crisis moderna en las Letras españolas y se inserta en esta corriente o actitud finisecular europea de los años 1880 a 1900. Sawa, a través de su dedicatoria, da cuenta del acabamiento de un mundo, considera su época a contrapelo y se proclama a los 23 años al margen de una sociedad progresista, industrializada, burguesa. Esta dedicatoria es casi el manifiesto pesimista de una juventud literaria (la generación de Sawa) que zozobra en la desesperanza, presa de la crisis que se traduce por la inconstancia («el eclecticismo» prefiere Alejandro Sawa) del pensamiento, buscando a tientas una identidad. El pesimismo que invade el discurso narrativo de Sawa resulta ser fatal en *Declaración de un vencido*, verdadera requisitoria contra la sociedad del siglo XIX.

Declaración de un vencido: el yo y una novela finisecular en crisis

Declaración de un vencido responde a los criterios del género de la novela personal definidos por Pierre-Jean Dufief. La novela personal, entre la novela memorialista del siglo XVIII (personajes y hechos totalmente ficticios) y la autobiografía (pacto de sinceridad y exigencia de verdad), es un relato de vida «[dont] l'histoire se trouve alors reconstruite en fonction de l'ordre du souvenir et non plus du vécu ; le roman connaît les tensions qui seront celles de l'autobiographie entre l'ordre objectif et l'ordre subjectif. Le roman à la première personne implique enfin des perspectives

21 Azorín, *Los anarquistas literarios*, citado por Luis S. Granjel, op. cit., p. 142.

22 Azorín, *La voluntad*, Madrid, Castalia, 2010, p. 86.

23 Alejandro Sawa, op. cit., p. 231.

24 «Qu'il soit prononcé sur le ton de la tristesse ou de l'exaltation, le vocable fin de siècle ne semble pouvoir apparaître entre 1880 et 1900 sans impliquer une autre idée, omniprésente, et qui lui est intimement liée: celle de la décadence» (Guy Ducrey, Introducción a *Romans fin de siècle 1890-1900*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1999, p. XV).

narratives particulières. Le monde est vu par un regard, perçu par une sensibilité particulière. Le point de vue joue un rôle déterminant ; la focalisation interne s'impose»²⁵. Como en la novela personal, Sawa, en *Declaración de un vencido*, desde el prefacio o preámbulo, se distancia con su personaje (rechaza todo parecido con él). Contrariamente al prefacio de la autobiografía en el que el autor «*promet de raconter sans mentir sa propre vie*»²⁶, el de la novela personal «*dénonce le pacte autobiographique et récuse toute ressemblance entre le romancier et le personnage*»²⁷. Además, *Declaración de un vencido* se dedica al relato de un período crítico, la etapa bohemia de Carlos Alvarado Rodríguez (la bohemia puede ser calificada de crisis de adolescencia literaria). «*Le roman personnel –afirma Pierre-Jean Dufief– est un roman qui décrit souvent une durée brève, une crise violente, qui peut être liée aux troubles de l'adolescence*». *Declaración de un vencido* (confesión de un hijo fin de siglo, entre novela autobiográfica y novela intimista) puede ser leída como una obra que refleja el espíritu de toda una generación, la de los años 1880, del grupo de «Gente nueva»²⁸. El personaje principal procura trazar su perfil, descubrir su identidad y practica con rigor el examen de conciencia que es uno de los fundamentos de la escritura de lo íntimo. El personaje –Carlos Alvarado Rodríguez–, con rasgos que lo acercan al autor, cobra un valor de ejemplo, de símbolo, como lo subraya Allen W. Phillips:

Carlos Alvarado, oriundo de Cádiz y luego vecino de Madrid, vive los mismos conflictos sociales e intelectuales de Sawa y de todos los demás jóvenes escritores que se iniciaban en las letras en la década anterior al desastre de 1898. Identificado de modo estrecho con aquella juventud, nuestro autor habla en su novela, según hemos señalado, del malestar colectivo, del pensamiento pesimista de la época, de la filosofía positivista y de una cierta moral determinista. Y ¿el arte? A su juicio, fuerte y audaz, con la misión de purificar un pueblo envilecido, lo cual le permite reafirmar su fe en un posible renacimiento y en el despertar de una nueva conciencia por la función combativa de este nuevo arte²⁹.

La tercera novela de Sawa quiere instruir al lector (a quien se dirige directamente o con quien asocia con un testigo desde la página de apertura, acabando por ser así el interlocutor privilegiado del autor). A este cuidado de ejemplaridad se añade una voluntad de catarsis. El héroe examina sus errores y, al mismo tiempo, intenta justificarlos por la influencia nefasta

25 Pierre-Jean Dufief, *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914 – Autobiographies, mémoires, journaux intimes et correspondances*, Paris, Bréal, 2001, p. 26.

26 *Ibid.*

27 *Ibid.*, p. 27.

28 Hacia 1885 comienza a formarse en Madrid un grupo llamado «Gente Nueva» (que viene de un libro de Luis París), inmediatamente anterior a la generación de 1898 pero «infinitamente menor en talento artístico y trascendencia estética» (Phillips, op. cit., p. 53) y en el que Alejandro Sawa desempeña un papel preponderante. Se puede decir que es la figura de proa de esta juventud combativa e idealista que Sawa retrató a través del recorrido artístico de su personaje, el pintor Eudoro Gamoda de *La mujer de todo el mundo* (1885) y, después, en su novela autobiográfica *Declaración de un vencido* (1887). Estas dos obras son características de los conflictos sociales e ideológicos en los que se debatía esta juventud audaz y de la que se puede decir también que llevaba en germen algunas de las ideas fundadoras de la generación de 1898, así como lo asegura Manuel Machado: «No quisiera recordarlos aquellos días tan próximos ¡y tan pasados! en que una «elite» inteligente y fuerte, precursora de los renovadores puramente literarios y artísticos del 98, sentía ya acongojado su entusiasmo por algo así como el presentimiento de la gran catástrofe colonial y política y se debatía airada contra el statu quo y el marasmo de su España de entonces, no mucho más inconsciente y dormida que la actual. Se debatía y protestaba con motines, con asonadas, con libros subversivos y periódicos rojos. Vivía inquieta y desazonada» (Manuel Machado, «La función de la Prensa», *Un año de teatro, Madrid*, 1918, p. 57, citado por Phillips, op. cit., p. 55).

29 Allen W. Phillips, op. cit., p. 210-211.

de las circunstancias históricas o de la sociedad. Por lo demás, la novela de Sawa se construye como una larga requisitoria contra la sociedad española de fines del siglo XIX: recurre a un lenguaje penal, jurídico, recordando la intención del autor (un proceso contra la sociedad que lo destruyó).

La novela se compone de trece capítulos que se pueden agrupar en cuatro secuencias: la primera la constituyen la «Nota al lector», fechada el 18 octubre de 1886 en Madrid y el Libro I; la segunda el Libro II, verdadero panorama crítico de la historia política, social y económica de la España de la Restauración (para Sawa, el estado de la economía de su país explicaría el pesimismo literario y filosófico de su generación, anterior a 1898)³⁰; la tercera secuencia abarca el Libro III hasta el Libro VII (la niñez y la adolescencia de Carlos Alvarado Rodríguez en Cádiz; su marcha para Madrid) y la última del Libro VIII al XIII (su vida en Madrid y sus experiencias desgraciadas; su suicidio). De su ciudad natal (Cádiz) a Madrid, el personaje se ve involucrado en un proceso de degradación progresiva: de joven conquistador pasa a ser un bohemio amargo; se hunde en el proxenetismo y en el alcoholismo, por exceso de lucidez (toma conciencia del marasmo intelectual y del vacío de la sociedad española) y decidirá suicidarse. Carlos Alvarado Rodríguez es un personaje desorientado, intelectual y afectivamente. Así como lo vimos, desde 1885, en su dedicatoria de *La mujer de todo el mundo*, Sawa confesaba su amargura, ya testimoniaba de su fracaso, se colocaba entre los «vencidos». La amargura que anima dos años más tarde las palabras de su personaje, así como el espíritu suicidario, modifican el perfil del héroe: Carlos, al principio lleno de aspiraciones de gloria que no consigue concretizar, va hundiéndose poco a poco en la rebeldía, la frustración y la salida de la dinámica del fracaso es el suicidio, solución ya elegida por Eudoro Gamoda, personaje secundario de *La mujer de todo el mundo*. El principio de su itinerario es marcado por la injusticia. A la edad de los ocho años, lo castigan a quedar encerrado en un cuarto durante una semana por haber protestado contra la actitud de un profesor que iba a sancionar a un alumno porque éste se había negado a realizar una actividad: «[...] mis ilusiones de toda la vida quedaban en cambio chorreando sangre, me impulsaron a la impenitencia y hasta a la revuelta, constituyendo ésa quizá la primer[a] manifestación seria de mi destino»³¹. Después de este episodio que constituirá el fundamento de su sentimiento de revuelta contra las instituciones, empieza a germinar en él la sed de conquista y de convertirse en un famoso escritor:

[...] comenzó a gestar mi espíritu, [...] la resolución formal, de mudar los horizontes sensibles de mi vida, de emprender la conquista del porvenir, de sentar plaza en el ejército de los que se pelean por la posesión de la gloria, y no la aceptan sino con la condición de que esté amasada con sangre de combatientes, con sangre de uno mismo si es preciso. [...] fugarme de mi casa en busca de aventuras –yo no sabía cuáles–, de aventuras, quizás, que hicieran atraer sobre mi cabeza las miradas de todas las multitudes; ya es algo eso de tener una resolución [...]³²

El demonio de la gloria literaria acaba por dominarlo después de la publicación de uno de sus artículos: a los 16 años, quiere sobrepasar las fronteras de su gloria regional para conquistar otra nacional y se propone escribir su obra de bautismo y de consagración literarios («Me propuse

30 «Quizá es la crítica política uno de los signos mayores del aporte considerable de Sawa a la literatura regeneracionista. El escritor pasa revista a los males de la Patria arremetiendo principalmente contra la España de la Restauración. Además de atacar directamente a los hombres políticos, Sawa denuncia algunas lacras nacionales: la demagogia, el centralismo, el caciquismo, la corrupción, la Inquisición, y la alianza del Altar y el Trono» (Jean-Claude Mbarga, *Alejandro Sawa: novelística y periodismo*, Madrid, Ed. Universidad Complutense, Colección Tesis Doctorales, nº 81/91, 1991, 2 vols., p. 333).

31 Alejandro Sawa, *op. cit.*, p. 146.

32 *Ibid.*, p. 150-151.

llevar calor de mi sangre y electricidad de mis nervios a todas las páginas de esa obra, de *mi* obra, haciéndola de tal modo humana [...]»³³. Carlos, único³⁴, injustamente tratado, asaltado por la duda, fascinado por la gloria literaria, soñador, dotado de una gran voluntad, ilustra las primeras etapas (provincianas) del recorrido bohemio literario. La etapa superior es pasar a la acción («Me lancé a la acción»³⁵), prepararse a la lucha: cree más en el poder de la voluntad («voluntad y cerebro desde los pies a la cabeza»³⁶) que en el talento. Usa tanto de él al principio para arrancarse de su región que llega a Madrid, el lugar de sus sueños, ya cansado. Se declara obrero del pensamiento, minero de la reflexión –«proletario del arte»–: «Me entregué al laboreo del pensamiento; hice de mi vida lo que el minero de la suya: sumirla en profundidades muy hondas, a ver si lograba arrancar con mis manos un pedazo tan grande como me fuera posible [...]»³⁷. La «Nota al lector» ilumina aún más al lector sobre la intención y la significación de la obra de Sawa. Pone de realce la veracidad y la objetividad de la escritura de esta declaración (empleamos la palabra «declaración» como sinónima de deposición, revelación); se compromete a decir la verdad y nada más que la verdad:

Voy a reproducir sin comentarios el diálogo que se cambió entonces entre nosotros. Habrá quien semaraville de que yo recuerde esos detalles sin olvidar el más insignificante rasgo de pensamiento que pueda afectarlos. Habrá también quien atribuya a la inventiva lo que es determinación del recuerdo. Soy el reo, y puedo responder con la frase que el juez instructor, o la conciencia, pone en boca del acusado por la justicia humana: –«Juro decir verdad en cuanto sepa y se me pregunte»³⁸.

El autor de esta nota se dirige regularmente al lector a lo largo de la obra, considerándolo como un testigo de las injusticias sufridas por Carlos Alvarado: «Figuraos lo que se os ocurrirá»³⁹; «Pero, ¿verdad, los que leáis este libro [...]?»⁴⁰. Su objetivo es conmover intensamente al público dando cuenta de un momento de crisis sufrida por el personaje-narrador: «Y de modo de hacer sentir al lector con más intensidad todas las amarguras que a mí me conmovieron la tarde del relato, he elegido adrede la forma autobiográfica, que simpatiza más con el fin artístico que me propongo que otra forma literaria cualquiera»⁴¹. A fuerza de observaciones objetivas o que pretenden serlas, el autor se identifica con el personaje, pues encuentra rasgos de similitud:

Yo lo he anotado, he hecho curiosos estudios de observación *d'après nature*; y de tal modo he llegado, para escribir este libro, a identificarme con uno de esos jóvenes a que hago referencia, que sin lisonja propia puedo afirmar que lo conozco bastante más que a mí mismo⁴².

La crisis afecta también la forma autobiográfica declarada del relato: para que haya un verdadero pacto autobiográfico, se sabe que la identidad del autor tiene que ser la misma que la

33 *Ibid.*, p. 154.

34 El bohemio, independiente, marginal, reivindica a menudo el carácter único de su persona: «Nuevo, en el sentido de que soy yo solo el que es como yo; nuevo, en el sentido de que no me parezco a nadie» (*Ibid.*, p. 146).

35 *Ibid.*, p. 155.

36 *Ibid.*

37 *Ibid.*, p. 155-156.

38 *Ibid.*, p. 201.

39 *Ibid.*, p. 115.

40 *Ibid.*, p. 160.

41 *Ibid.*, p. 113.

42 *Ibid.*

del narrador y del personaje. No es el caso aquí a pesar del juego de confusión novelesca creado entre Sawa, el narrador y Carlos.

En una sociedad donde reinan las leyes del mercado, «tan azotada por la ambición», al joven escritor de provincias a la conquista de Madrid y de Europa, se le condena de antemano al dolor, al sufrimiento («deben sufrir esos inteligentes jóvenes que vienen desde provincias»)⁴³. Carlos Alvarado Rodríguez se inscribe en el linaje de los personajes bohemios que llegan a la capital henchidos de esperanza y de ilusiones, con único equipaje «un drama, una novela, o una obra literaria cualquiera, bien acondicionadas en el fondo del baúl, y dos o tres cartas de recomendación para otros tantos personajes acreditados en la corte»⁴⁴. Sawa declara ser el destinatario de pensamientos («palabras») e impresiones («sollozos») de un ser cuyas ilusiones han sido barridas, el talento estropeado, la existencia machacada por las maquinaciones de una sociedad condenable porque perversa, cruel, egoísta e indiferente. *Declaración de un vencido* es el juicio de un testigo de una época entablada contra la sociedad-verdugo y constituye para el autor un elemento importante del *dossier* que el historiador o el tribunal podrían consultar:

[...] y creo también que estas páginas pueden servir de pieza de acusación el día, que yo creo próximo, en que se entable un proceso formal contra la sociedad contemporánea. Auxilio a los historiadores del porvenir publicándolas. Por eso las titulo *Declaración de un vencido*. [...] hago el proceso formal de mis acontecimientos, y me siento tranquilo al llegar a la conclusión de que en todo lo que llevo narrado no hay otro canalla latente que la sociedad⁴⁵.

A fin de mejor mostrar el vínculo muy estrecho entre personaje y autor, Carlos, narrador homodiegético y autodiegético, en las primeras frases del Libro primero, desvela la intención de su relato autobiográfico: «[e]stas páginas son un pedazo de documento humano que yo dedico a la juventud de mi tiempo, a mis compañeros de jornada»⁴⁶. Antes de hacer el juicio de la sociedad, Carlos hace su propio proceso que es una apología de su personaje: lúcido («De mí sé decir»)⁴⁷, trabajador incansable («Soy además un trabajador a quien no le pesa su azada»)⁴⁸, es consciente de que lo que está proponiendo al lector es un texto polémico («Además, el hombre que escribe este libro, el hombre que ha vivido este libro, sabe lo que hace publicándolo. Sabe que ofrece en él un proceso, un verdadero proceso moral, que, aun siendo subjetivo por su forma, no es en su gran síntesis otra cosa que el proceso psicológico de toda la juventud de su tiempo»)⁴⁹. Carlos Alvarado revela su carácter revoltoso a lo largo del Libro II cuando critica la estupidez nacional y ataca al hombre satisfecho de sí. Carlos no pertenece al pueblo al que intenta acercarse al principio de su recorrido ni a la sociedad. Cree en el porvenir y se agarra a él, cree en el renuevo del país (preocupación «regeneracionista») del que no participará, pues desde el primer Libro, decide morir y en el momento en el que escribe este proceso autobiográfico, es un moribundo, su espíritu ya es viejo:

Todo es indicio de un renacimiento o del despertar de una nueva época. Sólo que, por próxima que se halle, yo no podré conocerla, no podré manifestarme en su seno, porque voy a morir.

43 *Ibid.*

44 *Ibid.*

45 *Ibid.*, p. 248-249.

46 *Ibid.*, p. 115.

47 *Ibid.*

48 *Ibid.*, p. 116.

49 *Ibid.*

Sin embargo, palpitando entre estas líneas, yo envío a esa nueva época, yo envío al porvenir mis ardientes besos de enamorado. Creer en el porvenir, ¡bah! ya es algo. Y yo necesito agarrarme a esa creencia para no morirme de pronto y del todo?⁵⁰

Aunque el joven escritor está lleno de sueños progresistas y de misiones filantrópicas, considerado desde el presente de su escritura, no deja de ser cierto que sólo reina en él la angustia: «Y siempre que mi memoria evoca esos recuerdos, ya un tanto lejanos le acomete inexplicable angustia»⁵¹. En Madrid, la primera y única función ejercida por Carlos Alvarado Rodríguez es la de redactor en el periódico *La Voz Pública*.

La dinámica del fracaso se pone en marcha: desilusión, rechazo, humillación. La novela se construye en la crisis. El largo cuestionamiento que clausura el Libro 11 traduce la desorientación del personaje:

¿Qué recurso me queda por intentar? ¿Qué es lo que me resta hacer? ¿Volver al periodismo? Bueno. Pero ¿qué eran las subvenciones vergonzosas de *La Voz Pública* sino tortas y pan pintado junto a lo que sorprendí, con náuseas de mi estómago, en las redacciones de los otros periódicos? Nada. Tengo demasiada honradez de pensamiento para ponerlo de venta como hacen las rameras con su sexo. Y entonces, ¿qué hacer? ¿Escribir a mi casa pidiendo auxilio? ¿Salir a la calle y detener al transeúnte para pedirle una limosna por el amor de ese mismo Dios que me abandona?⁵²

Esta serie de preguntas marca una etapa decisiva en la novela ya que Carlos se orienta de modo definitivo, sin vuelta posible, hacia la vía de la degradación, del envilecimiento y se alista a lo que él llama «el sombrío pelotón de los miserables». El personaje en crisis se ve abocado a degradarse moralmente. Enamorado apasionado y desesperado, se esconde para espiar al nuevo amante de Julia («Españaba vergonzosamente, escondiéndome en todos los portales, la salida de Tomás»)⁵³; escritor, su pluma no interesa a nadie.

Entre su marcha, cuyos preparativos se parecen a los de una muchacha a punto de casarse – una boda simbólica con la adversidad⁵⁴– y el tiempo de la escritura, es decir entre 1880 y 1887, su situación es idéntica: el joven literato se estanca. El final del Libro 5 anuncia el principio de la declaración del fracaso de su vida y la espera de la muerte: «Soy, pues, continuo siendo, un naufrago cansado [...]. Acaricio con amarga voluptuosidad la idea de mi próxima e inevitable muerte»⁵⁵. La imagen del vencido aparece aquí con fuerza: Frédéric Moreau, de *L'éducation sentimentale*, acaba arrastrado por el oleaje; Galdós en *Lo prohibido* utilizaba también la imagen del artista naufrago, signo de su fracaso; Azorín, en *La voluntad*, nos presenta a un personaje sin voluntad. Carlos, consciente de sus elecciones, explica las razones de su naufragio al invocar la estupidez, la irresponsabilidad y la absurdidad de la humanidad:

50 *Ibid.*, p. 141.

51 *Ibid.*, p. 174.

52 *Ibid.*, p. 215.

53 *Ibid.*, p. 220.

54 «¡Iba a casarme con la adversidad, que me aguardaba en Madrid con ansias de enamorado! ¡Iba a casarme, sí, a casarme con ella, y nuestro lazo de unión, férreo y bien apretado, iba a ser eterno e indisoluble por toda la vida! ¡Por toda la vida!» (Alejandro Sawa, *op. cit.*, p. 159).

55 *Ibid.*, p. 160.

Y hasta tal punto la humanidad es imbécil, que no se le puede pedir cuenta, exigir responsabilidad, de lo que hace ni de lo que deja de hacer. Mata con la misma lógica del rayo, y se estremece en revoluciones con exacta posesión de conciencia que un terremoto. Irresponsable y absurda⁵⁶.

Desde su presente de escritura, confiesa el fracaso de su recorrido causado por los demás («Reconozco y siento que soy un vencido. Reconozco y siento que todos esos hombres que me han condenado desatendiéndome, han podido más que yo»)⁵⁷. Su objetivo al componer este libro es acusar, denunciar y, por lo tanto, instaurar una literatura de la rebeldía («Pero me resisto a morir tan oscuramente como he vivido; a morir como un soldado cualquiera, y por eso escribo este libro [...]»)⁵⁸. En la novela de la crisis de fin de siglo, Carlos Alvarado Rodríguez asume la función de chivo expiatorio de la humanidad y, por consiguiente, la de salvador. Quiere llevar la cruz de la miseria y de la justicia social⁵⁹. El bohemio se siente próximo a los oprimidos, a los afligidos, a los perseguidos que nunca serán vengados, a los hambrientos a los que se niega el pan y toma la defensa de los vencidos para hacerlos vencedores a pesar de la sangre derramada es decir fomentando la revolución.

En *Declaración de un vencido*, Carlos Alvarado Rodríguez aspira a conocer Madrid, la ciudad-luz, el trampolín de la gloria. Su llegada a Madrid –una noche de julio, a la edad de los dieciocho años– corresponde con la pérdida de las ilusiones, así como ocurrirá en el Azorín de *La voluntad*: «Madrid: ¡si sólo por haber llegado a él ya me siento más chico por dentro y por fuera!»⁶⁰. Madrid es una mentira, «todo el mundo me había engañado»⁶¹. El mito de la capital se viene abajo: las aceras no son tan anchas, las calles no tan largas como se lo imaginaba, la elegancia de las mujeres madrileñas artificial, «cursis», pero se queda pasmado ante la hermosura picaresca de éstas⁶². Carlos se despierta de su credulidad provinciana y adolescente y sangra de angustia de esta pérdida: «Tener diez y ocho años, y un alma fresca y grande, abierta a todas las expansiones generosas [...]. Pues así fui yo antes de que me empujaran al Calvario»⁶³.

Madrid es el reflejo de una sociedad gangrenada: ella aplasta, machaca el corazón puro, noble y generoso del joven escritor. Por otra parte, al final de la novela, Carlos lleva a Carmen, la prostituta con quien se pasa los últimos momentos de su vida, al campo, a La Puerta de Hierro, ensanchando así el espacio de la novela, delimitado hasta entonces, excepto en el Libro 3, por las salas de redacción, por las buhardillas arruinadas y por el centro de la capital. Esta evasión despreocupada al campo circundante se convierte en el espacio simbólico de la última confesión

56 *Ibid.*

57 *Ibid.*, p. 243.

58 *Ibid.*

59 «Ser capaz de llevar voluntariamente a cuestras sobre las espaldas la pesada carga de todos los sufrimientos, de todas las penas, de todas las aflicciones que desesperan y hacen triste a la pobre especie humana, sin rehuir el peso de una sola lágrima, ni el ardor de un solo sollozo». *Ibid.*, p. 173.

60 *Ibid.*, p. 167.

61 Alejandro Sawa, *Ibid.*, p. 169. Su viaje en tren hacia la capital se asocia con la búsqueda de una mujer imaginaria pero que «no acudió en ninguna de las estaciones del tránsito la mujer soñada». Esta primera decepción de su deseo es premonitoria y lo sitúa definitivamente del lado de los «vencidos»: «[...] insomne, abatido, falto de todas las enterezas que se exigen para el combate, casi vencido antes de haber luchado, me dejó el tren en Madrid, inconsciente de cuanto me rodeaba, disgustado de mí y de los otros» (Alejandro Sawa, *op. cit.*, p. 165). En él, la imaginación es más fuerte que la realidad.

62 *Ibid.*, p. 170.

63 *Ibid.*, p. 173-174.

antes del gran salto (este día de escapada es el más feliz de su vida). De bohemio noble, Carlos pasa a “bohemio tabernario” al entregarse al juego, al alcohol a pesar de su propia aversión y acaba por aceptar la invitación de una prostituta. Carlos sufre una crisis nerviosa aguda. En este abismo de desconcierto surge el espectro del suicidio agitado desde el principio de la novela («Entonces fue cuando por segunda vez en aquella noche se irguió ante mi vista el vago espectro del suicidio»⁶⁴). Atormentado por la crisis, Carlos, a lo largo de su declaración, tiene el proyecto de morir, pues nada, ni siquiera la bebida, logra salvarlo del abismo. El suicidio de Carlos traduce el deseo de matar su fracaso, y, con él, la sociedad que lo engendró. Carlos pertenece a esta rara categoría de artistas puros que defendía Alfred de Vigny en su drama *Chatterton* (1835) en el que el héroe, un poeta, se suicida haciendo de la sociedad la única responsable. Sawa traduce el drama del artista confrontado al ensanchamiento del mercado artístico: el autor –y él lo demostrará toda su vida– reclama el derecho de ser artista o escritor sin producir grandes obras, sencillamente basándose en la ambición, en la personalidad, en el modo de vivir. Carlos Alvarado Rodríguez aparece como un nuevo Chatterton repudiado por la sociedad de su tiempo y como el hermano novelesco de Jacques Vingtras de la trilogía de Jules Vallès (1832-1885) constituida de *Les Réfractaires* (1865), *Le Bachelier* (1881) y *L'Insurgé* (1886). *Declaración de un vencido* o la trayectoria del bohemio literario finisecular, que acababa en el alcohol y en la miseria, es el diario de un condenado a muerte cuyo acto de escritura casi frenético es una manera de atrasar el momento fatídico del suicidio. *Declaración* es también el testamento o la confesión de un autor que quiere hacer la paz, casi con asco, consigo mismo y con su pasado:

Estas páginas son, pues, la última ilusión de mi existencia marchita. Están escritas atropelladamente, porque tengo ansia de morir. Cuando llegué a la resolución de matarme, me propuse no alentar sino el tiempo preciso para escribir este libro. Ya va estando escrito, y ya voy, de consiguiente, estando de más en esta saturnal de pillos que forman el rebaño humano. Como cuando salí de Cádiz, también ahora, que salgo de la vida, tengo que despedirme de muy poca gente. De mi familia, de Adolfo, de la desventurada que me ve escribir este libro, sin sospechar siquiera lo que contiene; de Julia con el pensamiento, y de los demás con asco⁶⁵.

El objetivo, inconfesado al comenzar su obra, que se añade al de hacer el proceso de la sociedad de su siglo, es disuadir al joven provinciano sediento de conquista y de gloria literaria volverse un perdedor, un vencido:

Quizá andando el tiempo lea esto, desde su oscuro rincón de provincia, algún joven corroído por la pasión de la gloria, ganoso de aventuras, azotado por la misma borrasca de emociones que el autor de este libro, y quizás también, al compadecerme, aproveche las experiencias de que pretendo dejar llenas estas hojas, tomando otros derroteros y otros caminos que los que yo he seguido 66.

Declaración de un vencido es el lugar de la crisis, sobre todo de la del personaje (dominado por la idea del suicidio, convencido del fracaso de su vida, atraído por el vacío de la existencia, el fracaso como postura literaria) hasta de la novela autobiográfica (la dificultad del autor en el momento de situarse frente a su personaje, a su narrador; un pacto autobiográfico con que el lector fantasma o con el que sueña). Sawa declara acaso la crisis de su propia creación que sólo se salva por la palabra acusatoria o tal vez el joven autor intente acabar con su propia

64 *Ibid.*, p. 228.

65 *Ibid.*, p. 243.

66 *Ibid.*, p. 18.

etapa de novelista naturalista, como si quisiera la muerte del naturalismo de cierto modo. No es Declaración de un vencido ¿una novela asociada con una etapa vital de formación para el autor, la revelación de una actitud fin de siglo?

Declaración de un vencido: manifestación de una actitud bohemia de fin de siglo

Allen W. Phillips, en *En torno a la bohemia madrileña*, declara:

Frente al burgués pedestre, de existencia apacible y tranquila, los nuevos escritores tendían a endiosar al personaje que vivía fuera de las normas establecidas por la sociedad. [...] Así se intentó evitar toda nivelación, y de estas actitudes fundamentales, al menos en parte, se derivan los grupos jóvenes de la bohemia rebelde, de cuya aversión hacia la burguesía no puede dudarse. Cultivaban una posición de desafío ante los demás, procurando destacarse por encima de la masa y subvertir al mismo tiempo los tradicionales valores morales⁶⁷.

Por su parte, José Esteban y Anthony N. Zahareas subrayan en *Los proletarios del arte* que:

La actitud bohemia es, pues, una clara vocación de inadaptación social, a la vez una protesta individualista contra el capitalismo y la sociedad burguesa ya instalados en el poder. Celoso de su independencia [...].

Provocador por naturaleza, el bohemio llama filisteos a los adocenados burgueses, que han mercantilizado la vida y las conductas e intenta asustar sus bien asentadas creencias, así como sorprenderlos, adoptando un aire anárquico en todas sus manifestaciones, tanto artísticas como vitales⁶⁸.

En efecto, para el bohemio, marcar su diferencia, su singularidad es atrincherarse en la provocación, la rebelión y la insumisión (anticlerical, antiburguesa, asocial), es, pues, situarse bajo el signo de la marginalidad. Además, para él, ponerse voluntariamente al margen de la sociedad decorosa y biempensante es la garantía de su libertad moral e ideológica, y, sobre todo, de su sinceridad. Desviarse es legitimarse como bohemio (y el bohemio español de los años 1890 se inscribe plenamente en este código moral). La bohemia española de fines del siglo XIX y de principios del siglo XX atraviesa el período de gran trastorno artístico que había supuesto el modernismo (Juan Ramón Jiménez habla del medio siglo modernista que él hace principiar en 1882 para hacerlo terminar en 1932) que, más que una «actitud» (Juan Ramón Jiménez) o una escuela, se impuso como una revolución en el mundo de las artes y de las letras:

El modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy⁶⁹.

La bohemia es un epifenómeno de un potente fenómeno. La bohemia nació de la crisis (elegir la bohemia es elegir la crisis también), en un tiempo de «desastre», de «marasmo» (Unamuno), de agitación (ya hablamos de la desorientación psicológica del bohemio, herencia de un sentimiento nacional): «Tumulto, paradoja, conciencia, paraísos artificiales, búsqueda de nuevas formas de afirmación, tal es el mundo europeo finisecular»⁷⁰.

67 Allen W. Phillips, *op. cit.*, p. 15.

68 José Esteban, Anthony N. Zahareas, *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia*, Madrid, Celeste Ediciones, Biblioteca de la Bohemia, 1998, p. 10.

69 Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934, p. 273.

70 Iris M. Zavala, *estudio preliminar a Iluminaciones en la sombra* (Madrid, Ediciones Alhambra, 1977, p. 12).

Los bohemios no conciben el arte más que independientemente del grupo, como un compromiso individual; el arte es asunto del «yo», de lo íntimo, de lo secreto, pues « El arte es la mayor egolatría, el más intransigente signo de individualismo» confirma el bohemio Emilio Carrere en un artículo titulado «Retablillo literario» publicado en *Madrid cómico* el 7 de julio de 1912. La elección de un personalismo estético en el que cada uno es libre de seguir la vía que le apetece constituye, tal vez, la causa de la fragmentación del «grupo» bohemio o, por lo menos, de su falta de cohesión notoria. La adhesión del bohemio a la visión personalista del arte puede realmente demostrar hasta cuánto ella depende no sólo de la estética modernista sino también, y sobre todo, del ideal anarquista. En efecto, a fines del siglo XIX y a principios del siglo XX, la frontera entre «arte» y «anarquía» tiende a borrarse, hasta tal punto que Rubén Darío decreta en 1901, en *España contemporánea*, que «anarquismo, en el arte, [es] la base de lo que constituye la evolución moderna o modernista», y Pío Baroja añade en sus Memorias: «Esta equiparación de la anarquía con la literatura no se podía considerar disparatada, sino más bien certera, porque la anarquía de ese tiempo era cosa más literaria que política»⁷¹.

Alejandro Sawa representa un caso de transferencia cultural particular en la historia de la literatura española finisecular (su obra póstuma, *Iluminaciones en la sombra* (1910), da perfectamente cuenta de ello). Nacido en Sevilla el 15 de marzo de 1862, se marcha para Madrid donde se hace conocer rápidamente, sobre todo en las reuniones y en los debates que tenían lugar en el Círculo Nacional de la Juventud fundado en 1881 por Urbano González Serrano. El joven Sawa, triunfante y elocuente, audaz y apasionado («Sawa era, a los veinte años, la osadía, el talento, la elocuencia. Sawa era el triunfo»⁷²), llevaba todas las esperanzas de la juventud literaria. Es la figura de proa de esta juventud combativa e idealista llamada *Gente Nueva* de la que ya nos ocupamos al evocar tanto la novela *La mujer de todo el mundo* (1885) como *Declaración de un vencido* (1887). Con este primer período madrileño corresponden las novelas naturalistas que representan la casi totalidad de su producción de creación. «Luego mi vida transcurrió fuera de España –en París generalmente–, y a esa porción de tiempo corresponden los bellos días en que vivir me fue dulce»⁷³ confiesa Sawa en «Autobiografía» o «Autorretrato». París fascinaba al joven Alejandro Sawa de los años 1880-1885 y su viaje o, mejor dicho, su peregrinaje a París fue más que un simple descubrimiento, constituyó una revelación, la realización de sus deseos más profundos: «El suceso, la estancia en la capital francesa, no fue para Sawa un simple episodio en su vida de bohemio, pues ejerció decisiva influencia en sus preferencias literarias, dando motivo a una auténtica conversión»⁷⁴.

Declaración de un vencido o la confesión de un hijo del siglo⁷⁵, es el libro de toda una generación. Carlos Alvarado, como su creador, quiere imprimir su única y última manera de ser al final del siglo XIX: el fracaso como última respuesta de protesta a una sociedad materialista, cada vez más modernizada e industrializada, alejada de las aspiraciones de Belleza y de Arte. Sawa, ya desde 1887, funda su propio mito de perdedor que no dejará de cultivar a lo largo de su existencia hasta declararse, al final de su vida, en su diario íntimo *Iluminaciones en la sombra*, completamente

71 Pío Baroja, *Galería de tipos de la época, Desde la última vuelta del camino*, Obras completas, Tomo VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949, p. 837.

72 Luis Bello, «Los malogrados: Alejandro Sawa», *El Mundo*, 03/03/1909 citado por Phillips, Alejandro Sawa, *op. cit.*, p. 52.

73 Alejandro Sawa, «Autorretrato», *Iluminaciones en la sombra*, Madrid, Nórdica Libros, 2009, p. 233.

74 Luis S. Granjel, *op. cit.*, p. 436.

75 Ernesto Bark en *Modernismo* había calificado justamente *Declaración de un vencido* de «confesiones de un hijo del siglo» del modernismo español» (Madrid, 1901, p. 65) citado por Phillips, *op. cit.*, p. 211.

extranjero («extemporáneo»), es decir al margen de su época, olvidado, vencido. Luis Antonio de Villena lo incluirá en su *Biografía del fracaso* (1997), confirmando esta idea según la cual la bohemia literaria española se forjó un mito del fracaso. Sin embargo, «[p]erder no sería carecer de éxito. Perder no podía ser simple mala suerte en la vida. Perder entraba en la categoría sublime de una actitud. De un modo de encarar la vida, mitad anarquista, mitad aristocrática. Era, en último término, una lectura muy personal del *Non serviam* que dijo el pueblo de Israel, según Jeremías»⁷⁶. Grito de palabras, crisis del yo. Crisis de las palabras, grito del yo. El personaje grita su crisis. La acumulación (tanto de datos históricos como lexicales), la enumeración, las repeticiones, las anáforas, las comparaciones a ultranza, la letanía y la obsesión del fin («era preciso sucumbir»), el acta constante de su fracaso son las manifestaciones de esta crisis del yo que desestructura la materia narrativa puesto que ésta se convierte en invectiva, en requisitoria, en una simple materia autobiográfica, de la categoría de lo íntimo y lo íntimo es la sede de la crisis. El escritor se forma en el dolor. *Declaración de un vencido*, novela moderna de aprendizaje invertida, deformada, ¿no augura también, por esta «pasión del desánimo» según la expresión de Jorge Urrutia, la futura «crisis de la novela» de 1902 en la que el desencanto y el pesimismo guiarán los pasos de los personajes (Antonio Azorín de la novela *La voluntad* de Azorín será el perfecto representante o Fernando Ossorio de *Camino de perfección* de Pío Baroja)?

76 Luis Antonio de Villena, *Biografía del fracaso*, Barcelona, Editorial Planeta, 1997, p. 74.

BIBLIOGRAFÍA

- BAROJA, Pío, Galería de tipos de la época, Desde la última vuelta del camino, Obras completas, Tomo VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949, 422 p.
- BOURGET, Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, 2 vols, Paris, Librairie Plon, 1912, XXVIII-359, 335 p.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo, *Modernismo frente a 98*, Madrid, Espasa Calpe, 1951, 366 p.
- DUCREY, Guy, *Romans fin de siècle 1890-1900*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1999, 1300 p.
- DUFIEF, Pierre-Jean, *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914: Autobiographies, mémoires, journaux intimes et correspondances*, Rosny, Bréal, 2001, 208 p.
- ESTEBAN, José, ZAHAREAS, Anthony N., *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia*, Madrid, Celeste Ediciones, Biblioteca de la Bohemia, 1998, 235 p.
- GRANJEL, Luis S., «Maestros y amigos del 98: Alejandro Sawa», *Cuadernos Hispanoamericanos*, marzo de 1966, n°195, p. 430-444.
- GRANJEL, Luis S., *Panorama de la generación del 98*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1959, 535 p.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *El modernismo. Notas de un curso* (1953), México, Aguilar, 1962, 369 p.
- MBARGA, Jean-Claude, *Alejandro Sawa: novelística y periodismo*, Madrid, Ed. Universidad Complutense, Colección Tesis Doctorales, n° 81/91, 2 vols, 1991, 1166 p.
- MARTÍNEZ RUIZ, José, "AZORÍN", *La voluntad*, Madrid, Editorial Castalia, 2010, 301 p.
- ONÍS, Federico de, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934, XXXV+1212 p.
- PHILLIPS, Allen W., *En torno a la bohemia madrileña 1890-1925. Testimonios, personajes y obras*, Madrid, Celeste Ediciones, Biblioteca de la Bohemia, 1999, 247 p.
- PHILLIPS, Allen W., *Alejandro Sawa. Mito y realidad*, Madrid, Ediciones Turner, 1976, 323 p.
- SAWA, Alejandro, *La mujer de todo el mundo*, Madrid, Moreno-Ávila Editores, 1988, 218 p.
- , *Declaración de un vencido*, Madrid, Cátedra, 2009, 249 p.
- , *Iluminaciones en la sombra*, Madrid, Nórdica Libros, 2009, 275 p.
- UNAMUNO, Miguel de, *En torno al casticismo*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, 168 p.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del, *Luces de bohemia (esperpento)*, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral Teatro, 2006, 295 p.
- VILLENA, Luis Antonio de, *Biografía del fracaso*, Barcelona, Editorial Planeta, 1997, 243 p.

Xavier ESCUDERO est Agrégé et Maître de Conférences au Département de Langues de l'Université du Littoral Côte d'Opale à Boulogne- sur-Mer. Il est spécialiste de littérature espagnole contemporaine (xix^e, xx^e, xxi^e) et a travaillé notamment sur la décadence, la bohème littéraire fin de siècle, Azorín, Alejandro Sawa, Pedro Luis de Gálvez, Antonio de Hoyos y Vinent, Juan Manuel de Prada, Enrique Vila- Matas. Il est l'auteur d'une thèse soutenue à Paris IV, *La bohème littéraire espagnole de la fin du xix^e au début du xx^e siècle : d'un art de vivre à un art d'écrire*, publiée en 2011 aux éditions Publibook (Paris).