
Avant-Propos

Pascale PEYRAGA

Université de Pau et des Pays de l'Adour

Langues, Littératures et Civilisations de l'Arc Atlantique EA1925



Depuis Aristote, l'ontologie occidentale est marquée par une idée de filiation qui nous pousse à penser le monde en termes de genre et d'espèces. À chaque fois que nous nous interrogeons sur la nature d'une chose, nous nous demandons quelle est son origine ou à quelle 'famille' elle appartient (generis, gens, genèses...). De fait, la question de l'être pourrait presque se réduire à celle de la « filiation », de la « généalogie », de l'« ascendance » ou de l'« extraction », du « lignage » ou de la « lignée », voire de la « maison ». Faire de la question de la filiation une question ontologique lui confère une portée des plus générales : ainsi, dès lors que nous cherchons à définir quelque chose (une œuvre littéraire, un régime politique, un phénomène social, etc.), nous évoquons le genre, la famille ou la filiation.

La filiation définit une forme de lien biologique, social, juridique et culturel, historique, mais aussi symbolique ou spirituel, projeté, tantôt accepté, parfois rejeté, et qui définit, à travers un processus de continuité, l'identité d'un individu, d'un personnage imaginaire, d'un groupe social, etc.

La filiation peut être interne, personnelle, propre à une famille, à l'économie propre d'une œuvre de fiction ; mais elle peut également œuvrer de façon plus transversale. Le lien social de la filiation, qu'il possède une fonction d'intégration des individus ou de régulation des tensions sociales, réelles ou potentielles, est avant tout un révélateur de la nature de la société dont il émane.

Se plonger dans l'étude du lien social en adoptant l'angle de la filiation, en prenant en considération les témoignages et les traditions orales, les textes juridiques, historiques, les représentations littéraires et artistiques revient donc à affiner nos connaissances sur la complexité de sociétés en perpétuelle évolution : la filiation et ses représentations témoignent-elles d'un désir de reproduction à l'identique ou engagent-elles des dynamiques de transformation venant créer des brèches dans l'ordre sociopolitique institué, visant parfois à le révolutionner ?

L'ouverture vers les formes et les représentations de la filiation en Espagne et en Amérique latine, et le choix d'une perspective diachronique présida à la rédaction de l'appel à contribution de ce numéro 9 de *Líneas*, « Filiation, imaginaires et sociétés » ; nous nous présagions pas alors l'ampleur de l'inflexion qui se ferait jour, non pas entre « monde classique » et « monde contemporain » comme nous aurions pu l'imaginer, mais dans ce passage de fin de xx^e siècle qui devait voir émerger un genre littéraire témoignant d'une inquiétude propre au sujet moderne, et que Dominique Viart proposa d'appeler, dans un article faisant désormais référence, le « récit de filiation »¹. Le regard contemporain, loin de vivre le présent comme un moment de plénitude, restituait l'image d'une filiation cassée, d'une transmission empêchée, aux antipodes de récits antérieurs qui privilégiaient davantage une continuité dans laquelle passé, présent et futur étaient encore reliés entre eux et suivaient les fils une trajectoire cohérente.

Des lignages matriciels

Parmi ces récits de filiation « continue » se dégagent des lignages « matriciels », au sens qu'ils renvoient autant à la mère et à son organe géniteur qu'ils constituent un moule ou un modèle servant à donner une forme déterminée à un objet ou, dans le cas présent, aux membres d'une même lignée.

¹ Dominique Viart, « Filiations littéraires », *Écritures contemporaines* 2, Jan Baetens et Dominique Viart (éds.), Paris, Minard 1999, p. 115–137.

Nous retrouverons, à une première extrémité de notre parcours, les filiations exceptionnelles et fondatrices qui peuplent la production théâtrale du siècle d'Or. Laissant de côté les innombrables filiations paternelles présentes dans la scène espagnole, Luis González extrait du vaste corpus des représentations familiales, d'origine mythologique, biblique, historique, etc., quelques exemples de maternités « extra-ordinaires », présentes chez Gómez Manrique, Ruiz de Alarcón ou dans la série d'*autos sacramentales* du *Códice de Autos Viejos*. Il oppose ainsi deux facettes antithétiques de la maternité et de la filiation, l'une divine, l'autre humaine, la première, mariale, donnant naissance au Christ, la seconde, fruit d'un viol incestueux, faisant de l'Antéchrist l'antithèse du fils de Dieu. Entre la création immaculée digne d'être contée et le rejet de l'abjection et du péché, se dessine un spectacle de l'altérité dans lequel les valeurs négatives et les vices exacerbés se reflètent dans le paradigme positif de la filiation mariale, et ils acquièrent ainsi une étrangeté qui les confine dans le champ de la menace et du danger. À l'inverse, la relation exceptionnelle entre le Christ et Marie, femme unique entre toutes, dessine le modèle le plus achevé de la filiation, qui se transforme en un paradigme inaccessible aux humains mais dans lequel ils se reconnaissent et qu'ils revendiquent, faisant de Marie la mère de tous les hommes.

Sonder l'ascendance de l'*Abuseur de Séville*, ce Don Juan semblant s'être fait lui-même, implique de démêler un enchevêtrement de généalogies : au passage obligé par la filiation textuelle et par la querelle des critiques ayant fait émerger un hypotexte commun au *Burlador* et au *Tan Largo me lo fiáis*, à l'origine du mythe littéraire, Isabel Ibáñez fait succéder la dimension biologique de la filiation donjuanesque, derrière laquelle se profile la facette politique de la comedia : le meurtre du Commandeur s'avère en effet être l'expression du parricide que Tirso de Molina décline de diverses manières dans la pièce, à travers les figures paternelles du Roi, de Don Pedro, l'oncle de Don Juan, et de Don Diego, son père, et dont les fonctions sont niées par la désobéissance de la figure filiale (Don Juan) ou par leur propre abdication de leur rôle. Or, le parricide thématique qui sous-tend le *Burlador* se double d'un parricide esthétique, celui du legs lopesque, que Tirso avait pourtant revendiqué dans les controverses littéraires dans lesquelles il s'était vu impliqué. C'est à travers une autre ascendance, en prenant appui sur le propre intertexte tirsien et les intrigues secondaires de la *Santa Juana* qu'Isabel Ibáñez met à jour le refus de filiation de Tirso, l'émancipation consommée des codes de la comedia. Après avoir décliné la question de la filiation sous de multiples espèces, ecdotique (liée à l'attribution de l'œuvre et à ses sources), thématique (le refus du nom, le parricide) et poétique, l'article opère un retour sur la rupture partielle de la filiation, celle-ci pouvant a contrario être interprétée comme une affirmation du lignage en ce sens où être le fils de quelqu'un c'est par nature être 'autre', être dissocié de cette personne.

Point de rupture en revanche dans l'œuvre de Pedro Salinas, dans laquelle prime la dimension intergénérationnelle d'une filiation féconde et dialoguent filiations poétique et essayiste, filiations génétique, symbolique, et culturelle. Unissant les hommes à travers les générations, le regard poétique de *El Contemplado* (1946) s'érige en symbole relationnel qui relie le présent au passé, et il agrège, autour de la filiation biologique verticale, une humanité confraternelle au-delà des liens du sang. Au sortir de la guerre, le sujet lyrique revendique son appartenance à une humanité passée, présente et future, dans une conception continue et continuée du temps. Bernadette Hidalgo Bach montre qu'une semblable dynamique de renouvellement dans la continuité sous-tend l'essai *Jorge Manrique o tradición y originalidad* (1949) : le phénomène de filiation culturelle repose sur une dialectique entre l'individu et la collectivité, sur un enrichissement permanent des héritages du passé : loin de se limiter à un simple processus mimétique, la tradition stimule la capacité créatrice de l'homme et augmente son potentiel artistique, étant source de recreation et de réactualisation du passé. Ainsi la filiation culturelle

assumée fait-elle de tout sujet un héritier du passé, un acteur inventif du présent et un constructeur d'avenir.

Mais si l'héritage de la filiation peut enrichir les destinées individuelles, il peut également prendre la forme d'un déterminisme pesant, du « poids matriciel de la filiation ». L'article que Marie Delannoy consacre à la trilogie de Ramiro Pinilla, *Verdes valles, colinas rojas*, met en scène deux filiations rivales et concomitantes, déployées au sein d'une même famille basque, les Baskardo, à l'orée du xx^e siècle. Toutes deux, porteuses d'un enjeu de pouvoir doublé d'un enjeu idéologique, révèlent à quel point le lien familial constitue un modèle symboliquement représentatif, pétri de significations et d'enjeux sociaux. D'un côté la mère, Cristina, éduque ses fils dans le respect de la race basque et de l'idéologie nationaliste instituée par Sabino Arana Goiri, dont la figure patriarcale finit par se substituer à celle du père génétique. Ce dernier, Camilo Baskardo, fonde une nouvelle branche « bâtarde », la lignée des « hommes du fer » emblématique du pouvoir industriel et économique, avec une étrangère qui finit par lui faire modifier son patronyme comme on modifierait une identité. Cette double détermination, idéologique et économique, mensongère et inauthentique, mais cependant capable de modeler les caractères et les existences, donne finalement lieu au rejet. Le renversement du déterminisme prend alors la forme d'une prise de parole des héritières femmes, qui remontent l'histoire familiale pour retrouver la branche primitive, naturelle et authentique, celles des hommes libres, les Baskardo de Sugarkea, qui ont refusé la civilisation, étant bien entendu que la vraie liberté consiste à s'approprier ou s'inventer soi-même une identité moins contrainte.

Filiation empêchée, transmission récusée et construction d'identité

Les textes rassemblés dans les deuxième et troisième parties de ce numéro, consacré aux filiations et aux imaginaires qui s'y rattachent, emblématisent quant à eux les inquiétudes contemporaines face aux silences et aux ellipses du passé. Parce qu'ils occupent un présent entravé par les non-dits personnels ou les lézardes de l'histoire, les individus modernes se retournent, désorientés, vers un temps révolu qu'ils interrogent, dressant l'inventaire des legs familiaux, problématisant les enjeux des héritages et des successions empêchées, qu'ils soient individuels ou collectifs. Que les protagonistes de ces « récits de filiation » puisent aux archives intimes en feuilletant les photos de familles, comme Juan Dalhman dans l'adaptation de *El Sur* par Carlos Saura, ou en parcourant les écrits personnels du père comme le fait Anibal dans le *Scipion* de Pablo Casacuberta, ou encore que l'investigation prenne la forme moderne d'une recherche ADN (voir l'article de François Romijn sur les tests génomiques commercialisés), l'exploration du passé n'est pas tant l'objet d'un savoir que celui d'une expérience qu'il s'agit de faire revivre, de mettre en scène et de transmettre dans des représentations narratives ou par des réseaux sociaux, ce parcours à la fois mémoriel et inventif débouchant sur l'émancipation de l'individu et la reconstruction de son être.

Parmi les œuvres étudiées, nulle n'exemplifie mieux la récusation d'un héritage « naturel » que *Scipion*, le roman de l'Uruguayen Pablo Casacuberta (2010), où la relation filiale est envisagée sous l'angle spécifique d'un legs problématique et d'une transmission aléatoire du père vers le fils. Aníbal, informé de la mort de son père deux ans après la disparition de celui-ci, se voit imposer un héritage « conditionnel » qui met à jour la transaction asymétrique et complexe qui se noue derrière l'apparente passivité de l'acte d'hériter. Paradoxalement, cette transmission intergénérationnelle, associée à la disparition de l'ascendant de la lignée généalogique, à savoir à l'effacement théorique du donateur permettant au donataire d'advenir en tant que tel, génère une interrogation sur le père – le professeur Brener –, met en question l'image stable de celui-ci et

les relations qu'il entretient avec son fils. C'est dans les méandres et la conquête d'un legs attendu et fuyant que se tisse, se prolonge et se dénoue la relation avec un père physiquement absent, mais toujours présent et actif à travers son don et ses écrits. Or, seule la disparition matérielle et symbolique des objets du don délivre finalement Aníbal – dans un déluge emportant les affaires du père et ramenant le protagoniste narrateur au stade infantile des origines – et marque clairement le moment d'une renaissance, liée à la disparition forcée des encombrants objets du don. À travers l'étude de Pauline Hachette se manifestent sans conteste les caractéristiques des « récits de filiation » qui, selon Laurent Demanze, « oscillent entre le texte de deuil et les célébrations de la perte. Ce sont autant de textes adressés ou qui tentent de réparer les injustices de l'histoire passée : le récit de filiation obéit ainsi à un désir de réparation des existences passées, non seulement en insérant ces figures souvent ordinaires au sein de la littérature, mais souvent en ayant recours aux outils de la fiction ou de la rêverie pour exaucer de manière hypothétique ou fabuleuse les désirs irréalisés de l'ascendance »². L'énonciation et la réénonciation jouent un rôle crucial dans l'expression des transmissions entravées et dans l'invention d'une filiation : l'on décèle dans la conception de cet héritage une dynamique de transformation constante qui contribue au dévoilement identitaire, et c'est ainsi que la mise en récit autorise Aníbal – historien comme son père – à réélaborer sa propre histoire mais aussi, de façon plus large, à construire l'Histoire, en interprétant, comblant des vides, rêvant d'une vérité élucidée avant d'y renoncer et de s'en affranchir.

Une semblable conjonction entre le questionnement des figures évanouies de l'ascendance, l'investigation généalogique – génomique – et la mise en scène de l'ascendance révélée préside également à la démarche des usagers d'Internet séduits par les offres en ligne de tests génomiques (*direct-to-consumer genetic tests*) qui les invitent à explorer leur ethnicité en comparant leur ADN avec celui de populations cibles. L'intérêt de l'article, au-delà de l'échantillon humain choisi – une population portoricaine résultant d'un intense brassage humain et souhaitant, par le biais de ces tests, découvrir sa « véritable » appartenance ethnique –, tient du partage de cette expérience individuelle sur les réseaux sociaux. L'étude proposée par François Romijn montre comment, dans un monde caractérisé par un pluralisme de visions qui transforment notre rapport aux autres et où le « récit des origines est de plus en plus problématique et les failles dans leur transmission de plus en plus nombreuses »³, le fait de préciser, de penser et de représenter ses origines constitue un besoin irrémédiable. Mais il n'en reste pas moins que les découvertes génomiques et leur exhibition ne sont pas exemptes d'ambiguïté : là où la publicisation de l'appartenance à un groupe ethnique et l'intégration de ces données devrait s'opérer dans le reflet de l'autre qui permettrait à l'interactant de construire son identité, le partage de propriétés génétiques à la fois objectivantes et désobjectivantes suspend la nécessité du recours à l'altérité dans le processus de construction de soi. Et alors même que les résultats reçus ne sont que des probabilités, les usagers intègrent ces indices statistiques sans véritable distance critique, les percevant selon un prisme déterministe, au-delà de leurs commentaires d'approbation ou de surprise.

Cette exposition de l'ancestralité sur les réseaux sociaux, bien que représentant un phénomène ultra contemporain, rappelle que l'antagonisme entre le fait public et le fait privé – auquel l'idéologie bourgeoise du XIX^e siècle était attachée – est un leurre, tout comme l'autonomie

2 Laurent Demanze, « Le récit de filiation aujourd'hui », *Écritures contemporaines : Atelier de recherche sur la littérature actuelle*. URL : <http://ecrit-cont.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique39>. Consulté le 3 mars 2017.

3 Nicole Prieur, « La transmission de l'origine dans les nouvelles formes de filiation », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, 2007, n° 38, p. 176.

de la famille par rapport à la société est illusoire. Si, dans une perspective sociocritique, l'on considère la famille comme un fait de société et comme le modèle représentatif d'un ordre ou d'un désordre social, il est loisible de lire les schémas familiaux et les conflits intergénérationnels qui les parcourent comme la projection des crises ou des tensions qui traversent le champ social.

Telle est l'optique défendue par Joana Sánchez dans son analyse de *M'hijo el doctor* (1903), établissant au préalable un double croisement sociologique et sémantique entre lien social et familial, l'un cimentant les membres d'une société, l'autre les membres d'une famille qui se reconnaissent dans une identité commune par-delà leur parenté biologique ; l'intrigue de *M'hijo el doctor*, pièce qui ouvre le cycle familial chez Florencio Sánchez, souligne les symptômes de la société argentine marquée par la transition entre le XIX^e et le XX^e siècle et le passage d'une société traditionnelle à une société dite « moderne ». Le conflit entre Olegario, le vieux gaucho, représentant d'une société patriarcale rioplatense, et son fils Julio, jeune médecin de la ville défenseur d'une liberté individuelle métaphorise cette période spécifique, entre affirmation et contestation d'un ordre social donné, tout en découvrant les dynamiques historiques ayant consacré la croyance erronée en l'autonomie du lien familial par rapport au lien social.

Les récits de filiation : entre quête familiale et investigation historique

Les contributions réunies dans la troisième partie prolongent l'analogie entre microsociété familiale et ordre macrosocial. Elles l'excèdent pour englober la dimension politique et historique des sociétés, si bien que le prisme familial adopté par les littératures et le cinéma contemporains tend à associer l'investigation personnelle du passé – ce lieu des origines dans lequel se fondent les identités – avec l'interrogation d'une Histoire collective marquée par les silences et les traces effacées du passé récent de l'Argentine, du Mexique ou de l'Espagne.

Ainsi en est-il du documentaire d'Albert Solé, *Bucarest, la memoria perdida* (2008), premier exemple de documentaire espagnol autobiographique : le réalisateur retrace le parcours de son père, Jordi Solé Tura, à travers son engagement politique contre la Dictature franquiste et son rôle déterminant de 'Père de la Constitution' durant la Transition démocratique. À travers le portrait de son ascendant, c'est aussi une exploration identitaire qu'entame Albert Solé, le récit de l'histoire familiale et celui des événements politiques se confondant et rendant compte d'une imbrication des sphères publique et privée, de telle façon que le spectateur est invité à repenser et à élargir le concept de famille. Si le récit de filiation s'inscrit à la confluence de plusieurs héritages, le cas spécifique d'Albert Solé, qui s'engage dans les sentiers d'un passé contradictoire et lacunaire, menacé par un oubli définitif (la maladie d'Alzheimer de son père), rappelle que l'empreinte de l'action politique est telle que l'histoire familiale peut difficilement se conter sans s'inscrire dans un récit historique plus large, dans le cas présent, celui de la lutte contre la Dictature franquiste.

De même Raquel et Álvaro, les protagonistes de *Corazón helado* publié en 2007 – année de la *Ley de Memoria histórica* –, ne peuvent vivre leur présent comme un moment entier de plénitude. Ils personnifient, selon Carole Viñals, une crise de la transmission particulièrement patente dans une Espagne de la Transition ayant renoncé à créer ou à maintenir des liens avec le passé. Si Raquel Fernández Perea n'ignore rien de grands-parents – des républicains exilés après la Guerre civile –, et qu'Álvaro Carrión est confronté au silence entretenu par une famille bourgeoise du clan des vainqueurs, tous deux sont confrontés à une filiation disloquée ou en souffrance. À l'image de nombreux récits espagnols contemporains, le roman d'Almudena Grandes réinvestit le champ délaissé du passé pour donner visage à ce qui a sombré et pour invoquer les spectres enterrés, ce qui s'apparente à une tentative d'exorcisme des fantômes qui hantent les cercles

familiaux ; tout en dessinant une quête familiale, généalogique, le récit vise à combler les vides de l'Histoire espagnole récente et autorise des retrouvailles avec le passé républicain à travers à rétablissement du lien – certes sur un mode imaginaire – avec les grands-parents défunts. La mémoire individuelle s'entrelace avec la mémoire historique qu'elle tente de revivifier, et le retour critique sur le passé – la réinvention mémorielle – se concrétise dans une dernière étape par laquelle les deux protagonistes, qui figuraient dans un premier temps l'opposition entre la mémoire des vaincus, celle des vainqueurs, finissent tous deux par se reconnaître dans leurs aïeules respectives, Álvaro faisant siens les idéaux politiques de la République espagnole. Il s'invente une différence essentielle à travers la récusation du déterminisme paternel et déploie ainsi sa liberté individuelle. L'affiliation apparaît dès lors comme un prolongement à la filiation réconciliée ; elle confirme la nécessité d'une double incursion dans le passé, familiale et historique, et rappelle que la transmission généalogique s'intègre nécessairement dans un contexte social, culturel et politique.

L'étroite connexion entre l'histoire et le développement d'imaginaires de la résilience se fait également jour dans l'étude consacrée au théâtre de la frontière du Mexique, qui exemplifie et exacerbe la définition de l'identité mexicaine selon Octavio Paz :

La historia de México es la del hombre que busca su filiación, su origen. [...] Nuestra soledad tiene las mismas raíces que el sentimiento religioso. Es una orfandad, una oscura conciencia de que hemos sido arrancados del Todo y una ardiente búsqueda : una fuga y un regreso, tentativa por restablecer los lazos que nos unían a la creación⁴.

Au-delà d'une histoire nationale marquée par une série d'abandons et de trahisons, les régions du nord eurent à subir d'autres lacunes dans la transmission et d'autres privations (liées entre autres au traité de Guadalupe Hidalgo) qui impactèrent durablement la géographie et l'identité de ses populations. L'article resitue dans ce contexte les dramaturgies de la frontière, qui recourent à une poétique de l'ellipse et aux images de l'absence pour signifier la fracture identitaire portée par des personnages de bâtards et de traîtres, d'orphelins en quête de figures paternelles, ou de pères à la recherche de leurs fils. La dizaine de pièces analysées, publiées entre 1994 et 2010 par six auteurs différents, en appellent aux filiations et aux affiliations, expriment le besoin vital de récupérer un héritage qui redonnerait une légitimité aux populations du nord du Mexique, égarées entre deux cultures. L'étude que Marie-Jeanne Galéra consacre à la scène mexicaine corrobore en fin de compte qu'un sujet contemporain ne saurait se penser sans le détour par une ascendance, réelle, fictionnelle ou fantasmatique, mais que celle-ci n'est ni définitivement acquise, ni définitivement perdue, qu'elle fait partie d'un processus dynamique par lequel les individus construisent leur identité en enquêtant sur les traces de vies consommées.

Dans la lignée de la problématique rioplatense amorcée avec le théâtre de Florencio Sánchez, Stéphanie Hontang revient enfin sur l'adaptation du conte de Jorge Luis Borges, « Le Sud », par le réalisateur espagnol Carlos Saura en 1992. Les photographies des aïeux de Juan Dalhman, résurgence obsédante de son double lignage – allemand et *criollo* –, impulsent un processus de mémoire inventive à l'issue duquel le protagoniste s'inscrit dans une filiation patrilinéaire, entremêlant invention et mémoire, pour se reconnaître dans la fusion *gauchesca* de l'indigène et de l'Argentin.

Sous l'apparente identification entre l'ascendance familiale de Juan Dalhman et l'héritage national argentin, Carlos Saura sonde métaphoriquement les mécanismes de création de la Nation argentine ; il introduit par ailleurs d'autres enjeux liés à la genèse des arts photographique

⁴ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 155.

et cinématographique, en se basant sur la nature artificielle de l'image filmique qu'il évalue à l'aune de la construction imaginaire de la Nation, une représentation fondée sur la dichotomie entre « civilisation » et « barbarie ». Il nous rappelle ainsi, à l'instar de Pedro Salinas ou de Tirso de Molina avec son *Abuseur de Séville*, qu'aborder le domaine de la filiation revient à ouvrir une boîte de Pandore, à dérouler les fils de toutes les origines, à explorer des continuités et des ruptures génétiques sans fin, les variations médiatiques et les considérations génériques finissant par s'intercaler, de façon plus ou moins subreptice, au milieu des imaginaires de la filiation.

Del hijo de Dios, y del hijo del demonio: Algunos ejemplos de relaciones filiales en el teatro áureo¹

Sur le fils de Dieu et le fils du démon: quelques exemples de relations familiales dans le théâtre du Siècle d'or

Luis GONZÁLEZ FERNÁNDEZ

Université Toulouse-Jean Jaurès

¹ Este trabajo se inserta dentro del marco del proyecto I+D del Ministerio de Economía y Competitividad, FFI2013-47806-R, «BITAE (II): nuevos paradigmas de interpretación teatral: respuestas para una sociedad en conflicto multicultural», IP Juan Antonio Martínez Berbel.

Este artículo se centra en la comparación entre diferentes tipos de filiación tal y como fueron representados en el teatro áureo. La primera parte evoca algunas representaciones de la Virgen María así como la cuestión de la inmaculada concepción y cuestiones relativas al nacimiento de Cristo. El estudio se basa en este punto en piezas teatrales de finales de la Edad Media y del siglo XVI. Se evocan luego algunos casos de nacimientos monstruosos, fruto de relaciones sexuales entre diferentes especies (zoofilia,

Cet article tente une comparaison entre divers types de filiation tels qu'ils ont été représentés dans le théâtre espagnol du Siècle d'or. Le point de départ est la conception immaculée de la Vierge Marie et le rapport avec la naissance du Christ. Ce cas est montré comme le paradigme de la filiation, grâce à son caractère spécial de divinité. Quelques pièces de théâtre du Moyen Âge et de la première moitié du XVI^e siècle donnent une idée de la représentation scénique de ces mystères de la religion chrétienne. L'étude propose aussi l'évocation d'histoires de

This article seeks to compare different types of filiation such as they are presented on the Spanish Golden Age stage. The first part evokes as a prime example some theatrical representations of the Virgin Mary and the question of her Immaculate Conception and the relationship with the divine. A reduced number of plays from the end of the Middle Ages and the Early Modern period give some idea of the representation of the Virgin and the birth of Christ. The study then focusses on some examples of monstrous births, the result



por ejemplo), para luego pasar a algunas menciones de Merlín en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón. El artículo acaba con la exposición de algunas ideas en torno a la representación del nacimiento del Anticristo como antítesis de la concepción y nacimiento de Cristo.

Palabras claves : filiación, teatro áureo, Virgen María, partos monstruosos, zoofilia, Juan Ruiz de Alarcón, Anticristo

Domaine : Littérature, Moyen-âge, xvi^e siècle, Espagne

naissances monstrueuses ou issues de relations sexuelles hybrides (des cas de zoophilie, par exemple), pour ensuite examiner la naissance de Merlin, auquel il est fait référence dans une pièce de Juan Ruiz de Alarcón. La partie finale de cette étude est consacrée à l'Antéchrist, également personnage de la pièce éponyme d'Alarcón, présenté, comme son nom l'indique, comme l'antithèse de la figure du Christ.

Mots clés : filiation, théâtre espagnol du Siècle d'or, Vierge Marie, naissances monstrueuses, zoophilie, Juan Ruiz de Alarcón, Antéchrist

of hybrid sexual relationships (zoophilia for the most part), essentially from prose sources. The birth of Merlin, son of a noblewoman and a devil is then briefly discussed. Finally, the article focusses on the theatrical depiction of the birth of the Antichrist as seen by the dramatist Juan Ruiz de Alarcón in the eponymous play.

Keywords: filiation, Spanish Golden Age theatre, Virgin Mary, monstrous births, zoophilia, Juan Ruiz de Alarcón, Antichrist

Para los espectadores y lectores del teatro en los siglos XVI y XVII no parece osado afirmar que el modelo más acabado de la filiación se encuentra en la relación que Cristo mantiene con su divino padre y con su primero telúrica y luego celestial madre. Como ejemplo paradigmático representa un ideal a partir del cual se pueden medir las demás relaciones filiales, del mismo modo que con su vida de tolerancia y generosidad marca Cristo las pautas a seguir para el buen cristiano. El ejemplo crístico muestra ese amor excepcional de sus progenitores: Dios padre el uno, y madre terrenal inmaculada la otra, ascendida esta última a figura femenina con visos divinos; ambos padres son representados en los evangelios, canónicos y apócrifos, y las glosas patrísticas, como dispuestos a sacrificar por el bien mayor de la humanidad lo que podía ser su mayor tesoro, un hijo varón.

Fueron ampliamente representados en las diversas artes todos los episodios de la vida de Cristo: nacimiento, niñez, predicación, milagros, prisión, crucifixión, y los acontecimientos *post mortem* vinculados a la resurrección y hasta las apocalípticas batallas del fin del mundo. En el campo pictórico y escultórico, así como en el literario, abundan ejemplos. Una de las artes que fusionaba magistralmente lo visual con la palabra era el teatro, que no se quedó a la zaga a la hora de expresar los momentos más importantes de la *vita Christi*. De hecho en nuestro teatro, algunas de las manifestaciones más tempranas escenifican episodios de los evangelios o de sus avatares apócrifos o tradicionales: pensemos en el antiquísimo, para lo que es nuestro teatro, *Auto de los reyes magos* (siglo XIII)¹, *La representación del nacimiento de nuestro señor* del siglo XV, o las obras navideñas de los dramaturgos de la primera mitad del siglo XVI.

Antes de entrar de lleno en el tema de la filiación en el teatro, huelga recordar que las tablas españolas están repletas de representaciones de núcleos familiares de todo tipo, desde los que toman como punto de partida directamente relatos mitológicos, históricos o bíblicos, hasta los que proceden de la inspiración de los dramaturgos que, sobre modelos consagrados por ellos mismos, establecen fórmulas familiares variables con una multitud de episodios diferentes en los que las alegrías y las tensiones de la paternidad se exponen, con desenlaces igual de variables. Los padres teatrales áureos superan con creces a las madres hasta tal punto que, si se tratara sólo de estadísticas puras, se podría alegar que la sociedad áurea se construía según el modelo de la familia «monoparental», disparate tan grande quizá como el de ver en esa misma sociedad el patrón masculino como el de un uxoricida medianamente astuto. Raras, desde luego, son las comedias en las que se escenifican episodios de un núcleo familiar con padre y madre, salvando algunos dramas históricos en los que rey y reina comparten el espacio, o aquellos en los que unos ausentes padres se evocan con fines patéticos (pensemos en el caso del *Caballero de Olmedo*, que no deja de ser también un caso aislado y que tiene como ancestro a la *Celestina*, donde Pleberio y Alisa, al menos al final, aunque hay quienes discrepen, se representan con el fin de crear unas escenas de *pathos*).

Para comenzar a responder en parte a lo que anuncia el título de esta contribución, quisiera evocar primero algunos ejemplos de esa maternidad ejemplar que ofrece la representación de la Virgen María en las tablas españolas, para luego considerar un par de casos excepcionales de

1 Curiosamente esta pieza no pone en escena a la sagrada familia: la única mención a María se resume en un genérico «fembra», *Auto de los reyes magos*, v. 15, (edición en línea de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/auto-de-los-reyes-magos--0/html/fe96226-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0 (consultado el 26 de noviembre de 2016). El texto puede que esté incompleto. Cabe también la posibilidad de que quien lo haya escrito no fuese particularmente devoto de la Virgen ni se situara (al menos literariamente) en las cada vez más intensas querellas en torno a la inmaculada concepción.

filiación monstruosa, y acabar con la representación más abyecta de las relaciones padre-madre/hijo-hija. Todo ello con el objetivo de demostrar dos caras antitéticas de la maternidad y la filiación: la divina y la humana. He reducido mi corpus a unas pocas obras del medievo tardío y del siglo XVI: *La representación del nacimiento de nuestro señor*, de Gómez Manrique, así como unos autos religiosos sacados de la compilación conocida como *Códice de Autos Viejos*; una comedia de enredo o de magia, según se mire, *La cueva de Salamanca* de Juan Ruiz de Alarcón; y *El Anticristo*, de este mismo autor. A estos textos se añaden algunos casos anecdóticos de fuentes no teatrales.

Empezando, pues, por el caso mariano (en sus aspectos más amplios materno y matrimonial), aunque la historia de la virginal concepción de Jesús y parto milagroso de María era dogma y su propia inmaculada concepción lo sería con el tiempo², el tratamiento que recibió este asunto en su conjunto no fue del todo homogéneo. Si bien nos faltarán siempre testimonios de un teatro incompleto medieval y renacentista, perdido quizá para siempre, las muestras que nos quedan parecen dar a pensar que las relaciones padre-hijo (por simplificar, salvo caso concreto) se plasmaban en el teatro con cierta diferencia según la época. Siempre ciñéndonos al caso religioso, el teatro medieval no tenía empacho en presentar a san José como viejo bobo, algo inclinado a los frutos fermentados de la vid³, y si bien en las escasas muestras teatrales castellanas su propensión por la bebida está ausente, no lo está su falta de entendimiento. El San José de Gómez Manrique, en la navideña obra arriba aludida, es presentado, aunque de forma interrogativa, como el típico *senex amans* cornudo, en una escena de apertura altamente cómica:

¡Oh viejo desventurado!
Negra dicha fue la mía
en casarme con María
por quien fuese deshonrado
Yo la veo bien preñada
no sé de quién, nin de cuánto
Dizen que d'Espíritu Santo,
mas yo d'esto non sé nada⁴.

El episodio es de carácter catequístico, pues la duda expresada recibe una respuesta teológicamente sólida de parte de un ángel que ha de despejar ese titubeo dogmático, pero el

2 Véanse las interesantes observaciones de Gerardo Boto Varela, que resume algunos puntos relevantes en torno a la Virgen, su inmaculada concepción, y cuestiones apocalípticas, «Cénit y eclipse de la mujer apocalíptica. Los atributos astrales en la iconografía mariana de la baja Edad Media», *Lambard Estudis d'Art Medieval*, 2003, 15, p. 53-85, en especial p. 74-75. Sigue de imprescindible lectura el libro ya clásico de Marina Warner, *Alone of All Her Sex. The Myth and Cult of the Virgin Mary*, London: Picador, 1976, al que el propio Boto Varela se refiere abundantemente. Sobre la inmaculada concepción en Warner, ver sobre todo las páginas 236-254.

3 Irreverente en exceso es la copla siguiente: «San José era carpinteru, y vendía las virutas ¿y todo lo que ganaba? En borracheras y en putas». Ver Luis González Fernández, «La utilización de los santos en las coplas tradicionales, dichos y refranes recogidos en Arenas de Cabrales (Asturias)», in: Marc Vitse (ed.), *Hommage à Henri Guerreiro. L'hagiographie, entre histoire et littérature (Espagne, Moyen Âge et Siècle d'or)*, Pamplona, Universidad de Navarra; Toulouse, Université de Toulouse, 2005, p. 699-712.

4 Cito por la versión de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-representacion-del-nacimiento-de-nuestro-senor--0/html/fef96a50-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html#I_1

carácter cómico es sin duda el preponderante. El cornudo no sólo es hombre engañado sino ignorante y que ha de aceptar una versión de los hechos que poco o nada parece convencerle⁵. Su silencio tras las réplicas del Ángel y de María en las que la ignorancia se pone de relieve sobre cualquier otro motivo, no dejarían de evocar para ese público medieval historias sabrosas de la literatura misógina en las que se representaban esas artes femeninas de las que el hombre honrado había de guardarse. Traigamos a colación por ejemplo la historia de Pitas Payas del *Libro de buen amor*⁶, o aún alguna de las picantes historias de Chaucer⁷. Estamos sin embargo ante la reescritura de elementos evangélicos, canónicos o apócrifos, y no ante un teatro del setecientos al estilo drama de honor. No correrá aquí sangre, pero se oirán las risas de los espectadores ante la simplicidad de José, y la cándida respuesta de la reina de los cielos. El papel del padre aquí está presente en dos versiones: la del espíritu santo, que *in fine* dará paso a que se comprenda como Dios padre, según la metáfora familiar; y el padre putativo san José, relegado enseguida al silencio del cornudo tradicional. En obras marianas sucesivas José está casi ausente de la acción: para los dramaturgos, la filiación de Cristo pasará por la expresión de su relación con Dios padre, claro, pero también por la relación con su madre, única entre las mujeres. En las representaciones escénicas en torno a María, José será sistemáticamente ignorado exceptuando dramas en relación con la huida a Egipto, uno de los pocos episodios, junto con el del nacimiento⁸ y las dudas de José, que permiten al personaje un mínimo protagonismo. En palabras de Paul Payan, «*Il [Saint Joseph] n'existe que dans l'ombre de la Vierge*»⁹.

5 Al mismo tiempo, la historia de José, en lo que se refiere a los desposorios, tiene un toque picante. Charlene Villaseñor Black observa lo siguiente: «Castro's comedia bíblica [El mejor esposo, San José] implies that the paintings allude to an unexpected sexual innuendo. Conditioned by Castro's play, viewers would have understood that Joseph's main attribute, the flowering staff, refers to a ribald event in the narrative, the choosing of St. Joseph in act 1. According to the stage directions, Joseph and the other young Jewish men enter the stage with their staffs in hand. God's voice explains that the lucky man who sees his "dry staff" transformed into a "fresh bouquet" will be Mary's "chosen spouse". Suddenly, Joseph's staff bursts into bloom, and he exclaims: "What do I see? Woe is me! It seems that the fresh mist that blows forth moistens my dry staff. Now new leaves burst forth, now white flowers bloom!" According to the stage directions, at this moment white flowers burst from Joseph's rod as a dove appears. To the modern reader, such innuendo could hardly be less subtle», «Love and Mariage in the Spanish Empire: Depictions of Holy Matrimony and Gender Discourses in the Seventeenth Century», *Sixteenth Century Journal*, 32.3, 2001, p. 646.

6 Ver por ejemplo John S. Geary, «The "Pitas Payas" Episode of the *Libro de Buen Amor*: Its Structure and Comic Climax», *Romance Philology*, 49.3, 1996, p. 245-261.

7 Dos ejemplos significativos son «The Reeve's Tale» y «The Miller's Tale», ambos cuentos contienen maridos engañados. Ha perdurado perfectamente la idea del cornudo ridiculizado hasta nuestros días en las letras populares. En una cumbia de finales del siglo pasado encontramos el siguiente desenlace de un relato en el que se cuenta que un matrimonio tuvo ocho niños rubios como la mantequilla primero y luego un negrito, que despierta la curiosidad del marido: «Del matrimonio/ nacieron nueve hijos/ Ocho salieron/ rubiecitos./ Yo lo vi, a mí nadie/ me lo dijo/ que el noveno resultó/ ser bien negrito./ El marido soportó por muchos años pero/ a la larga el silencio/ le hizo daño./ Decidió confesar a su mujer./ Así lo hizo y ahora/ ustedes van a ver:/ –Oye Capullo,/ a todos los quiero igual./ Todos son angelitos/ y los llevo aquí en el alma,/ pero hablemos del negrito,/ sin perder la calma./ ¡Dime Capullo! ¿Es/ hijo mío el negrito?/ Y ella le contestó./ Y ella le contestó:/ –Oye Sorullo,/ el negrito es el único tuyo». «Capullo y Sorullo», canción de La Sonora Dinamita (1993).

8 En *El nacimiento de Cristo* se presenta a José como esposo amante y para nada ridículo. Aparece la comedia atribuida a Lope en la edición de la Biblioteca de Autores Españoles, tomo 159, Madrid, Atlas, 1963, p. 225-251 (reedición de la ed. de finales del siglo XIX de Marcelino Menéndez Pelayo).

9 Paul Payan, «*Ridicule ? L'image ambiguë de saint Joseph à la fin du Moyen Âge*», *Médiévales*, vol 19, n° 39, 2000, p. 96-111. El teatro medieval inglés y previo a la Reforma protestante abunda en obras sobre las dudas de san José: ver por ejemplo la obra del ciclo de Coventry, *The Shearmans' and the Taylors' Pageant*: «For-

El carácter de la madre y su inmaculada concepción son los ingredientes básicos de cualquier representación escénica mariana. Sirvan de ejemplo las palabras de san Juan en el *Aucto de la Asunción de Nuestra Señora*, pieza número XXXI del *Códice de Autos Viejos*¹⁰:

San Juan: ¡Sálvete Dios, virginal
templo de pura linpieca,
do Dios, qu'ès suma grandeça,
cupo por gracia especial!
¿Qué milagro es, me dezí,
Virgen, qu'estando en Arlentes
predicando a muchas gentes,
fuy tomado y puesto aquí?
Señora: Hijo Juan, mi muy amado,
¿Miénbraste quando en la cruz
mi hijo Xpo y mi luz
te me dio por abogado?

La maternidad y la relación filial de María se expresan en el fragmento expuesto de dos maneras. La primera es la evocación de la concepción y parto virginal, como queda dicho arriba, y la referencia explícita a su hijo Cristo, y la segunda el apelativo «Hijo Juan» que la establece como madre del discípulo con el que habla; aunque sea un epíteto lingüístico muy básico en las relaciones intergeneracionales, aquí puede cobrar mayor significado, y confiere a María ese papel de «madre de todos nosotros». Se podrían traer a colación otros ejemplos, tanto del mismo código como de tempranas comedias nuevas de Lope de Vega como *La madre de la Mejor*, o *La mayor culpa del hombre*, en el que se repiten estos elementos, pero pasemos a dar noticias de otros tipos de filiación menos divinos, pero no menos extraordinarios.

Nacimientos monstruosos

Los compendios medievales y renacentistas prestaban atención a todas esas historias que circulaban por el Viejo Mundo y que venían del Nuevo, gabinete de curiosidades literarias que maravillaban al oyente¹¹. Un apartado curiosísimo es el de los partos monstruosos. Célebre fue en extremo el del niño de Rávena del cual se conocen incluso grabados que circularon por

sothe, thys childe, dame ys not myne Alas! That eyuer wythe my nynes I suld see this syght», v. 114-116, in: Craig Hardin (ed.), *Two Coventry Corpus Christi Plays*, Early English Texts Society, Extra Series LXXXVII, London: Kegan Paul-Trench-Trübner, 1902, p. 1-32. Ver también Mikiko Ishii, «Joseph's Proverbs in the Coventry Plays», *Folklore*, 93.1, 1982, p. 47-60.

10 Cito, cotejando con el manuscrito de la Biblioteca Nacional de España (MSS 14711), por la edición de Rouanet, supliendo tildes y puntuación. *Aucto de la Asunción de Nuestra Señora* (XXXI), in: Léo Rouanet (ed.), *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo xvi*, Madrid-Barcelona, M.Murillo-L'Avenç, 1901, tomo II, p. 3, vv. 53-64.

11 Ver el todavía imprescindible estudio de Claude Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris: Payot, 1980. Remito igualmente, para un resumen muy útil del alcance en el Siglo de Oro de la palabra 'monstruo' y otras análogas a Tatiana Alvarado Teodorika, «El monstruo en la comedia mitológica de Calderón», in: Francis Desvois (dir.), *Le Monstre: Espagne et Amérique Latine*, Paris: L'Harmattan, 2009, p. 253-270. También de gran interés es el artículo de Mariela Insúa Cereceda, «De asombros, horrores y fatalidades: algunos apuntes acerca de las relaciones de monstruos (siglos xvii y xviii)», in: Mariela Insúa Cereceda y Ligia Peres (eds.), *Monstruos y prodigios en la literatura hispánica*, Madrid-Franfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2009, Biblioteca Indiana, 20, p. 149-161.

toda Europa¹². Su historia y otras en las que se describía a niños que nacieron con diferencias físicas llamativas, tan llamativas como el haber nacido con piezas de metal en lugar de ciertos miembros, o naciéndoles de las espaldas, como relata por ejemplo Joseph Penso de la Vega: «en el año de 1628 nació en Portugal un monstruo con una espada en un brazo y otro en Lixboa armado de unas láminas que parecían capacetes de yerro»¹³. Este tipo de relato era de gran agrado para un público ávido de novedades de cualquier orden. El *Jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada narra también en sus páginas algunos relatos de partos monstruosos, como el de una mujer que se emparejó con un simio y tuvo descendencia: «el simio vino a aprovecharse de ella, teniendo sus ayuntamientos sin que ella fuese parte para estorbárselo [...] y de esta manera se hizo preñada y parió en dos veces dos hijos, los cuales, según ella decía y afirmaba, y aun según lo que después se entendió de los que los vieron, hablaban y tenían uso de la razón»¹⁴. De partos como consecuencia de la zoofilia a los que son el fruto de la demonofilia (*copula cum daemone*, o *demonialidad*, como la llama Ludovico Maria Sinsitrari de Ameno¹⁵), otro tipo de relación inter especies, hay solo un paso. Detengámonos en dos casos notorios. Como parte de la propaganda anti-protestante, un obispo, nos relata Johan Weyer, o Wier, en 1583, inventó la historia del origen demoniaco de Martín Lutero, fruto de una mujer y de un demonio incubo:

En el verano del año 1565, para menguar el alcance de las enseñanzas de Martín Lutero, un obispo, en una conferencia en un conocidísimo colegio de una ciudad famosa, contó la historia siguiente sobre el nacimiento de Lutero [...] Disfrazado de mercader y fabricante de joyas, el Demonio llegó a Wittenberg, donde se hospedó con uno de los ciudadanos, pues no quería arriesgar perder su género en una posada [...]. Pero cuando logró atraer a la hija de su huésped a sus brazos mediante regalos y palabras y otras maneras incitadoras a la sensualidad, al final se atrevió a acostarse con ella y luego desapareció y jamás volvió a aparecer. El vientre de la joven creció un poco más cada día y cuando llegó el momento del parto mostró señales y síntomas extraños y todo apuntaba a que la criatura no había sido concebida de manera legítima¹⁶.

12 «La criatura deforme más famosa del siglo xvi es indudablemente el llamado monstruo de Rávena», afirma Folke Gernert en su erudito, y muy documentado, estudio sobre literatura de prodigios, «Relaciones de sucesos monstruosos y las *Histoires prodigieuses* de Pierre de Boaistuau», in: Pedro M. Cátedra y María Eugenia Díaz Tena, *Géneros editoriales y relaciones de sucesos en la Edad Moderna*, Salamanca, SEMYR y SIERS, 2013, p. 198.

13 Joseph Penso de la Vega, *Confusión de confusiones*, Amberes, 1688, p. 80. Cito por la edición en línea de la Digital Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren: http://www.dbnl.org/tekst/vega002conf01_01/vega002conf01_01.pdf (consultado el 26 de noviembre 2016).

14 Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, ed. Giovanni Allegra, Madrid: Castalia, 1982, p. 183; refiere el mismo autor una historia que se desarrolla en Suecia de una doncella raptada por un oso con el cual luego tiene un hijo. Torquemada, p. 180 y siguientes.

15 Un tratado manuscrito de finales del siglo xvii que tuvo que esperar hasta 1875 para ser editado, por Isidore Lisieux, lleva por título *De Daemonialitate, et Incubis et Succubis*. Este rarísimo libro fue reeditado, pero solo en su traducción francesa, en 1956 (Paris: Le Terrain Vague), y 30 años más tarde de nuevo sólo la traducción, revisada (Toulouse: Bibliothèque Ombres, 1998). Una edición bilingüe (latín-inglés) existe en línea: https://ia801406.us.archive.org/35/items/demonialityorinc00sinirich/demonialityorinc00sinirich_bw.pdf (consultado el 17 de diciembre de 2016).

16 Johan Weyer, *De praestigiis daemonum*, [la traducción es mía], libro 3, capítulo 23 [24 en 1568] «Commentum de Martini Lutheri ortu demoniaco». Cito a partir de la edición de 1568, Basileae: Ex Officina Oporiniana, de la Bayer. Staatsbibliothek, consultada el 26 de noviembre de 2016 en línea: http://www.mindserpent.com/American_History/books/Wierus/1568_wierus_de_praestigiis_daemonum.pdf.

Tanto en este caso como en el de Merlín¹⁷, Weyer se muestra escéptico. A nivel general, entre los relatos de nacimientos híbridos¹⁸ a los que se presta más caso está precisamente el de Merlín, mago de la tradición artúrica, que según esta misma tradición era fruto de una doncella y un demonio¹⁹. No me consta que en el teatro áureo se le haya dado un trato especial a este personaje aunque sí se le menciona en algunos dramas²⁰. Juan Ruiz de Alarcón, en *La cueva de Salamanca*, comedia en la que se habla mucho de la licitud de la magia, incluye una breve relación del nacimiento del mago: sirve el detalle, según he sugerido en otro lugar²¹, para inferir que la magia aprendida por el Marqués de Villena, es de alguna manera de origen demoníaco. He aquí lo que se dice de Merlín²²:

Partime a Italia, ambicioso
de las glorias de la guerra,
y al monstruo de ciencias Merlín
por mi dicha encontré en ella;
aquel, según se publican
o verdades o consejas,
lo concibió de un demonio
una engañada doncella,
que esto puede hacer un ángel,

17 *De praestigiis daemonum*, Libro 3, cap. 30 (31 en la edición de 1568), donde dice Weyer: «*Idem Boethius, constantem fuisse famam inquit, Merlinum ex incubi & nobilis Britannici sanguinis fœminæ concubitu genitum esse. Hinc quilibet palam uidet, quantum hisce miraculis apud historiographos fidei debeatur*» [Boecio también dice que había un rumor persistente de que Merlín había sido concebido tras la unión de un demonio incubo y una mujer británica de sangre noble. En esto se ve claramente el crédito que se le ha de dar a tales maravillas contadas por los historiadores (la traducción es mía)].

18 Sobre esta noción ver Kappler, *op. cit.*, p. 147 y siguientes.

19 Ver al respecto Ulric Molitor, que sentencia: «*Ex illa enim hystoria habes Merlinum ex incubo diabolum genitum*», *De lamiis et phitonicis mulieribus*, Colonia, 1489, b6r. [El Merlín de esta historia era hijo de un demonio incubo (la traducción es mía)]. Ver también Weyer que cita el caso de Merlín y refuta la veracidad de este ejemplo así como muchos otros. El texto latino proviene de la edición facsímil que se encuentra en Ulric Molitor, *Des Sorcières et des Devineresses. Le premier procès de sorcellerie*, Paris, Tiquetonne, s. d.

20 En la literatura inglesa es un personaje de gran relevancia, existe incluso una obra de teatro del siglo xvi, *The Birth of Merlin*, en la que como su título indica se da debida cuenta de las circunstancias del nacimiento del mago: «MERLIN: *Why, mother, I can be but half a man at best,/And that is your mortality; the rest/In me is spirit; 'tis not meat, nor time,/That gives this growth and bigness; no, my years/Shall be more strange then yet my birth appears./Look, mother, there's my uncle (E1v).* [...] CLOWN: *THANK YOU, BROTHER: WE HAVE GONE MANY A WEARY STEP TO FINDE YOU; YOU MAY BE A HUSBAND FOR A LADY, FOR YOU ARE FAR FETCHT AND DEAR BOUGHT, I ASSURE YOU. PRAY, HOW SHOULD I CALL YOUR SON, MY COUSIN HERE?//DEVIL: HIS NAME IS MERLIN*» (E2v.), William Rowley, *The Birth of Merlin, or The Childe hath found his Father*, (antes de 1626), cito por la edición digital de <https://archive.org/details/birhofmerlinwri00rowluoft>, que reproduce la edición de Thomas Johnson de 1662 en la que se da también a William Shakespeare como coautor de la obra.

21 Luis González Fernández, «El festín interrumpido: 'transubstanciación' y magia demoniaca en *La cueva de Salamanca* y *Quien mal anda en mal acaba* de Juan Ruiz de Alarcón», in: María Dolores González (ed.), *Homenaje a Alberto Porqueras Mayo*, Lérida, Universidad de Lérida, 2011, p. 123-139.

22 Poco antes, el mago Enrico había dado noticias de su propio aprendizaje en Italia: «Al fin topé en Italia un eminente/en las ciencias varón, Merlín llamado», vv. 379-380, cito aquí, y en las demás ocasiones, por la edición de Celsa Carmen García Valdés, *La cueva de Salamanca La prueba de las Promesas*, Madrid, Cátedra, 2013.

si a vaso femenino lleva
el semen viril que pierden
los que con Venus se sueñan...
Mas sigan esta cuestión
los que siguen las escuelas,
que a mí no me toca ahora
probar sus naturalezas.
Merlín, el hijo del diablo,
su apellido común era;
yo he pensado, que por ser
más que humano a todas ciencias. (vv. 673-692)²³

Parece estar citando Alarcón a los demonólogos y quizá así sea. Merlín goza de una reputación más bien benigna en las letras, como sabio mago al servicio del rey Arturo, y en esta obra como maestro en artes mágicas; la parte demoníaca de su personalidad parece relegada a un segundo plano. En el drama alarconiano no se detienen los personajes en comentarios sobre las repercusiones de semejante portento, se da como información, sin más, con quizá un atisbo de escepticismo en este último comentario del Marqués de Villena en el que se da a entender que Merlín es más un ser extraordinario que hijo de un diablo. En el caso de la otra pieza dramática de Alarcón, el *Anticristo*, el desarrollo del nacimiento portentoso y monstruoso (en un nuevo sentido ahora) ocupa una parte considerable de la primera jornada, que es donde se construye el personaje apocalíptico.

Incestos y atropellos

La cuestión de la filiación en el *Anticristo* es particular ya que en el tratamiento de las circunstancias relativas al nacimiento del antihéroe²⁴ se concentran una sucesión de elementos de abyección, seguramente inspirados en las lecturas apocalípticas de Alarcón, que a todas luces conocía bien: en la obra hay una acumulación de referencias y expresiones vinculadas a lo abyecto que lo sitúan en clara oposición con las tradiciones que rodean el nacimiento de Jesucristo. Se puede decir, con la debida prudencia, que la genealogía de Merlín, incluso con ese padre diablo, es positiva, no lleva tara en su linaje más allá de la mención pasajera; los claros varones demonólogos suelen poner en duda esa paternidad sobrenatural y supongo que incluso la *vox populi* tiene sus propias dudas al respecto. En la época en que se escriben estas comedias, si la comparación entre el parto mariano y el de cualquier mujer ya era de por sí odiosa, por lo que tiene el parto natural de doloroso y sanguinolento, con ese riesgo de muerte de la madre o del niño, y el de María de indoloro y casi aséptico; y porque en el parto se ha de pensar sin duda en el momento de la concepción y por ende en el coito, cosas todas ellas: dolor, sangre, sexo, que podían hacer estremecerse a los más delicados moralistas, la comparación entre la doblemente inmaculada concepción y pulcro nacimiento de Cristo y la concepción y el nacimiento del Anticristo nos lleva a dos opuestos radicales. Tanto la concepción del Anticristo

23 En la nota al verso 675, Celsa Carmen García Valdés cita el *Tesoro* de Covarrubias al igual que el *Quijote* donde se habla de la concepción de Merlín. En «Acostarse con el enemigo: el demonio lujurioso en la comedia nueva» (en prensa), me he ocupado de los demonios íncubos y súcubos y su representación en el teatro áureo.

24 Remito al interesante trabajo de Lola Josa Fernández, «El *Anticristo* de Juan Ruiz de Alarcón de antihéroe bíblico a héroe metateatral», *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, 8, 1998, p. 65-78.

como su nacimiento son momentos en los que se desvela lo abyecto, lo animal y brutal y lo que sin lugar a dudas hirió y ofendió a los oídos píos²⁵, por retomar la conocida frase de los censores.

El Anticristo es presentado primero como portentoso infante en una larga descripción declamada por el falso profeta Elías:

A la Asiria babilonea
llegó el decacorno horrendo,
y allí, en medio de los diez,
otro germinó pequeño.
Éste ilustraban dos ojos
como de hombre, y en acento
humano hablaba una boca
en él horribles misterios.
Luego le vi, transformado
en un bello infante tierno,
al terrenal paraíso
trasladarse con secreto.
Allí de espíritus puros
fue educado, y le dio el leño
de la vida inmortal vida
y profundas ciencias ellos.
Súbitamente creció
a hermoso y fuerte mancebo,
y a su rostro, de los diez
se ocultaron los tres cuernos,
y los siete que restaban
a su grandeza sujetos,
se humillaron a su nombre
y a su voz se estremecieron.
Postreme a la majestad
de su venerable aspecto,
y él, admitiéndome humano,
así me dijo, severo:
Yo soy el rey; yo, el Mesías
prometido a los hebreos;
reinaré en Jerusalén,
reedificaré su templo;²⁶

25 María José Vega, «Malos saberes y *censuras menores* en el siglo XVI», in Folke Gernert (dir.), *Los malos saberes*, Toulouse: Méridiennes-Presses universitaires du Midi, 2015, p. 13-28. Ver de la misma autora, «Escandaloso, ofensivo y malsonante. Censura y vigilancia de la prosa espiritual en la España de Siglo de Oro», *Criticón*, 120-121, 2014, p. 137-154.

26 Las citas se toman de la edición de A. V. Ebersole, *El Anticristo*, en Juan Ruiz de Alarcón. *Segunda parte de las obras completas*, Valencia, Castalia, Estudios de Hispanófila, 5, tomo II, 1966, p. 203-204.

Si bien arranca de lo monstruoso y horrendo, la descripción nos lleva hacia «un bello infante tierno», de resonancias crísticas, en un discurso propagandístico eficaz, que tendrá como consecuencia el que algunos judíos sigan el estandarte del Anticristo. Sin embargo, Alarcón, con maestría dramática, sigue esta descripción épica con una escena entre madre e hijo en la que se rompe por completo la portentosa y divina imagen inicial que aclamaba la llegada del nuevo Mesías. He aquí la terrible conversación entre madre e hijo:

MADRE: Hijo de la maldición, ya ¿qué afrentoso título habrá, que a tu maldad no cuadre?

¿No te bastó ser parto incestuoso del que siendo tu abuelo, fue tu padre sin que lacivo, agora, en amoroso lazo te unieses a tu misma madre?

ANTICRISTO: ¿Qué dices? Vuelve a pronunciallo:

¿Yo del tribu de Dan? ¿Yo de mi abuelo hijo soy?

MADRE: ¿Qué te admiras de escuchallo?

Tu inclinación opuesta al mismo cielo no te declara bien, si yo lo callo, que dio nefanda unión tal monstruo al suelo?

Mas tu origen escucha, pues me obliga tu delito y mi pena a que lo diga.

Manzer hebreo, dogmatista injusto en Babilonia, obscuro descendiente de Dan, movido de venéreo gusto, en su hermana Sabá, de Oreb ausente virgen esposa con rigor robusto logró violento su apetito ardiente, cometiendo en acto deshonesto, fuerza, adulterio, estupro, y torpe incesto.

Yo desdichada deste grave exceso concepto soy; pluguiera al cielo santo que informe embrión, fatal suceso, al reino trasladara tal espanto, antes que organizado el mortal peso del alma se informara, para tanto escándalo del mundo, pues naciendo, di ocasión a delito más horrendo.

Crecí, y el lustro apenas vio tercero a verde primavera de mis años, cuando el mismo Manzer, sensual y fiero, posponiendo los suyos y mis daños, en mi amor abrasado, contra el fuero de padre natural fabrica engaños, con que no pueda justa resistencia librarme su bárbara violencia.

Solo se encierra el agresor lacivo
y dogmatista infiel conmigo un día
y, cuando justamente yo concibo
que religiosa acción me prevenía,
el que debiera serme ejemplo vivo
de pura honestidad, la hipocresía
desnudó y las divinas leyes junto
con mi virginidad violó.
Tú fuiste de tu abuelo, padre y tío,
abominable incestuoso efeto [...] ²⁷.

El relato materno contrasta punto por punto con el modelo de la concepción inmaculada de María, ya que aquí la Madre del Anticristo no es fruto de un milagro que borra ese pecado original, como el paradigma mariano, sino de una violación incestuosa, y el propio Anticristo, ya con este infame pedigrí acuestas, será a su vez fruto del incesto de su abuelo y su madre, una concepción diametralmente opuesta a la de Cristo. La comparación con Cristo es de rigor en esta comedia –el propio nombre del protagonista lo anuncia sobradamente– así como en los escritos apocalípticos que abundaron desde la Revelación de san Juan en adelante. Estirando un poco quizá los límites del cotejo o el paralelismo entre ambas historias, la relación padre-hija del abuelo y madre del Anticristo, no deja de recordar esa diferencia de edad entre san José y la Virgen María. Es digno de señalar también que si María es *uirgo intacta* cuando concibe y *mater christi semper uirgo*²⁸, la abuela del Anticristo es virgen violada²⁹ y la madre del Anticristo entra en exactamente la misma categoría. Alarcón no se extiende, quizá por ser delicado el asunto, o demasiado obvio, en explicar si el Anticristo, en el momento de cometer el acto incestuoso con su madre, es virgen también. Las palabras «inclinación» y «maldad» y «lacivo» pueden indicar ya una *prehistoria* sexual (de que sea pecaminosa no queda duda alguna) para el antihéroe alarconiano, pero es mera conjetura. Esta comparación entre la concepción de Cristo y su maléfico doble está implícita en la obra alarconiana y se expone de manera inequívoca en la obra homónima de Lope de Vega, donde Luna, madre del Anticristo revela lo siguiente:

Yo en mis más floridos años
cometí un infame incesto
con mi padre [...]
Por cuanto María, Madre
de Cristo fue raro ejemplo
de castidad, la que es tuya
será de amor deshonesto.³⁰

27 Alarcón, *El Anticristo*, op. cit., p. 204-205.

28 San Agustín, Sermón CXXV: «In natali domine», *Augustini hipponensis episcopi Opera omnia, post lovaniensium theologorum recensionem, tomus quintus, pars altera*, Paris, Gallice, 1841, col. 1994.

29 Puede que sea casualidad que uno de los epítetos marianos sea «*post partum uirgo inviolata*», tal y como señala Pierre Wagner en su estudio sobre la liturgia cristiana, *Origine et développement du chant liturgique jusqu'à la fin du Moyen Âge*, Tournai, Desclée, Lefebvre et Cie., 1904, p. 288, disponible en: <https://books.google.fr/books?id=ejQRAwAAQBAJ&pg=PA288&dq=inviolata+virgo&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwj4-K-D3tDQAhUKJ8AKHebsDk0Q6AEIQjAE#v=onepage&q=inviolata%20virgo&f=false>, consultado en línea el 17 de diciembre de 2016.

30 Cito por la edición de Marcelino Menéndez Pelayo, *El Antecristo*, en *Obras de Lope de Vega*, vol. VIII,

El Anticristo alarconiano, molesto en extremo con el relato revelador de su madre y las consecuencias que esto podría tener para el éxito de su campaña mesiánica, mata a su progenitora arrojándola a una sima, una especie de abismo, acción que contrasta con la de Cristo que precisamente baja a la tierra para recoger a su madre y subir con ella en majestad a los cielos, como dan cuenta en el teatro numerosos ejemplos de la ascensión de María³¹. El nacimiento del Anticristo se nos brinda entonces como el reflejo de un espejo, en el sentido absolutamente estricto de la palabra, de la concepción y nacimiento de Cristo, como un macabro espectáculo con copia de alusiones a prohibiciones sexuales, forzadas relaciones, partos indeseables y relaciones conflictuales filiales.

Los ejemplos aquí evocados presentan una gama que nos lleva de la sublimación de la mujer hasta convertirla en especie de deidad, salvando las distancias teológicas, en un modelo tan perfecto que se hace inalcanzable e inigualable. Pero para los siglos en cuestión, las mujeres que no respondían al modelo clásico de la santidad en sus dos vertientes, la virtuosa virgen, y la pecadora redimida, se ajustaban a otro modelo menos decoroso, en el que un rebajamiento sistemático las asocia a lo animal o lo monstruoso. Los ejemplos antiguos son muy numerosos: sirena, harpía, Gorgona, valquiria, lamia. Estas mujeres son monstruosas *per se*, pero hay otras que lo son por asociación sexual con seres de otra especie, mediante la zoofilia o peor, que arrojan al mundo una progenitura híbrida, que a su vez engrosa las filas de los monstruos. En muchos casos el retrato de la mujer se aleja del modelo socialmente aceptable de la doncella casadera y luego fiel esposa, paradigma inferior al de la Virgen, pero loable aún, y se convierte en una acumulación de muestras de la abyección femenina que va mucho más allá de los comentarios paulinos misóginos para ahondar en los terrenos incómodos del incesto, del estupro y de la vergüenza ocultada. Los valores negativos de la mujer como la envidia, las habladurías, el apetito sexual, y la crueldad, se exacerban cuando se trata de las asociaciones con sus hijos. Madres infanticidas, madres incestuosas, y madres adúlteras; todas ellas se reflejan en el modelo positivo y adquieren una otredad necesaria para que se las pueda catalogar en el campo de lo ajeno y de lo amenazador. No creo que sea casualidad que la madre del Anticristo, y su hijo, aparezcan en su primera escena vestidos de pieles³², animalizados en apariencia y condenados a nivel moral por las palabras, contrastando así con las pulidas imágenes de la Virgen María, impecable, o las santas mártires que solo pierden su virginal ‘feminidad’ intacta cuando son sometidas a la degradación corporal, expresión física de la tortura moral o religiosa que reciben y claro testimonio de su fortaleza; no la perderán de esa manera más tradicional, en una relación amorosa que las llevará al parto, expresión después del acto sexual y embarazo de que la mujer ya no es virgen. Violentemente torturadas en exceso, se señalará incluso su actitud viril, que las redime de la suerte menos gloriosa de ser madres y por ende de haber conocido varón. Si los apóstoles pueden hacer alarde de la filiación perfecta de Jesucristo y, de algún modo, verse asociados a esa madre virginal que se convierte en la suya propia, el Anticristo se ve obligado, por razones políticas y sociales, a ocultar su origen, y sus acólitos a construir un relato falso sobre su linaje y procedencia. Su madre lo hizo torpemente con pieles de animales que recordaban un origen heterodoxo, el Anticristo lo hace mediante la supresión del discurso molesto de su madre al asesinarla y mediante la ocultación de las pruebas al echarla violentamente en el fondo de

Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Atlas, 1959, p. 426a.

31 Cito por la edición de Marcelino Menéndez Pelayo, *El Antecristo*, en *Obras de Lope de Vega*, vol. VIII, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Atlas, 1959, p. 426a.

32 Las pieles constituyen una marca inconfundible del salvaje, tan usual en la Edad Media y en el Siglo de Oro, ver Fausta Antonucci, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro: historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona-Toulouse, Universidad de Navarra-Université de Toulouse, 1995.

una sima. En una obra como el *Anticristo*, las mujeres, tanto las presentes en escena (madre, Sofía), como las ausentes (la abuela del Anticristo) se asocian enseguida con el deseo masculino incontrolado, sujeto a pasiones reprobables: si bien, considerando el deseo masculino, existe un primer nivel de relación sexual que es el que se concibe dentro del marco matrimonial; un segundo nivel sería el deseo de una mujer fuera de este marco; y el grado superior, el del deseo de una mujer de su propia sangre, adentrándonos en esa máxima prohibición que es el incesto, especie de antítesis de la relación filial, que se plasma en la figura del Anticristo, y que contrasta en lo absoluto con el paradigma crístico. No sé si sería descabellado inferir que en el episodio de la revelación de su filiación, el Anticristo silencia esa verdad materna, que constituye un «saber», aunque Sofía, más tarde en el argumento, en tanto personificación de un saber que el Anticristo desea poseer con el mismo grado de lujuria que a su madre, aparecerá para constituir de nuevo un estorbo a las pretensiones del falso Mesías. Allí anega éste el saber de su madre, luego lo intenta controlar en esa proyección o representación del saber-sabiduría que es Sofía.

Los límites de la filiación en esta comedia sobrepasan con creces los términos que encontramos en la mayoría de las obras teatrales de la época en las que lo incestuoso se evoca con mucha precaución. Aquí, Alarcón lo trata de manera frontal, sin circunloquios, y como parte de una larga lista de atropellos morales. Todas las obras a las que se han aludido abordan de manera oblicua o frontal el tema de la filiación, como milagro sublime, como curiosidad o maravilla digna de ser contada o como peligrosa constatación del pecado: linaje preclaro por un lado y mancha ignominiosa de una sangre mil veces maldita por el otro.

BIBLIOGRAFÍA

AGUSTÍN DE HIPONA, Sermón CXXV: «In natali domine», *Augustini hipponensis episcopi Opera omnia, post lovaniensium theologorum recensionem, tomus quintus, pars altera*, Paris, Gallice, 1841, col. 1994.

ALVARADO TEODORICA, Tatiana, «El monstruo en la comedia mitológica de Calderón», in: Francis Desvois (dir.), *Le Monstre: Espagne et Amérique Latine*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 253-270.

ANÓNIMO, *Auto de los reyes magos*, edición en línea de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/auto-de-los-reyes-magos--0/html/fef96226-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0 (consultado el 26 de noviembre de 2016).

ANÓNIMO, *Códice de Autos Viejos*, manuscrito de la Biblioteca Nacional de España (MSS 14711).

ANÓNIMO, *The Shearmans' and the Taylors' Pageant*, in: Craig Hardin (ed.), *Two Coventry Corpus Christi Plays*, Early English Texts Society, Extra Series LXXXVII, London, Kegan Paul-Trench-Trübner, 1902, p. 1-32.

ANTONUCCI, Fausta, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro: historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona, Universidad de Navarra; Toulouse, Université de Toulouse, 1995, 237 p.

BOTO VARELA, Gerardo, «Cénit y eclipse de la mujer apocalíptica. Los atributos astrales en la iconografía mariana de la baja Edad Media», *Lambard: Estudis d'Art Medieval*, 15, 2003, p. 53-85.

GEARY, John S., «The "Pitas Payas" Episode of the *Libro de Buen Amor*: Its Structure and Comic Climax», *Romance Philology*, 49.3, 1996, p. 245-261.

GERNERT, Folke, «Relaciones de sucesos monstruosos y las *Histoires prodigieuses* de Pierre de Boaistuau», in: Pedro M. Cátedra y María Eugenia Díaz Tena, *Géneros editoriales y relaciones de sucesos en la Edad Moderna*, Salamanca: SEMYR y SIERS, 2013, p. 191-209.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis, «La utilización de los santos en las coplas tradicionales, dichos y refranes recogidos en Arenas de Cabrales (Asturias)», in: Marc Vitse (éd.), *Hommage à Henri Guerreiro. L'hagiographie, entre histoire et littérature (Espagne, Moyen Age et Siècle d'or)*, Pamplona: Universidad de Navarra; Toulouse, Université de Toulouse, 2005, p. 699-712.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis, «El festín interrumpido: 'transubstanciación' y magia demoniaca en *La cueva de Salamanca* y *Quien mal anda en mal acaba* de Juan Ruiz de Alarcón», in: María Dolores González (ed.), *Homenaje a Alberto Porqueras Mayo*, Lérida, Universidad de Lérida, 2011, p. 123-139.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis, «Santos viajeros en el *Códice de Autos Viejos*», in: Alain Bègue y Emma Herrán Alonso (dir.), *Pictavia Aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional "Siglo de Oro", Poitiers, 11-15 de julio de 2011*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, Anejos de *Criticón*, 19, 2013, p. 871-880.

INSÚA CERECEDA, Mariela, «De asombros, horrores y fatalidades: algunos apuntes acerca de las relaciones de monstruos (siglos XVII y XVIII)», in: Mariela Insúa Cereceda y Ligia Peres (eds.), *Monstruos y prodigios en la literatura hispánica*, Madrid-Franfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2009, Biblioteca Indiana, 20, p. 149-161.

ISHII, Mikiko, «Joseph's Proverbs in the Coventry Plays», *Folklore*, 93.1, 1982, p. 47-60.

JOSA FERNÁNDEZ, Lola, «El Anticristo de Juan Ruiz de Alarcón de antihéroe bíblico a héroe metateatral», *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, 8, 1998, p. 65-78.

KAPPLER, Claude, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1980, 348 p.

MANRIQUE, Gómez, *Representación del nacimiento de Nuestro Señor*, edición en línea de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-representacion-del-nacimiento-de-nuestro-senor--0/html/fef96a50-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html#I_1 (consultado el 26 de noviembre de 2016).

MOLITOR, Ulric, [*De lamiis et phitonicis mulieribus*, Colonia, 1489], *Des Sorcières et des Devineresses. Le premier procès de sorcellerie*, Paris, Tiquetonne, s. d., 148 p.

PAYAN, Paul, «Ridicule ? L'image ambiguë de saint Joseph à la fin du Moyen Âge», *Médiévales*, vol 19, n° 39, 2000, p. 96-111.

PENSO DE LA VEGA, Joseph, *Confusión de confusiones* (Amberes, 1688), edición en línea de la Digital Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren: http://www.dbnl.org/tekst/vega002conf01_01/vega002conf01_01.pdf (consultado el 26 de noviembre de 2016).

ROUANET, Léo, (ed.), *Aucto de la Asunción de Nuestra Señora* (XXXI), in: *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, Madrid, M.Murillo; Barcelona: L'Avenç, 1901, tomo II, p. 1-7.

ROWLEY, William, *The Birth of Merlin, or The Childe Hath Found His Father* (antes de 1626), edición digital disponible en: <https://archive.org/details/birhofmerlinwri00rowluoft>, que reproduce la edición de Thomas Johnson de 1662 en la que se da también a William Shakespeare como coautor de la obra.

RUIZ DE ALARCÓN Y MENDOZA, Juan, *El Anticristo*, in: A. V. Ebersole, *Juan Ruiz de Alarcón. Segunda parte de las obras completas*, Valencia, Castalia, Estudios de Hispanófila, 5 tomo II, 1966, p. 203-236.

RUIZ DE ALARCÓN Y MENDOZA, Juan, *La cueva de Salamanca*, in: Celsa Carmen García Valdés (ed.), *La cueva de Salamanca La prueba de las Promesas*, Madrid, Cátedra, 2013, p. 93-224.

SINISTRARI DE AMENO, Ludovico Maria, *De la démonialité et des animaux incubes et succubes où l'on prouve qu'il existe sur terre des créatures raisonnables autres que l'homme, ayant comme lui un corps et une âme, naissant et mourant comme lui, rachetées par N.-S. Jésus-Christ et capables de salut ou de damnation*, Toulouse, Bibliothèque Ombres, 1998, 107 p.

SONORA DINAMITA, «Capullo y Sorullo», canción de (1993).

TORQUEMADA, Antonio de, *Jardín de flores curiosas*, ed. Giovanni Allegra, Madrid, Castalia, 1982, 500 p.

VEGA CARPIO, Lope Félix de, *El Antecristo*, in Marcelino Menéndez Pelayo (ed.), *Obras de Lope de Vega*, vol. VIII, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Atlas, 1959, p. 425-456.

VEGA CARPIO, Lope Félix de [atribuida a], *El nacimiento de Cristo*, Madrid: Atlas, 1963, Biblioteca de Autores Españoles, tomo 159, p. 225-251 (reedición de la ed. de finales del siglo XIX de Marcelino Menéndez Pelayo).

VEGA, María José, «Escandaloso, ofensivo y malsonante. Censura y vigilancia de la prosa espiritual en la España de Siglo de Oro», *Criticón*, 120-121, 2014, p. 137-154.

VEGA, María José, «Malos saberes y censuras menores en el siglo XVI», in: Folke Gernert (dir.), *Los malos saberes*, Toulouse, Méridiennes-Presses universitaires du Midi, 2015, p. 13-28.

VILLASEÑOR BLACK, Charlene, «Love and Mariage in the Spanish Empire: Depictions of Holy Matrimony and Gender Discourses in the Seventeenth Century», *Sixteenth Century Journal*, 32.3, 2001, p. 637-667.

WAGNER, Pierre, *Origine et développement du chant liturgique jusqu'à la fin du Moyen Âge*, trad. de l'abbé Bour, Tournai: Société de Saint Jean l'Évangéliste, Desclée Lefebvre et Cie. 1904, disponible en: <https://books.google.fr/books?id=ejQRAwAAQBAJ&pg=PA288&dq=inviolata+virgo&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwj4-K-D3tDQAhUKJ8AKHebsDk0Q6AEIQjAE#v=onepage&q=inviolata%20virgo&f=false> (consultado el 17 de diciembre de 2016).

WARNER, Marina, *Alone of All Her Sex. The Myth and Cult of the Virgin Mary*, London: Picador, 1976, 423 p.

WEYER, Johan, *De praestigiis daemonum*, edición de 1568, Basileae: Ex Officina Oporiniana, de la Bayer. Staatsbibliothek, disponible en: http://www.mindserpent.com/American_History/books/Wierus/1568_wierus_de_praestigiis_daemonum.pdf (consultado el 26 de noviembre de 2016).

Luis González Fernández, docteur de l'université de Londres est actuellement Maître de conférences à l'université Toulouse Jean-Jaurès, où il est directeur scientifique des Presses universitaires du Midi et responsable scientifique de la collection Méridiennes (FRAMESPA, UMR 5136 du CNRS); auteur d'une trentaine d'articles sur le théâtre du Siècle d'or, centrés essentiellement sur le rôle du diable, il travaille également sur la démonologie de l'époque moderne.

« Le fils de ses œuvres » : Don Juan, l'Abuseur de Séville

« *El hijo de sus obras* » : Don Juan, el Burlador de Sevilla

« *The son of his deeds* » : Don Juan, The Trickster of Seville

Isabel IBÁÑEZ

Université de Pau et des Pays de l'Adour, Langues, Littératures et Civilisations de l'Arc Atlantique, EA1925

La question de la filiation du *Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina est toujours à l'heure actuelle une question polémique et non-résolue, que ce soit au niveau de son attribution ou de celui de ses sources. Après un rapide état de la question, nous proposons, à partir d'une lecture textuelle et intertextuelle restreinte au corpus tirsien, au-delà d'un positionnement sur ces sujets, une réflexion sur les enjeux de filiation tels qu'ils se jouent dans le premier *Don Juan* théâtral connu.

Mots clés : Don Juan, théâtre du Siècle d'or, filiation

Domaine : Théâtre, xvii^e siècle, Espagne

La cuestión de la filiación del Burlador de Sevilla de Tirso de Molina sigue siendo en la actualidad una cuestión polémica sin resolver, tanto a nivel de la atribución de la obra como al de sus fuentes. Después de un rápido balance sobre el estado de la cuestión, proponemos, partiendo de una lectura textual e intertextual restringida al corpus tirsiano, más allá de un posicionamiento sobre estos temas, una reflexión sobre lo que se ventila en cuanto al concepto de filiación en el primer Don Juan teatral conocido.

Palabras claves : Don Juan, teatro aurisecular, filiación



S'il est une question qui adhère – et ce « des deux côtés » –, à Don Juan, protagoniste du *Burlador*, le premier d'une longue série de textes littéraires ou artistiques¹, c'est bien celle de la filiation : de qui le Don Juan du *Burlador* est-il le fils ou le descendant (question des sources et de l'autorité du texte) ? Qu'est devenue sa propre et prolifique descendance ?

C'est à la première question que nous nous intéresserons, apportant dans un premier temps notre contribution à une polémique critique dont nous dresserons le plus rapidement possible les tenants et les aboutissants. Nous tenterons ensuite de cerner les enjeux éthiques et esthétiques de cette filiation en montrant comment ce personnage qui semble s'être fait lui-même est, plus que le fils de ses œuvres, celui des œuvres tirsienues, l'alpha et l'oméga de celles-ci.

État de la polémique

La question des sources est probablement la première, chronologiquement parlant, à avoir intéressé la critique, souvent liée par ailleurs au problème de l'attribution de la pièce² (de Marcelino Menéndez Pelayo à Alfredo Rodríguez López Vázquez, pour ne citer que les chefs de file du débat). Elle se déploie suivant plusieurs directions :

- les rapports avec la biographie du dramaturge,
- les rapports avec des personnages historiques préexistants,
- les rapports avec des textes dramatiques ou légendaires antérieurs.

Blanca de Los Ríos, dans son introduction au *Burlador*, après avoir synthétisé la 'première critique' (Said Armesto, Gendarme de Bevette, Menéndez Pidal) qui fouille dans la biographie du dramaturge ou dans le contexte historique de la création de la pièce, se base sur le passage de Tirso à Séville lors de son embarquement pour Saint Domingue (1616-1618) pour lui attribuer *Tan largo* et le *Burlador* à partir des descriptions de Séville et de Lisbonne dans les deux célèbres monologues (tous deux de Tirso, selon elle, d'après leur qualité esthétique³) et pour les dater respectivement de 1616 et de 1619-1620⁴. Elle passe également en revue tous les personnages légendaires ou historiques pressentis par la critique de l'époque pour être des inspirateurs du personnage : le « conde Leoncio pervertido por las doctrinas de Maquiavelo »⁵ d'une pièce jésuite allemande, Octavio de *Dineros son calidad* de Lope de Vega, le *romance de Riaza* recueilli en 1905 par Menéndez Pidal mais probablement postérieur à la pièce de Tirso, ou encore certains personnages de la famille Tenorio tels qu'ils apparaissent dans la chronique du Docteur Narbona etc.⁶ Puis elle évoque l'anachronisme historique qui fit du personnage historique Miguel de Mañara (enfant lors de la création de la pièce) le modèle de l'abuseur sévillan ainsi que la fusion littéraire postérieure de ce personnage avec celui de don Juan.

1 D'autres *media* tels que le cinéma ou encore la photographie d'art (dans son utilisation publicitaire) se sont comparés de cette figure mythique, comme le *Don Giovanni* de Joseph Losey en 1979.

2 En effet, on ne peut jamais se fier aux déclarations d'autorité des éditions de *sueñas* surtout si elles sont manifestement 'piratées', comme la *princeps* du *Burlador* dans l'édition de 1630.

3 C'est moins vrai selon nous, de la description de Séville dans *Tan largo*, le critère de la qualité esthétique étant, on le sait, éminemment subjectif et discutable.

4 Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra, Obras Dramáticas Completas*, ed. crítica de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989, t. III, 1989, p. 558.

5 *Op. cit.*, p. 542 A.

6 *Ibid.*, p. 542-544.

Enfin la célèbre critique, à partir des données qui lui ont permis d'établir la paternité du mercédaire (qualité des vers dignes ou non de la plume de Tirso, éléments biographiques, historiques ou légendaires), en vient à proposer la priorité chronologique du *Tan largo*⁷ (variante très proche du *Burlador*) par rapport au *Burlador* représentant dignement le camp des '*tanlanguistes*' (on voudra bien nous pardonner ce néologisme moqueur), puisque sur ce sujet la critique est scindée en deux camps irréductibles⁸.

Un autre groupe de critiques, qui se centre davantage sur le texte, apporte quelques compléments et des réponses partielles. Márquez Villanueva (dont Ignacio Arellano partage les conclusions⁹) est peut-être celui qui apporte les éléments les plus nouveaux et convaincants. D'abord il insiste – avec juste raison à notre avis, et ce sera l'objet de notre développement – sur la filiation tirsienne du personnage et de l'action (notamment dans les *comedias* : *La Santa Juana*, *La Ninfa del Cielo*, *La dama del Olivar*, *La Peña de Francia*) ainsi que sur la quantité et la variété de modèles de situations et de types dérivés de la *comedia lopesque* (*El perro del hortelano*, *La fuerza lastimosa*, *El caballero del milagro* de Lope de Vega, pour ne citer que quelques exemples). À noter que d'autres critiques se basent sur ces mêmes arguments pour contester la paternité tirsienne¹⁰. Puis, il examine à part (dans deux sous-chapitres différents) le cas de *El Infamador* de Juan de la Cueva représenté à Séville en 1581 qui, d'après lui, partage avec le *Burlador* ce qui le caractérise : un personnage aux mœurs dissolues, objet d'un châtiment surnaturel et présentant un caractère sévillan très marqué. Toutefois il estime que tant le texte de Juan de la Cueva que celui de Tirso ont pour hypotexte une légende populaire sévillane qu'il ne reconstitue pas entièrement mais dont il exhume les traces dans une tradition littéraire et légendaire occidentale médiévale (concrètement, l'adaptation espagnole *Floresviento* du *Floovant* français du XII^e siècle et de ses épigones) et dans un motif carnavalesque attesté entre autres au XVI^e siècle dans une Italie très hispanisée (le souper macabre)¹¹. Notons toutefois avec Alfredo Rodríguez López Vázquez que d'un point de vue anthropologique, on a de grandes chances de tomber sur des précédents à n'importe quelle époque et dans n'importe quelle culture (par exemple le *Tricksker* nordique a été mis souvent à contribution par la critique désireuse de trouver un précédent à la figure de don Juan). Enfin, il défend la thèse d'un enracinement sévillan de la légende, qu'il établit à partir de sources littéraires et dramatiques et d'une synthèse sur les familles sévillanes historiques des Tenorio et des Ulloa, ainsi que sur le cycle légendaire de Pierre le Cruel, monarque auquel fut étroitement liée la famille Tenorio et dont la vie intéressa le théâtre. Pour ne prendre qu'un

7 Voir Tirso de Molina, *Tan largo me lo fiais*, *Obras Dramáticas Completas*, ed. crítica de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989, t. III, p. 552-554.

8 On remarque à ce propos que les partisans de la priorité du *Tan largo* partagent *grosso modo* les opinions développées par Blanca de los Ríos sur les autres sujets et centrent davantage leurs études sur le 'hors-texte' que sur le texte, ce qui confirme l'opinion d'Enrique Banús et Luis Galván sur le fait que la réception d'une œuvre en dit plus long sur le récepteur que sur l'œuvre. Voir Enrique Banús Irusta, Luis Galván Moreno, « Sentido y recepción de *El Burlador de Sevilla* », dans Carmen Pinillos Salvador, Ignacio Arellano Ayuso, Blanca Oteiza Pérez, Miguel Zugasti Zugasti (eds.), *Tirso de Molina : Del Siglo de Oro al Siglo XX*, Madrid, Revista Estudios, 1995, p. 27-43.

9 Voir Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla* (1630), ed. Ignacio Arellano, Madrid, Espasa Calpe, 2003, p. 12-16.

10 Voir Francisco Márquez Villanueva, *Orígenes y elaboración de « El Burlador de Sevilla »*, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 1996, p. 45-48.

11 *Op. cit.*, p. 49 et 123.

exemple, Tirso de Molina écrivit la pièce *El rey don Pedro en Madrid*, pièce dont, curieux hasard, la paternité lui a été souvent contestée¹². Il conclut (c'est nous qui soulignons) :

Una tradición sevillana de Don Juan conforme a las líneas aquí esbozadas reviste por lo demás absoluta normalidad, desde el punto de vista de recientes avances en relación con el estudio genérico de la leyenda en el medioevo y de las funciones del elemento maravilloso en la literatura de la época. Es la típica leyenda 'local', caracterizada por su referencia geográfica y su enfoque sobre un personaje notable que se supone haberla vivido muchas generaciones atrás. La tradición sevillana respondería sin dificultad al amplio modelo bajo-medieval que se impone en Occidente a partir del siglo XIV y en que, perdida la idealidad de otras épocas, se da una fuerte tendencia a lo violento, tétrico y rafez [sic]. [...] Tales leyendas de tipo sobrenatural miran por lo común al apoyo del sistema de creencias que rigen la conducta tanto del grupo como del individuo y suelen centrarse sobre temas de sacrilegio, o profanación de lugares, personas y objetos sagrados. Lo más notable es, con todo, que dichas tradiciones no suelen mostrarse de verdadera o inicial inspiración religiosa, ni hallar favorable acogida bajo el manto eclesiástico, justo como la de El burlador de Sevilla debió de haber apuntado en su origen a un blanco mucho más político que religioso. Conforme a esto, la leyenda sevillana tampoco fue nunca objeto de la menor sanción o reconocimiento en ningún plano sacro. Todo hace pensar que no revestía carácter piadoso ni hagiográfico, porque con la mayor probabilidad no pasaba de ser sino un estallido de odio partidista. En perfecto correlato, la obra de Tirso se centra sobre la figura del supremo transgresor Don Juan Tenorio y, apartándose adrede del subgénero de la comedia de santos, invoca a aquel gigante de la burla integral sin llamarse, por ejemplo, San Gonzalo de Ulloa¹³.

Cette longue citation met en évidence la conclusion principale de Márquez Villanueva sur l'origine du *Burlador*, qui est une origine à la fois littéraire, légendaire, politico-historique et locale, récupérée par les hommes d'église à des fins édifiantes¹⁴ et ce, avant même Tirso de Molina. Les points que nous avons soulignés montrent l'intérêt pour notre propos de l'étude du critique qui, dans sa perspective, aboutit à des conclusions plutôt vagues (il n'a pas pu reconstituer avec précision et de façon complète l'hypothétique légende locale de Don Juan) quoique étayées de façon fort convaincante. L'écart entre cette pièce et le genre hagiographique auquel il fait allusion nous engage en effet sur un chemin qu'il a entrevu et que nous nous proposons d'explorer de manière approfondie, celui de l'univers dramatique tirsien et des choix et traitements génériques à l'intérieur de celui-ci. Quant à la dimension politique locale de départ, elle est importante à notre avis car elle peut éclairer la réflexion sur la deuxième grande question péri-textuelle, celle du rapport avec *Tan largo me lo fiáis*.

Le rapport avec *Tan largo me lo fiáis* a donné lieu à une sorte de controverse à l'intérieur du monde de la critique, controverse dont nous ne rendrons pas compte par le menu mais dans laquelle nous pouvons dès à présent prendre parti, à partir de notre propre lecture confortée par des études précises et fouillées, principalement celle de Xavier Fernández. Ses conclusions rejoignent la position la plus consensuelle à l'heure actuelle, celle d'un hypotexte d'origine dont seraient dérivés *Tan largo* et le *Burlador* et auquel ce dernier serait plus fidèle (Guenoun¹⁵, Arellano¹⁶). Ces travaux corroborent notre propre lecture selon laquelle non seulement

12 *Ibid.*, p. 84-100.

13 *Ibid.*, p. 126-128.

14 Il observe en effet une récupération partielle dans des sermons et *exempla* où souvent manque le banquet macabre final, remplacé par un repentir sincère.

15 Voir Tirso de Molina, *L'Abuseur de Séville (El Burlador de Sevilla)* (1630), ed. bilingüe de Pierre Guenoun, Paris, Aubier-Montaigne, 1962, p. 55.

16 Voir Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla*, ed. de Ignacio Arellano, *op. cit.*, p. 56.

le *Burlador* et *Tan largo* procèdent d'un même hypotexte mais encore que *Tan largo* est postérieur au *Burlador*. En outre, nous y trouvons des réponses satisfaisantes sur les principaux points qui posent problème, à savoir le nom du père de Don Juan (anonyme dans *Tan largo* et Don Diego dans le *Burlador*) et la description des deux capitales : Séville dans *Tan largo* et Lisbonne dans le *Burlador*. L'intérêt de cette comparaison entre les deux textes, outre son utilité pour la correction des passages du *Burlador* manifestement mal transcrits, réside dans le fait que les stratégies qui mènent à certains remaniements de *Tan largo* peuvent également confirmer, par contraste, certaines stratégies d'écriture du *Burlador*. Nous pouvons en déduire, en particulier, les raisons qui ont présidé aux modifications probables par rapport à l'hypotexte d'origine que l'on observe dans *Tan largo*. Ce texte aurait été remanié dans le sens d'intérêts locaux (protagonisme de don Pedro Tenorio au détriment de don Diego – anonymé dans *Tan largo* – qu'éclairent les travaux de Márquez Villanueva sur la famille Tenorio) et / ou d'un sentiment anti-portugais, compréhensible dans le cas d'une rédaction tardive. Arellano retient 1650-1660¹⁷. Cela, dans un contexte où le Portugal avait fait sécession avec l'Espagne (en 1640, mais la rébellion avait démarré en 1637) : la suppression de l'éloge de Lisbonne dans *Tan largo*, remplacé par l'éloge de Séville, est la trace la plus visible de cette désaffection tardive. Pour Rodríguez López Vázquez au contraire, il s'agit d'une adaptation de circonstances du texte du *Burlador*, quand la troupe des *Valencianos* qui avait récupéré le texte joua au Portugal en 1622. Elle aurait remplacé alors la description de Séville par l'éloge de Lisbonne. Pourtant il nous semble assez logique que Don Gonzalo, de retour de son ambassade au Portugal, relate les grandeurs de Lisbonne, alors que les termes dans lesquels s'exprime Don Juan à propos de Séville entrent en contradiction avec l'économie textuelle. Dans le *Burlador*, on a un contraste parfait entre le personnage qui déclame sur un ton épique l'éloge de Lisbonne et la description, 494 vers plus loin, des bas-fonds de Séville, par deux jeunes têtes-brûlées sur le mode dialogué et dans des termes frisant souvent la vulgarité. Dans *Tan largo* le contraste entre les deux descriptions de Séville par le même personnage (Don Juan) est moins crédible. Par ailleurs ces deux interventions de Don Juan dans *Tan largo* tendent à construire le personnage de manière linéaire, et surtout découplée de son 'contraire' positif, le Commandeur. C'est pourquoi la priorité du *Burlador* sur *Tan largo* et la substitution *a posteriori* de l'éloge de Lisbonne par celui de Séville, a notre préférence¹⁸.

De façon générale, force est de constater la réversibilité des arguments d'attribution et de désattribution de ces deux *comedias* (*Tan largo* et *El Burlador*) à Tirso : l'océan intertextuel de la littérature en général et de la *comedia* en particulier fournit assez d'éléments susceptibles d'être identifiés comme hypotextuels. On ne peut nier qu'ils aient agi d'une façon ou d'une autre sur l'écriture du *Burlador* mais tout autant qu'ils ont pu agir sur celle d'autres textes, tirsien ou non. Il nous semble plus pertinent de procéder de façon régressive et, partant des éléments systémiques constitutifs du *Burlador* de rechercher dans un intertexte plus restreint, celui de

17 *Ibid.*, p. 56. À l'appui de la thèse de *Tan largo*, fruit d'un remaniement tardif, on observera l'élimination presque systématique des plaisanteries scatologiques de Catalinón ou ayant trait aux 'cornes' en général, régies, semble-t-il, par un désir de moralisation (relative, il est vrai) et de bienséance propre aux refontes de la fin du XVIII^e siècle, mais qui avait tendance à vouloir s'imposer bien avant. Par exemple, dans le manuscrit autographe de *La Santa Juana* (I et III), ce type de 'bons mots' sont presque systématiquement rayés et ne portent jamais la mention corrective en marge du type « *dícese* » que l'on observe à côté de certains passages biffés pour des raisons d'économie textuelle (abrégé le texte) ou de représentation (supprimer un personnage).

18 Nous n'entrerons pas ici dans le détail de l'argumentation comparative mais nous partageons les conclusions de Xavier Fernández en particulier auxquelles nous renvoyons. Voir Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630), ed. de Xavier A. Fernández, Madrid : Alhambra, 1982.

l'œuvre tirsienne, la présence de ces éléments-là, puis d'analyser la portée de leur évolution dans la construction du système-*Burlador*¹⁹.

Le 'système *Burlador*'

Signalons dans un premier temps le noyau structurel du *Burlador*, celui qui a donné naissance au mythe de Don Juan, tel que la critique autour de ce mythe et de sa postérité l'a établi²⁰ : le mort, le groupe des femmes et le héros (Don Juan) qui ne se conçoit que dans son rapport avec les deux autres composantes. Au centre du groupe des femmes – qui à l'avenir sera décliné suivant des modalités variables – se tient Ana, fille du défunt et cause du duel et de la mort de son père. Celle-ci est le pivot de la relation entre les trois unités (mythèmes) du mythe de Don Juan. S'il constitue bien aussi la marque du « système *Burlador* », il n'est pas suffisant à en rendre compte et ne se détache des autres éléments systémiques que par sa constitution postérieure en mythe.

D'autres aspects font la singularité du système *Burlador* d'un point de vue éthique et esthétique, c'est-à-dire, et du point de vue de son 'message', et en tant que *comedia*, héritière du modèle théâtral lopesque. La critique s'accorde aujourd'hui à dire que son message théologique a été surévalué, sans doute du fait de la qualité d'homme d'église de son auteur. Plus qu'un message sur la grâce et la prédestination qui en ferait le pendant d'une autre comédie tirsienne à la paternité contestée (*El condenado por desconfiado*²¹), la morale de l'histoire, si morale il y a, est un discours sur la valeur de l'attrition²². Plus consensuelle est la dimension sociale et politique, sous-évaluée celle-là par le récepteur moderne : le *Burlador* met en scène une monarchie démissionnaire de ses devoirs politiques, le monde corrompu de la Cour et les réseaux d'influence des favoris, qui assurent l'impunité et permettent à leurs protégés de vivre au-dessus des lois. Par ailleurs, le meurtre du Commandeur n'est qu'une expression du parricide, déclinée de diverses façons dans la pièce. Les figures paternelles de la pièce, le Roi, Don Pedro l'oncle de Don Juan, Don Diego, son père, se voient niées par la désobéissance de la figure filiale (Don Juan) mais aussi par leur propre abdication de leur fonction, de leur rôle²³, concept qui est aussi un concept théâtral et les disqualifie du point de vue dramatique. Don Gonzalo, figure issue de l'épopée²⁴, n'est pas

19 Cela suppose que l'on parte de l'hypothèse d'un univers dramatique personnel au dramaturge et donc, que l'on introduise dans le jeu, non pas sa personne, dont nous ne savons de toutes façons que peu de choses, mais une production unifiée par son autorité, question qui, en soi, fait débat. Or, nous allons le voir, c'est bien l'intertexte tirsien (majuscule ?) qui dessine un 'auteur modèle' unificateur et évolutif et ce d'autant plus que celui-ci se construit de façon cohérente dans ses textes de fiction (essentiellement dramatiques) mais aussi dans ses paratextes où il écrit depuis sa position d'auteur.

20 On peut lire avec profit les ouvrages bien connus de Rousset (1978), Casaldueiro (1975), ou encore Minguet (1977). Jean Rousset, *Le mythe de don Juan*, Paris : Armand Colin, 1978. Joaquín Casaldueiro, *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1975. Charles Minguet, *Don Juan*, Paris, Éditions Hispaniques, 1977.

21 Datée de 1614-1615 par Blanca de los Ríos (Tirso de Molina, *El condenado por desconfiado*, *Obras Dramáticas Completas*, ed. crítica de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989, t. III, p. 429).

22 Voir Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla*, ed. Ignacio Arellano, *op. cit.*, p. 35-39.

23 Nous entendons 'rôle' au sens que lui donne Patrice Pavis : « En tant que type de personnage, le rôle est lié à une situation ou à une conduite générale. Il n'a aucune caractéristique individuelle, mais rassemble plusieurs propriétés traditionnelles et typiques d'un comportement ou d'une classe sociale (le rôle du traître, du méchant)... ». Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre : termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Éditions Sociales, 1987, p. 340.

24 En effet, outre les références au Cid qui adhèrent à la figure du Commandeur, ce personnage est plus apte à l'expression épique (voir par exemple l'éloge de Lisbonne) qu'au dialogue ingénieux théâtral.

seulement le père vertueux de Doña Ana, il est le paladin du Père suprême qu'est Dieu offensé, il est Dieu sur scène puisque c'est lui qui applique le châtement divin. En ce sens, d'un point de vue strictement théâtral, son « rôle » de père biologique de Doña Ana s'enrichit après sa mort, et Doña Ana, personnage qui n'a d'existence que celle de sa nomination par les autres personnages et celle d'une voix hors-scène justement, abandonne celui de *dama* de comédie pour investir pleinement son programme onomastique²⁵ non réalisé sur scène en devenant la Grâce de Dieu, celle qui éclaire le spectre don Gonzalo lors de sa première visite à Don Juan auquel il dit : « *No alumbres, que en gracia estoy* »²⁶.

Mais ce parricide se décline aussi du point de vue onomastique du côté du fils criminel, puisque Don Juan se définit dès les premiers vers comme « *hombre sin nombre* »²⁷. Or lorsque Don Juan se définit ainsi, il dit, certes, qu'il n'a pas d'identité sociale (titre, renom, lignage...), mais aussi qu'il n'a pas de nom « pré-adamique » puisqu'il est un non-nom (« *u-n(h)ombre sin nombre* »). Il se condamne donc à ne pas accéder à la connaissance de soi, à errer à la recherche d'un sens à donner à son être, recherche qui passera par la quête d'un autre nom, un nom qu'il tentera de se construire dans une entreprise sacrilège de rivalité démiurgique avec son créateur. Or ce créateur, dans le cas d'un personnage de théâtre comme lui, on peut l'entendre soit comme le dramaturge, soit comme le Créateur Divin de la personne dont en tant que personnage théâtral il est l'imitation. Plan religieux, éthique, et plan dramatique s'articulent donc parfaitement dans ce refus fondateur du nom, fondateur car comme le confirme un relevé de nomination dans la pièce, Don Juan est bien celui, qui, refusant l'imposition du nom par son « onomaturge »²⁸, va essayer de se créer lui-même en s'auto-nommant. Car pour don Juan, son véritable nom, celui qu'il s'attache par ses faits et gestes à se construire, n'est pas un nom chrétien mais, sacrilège suprême et raison suffisante pour être damné, un nom de 'gentil', de non-chrétien, le seul qu'il accepte de son Baptiste qui est aussi son double caricatural et dévalorisé, Catalinón (c'est nous qui soulignons) :

DON JUAN

¡ Catalinón, en fin !

CATALINÓN

Y tú, señor, eres

langosta de las mujeres,

y con público pregón,

porque de ti se guardara,

cuando a noticia viniera

de la que doncella fuera,

fuera bien se pregonara :

« Guárdense todos de un hombre

que a las mujeres engaña,

25 Philippe Meunier démontre comment le système onomastique tirsien se fonde sur l'étymon « Ana » à partir de son sens étymologique de « grâce » (Philippe Meunier, *Stratégies onomastiques et poétiques dans le théâtre de Tirso de Molina*, Thèse de Doctorat d'Études Ibériques, sous la direction de Mme le Professeur Nadine Ly, Bordeaux3 : 1995).

26 Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla*, ed. de Ignacio Arellano, *op. cit.*, p. 178, v. 2489.

27 *Ibid.*, p. 78, v. 15.

28 Nous empruntons le concept à Claude Allaigre (Claude Allaigre, *Sémantique et littérature : Le Retrato de la loçana andaluza de Francisco Delicado*, Grenoble, Ministère des Universités, 1980).

y es el burlador de España.

DON JUAN

*Tú me has dado gentil nombre*²⁹.

Don Juan se revendique donc fils de ses (basses) œuvres rompant fondamentalement sa filiation chrétienne, et bafouant sa filiation sociale qui ne lui sert qu'à assurer son impunité.

Sur le plan fondateur de la nomination, acte fondateur de la création en général et de la création dramatique en particulier, nous constatons donc quelques « anomalies » dans le comportement onomastique des trois figures centrales du mythe et de la pièce : Don Gonzalo, nommé par ailleurs le *convidado de piedra* par le titre, est un personnage peu conforme à l'univers dramatique et qui, plus qu'à une figure du *barba* ou du *viejo*, correspond à celle d'un héros épique. Doña Ana et Don Juan, dans une relation spéculaire sont, l'une, un nom sans personnage et, l'autre, un personnage sans nom.

Ce ne sont d'ailleurs pas les seules infractions dramatiques, si l'on se réfère au code de la *comedia* lopesque, que l'on peut constater : la pièce évolue dans des univers génériques variés, poreux, qui s'interpénètrent, des univers relevant tantôt de la tragédie, tantôt de la comédie : comédie-tragédie palatine (épisodes italiens), comédie-tragédie de commandeur d'ambiance pastorale (épisode Tisbea) ou rurale (épisode Aminta) et, au cœur du dispositif générique, de façon surprenante au regard de la qualité des principaux personnages, comédie urbaine (épisode doña Ana), mais traitée sur le mode tragique (mort violente du Commandeur, qualité des personnages³⁰).

Or le parricide, thématique qui sous-tend le *Burlador*, est porteur aussi d'un parricide esthétique, celui du legs lopesque. On en donnera pour preuve l'impasse dramatique dans laquelle le texte se retrouve à la fin de l'Acte III, laquelle ne peut être dénouée que par l'intervention de Dieu, incarné par ce véritable deus ex-machina qu'est la statue du Commandeur, autrement dit par l'intervention visible et anti-dramatique du dramaturge lui-même, tranchant le nœud gordien d'une situation, inextricable si on ne dispose que de l'outillage dramatique lopesque.

On voit bien aussi comment le *Burlador*, à une époque charnière de la production dramatique tirsienne, dit sous diverses formes le refus de filiation, un refus d'autant plus surprenant que Tirso fait figure, pour la critique, de disciple passionné de Lope de Vega, toujours prêt à prendre sa défense dans les controverses littéraires auxquelles il se vit mêlé au cours de sa carrière de dramaturge³¹.

Reste à savoir, quand on parle de texte en rupture de filiation, où se situe celle-ci et comment elle se négocie – avec les textes antérieurs de filiation affichée (on pense au célèbre *Vergonzoso en Palacio* – 1611-1612 –, qui revendique l'excellence de la *comedia* lopesque). Un travail exhaustif sur le corpus tirsien dépasserait le cadre de cette étude. De fait, il est plus que suffisant de recourir

29 Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla*, ed. de Ignacio Arellano, *op. cit.*, p. 137-138, v. 1477-1488.

30 Les personnages de l'intrigue-Ana, en effet, sont des personnages qui peuvent habiter le Palais : or, l'espace que leur attribue la pièce est un espace périphérique, urbain, fidèlement « imité » de l'espace urbain sévillan qui devait être celui des spectateurs (dans l'hypothèse d'une création de la pièce à Séville).

31 Divers personnages dans *Los cigarrales de Toledo* font l'apologie de la *comedia nueva* et de son 'inventeur', Lope. Sont également célèbres les vers déclamés par la Serafina du *Vergonzoso en Palacio* (1611-1612) que l'on peut considérer comme une profession de foi dramatique (Tirso de Molina, *El vergonzoso en Palacio*, 1969, p. 467-468).

à une intertextualité restreinte et en particulier à une œuvre tirsienne dont maints critiques³² ont signalé les liens avec le *Burlador* : *La santa Juana*³³, trilogie hagiographique écrite en 1613-1614 et dont les deux premières parties ont été publiées pour la première fois dans la *Quinta Parte de comedias* de Tirso en 1636³⁴.

La filiation *Santa Juana*

C'est du côté des deux intrigues secondaires des parties II et III qu'il faut chercher les ascendants de Don Juan, soit les deux *galanes* indignes et lucéfériens que sont Don Jorge de *SJII* et Don Luis de *SJIII*.

Le premier semble issu d'une comédie de commandeur et de l'honneur paysan, dont le modèle sous-jacent n'est autre que la *Fuenteovejuna* lopesque : jeune marié, il séduit sans trop de mal une jeune paysanne, Mari Pascual, promise au rustre Crespo. Mais l'hypotexte lopesque de *Fuenteovejuna*³⁵ est contredit par une solution théologique³⁶ puisque Don Jorge agissant en toute impunité du fait de l'absence de l'Empereur parti combattre les hérétiques protestants, c'est Dieu qui lui envoie une mort 'naturelle' certes, mais soudaine et inattendue. Toutefois, grâce à l'intervention miraculeuse de Juana, la sainte protagoniste, il a le temps de se repentir *in extremis*, échappant ainsi de peu aux flammes de l'Enfer. Sa victime, la jeune Mari Pascual, véritable sœur aînée de Tisbea dans sa culpabilité de fille d'Ève et dans ses lamentations mêmes³⁷, prend le voile, l'Époux divin présentant une alternative socialement acceptable pour une fille déshonorée. Soulignons la prise de distance visible avec l'hypotexte lopesque, celui-ci étant sans cesse convoqué pour être aussitôt contredit. De cette stratégie participent notamment les réactions incohérentes face au malheur de Mari Pascual : indifférence à son sort lorsqu'elle se fait enlever par les sbires de Don Jorge à la fin de l'Acte I, rébellion qui consiste à la soustraire à leurs griffes dans l'intervalle de l'Acte I et de l'Acte II, soumission immédiate face aux exactions de Don Jorge. C'est donc une prise de distance qui porte sur le contenu et constitue en soi une rupture de filiation. Or il n'en va pas de même du point de vue des codes de la *comedia* lopesque, car on ne peut pas dire que l'action n'avait pas d'autre issue : la justice de cette figure paternelle et de pouvoir qu'est Charles V n'est jamais mise en doute. L'option d'un règlement humain à la crise n'est pas fermée, il s'agit simplement de proposer une solution en accord avec le sujet hagiographique et les intentions doctrinales et idéologiques de Tirso pour qui, si le paysan est souvent un être vertueux, il est avant tout un être faible qui a besoin de protection³⁸. Si la solution du châtement

32 Par exemple Francisco Márquez Villanueva, Ignacio Arellano, et Xavier A. Fernández.

33 Nous nous référerons au contenu de ce texte hors de toute édition particulière par les abréviations *SJI*, *SJII*, et *SJIII*.

34 Tirso de Molina, *Quinta parte de comedias del Maestro Tirso de Molina*, Madrid, Imprenta Real, a costa de Gabriel de León, 1636 (Biblioteca Nacional de España, cote : R18714).

35 Lope de Vega, *Fuenteovejuna, Dozena parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, por la viuda de Alonso Martin, 1619 (Biblioteca Nacional de España, cote R/13863).

36 Noël Salomon, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985, p. 723-728.

37 Mari Pascual abandonnée se lance dans une longue lamentation ponctuée par le vers suivant : ¡ Mal haya la mujer que en hombres fia ! (Tirso de Molina, *La Santa Juana* (I, II, III) (1636), *Obras dramáticas completas*, ed. crítica de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1969, t. I, p. 852-853).

38 On citera par exemple *La dama del olivar* (1614 d'après Blanca de los Ríos, voir Tirso de Molina, *La dama del olivar*, p. 1156-1164) où la révolte paysanne suite aux exactions du Commandeur Don Guillén et au déshonneur de Laurencia, la paysanne aux mœurs légères, tourne court grâce à l'intervention pacificatrice et protectrice du « bon seigneur » Don Gastón.

divin à la place du châtiment royal est un précédent thématique du *Burlador*, cette solution est le résultat d'un choix idéologique mais pas d'une rupture franche de filiation esthétique avec les modèles lopesques convoqués.

Le *galán* de *SJII* évolue dans l'univers de la comédie urbaine et passe du statut de séducteur à celui d'abuseur : en effet si dans sa jeunesse il a séduit, sans la déshonorer toutefois, la paysanne Aldonza, il se retrouve à Madrid, en rivalité avec César, le riche Génois, auprès de Doña Inés. Suite à un imbroglio ourdi par Aldonza (nous évoluons toujours dans la comédie de cape et d'épée), Inés décide de se donner à César, mais Don Luis, profitant de l'obscurité, et grâce à la complicité de son père qui a fait enfermer César à sa demande, prend la place de celui-ci. Mais là où l'abuseur Don Luis acquiert ses traits diaboliques, c'est lorsqu'il foule son faible père à ses pieds au sens propre du terme, dans un acte parricide symbolique. La perte de son âme semble dès lors inévitable, mais grâce à l'intervention de la sainte protagoniste, le Ciel lui envoie un signe prémonitoire qui n'est autre qu'un revenant, l'âme en peine de Don Juan, un ami du *galán* décédé un an auparavant et qui souffre atrocement au Purgatoire pour expier son attitude irrespectueuse envers son propre père. Celui-ci lui fait ressentir ses tourments dans un serrement de main qui lui brûle « *no solo la mano y palma/ sino el alma !* »³⁹. Contrairement au Don Juan du *Burlador*, Don Luis dispose de temps pour se repentir, temps qu'il met fort opportunément à profit, hagiographie oblige. Or les similitudes avec *Burlador* ne s'arrêtent pas là puisque le spectre refuse de l'appeler par son nom, l'interpellant dans un premier temps par le vocatif « ¡ hombre ! »⁴⁰, ce qu'il explique de la manière suivante :

Voz

Como vos no tenéis más
de ser hombre el ser desnudo
sin el bien que los demás,
hombre os llamé, y temo y dudo
que no lo fuistes jamás.
Cuando deshecha se ve
y borrada una pintura,
para dar noticia y fe
della, escribirse procura
su nombre y quien ella fue,
y así, hombre, no os asombre,
que siendo imagen de Dios
borrada, que aun no sois hombre,
porque os conocáis en vos
de hombre os dé tan solo el nombre⁴¹.

Don Luis, comme plus tard le Don Juan du *Burlador* n'a pas de nom, il est un « homme sin nombre »⁴², mais dans son cas, c'est par indignité sociale et chrétienne. Comme on l'a vu, le Don Juan du *Burlador* franchit un pas supplémentaire par le refus de son nom et la recherche d'un nom convenant à sa noirceur. Or la question du nom avait déjà reçu, au début de l'Acte III

39 Tirso de Molina, *La Santa Juana* (I, II, III), ed. crítica de Blanca de los Ríos, *op. cit.*, p. 906B.

40 *Ibid.* p. 905B.

41 *Ibid.*

42 Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla*, ed. de Ignacio Arellano, *op. cit.*, p. 78, v. 15.

de *SJIII*, un développement à travers la glose d'une *redondilla* qui proclame la nécessité pour l'être aimant (Don Diego, père de Don Luis), de ne pas dire le nom de l'être aimé (Don Luis) : « *Esclavo soy pero cuyo/ eso no lo diré yo/ que cuyo soy me mandó/ que no diga que soy suyo* »⁴³. Cette *redondilla* s'insère dans une tirade où Don Diego propose à son fils des solutions pour qu'il reprenne en main sa vie dans des conditions économiques et sociales honorables, ce qui provoque sa colère et le parricide symbolique. Le secret du nom est bien lié au refus du père : en effet, si Don Luis face au revenant voudrait être nommé en rapport avec sa situation sociale, il ne veut pas être nommé comme fils de son père, refus qui a déclenché auparavant le parricide symbolique.

On voit bien que le personnage de don Luis est un clair précédent du Don Juan du *Burlador* avec cette fois la même différence que celle observée dans le cas de Don Jorge, le mauvais seigneur de *La santa Juana II* : indépendamment des interventions miraculeuses de la sainte et du spectre, qui fonctionnent comme un *deus ex-machina*, l'univers dramatique de *La santa Juana* n'est pas bloqué : Don Luis n'ayant abusé que Doña Inés (nous apprenons de la bouche d'Aldonza qu'il ne l'a pas déshonorée), la solution du mariage réparateur – qui se produira en fin de pièce – est toujours possible. Cette solution miraculeuse n'en constitue pas moins une prise de distance, du point de vue du contenu seulement, avec les modèles lopesques de la comédie urbaine. Elle pointe en outre les grands absents des comédies urbaines de Lope que sont les pères des jeunes premiers réduits le plus souvent au rôle de personnages ridicules. Or, si Don Diego est un père faible, pitoyable parfois, il est doté d'une dimension morale qui génère de l'empathie à son égard. Il est certes condamnable du point de vue de l'éducation qu'il donne à son fils mais le Don Diego du *Burlador* l'est aussi parce qu'il a une responsabilité politique et que sa faiblesse a un impact sur l'ordre social dont il devrait être le garant.

De *La santa Juana* au *Burlador* ou l'émancipation consommée

Au-delà des similitudes thématiques qui font de *La santa Juana* un précédent du *Burlador*, et du *Burlador* une pièce de filiation tirsienne, on observe à un autre niveau, et ce dans les deux pièces, la convocation de la filiation lopesque mise en question par des prises de distance de degré et de portée différents.

La santa Juana en effet reprend le modèle esthétique de la *comedia* lopesque mais se démarque des contenus proposés couramment par celle-ci (le cas le plus visible est celui du rapport *Fuenteovejuna* /vs/ *SJII*). Autour de 1614, Tirso croit aux vertus didactiques de la *comedia* et de fait dans *SJIII*, l'avertissement divin faisait du pécheur un repent et un futur porte-parole du discours de Vérité porté par la pièce. Ainsi, contrairement aux deux premières parties où c'est un personnage quelconque qui conclut la pièce, c'est Don Luis qui conclut la trilogie, en engageant le public à tirer les conséquences du discours de Vérité qui vient de lui être représenté sur scène :

43 Il s'agit de la tirade de don Diego que l'on peut lire dans *La Santa Juana*, *op. cit.*, p. 897B-898A. La *copla* glosée est attestée dans l'édition de Bruce W. Wardropper, du *Mágico prodigioso* de Calderón (Madrid, Cátedra, 1985, p. 156, annotation des vers 2717-2718, qui l'attribue à Baltasar del Alcázar, 1530-1606). Dans *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua, édité par James Agustín Castañeda, (Madrid : Cátedra, 1980, p. 169), l'annotation au vers 2860 la cite comme 'traditionnelle' et renvoie au *Mágico prodigioso*. *El esclavo del demonio* fut imprimé en 1612, et le manuscrit de la première version de *El mágico prodigioso* est de 1637 (je remercie Luis González pour ce repérage sommaire de l'exploitation théâtrale de cette *copla* populaire).

DON LUIS

¡ Oh, venturosa mujer !

Si tus divinas hazañas

se hubieran de reducir

a poemas no bastarán

cuantos ingenios celebra

con tanta razón España.

Quédese a la devoción

pues que las lenguas no bastan⁴⁴.

Or le passage de témoin entre Juana et Don Luis s'était effectué auparavant au niveau poétique lors de la scène de conversion par le truchement de la *décima*. En effet, alors que Don Luis et ses actions peccamineuses sont régies dans toute la pièce par la *quintilla*, dans la scène de sa conversion à la fin de l'Acte III il emploie la *décima*, strophe qui, dans toute la trilogie, était exclusivement affectée à Juana. Ainsi, le patron de la *comedia* lopesque non seulement assurait la justice poétique (comme en attestent les mariages finaux) mais démontrait son efficacité didactique par ce passage de témoin du personnage saint au personnage pécheur, qui lui-même le transmettait en fin de fiction au public.

Dans le *Burlador* nous nous trouvons à la fin de la pièce dans une impasse dramatique, sans possibilité de restauration de l'ordre si ce n'est par le châtement du pécheur, impénitent (différence de taille avec le Don Luis de *SJIII*) qui, de façon aporique au regard des codes de la *comedia*, occupe la position du premier *galán*. En réalité, ce premier *galán* qui a parcouru, à travers les quatre aventures amoureuses mises en scène, les principaux univers génériques de la *comedia* (palatin, urbain, pastoral et d'ambiance rurale), a usé de la bourle, ce qui est bien différent de l'*enredo*, de la *traza*, levier par excellence de l'action dramatique. Celui-ci en effet relève de l'ingéniosité alors que la bourle en est la version moralement condamnable. Comme on l'a dit antérieurement, la prise de distance avec le legs lopesque concerne, dans le *Burlador*, le modèle esthétique lui-même car on peut considérer qu'au-delà des actions du *galán* dénaturé, l'univers dramatique de la pièce est un univers dramatique dévoyé lui aussi. La croyance dans les vertus éducatives du théâtre qui sous-tendait encore l'écriture de *La santa Juana* cède le pas autour des années 1620⁴⁵ à une méfiance pour la matière théâtrale et atteste d'une évolution du dramaturge, perceptible bien avant l'édit promulgué contre lui par la *Junta de Reformatión* de 1625⁴⁶. Certes, Tirso allait continuer à écrire pour le théâtre, mais après 1621 il cesse d'écrire

44 Tirso de Molina, *La Santa Juana* (I, II, III) (1636), ed. crítica de Blanca de los Ríos, *op. cit.*, p. 908B.

45 Ignacio Arellano propose, dans son édition de *El Burlador*, 1619-1625 et Pierre Guenoun, 1619-1621.

46 Rappelons que la *Junta de Reformatión* convoquée par Philippe IV pour prendre des mesures aptes à enrayer la décadence du pays suspendit le 6 mars 1625 les licences d'impression pour les livres de *comedias*, les 'romans' et 'autres ouvrages du même genre', suspension qui devait durer 10 ans. Mais elle émit également un avis spécifique contre Tirso de Molina, conseillant des sanctions contre lui de façon à l'empêcher d'écrire du théâtre ou de la poésie profane. Florit Durán le cite dans son article : « M^o Téllez, por otro ne. Tirso, que hace comedias.- Tratóse del escándalo que causa un fraile mercenario, que se llama el M^o Téllez, por otro nombre Tirso, con Comedias que hace profanas y de malos incentivos y exemplos. Y por ser caso not.^o, se acordó que se conste. A su Md mde. Que el Pe confesor diga al nun.^o (tachado : le mande a su Provyal.) Le heche de aquí a uno de los Monos. más Remotos de su religión y le imponga excomon. mor late sse. Para que no haga comedias ni otro ningún geno. de Versos profanos. Y esto se haga luego. » (Francisco Florit Durán, « El teatro de Tirso de Molina después del episodio de la Junta de Reformatión » [en ligne], *La Década de Oro en la comedia española : 1630-1640, Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico*, Almagro, 1996, p. 85).

pour ce théâtre édifiant par excellence qu'est le théâtre hagiographique⁴⁷, comme il s'en expliquera d'ailleurs plus tard dans le célèbre prologue de *Deleitar aprovechando* où il revient sur la capacité edificatrice de la littérature en général et du théâtre en particulier.

Conclusion

Le *Burlador* tirsien décline donc la question de la filiation sous de multiples espèces : ecdotique (attribution, sources), thématique (parricide, refus du nom) et poétique. C'est certainement à notre avis ce dernier aspect qui englobe tous les autres. Le questionnement et le rejet partiel du legs lopesque génère la thématique du *Burlador* et pose la question des sources comme une question interne : interne à l'œuvre tirsienne mais également à l'intertexte de la *comedia* lopesque et surtout à ses codes. Or cette rupture partielle de filiation n'est-elle pas aussi *a contrario* une affirmation de filiation, puisque être le fils de quelqu'un, c'est être par nature différent, dissocié de ce quelqu'un. Tirso s'est toujours présenté lui-même, et ce dès son premier théâtre, comme un héritier destiné non pas à conserver le legs transmis mais à le faire fructifier. Ainsi doit-on entendre les affirmations de son personnage Don Alejo dans *Los cigarrales de Toledo*⁴⁸ à propos de la *comedia nueva* qu'il défend face aux modèles antiques parce que :

[...] aunque a los tales se les debe la veneración de haber salido con la dificultad que tienen todas las cosas en sus principios, con todo eso, es cierto que, añadiendo perfecciones a su invención (cosa, puesto que fácil, necesaria) es fuerza que quedándose la sustancia en pie, se muden los accidentes, mejorándolos con la experiencia... Esta diferencia hay de la Naturaleza al Arte : que lo que aquélla desde su creación constituyó no se puede variar ; y así el peral producirá peras y la encina su grosero fruto... pero en las cosas artificiales, quedándose en pie lo principal, que es la sustancia, cada día varía el uso, el modo y lo accesorio [...] ⁴⁹.

Enfin, pour en revenir à notre hypothèse de départ d'une production unifiée, par l'autorité de la personne Tirso, c'est bien l'intertexte tirsien qui dessine un 'auteur modèle' unificateur et évolutif et ce d'autant plus que celui-ci se dessine de façon cohérente dans ses textes de fiction, comme on l'a vu, mais aussi dans ses paratextes où il écrit non plus depuis sa position d'instance dramaturgique mais depuis celle d'auteur.

47 On ne relève qu'une exception, *Las quinas de Portugal* (1638), qui relève autant de la comédie historique que de la comédie de saints et dont la date probable de création (qui est celle du manuscrit dont on dispose) renvoie aux circonstances historiques de situation de sécession du Portugal avec l'Espagne.

48 *Los cigarrales de Toledo* fut rédigé en 1621 et édité en 1624 mais ces miscellanées incluent des œuvres de théâtre et des écrits bien antérieurs correspondant aux années 1610.

49 Tirso de Molina, *Los cigarrales de Toledo* (1624), Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. 81-82.

BIBLIOGRAPHIE

ALLAIGRE, Claude, *Sémantique et littérature : Le Retrato de la loçana andaluza de Francisco Delicado*, Grenoble, Ministère des Universités, 1980, 371 p.

BANÚS IRUSTA, Enrique, GALVÁN MORENO, Luis, « Sentido y recepción de *El Burlador de Sevilla* », dans Carmen Pinillos Salvador, Ignacio Arellano Ayuso, Blanca Oteiza Pérez, Miguel Zugasti Zugasti (eds.), *Tirso de Molina : Del Siglo de Oro al Siglo xx*, Madrid, Revista Estudios, 1995, p. 27-43.

CASALDUERO, Joaquín, *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1975, 149 p. ISBN : 847371975.

FLORIT DURÁN, Francisco, « El teatro de Tirso de Molina después del episodio de la *Junta de Reformación* » [en ligne], *La Década de Oro en la comedia española : 1630-1640, Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico*, Almagro, 1996, p. 85-102, dernière mise à jour : 24 janvier 2011, disponible sur : http://www.uclm.es/centro/ialmagro/publicaciones/7_1996.asp (consulté le 4 août 2016).

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Orígenes y elaboración de « El Burlador de Sevilla »*, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 1996, 202 p. ISBN : 84-7481-839-7.

MEUNIER, Philippe, *Stratégies onomastiques et poétiques dans le théâtre de Tirso de Molina*, Thèse de Doctorat d'Études Ibériques, sous la direction de Mme le Professeur Nadine Ly, Bordeaux 3, 1995, 402 p. dact. (Réf ANRT : 18844).

MINGUET, Charles, *Don Juan*, Paris, Éditions Hispaniques, 1977, 28 p.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre : termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Éditions Sociales, 1987, 477 p. ISBN : 2-209-05397-8.

ROUSSET, Jean, *Le mythe de don Juan*, Paris, Armand Colin, 1978, 255 p. ISBN : 9782200321680.

SALOMON, Noël, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985, 773 p. ISBN : 84-7039-449-5.

TIRSO DE MOLINA, *El Burlador de Sevilla, Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores, Segunda Parte*, Barcelona : Gerónimo Margarit, 1630 (Biblioteca nacional de Madrid, cote : R/23136, éditée par Manuel de Sande à Séville en réalité).

TIRSO DE MOLINA, *Quinta parte de comedias del Maestro Tirso de Molina*, Madrid : Imprenta Real, a costa de Gabriel de León, 1636 (Biblioteca Nacional de España, cote : R18714).

TIRSO DE MOLINA, *L'Abuseur de Séville (El Burlador de Sevilla) (1630)*, ed. bilingüe de Pierre Guenoun, Paris, Aubier-Montaigne, 1962, 307 p.

TIRSO DE MOLINA, *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra (1630)*, ed. de Xavier A. Fernández, Madrid, Alhambra, 1982, 257 p.

TIRSO DE MOLINA, *El Burlador de Sevilla* (1630), ed. de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa Calpe, 2003, 193 p. ISBN : 8423918866.

TIRSO DE MOLINA, *El vergonzoso en Palacio* (1624), *Obras dramáticas completas*, ed. crítica de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1969, t. I, p. 429-498.

TIRSO DE MOLINA, *La Santa Juana* (I, II, III) (1636), *Obras dramáticas completas*, ed. crítica de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1969, t. I, p. 723-909.

TIRSO DE MOLINA, *La dama del olivar* (1636), *Obras dramáticas completas*, ed. crítica de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1969, t. I, p. 1154-1218.

TIRSO DE MOLINA, *Los cigarrales de Toledo* (1624), Madrid, Espasa-Calpe, 1968, 240 p.

TIRSO DE MOLINA, *El condenado por desconfiado*, *Obras Dramáticas Completas*, ed. crítica de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989, t. III, p. 405-505.

TIRSO DE MOLINA, *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, *Obras Dramáticas Completas*, ed. crítica de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989, t. III, p. 513-585 et 634-694.

TIRSO DE MOLINA, *Tan largo me lo fiais*, *Obras Dramáticas Completas*, ed. crítica de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989, t. III, p. 513-633.

TIRSO DE MOLINA, *LA FINGIDA ARCADIA*, *Obras Dramáticas Completas*, ed. crítica de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989, t. III, p. 1375-1431.

TIRSO DE MOLINA, *Los cigarrales de Toledo* (1624), *Obras completas de Tirso de Molina, Prosa y verso*, ed. de Pilar Palomo e Isabel Prieto, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1994, vol. 1, XXVI-673 p. ISBN : 8475064108.

TIRSO DE MOLINA, *Deleitar aprovechando* (1634), *Obras completas de Tirso de Molina, Prosa y verso*, ed. de Pilar Palomo e Isabel Prieto, Madrid-Génova, Biblioteca Castro-Turner, 1994, vol. 2, XXV-950 p. ISBN : 84-7506-413-2.

TIRSO DE MOLINA (Atribuido a), *El burlador de Sevilla*, ed. de Alfredo Rodríguez López Vázquez, Madrid : Cátedra, 2004, 309 p. ISBN : 84-376-0094-4.

VEGA, Lope de, *Fuenteovejuna, Dozena parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, por la viuda de Alonso Martin a costa de Alonso Perez..., 1619 (Biblioteca Nacional de España, cote R/13863).

Isabel Ibáñez est spécialiste du théâtre du Siècle d'or et en particulier de l'oeuvre de Tirso de Molina, dramaturge auquel elle a consacré sa thèse (*La Santa Juana de Tirso de Molina, étude monographique*, Pau, 1997) et sa HDR (*Tirso de Molina : d'une poétique de l'engagement au désengagement poétique*, Pau, 2007).

Pedro Salinas : la filiation anthropologique, culturelle et ontologique revendiquée comme lien solidaire, fécond et évolutif

Pedro Salinas : anthropological affiliation, cultural and ontological claimed as solidary link, fruitful and progressive

Pedro Salinas : anthropological affiliation, cultural and ontological claimed as solidary link, fruitful and progressive

Bernadette HIDALGO BACHS

CELIS EA 1002 Université Clermont-Auvergne - Département d'Espagnol

Prenant le contre-pied de certains mouvements de la Modernité qui veulent faire table rase du passé, Pedro Salinas revendique, lors de son auto-exil aux Etats-Unis (1936-1951), une filiation anthropologique, culturelle et ontologique dans une perspective évolutive, avec des formes, des modalités expressives et un enjeu bien différents dans les deux œuvres en question. Dans le recueil *El Contemplado* (1946), l'identité du locuteur, définie dans un rapport de filiation familiale et donc biologique, est cependant inséparable d'une appartenance à une chaîne de générations solidaires au-delà de la généalogie. La relation entre ascendants et descendants est réinterprétée poétiquement via la symbolique du regard, lequel devient agent de surexistence pour les êtres disparus

*Against movements of modernity which want to forget the past, Pedro Salinas claimed repeatedly during his self exile in the United States (1936-1951), an anthropological filiation, cultural and ontological in an evolutionary perspective, both in his essays in his poetic creation with very different forms, expressive modalities and scope. In *El Contemplado* (1946), the identity of the speaker, set in a family lineage, and consequently biological is inseparable from belonging to a chain of generations solidarity beyond genealogy. The relationship between ascendants and descendants is reinterpreted poetically through the symbolic glance which becomes superexistence agent for missing persons and revealing identity. From an anthropological point of view, the question of "reverse filiation" is also asked, but distinctly,*



et révélateur identitaire. D'un point de vue anthropologique, le problème de la « filiation inversée » est également posé dans l'essai *Jorge Manrique o tradición y originalidad* (1949), mais avec une finalité distincte. La définition juridique de la filiation y est aussi dépassée. En effet, il est question de la réception et de la transmission d'un héritage culturel, oral ou écrit, qui construit un lien intergénérationnel évolutif avec le passé, sans distinction de classes et de liens familiaux. L'impact social de cette filiation culturelle est mis en avant dans l'essai. Enracinée dans l'altérité et à l'origine d'une opération de multiplication de l'être, la problématique de la filiation culturelle est aussi énoncée comme inhérente à celle de l'ontologie. La conception d'une société solidaire favorisant l'intégration et la reconstruction inventive est alors privilégiée. Si Pedro Salinas aspire à une fraternité au-delà des liens du sang dans les deux œuvres, il va beaucoup plus loin dans l'essai car il suggère qu'une politique d'ouverture et de reconstruction de la société espagnole dans l'après-guerre, sans reniement de son riche héritage culturel, est souhaitable.

in the essay Jorge Manrique o tradición y originalidad (1949). The legal definition of filiation is also exceeded because it is about receiving or transmitting an oral or written cultural heritage, regardless of class and family ties ; a scalable link to the past is built. The social impact of this cultural filiation is highlighted in the essay. Conceived as a process of multiplication of the being, the question of cultural lineage, based in otherness, is inherent to ontology. The design of a solidary, inclusive and inventive society is preferred. If Pedro Salinas wants a fraternal link beyond blood ties in both works, he goes much further in the essay because he suggests a political opening for the Spanish society of reconstruction in post-war, without denying a rich cultural heritage.

Keywords : Pedro Salinas, filiation, anthropology, culture, ontology

Mots clés : Pedro Salinas, filiation, anthropologie, culture, ontologie

Domaine : Poésie, xx^e siècle, Espagne

Marqué par les mouvements d'avant-gardes du début du xx^e siècle (futurisme, dadaïsme, ultraïsme, créationnisme et surréalisme) qui signifient la radicalisation de « la lutte contre le conformisme et la convention, la croisade de la créativité contre le cliché »¹, Pedro Salinas (1891-1951)² se joint au groupe de poètes de la Génération de 27 dont la figure tutélaire est Luis de Góngora. En tant que poète, professeur et essayiste³, Salinas prend le contre-pied des expériences qui veulent faire table rase du passé en rejetant tout type de filiation. C'est lors de la dernière phase de son auto-exil aux États-Unis (1936-1951)⁴ que Pedro Salinas revendique le plus manifestement un lien intergénérationnel. Les deux œuvres les plus significatives à cet égard, *El Contemplado*⁵, recueil publié en 1946, et l'essai *Jorge Manrique o tradición y originalidad*⁶, paru en 1947, n'ont pas encore été exploitées sous cet angle. Étant donné que ces deux œuvres appartiennent à des genres littéraires très différents, que l'instance d'énonciation, les modalités d'expression, l'approche et leur enjeu sont distincts, nous choisissons de traiter les œuvres séparément par souci de clarté. Soulignons d'emblée que le recueil n'est pas focalisé sur la filiation culturelle, alors que c'est le cas de l'essai. Dans un premier temps, nous préciserons la nature de la filiation évoquée dans *El Contemplado*, son mode de transcription dans les poèmes, ainsi que la finalité de cette poétisation. Dans un second temps, nous nous centrerons sur l'essai, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Cette étude sur la filiation en littérature, qui a sans aucun doute partie liée avec la filiation culturelle, sera introduite par une brève théorisation du concept de tradition utilisé par le critique. Nous examinerons ensuite de quelle manière est formulée la notion de filiation visant le legs culturel du passé. Nous nous demanderons si cette filiation culturelle est assumée comme la conservation littérale du passé ou comme « le passé vivant dans le présent »⁷, si l'on décèle dans la conception de la filiation du critique une dynamique de continuité et de transformation contribuant au dévoilement identitaire et ontologique. Nous nous interrogerons enfin sur le type de société que peut sous-tendre la notion de filiation telle que la revendique Pedro Salinas.

La lecture de l'œuvre poétique de Pedro Salinas révèle que c'est dans *El Contemplado*, recueil composé entre 1943 et 1944, que Pedro Salinas poétise le plus longuement sa filiation biologique⁸

1 Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 80-81.

2 Rappelons que Pedro Salinas a dirigé l'Université Internationale d'été à Santander, sous le gouvernement de Manuel Azaña. En 1939, il a fait partie de la délégation des écrivains espagnols républicains au Pen Club International et, en 1949, il a travaillé à l'UNESCO.

3 Pedro Salinas, *Obras completas. I, Poesía, narrativa, teatro ; II, Ensayos completos ; III, Epistolario*, Madrid, Cátedra, 2007.

4 Bernadette Hidalgo Bachs, « L'auto-exil de Pedro Salinas », *Les Langues Néo-Latines*, juin 2015, n° 373, p. 89-105.

5 Pedro Salinas, O.C., I. *Poesía, narrativa, teatro*, op. cit., p. 565-605.

6 Pedro Salinas, O.C., II. *Ensayos completos*, op. cit., p. 511-653. Dans l'essai *La poesía de Rubén Darío* (1949), Pedro Salinas réaffirmera son adhésion à la notion de filiation culturelle, O.C. II, op. cit., p. 721-722.

7 Nous empruntons cette formulation au titre de l'article de Javier Marcos Arévalo, « La tradición, el pasado vivo en el presente », dans : *Tradición. Cien respuestas a una pregunta*, Salamanca, Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca e Instituto de Investigaciones Antropológicas de Castilla y León. Gráficas Lope, 2001.

8 Françoise Dekeuwer-Defossez, « Filiation, droit », *Encyclopédie Universalis* : « L'établissement de la filiation est traditionnellement liée à l'union des parents [...] Ce lien entre mariage et filiation résulte à l'origine de l'incertitude sur la paternité biologique ». Françoise Dekeuwer-Defossez, « FILIATION, droit ». dans *Universalis éducation* [en ligne]. *Encyclopædia Universalis* Disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/filiation-droit/> (consulté le 10 janvier 2017).

et anthropologique⁹. Lors d'un séjour à Porto Rico, le poète professeur prend ses distances avec une société américaine au rythme effréné et obsédée par l'appât du gain. Il fuit de cette façon l'altérité hostile d'un monde urbain mécanisé dans lequel prédomine un anonymat teinté d'absurdité¹⁰. Ainsi la Variation XIV¹¹ d'*El Contemplado*, intitulée « Salvación por la luz », est-elle le fruit d'une contemplation jouissive face à la mer. La paix intérieure engendrée par l'attitude contemplative est à l'origine d'une prise de conscience de sa relation à la filiation par le locuteur, celle-ci unissant le sujet à ses géniteurs, et surtout les descendants à leurs ascendants. Le locuteur en question est un sujet lyrique qui parle à la première personne du singulier ; il adopte le positionnement qui est celui de la voix d'un homme parmi les hommes. Dans la première séquence de cette composition, le lien de parenté est clairement notifié, ce dont témoignent les vers suivants : « *Siento a mis padres, siento que su empeño / de no cegar jamás, / es lo que bautizaron con mi nombre. / Soy yo* ». Référence est faite à la fois à la filiation biologique et à la filiation sociale puisqu'est évoqué le lien juridique de filiation construit à partir d'un fait biologique et ce dernier est complété par le fait que les parents reconnaissent l'enfant comme le leur, lui donnent un nom et sont responsables de lui¹². Par conséquent, la filiation charnelle, naturelle est convoquée dans ces vers. Le choix du mot « *padres* » rend compte d'une absence de dissymétrie entre les sexes. Si la répétition du verbe *sentir* à la première personne du singulier oriente vers un ressenti qui implique tout le corps et l'esprit, c'est sur le regard qu'est focalisée l'expression de la filiation : « *Y ahora no ven, pero les quedo / para salvar su sombra de la sombra. / Que por mis ojos, suyos, miren ellos ; / y todos mis hermanos anteriores, / sepultos por los siglos, / ciegos de muerte : la vista les devuelvo* ». La récurrence du champ lexical de la vue rend compte d'une prédominance accordée à la perception visuelle, et la forte charge symbolique de l'œil ou du regard¹³ accroît l'intensité de la relation instaurée entre celui qui regarde et ceux auxquels il prête son regard. « Instrument des ordres intérieurs »¹⁴, le regard est érigé en symbole relationnel puisqu'en assumant le lien de filiation biologique, le locuteur se sent rattaché à ses géniteurs via le regard. Un mode de transmission interactif se met en place et le lien de filiation fait naître une mission chez le locuteur : celle de rendre la vue non seulement à ses parents mais aussi à tous ceux qui l'ont précédé. Si le regard symbolise l'acte mémoriel qui relie le présent au passé et le passé au présent, il inscrit également l'échange dans la réalité de l'existence. En choisissant l'œil comme organe chargé de soi et de l'autre, le scripteur fait signe vers un au-delà des sens. Ainsi la valeur présentielle duelle, incarnée par le regard, accroît-elle la charge émotionnelle étant donné que la présence de l'autre est aussi ressentie physiquement. Portant les ascendants dans son regard, celui qui est en vie est sollicité pour octroyer une sorte de surexistence aux êtres disparus. Face à la mer, la reconnaissance de la filiation implique un échange fécond entre les défunts et le locuteur : « *Los que ya no te ven sueñan en verte / desde sus soterrados soñaderos / [...]. Este afán de mirar es más que mío. / Callado empuje, se le siente, ajeno, / subir*

9 Pour définir la notion de « filiation anthropologique », nous retenons la définition de Christian Ghasarian dans *Introduction à l'étude de la parenté*, Paris : Editions du Seuil, coll. Points. Essais, 1996. Il s'agit du « principe gouvernant la transmission de la parenté » qui définit son statut social. Ce type de filiation détermine l'identité d'un individu dans une société, en définissant de qui il hérite et ses obligations morales.

10 Bernadette Hidalgo Bachs, *Todo más claro, El Contemplado et Confianza de Pedro Salinas : une écriture poétique entre contemplation et engagement*, Bruxelles, Peter Lang, 2012, p. 31-57.

11 Pedro Salinas, *O.C. I., op. cit.*, p. 602-603.

12 Voir Françoise Dekeuwer-Defossez, « Filiation, droit », *Encyclopédie Universalis*.

13 Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Laffont, 1982, p. 686-689 et 803-804.

14 *Ibid.*, p. 803.

desde tinieblas seculares. / Viene a asomarse a estos / ojos con los que te miro. ¡Qué sinfín / de muertos que te vieron / me piden la mirada, para verte! ». Le regard est investi comme agent de co-présence quasiment fusionnelle afin de permettre aux disparus de rester en contact avec le réel. Toute discontinuité est écartée dans la relation transgénérationnelle qui remonte aux temps les plus anciens, comme l'indique l'expression « *desde tinieblas seculares* ». Le choix du verbe *bautizar* concède un caractère sacré à la mission confiée au locuteur, lequel se sent investi d'une responsabilité, ce qui renvoie évidemment à la notion de filiation anthropologique. L'emploi hyperbolique de *todos*, dans « *todos mis hermanos anteriores* », pourrait bien signifier un élargissement de la filiation au-delà des liens généalogiques. La filiation biologique tend à devenir une filiation symbolique. Chez Pedro Salinas le substantif « *hermanos* » évoque non seulement un lien fraternel avec ses ancêtres mais aussi avec tous les hommes en général. C'est au sein de la famille humaine disparue que les descendants d'un même couple de parents, réel ou symbolique, acquièrent le statut de frères.

Une relation fraternelle est donc évoquée avec une foule d'hommes qui ne sont plus de ce monde. Il convient de signaler que la séquence citée ci-dessus fait écho à la notion de fraternité universelle chère à Miguel de Unamuno¹⁵, reconnu comme maître par Pedro Salinas¹⁶. Dans la Variation XIV, le descendant se tourne donc vers ses ascendants pour leur permettre d'obtenir une forme d'existence. Pour définir ce type de filiation, nous retiendrons l'expression « filiation inversée » de Jean Pouillon¹⁷ puisque le mode de transmission est opéré des descendants vers les ascendants. Il est donc question d'un discours poétique sur la filiation qui englobe également un processus qui se différencie de celui qui est communément admis juridiquement. La filiation perçue dans un sens ascendant ne s'oppose pas avec celle perçue dans un sens descendant, les deux étant complémentaires et interactives.

Un héritage sempiternel est transmis au fil des générations ; ce qui est encore formulé dans : « *En mis ojos, los últimos / arde intacto el afán de los primeros, / herencia inagotable, afán sin término* ». Toutefois, dans ces vers, un nouvel élément se fait jour : la répétition du mot *afán*, la synonymie entre *inagotable* et *sin término*, ainsi que le parallélisme de construction, renvoient

15 Il convient de signaler que la séquence citée ci-dessus fait écho à la notion de fraternité universelle chère à Miguel de Unamuno, le maître de Pedro Salinas. À titre d'exemple, nous rappelons cette expression de *Meditaciones* : « *la hermandad que nos une a otros hermanos* ». Le contenu de ces vers de Pedro Salinas convoque d'autres propos de Miguel de Unamuno : « *Atamos el ayer al mañana con eslabones de ansia, y no es el ahora, en rigor, otra cosa que el esfuerzo del antes por hacerse después ; no es el presente, sino el empeño del pasado por hacerse porvenir* » (Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida, Obras selectas*, Madridn Espasa, coll. « Austral », 1998, p. 195). La philosophie du personnalisme, sur laquelle est centré l'article suivant, est commune aux deux auteurs : Bernadette Hidalgo Bachs, « Miguel de Unamuno, Pedro Salinas, une filiation créatrice », Actes du colloque de l'EHESS, sous la direction de Frédéric Gugelot, Cécile Vanderpelen, et Jean-Philippe Warren, *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 12, septembre 2012, disponible sur : <http://contextes.revues.org/5532> (consulté le 10 novembre 2016).

16 Pedro Salinas, O. C. I, *op. cit.*, p. 607. Dans le prologue de *Todo más claro*, on lit : « dos grandes maestros de todos : Miguel de Unamuno y Antonio Machado.

17 Hommage à Jean Pouillon, *L'Homme*, n° 143, juil. Sept 1997 ; et Jean Davallon, « Le patrimoine, une "filiation inversée" ? », *Espaces Temps*, 2000, Vol. 74, n° 1, p. 1 : « Le patrimoine est habituellement assimilé à une mémoire "muséifiée". Or, si on interroge ce que l'on appelle transmission du patrimoine, ce dernier apparaît instaurer un rapport au passé (ou à l'ailleurs) tout à fait original. S'appuyant sur l'histoire (ou l'ethnologie), il est reconstruction d'un lien avec un monde disparu, depuis le présent, à partir d'un objet "trouvé". La valeur que nous reconnaissons à cet objet nous rend débiteurs de ceux qui l'ont produit. Loin d'être continuité mémorielle, le patrimoine ouvre donc une "filiation inversée", une filiation qui est culturelle et non plus sociale ou biologique. »

de manière insistante à la tension désirante qui anime les hommes depuis l'aube des temps, et qui doit perdurer à travers les générations à venir¹⁸. Le désir est reconnu comme le moteur de l'existence de tous les hommes. Une telle expérience désirante et unitive nous rend héritiers d'un vécu antérieur, non seulement de celui de nos aïeux mais aussi de celui de tous les hommes défunts depuis des temps immémoriaux. Étant donné que tous voient à travers le regard du sujet poétique, celui-ci est assimilable à un réceptacle transmetteur de vie pour ceux qui sont morts : « *¡En este hoy mío, cuánto ayer se vive! / Ya somos todos unos en mis ojos, / poblados de antiquísimos regresos* ». Traversant et dépassant la notion de généalogie (mot pris au sens de « dénombrement, liste des membres d'une famille établissant une filiation », selon le dictionnaire Larousse), le lien qui était initialement filial s'étend à l'humanité toute entière et devient expérience de mémoire, de partage, d'unité et de dévoilement identitaire depuis une triple perspective temporelle : « *Ahora, aquí, frente a ti, todo arrobado, / aprendo lo que soy : soy un momento / de esa larga mirada que te ojea, / desde ayer, desde hoy, desde mañana, / paralela del tiempo* ». Cette appartenance à une chaîne d'humanité s'inscrit dans un temps qui comprend non seulement le passé et le présent mais aussi le futur. Par conséquent, un lien dynamique est instauré entre le passé, le présent et le futur. L'annonce de cette expérience est faite dans la Variation XIII d'*El Contemplado* : « *¡Qué antigua es esta mirada, / en mi presente mirando!* »¹⁹. La certitude d'un lien étroit entre les hommes au fil du temps y est encore affirmée²⁰. Le regard est habité par le regard d'autres hommes, c'est la preuve de l'unité scellée entre les hommes du passé, du présent et du futur : « *Posado en mí está ahora ; va de paso. / Cuando de mí se vuelve, allá en mis hijos / -la rama temblorosa que le tiendo- /hará posada. Y en sus ojos, míos, / ya nunca aquí, seguiré viéndote* ». C'est la progéniture du sujet parlant, notifiée par le mot « *hijos* », qui sera la garante de la réception et de la transmission intergénérationnelle. Si la filiation est assumée, la pérennité d'une réciprocité féconde est assurée pour l'avenir grâce à cette pratique communicationnelle entre les générations. Une paix sans pareille est alors l'héritage de ce mode de convergence entre les hommes : « *¡Qué paz, así! Saber que son los hombres, / un mirar que te mira* ». Ainsi, dans ce vécu unitif, le sujet poétique accède à son identité d'homme parmi les hommes. On l'a compris, il est ici question d'une conception continue et continuée du temps et de la revendication de l'appartenance du sujet lyrique à l'humanité passée, présente et future. De cette manière, l'homme, être fini, peut accéder à la condition d'être infini, comme le traduisent les deux qualificatifs (*inagotable* et *sin término*). D'un horizon de l'être contingent, présent, pouvant englober le passé, l'être est engagé vers un horizon temporel en dehors du champ de l'immanence. Cette conception d'une parentalité élargie, via la symbolique du regard²¹, est totalement en adéquation avec la valeur qui lui est accordée dans la symbolique : « Le regard apparaît comme le symbole et l'instrument d'une révélation »²². Selon Pedro Salinas, un phénomène d'interaction

18 La parenté avec la pensée de Miguel de Unamuno est ici décelable de nouveau. En effet, le philosophe écrit : « *Y es la humanidad como una moza henchida de anhelos, hambrienta de vida, y sedienta de amor* ». Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 195.

19 Pedro Salinas, O. C. I, op. cit., p. 601.

20 On ne peut pas ne pas penser à Miguel de Unamuno dans « *Cuando sea viejo* », (OC, IV, Madrid, Biblioteca Castro, 1999, p. 17) « *El alma que aquí dejo / un día para mí se irá al abismo ; / no sentiré mis cantos ; / recogeréis vosotros su sentido* ».

21 Cette composition n'est pas sans rappeler celle de Miguel de Unamuno : « *Veré por ti* », « *No, nadie se conoce hasta que no le toca / la luz de un alma hermana que de lo eterno llega / y el fondo le ilumina ; / tus íntimos sentires florecen en mi boca, / tu vista está en mis ojos ; mira por mí, mi ciega, / mira por mí y camina* ». Miguel de Unamuno, OC, IV, Madrid, Biblioteca Castro, 1999, p. 220.

22 Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, op. cit., p. 804.

intergénérationnelle remonte le temps et la connaissance de soi, inhérente à l'altérité, est induite dans la relation aux êtres disparus.

En effet, dans la dernière variation d'*El Contemplado*, via la poétisation de la filiation, la voix poématique prend conscience de son identité. Dans les vers « *Siento a mis padres, siento que su empeño / de no cegar jamás, / es lo que bautizaron con mi nombre. / Soy yo* », le locuteur se présente d'abord lui-même comme héritier de ses géniteurs, et la forme verbale « *Soy yo* », en position initiale dans le vers, met l'accent sur une marque identitaire ontologique. Ensuite, dans le prêt du regard aux ancêtres, afin que ceux-ci perçoivent aussi le réel sensible, c'est l'expérience d'un plus d'être qui est alors formulée : « *Al cederséla gano : / soy mucho más cuando me quiero menos* ». La générosité intergénérationnelle occasionne une auto-reconnaissance satisfaisante. Enfin, l'identité du sujet est établie en relation avec l'espace-temps contemplé : « *Ahora, aquí, frente a ti, todo arrobado, / aprendo lo que soy : soy un momento / de esa larga mirada que te ojea, / desde ayer, desde hoy, desde mañana, / paralela del tiempo* ». En s'incluant dans cette chaîne humaine soudée par le regard, le sujet parlant s'affirme comme être dans le temps, mais dans un temps éphémère (« *soy un momento* ») et il assume sa condition d'être mortel. La revendication du lien de parenté avec l'humanité entière, via le regard, signifie que le poète a le pouvoir de porter toute l'humanité et d'être visionnaire. C'est la conception orphique du poète qui est ici suggérée. La poétique du regard mise en œuvre traduit un lien très fort entre les hommes dans un sens ascendant et descendant, mais celui-ci contribue implicitement au dévoilement identitaire du sujet lyrique. La poétisation de la filiation dans *El Contemplado* dépasse donc la stricte définition juridique qui désigne la filiation comme « le rapport de famille qui lie un individu à une ou plusieurs personnes dont il est issu »²³. Si les compositions poétiques traduisent un rapport à la filiation positif, nous nous demandons maintenant comment sont formulés les arguments du critique sur la filiation, et ce qu'ils veulent démontrer dans *Jorge Manrique o tradición y originalidad*²⁴.

Dans le genre poétique, c'est sur la filiation biologique, anthropologique et symbolique que Pedro Salinas met l'accent, alors que dans son essai, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, c'est sur la filiation culturelle qu'il insiste. Nous n'hésitons pas à assimiler « tradition » et « culture » puisque Pedro Salinas écrit : « *Aquí sí que se impone la correlación cultura tradición* »²⁵. Le locuteur se positionne en tant que critique littéraire et non en tant que sujet lyrique. Dans le travail critique en question, la littérature fait explicitement l'objet de la problématique de la tradition, à laquelle est corrélée celle de la filiation, ce qui n'est pas du tout le cas dans *El Contemplado* ; il va sans dire que l'ordonnancement discursif de l'essai n'a rien à voir avec celui des poèmes. Nous n'avons pas pour objectif de théoriser sur l'intertextualité ou l'hypertextualité, mais de cerner ce que Pedro Salinas entend par filiation culturelle en utilisant le concept de « tradition » que nous commencerons par définir.

Dans ses essais ou dans ses conférences, Pedro Salinas s'insurge contre certains mouvements de l'Avant-Garde²⁶ qui font fi de l'apport du passé et renient toute filiation culturelle. Il revendique au contraire l'apport fécond de la culture des générations précédentes. *Jorge Manrique o tradición y originalidad* est l'ouvrage critique est le plus représentatif à cet égard. Précisons que pour des raisons bien distinctes du recueil, cet essai s'inscrit aussi dans une perspective

23 Selon le *Dictionnaire juridique* : ordonnance n°2005-759 du 4 juillet 2005.

24 Pedro Salinas, *O.C. II, op. cit.*, p. 511-653.

25 *Ibid.*, p 581.

26 *Ibid.*, p. 375-395.

anthropologique puisque « la question de la permanence et de la transmission culturelle sont au cœur de l'anthropologie » selon David Berliner²⁷. Notre objectif n'est pas de calibrer des pratiques intertextuelles mais de montrer les tenants et aboutissants de la filiation culturelle telle que la conçoit Pedro Salinas. Pour ce dernier, la notion de tradition est essentielle, il nous semble nécessaire d'insister sur cette notion et de préciser le sens que lui accorde l'essayiste. C'est dans cette perspective que nous proposons tout d'abord des bases théoriques afin de nourrir la réflexion et d'éviter de faire des amalgames infondés.

Le premier sens du mot « tradition » donné par la RAE est éclairant : « *Transmisión de noticias, composiciones literarias, doctrinas, ritos, costumbres, etc., conservada en un pueblo por transmisión de padres a hijos* ». La notion de filiation est notifiée et elle implique celle de filiation culturelle intergénérationnelle. Si l'on prend en compte la formulation de Miguel de Unamuno, « *Tradición, de tradere, equivale a "entrega", es lo que pasa de uno a otro, trans, un concepto hermano de los de transmisión, traslado, traspaso. Pero lo que pasa queda, porque hay algo que sirve de sustento al perpetuo flujo de las cosas* »²⁸, on notera que la notion de filiation en lien avec la tradition n'est pas définie d'emblée comme limitée à la filiation familiale. Selon Javier Marcos Arevalo, l'étymologie du mot *tradition* nous informe qu'il s'agit d'un héritage reliant le passé et le présent et que la tradition implique une transmission : « *tradición* » en grec signifie « *recepción* » de « *algo recibido por herencia de los padres y antepasados* » ou « *conocimiento del pasado* » ; en latin, *traditio* renvoie à « *dar o entregar* » ; « *enseñanza* » et « *relato o narración histórica transmitida por la memoria* »²⁹. La tradition est par conséquent un mode de filiation qui n'est pas forcément en corrélation avec la filiation biologique ou sociale. Étant donné l'importance de l'inscription de ce type de filiation dans le temps, il nous paraît important d'apporter l'éclairage d'anthropologues pour enrichir les approches de la théorie de la littérature et pour apporter des formulations qui n'enferment pas la notion de tradition dans celle de l'intertextualité déjà fort étudiée.

Dans la définition donnée par l'anthropologue Gérard Lenclud, la dimension temporelle de la tradition apparaît clairement :

La notion de tradition renvoie d'abord à l'idée d'une position et d'un mouvement dans le temps. La tradition serait un fait de permanence du passé dans le présent, une survivance à l'œuvre, le legs encore vivant d'une époque pourtant globalement révolue. Soit quelque chose d'ancien, supposé être conservé au moins relativement inchangé et qui, pour certaines raisons et selon certaines modalités, ferait l'objet d'un transfert dans un contexte neuf. La tradition serait de l'ancien persistant dans du nouveau. [...] L'expérience du passé se fait dans le présent ; au lieu d'une coupure entre passé et présent, le passé est regardé comme sans cesse réincorporé dans le présent [...] tradition et changement ne sont pas foncièrement antinomiques et il convient de ne pas opposer passé et présent, statique et dynamique, continuité et discontinuité³⁰.

Gérard Lenclud pose donc de façon très pertinente le problème du lien entre tradition et changement. En soulignant combien la tradition continue à vivre dans le présent et suscite des changements, un autre anthropologue, Javier Marcos Arévalo abonde dans ce sens :

Frente a la restrictiva y tradicional noción de tradición, convencionalmente figurada como estática, inalterable y pretérita, algunos antropólogos han sugerido la necesidad de proceder a la

27 David Berliner, « Anthropologie et transmission », *Terrain*, Septembre 2010, p. 4.

28 Miguel de Unamuno, *O.C. VIII, En torno al casticismo*, Biblioteca Castro, Madrid, 2007, p. 79.

29 Javier Marcos Arevalo, « La tradición, el patrimonio y la identidad », *Revista de estudios extremeños*, Vol. 60, N° 3, 2004, p. 926.

30 Gérard Lenclud, « La tradition n'est plus ce qu'elle était », *Revue Terrain*, n° 9, 1987, p. 110-123.

*resemantización de sus significados en el contexto más comprensivo que supone la teoría del cambio cultural. De manera que la tradición sería ahora algo así como el resultado de un proceso evolutivo inacabado con dos polos dialécticamente vinculados : la continuidad recreada y el cambio. La idea de tradición remite al pasado pero también a un presente vivo. Lo que del pasado queda en el presente eso es la tradición. La tradición sería, entonces, la permanencia del pasado vivo en el presente*³¹.

Si la tradition est un legs du passé, il n'en reste pas moins qu'elle ne doit pas rester cantonnée dans le passé ; il convient de ne pas l'envisager uniquement sous son aspect statique et révolu. En tant qu'héritage du passé la littérature, orale ou écrite, est engagée dans une dialectique entre passé et présent. En fait, cette opposition dynamique des opposés est gage d'évolution pour les anthropologues et les théoriciens de la littérature. On sait que la définition de la modernité est en jeu dans la projection du passé dans le présent et le futur comme l'a bien montré Antoine Compagnon³² en étudiant l'ambiguïté de Baudelaire face à la modernité. En effet, dans l'essai de Baudelaire sur le peintre Constantin Guys³³ l'éphémère et le contingent y côtoient la permanence et l'éternel. Javier Bazo, dans l'introduction de son ouvrage *La vanguardia en España*³⁴ rappelle l'existence de tensions ambivalentes dans la modernité ; Pedro Aullón de Haro revient longuement sur ce sujet dans le chapitre intitulé « Teoría general de la Vanguardia »³⁵.

Une fois définie la notion de tradition, examinons ce que Pedro Salinas met en valeur dans son essai intitulé *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. De quelle manière est formulée l'absence de rupture entre hier et aujourd'hui quant à la transmission du patrimoine culturel, ainsi que l'absorption féconde inhérente à la continuité entre passé et présent ? Quel est le processus constitutif de cette filiation culturelle et dans quelle mesure peut-on parler d'évolution ? Nous nous demanderons aussi quel est le devenir de cet héritage culturel, et comment sont mis en avant les aspects positifs et incontournables de cette présence du passé dans le présent dans cet ouvrage, défini par son auteur comme « *una defensa de la fatalidad de la tradición, y sus beneficios* »³⁶. Pedro Salinas insiste énormément sur la composante temporelle de ce type de filiation, aussi avons-nous choisi quelques exemples révélateurs de cette force tenace de survie qu'est la filiation littéraire.

La tradition s'inscrit dans un temps sans limites, elle est considérée comme éternelle : « *Cada obra de arte es una explotación más de lo humano eterno* »³⁷, et la volonté de se rallier aux voix qui se sont déjà fait entendre au cours d'innombrables années est explicitée dans la phrase « *juntarse al eterno grupo de los que hablaron* »³⁸. Un lien de filiation culturelle, séculaire et impérissable s'instaure donc entre les hommes de tous les temps selon Pedro Salinas.

31 Javier Marcos Arévalo, art cit., p. 927.

32 « Les cours du collège de France », 2006-2016 : 6 cours d'Antoine Compagnon au Collège de France (6/6) : Baudelaire moderne et antimoderne par Antoine Compagnon. Disponible sur : www.franceculture.fr/emissions/les-cours-du-college-de-france/2006-2016-6-cours-dantoine-compagnon-au-college-de-france-4 (consulté le 10 janvier 2017).

33 Charles Baudelaire, *Constantin Guys : le peintre de la vie moderne* (1863), Genève, Ed. la Palatine, 1943.

34 Javier Pérez Bazo, *La Vanguardia en España*, Paris, Toulouse, CRIC § OPHRYS, 1998.

35 Pedro Aullón de Haro, « Teoría general de la Vanguardia », *La Vanguardia en España*, Paris, Toulouse, CRIC § OPHRYS, 1998, p. 31-52.

36 Pedro Salinas, *O.C. III, Epistolario, op. cit.*, p. 1064.

37 Pedro Salinas, *O.C. I, op. cit.*, p. 581.

38 Pedro Salinas, *O.C. I, op. cit.*, p. 576.

Aucune rupture avec les voix du passé n'est envisagée puisque ce sont la continuité, la transmission et la pérennisation de ces voix qui sont affirmées. Pedro Salinas manifeste son adhésion à la notion de filiation culturelle en insistant aussi sur la filiation anthropologique. Le mot *suelo* représente bien plus que la simple superficie de la terre :

Podemos afirmarnos orgullosamente en nuestro presente, con la misma certidumbre con que se ahíncan los pies en el suelo. Pero conviene no olvidar que ese trozo de superficie que pisamos es la apariencia última de capas y capas terrenas, obra de millones de años : nuestro piso existe, por ellas y sobre ellas ; y aunque las oculta a la mirada, las contiene a todas, a todas las supone. La pradera suave, deliciosa, superficial, donde se reclina nuestra fatiga, no es más que el estado presente de la tradición geológica. La tierra poco a poco, ha ido haciendo la Tierra... se vive sobre profundidades, las de la tradición³⁹.

Il est ici question du sol comme expression géologique du temps immémorial. Si Pedro Salinas appelle l'homme à se souvenir de cette filiation tellurique ancestrale, c'est pour amener le lecteur à partager son point de vue sur les aspects positifs de la filiation culturelle qui se perd dans la nuit des temps.

La tradition ou filiation culturelle assumée est un facteur déterminant pour la création étant donné qu'elle n'est pas la simple copie ou reproduction de l'ancien. Si « *la tradición es la habitación natural del poeta* »⁴⁰, Pedro Salinas s'inscrit en faux contre une approche réductrice du legs culturel : « *Es superficial simpleza la que pinta a la tradición como una fuerza retrógrada, invitadora a una mimesis de lo pasado* »⁴¹. En effet, la tradition est comprise comme un ancrage culturel qui sert de catalyseur à la production d'une œuvre originale. Par conséquent, cette filiation culturelle porte en elle les germes du changement, une valeur dynamique étant conférée à cette filiation transmise de génération en génération. Une des constantes de l'œuvre critique de Pedro Salinas est la valorisation de la tradition comme horizon fondateur de créativité :

Aparece así como el deber de todo artista el intentar ganarse la conciencia de la tradición en toda su plenitud, el avisar el horizonte más amplio para la ventura del espíritu creador... Y una vez enfrentados con la visión plena de la tradición viene el otro deber del escritor, el último ; elegir en ella el milagroso cálculo de sus fuerzas, la corriente que mejor le lleve a la obra deseada⁴².

Cette filiation culturelle stimule la capacité créatrice de l'homme et augmente son potentiel artistique ; elle est source de recreation et de réactualisation du passé. Le passé absorbé et transformé devient alors présent projeté vers le futur, et ce dernier sera pour les générations à venir un matériau pour les hommes ou les créateurs futurs : « *Éste es el instante decisivo en que la tradición completa su dominio sobre lo temporal apoderándose de la última dimensión del tiempo, el futuro, la obra que empieza a escribirse. Ha llegado a su rango supremo : ser la rectora del futuro* »⁴³. Les propos de Max Bense tant sur le lien entre tradition et histoire que sur le rôle positif de la tradition sont très éclairants et rejoignent ceux de Pedro Salinas :

la tradition constitue un espace ayant ses dimensions propres, dans lesquelles s'inscrivent et par rapport auxquelles se mesurent les « œuvres » et les textes, de la même manière que l'expérience individuelle s'inscrit dans l'histoire. La tradition concerne l'avenir plus que le passé dont,

39 *Ibid.*, p. 577.

40 *Ibid.*, p. 576.

41 *Ibid.*, p. 585.

42 Pedro Salinas, O.C. I, *op. cit.*, p. 372.

43 *Ibid.*

historiquement, elle provient. Elle projette ce passé sur l'avenir, et fonctionne en prospective⁴⁴.

Pour Pedro Salinas, la filiation culturelle est à l'origine d'un entrelacs temporel toujours renouvelé au cours de l'histoire. Elle pousse vers l'avant au lieu de retenir l'homme dans le passé :

*Y entonces se cumple el ciclo grandioso de la tradición : la nueva gran obra, la criatura de lo que fue antes proyecto futuro, es ya hecho, presente ; y apenas lo ha sido, ingresa en el pasado, vuelve al seno de la tradición, de donde recibió su impulso de vivir ; la cual no la recogerá como tierra sepulcral, sino como onda, que la lanza de nuevo hacia los que vengan, a vivir hacia adelante*⁴⁵.

Définie comme un processus toujours en marche, toujours à renouveler, ne s'épuisant jamais, la tradition est douée d'un potentiel vital que le temps ne peut arrêter. La filiation qui se construit au fil du temps s'explique par ses possibilités de réutilisation et de reconstruction. La tradition littéraire est héritage qui peut être transformé. En empruntant une formulation à Jean Davallon, nous pouvons dire que le critique espagnol veut aussi nous faire comprendre que « passé et présent se superposent dans le présent de telle sorte que ce dernier en vient en quelque sorte à former un pli. Or ce plissement du présent trouve son fondement dans une rupture temporelle et résulte d'une construction depuis le présent de la filiation qui nous rend héritiers de ces choses du passé »⁴⁶. Grâce aux choix effectués par celui qui crée, passé, présent et futur ne s'opposent pas mais interagissent : « *Sus componentes son cronológicamente pasados, pero el horizonte que con ellos se erige resulta todo presente* »⁴⁷. La dialectique entre passé et présent détermine par conséquent la valeur présente et future de la nouvelle création.

Lorsque le lien de filiation est accepté, la tradition vit à travers le texte et le texte tient sa vie présente et future de la tradition. Toutefois, l'écriture est et demeure un acte fort d'individuation car des phénomènes de recréation, de transformation et de mutation se font jour en fonction du contexte socio-historique et émotionnel :

*Como, además, esa materia verbal del poema es inseparable de su contexto, el poema va cargado, en sus palabras, de asociaciones y referencias a estados psicológicos, emocionales, secularmente experimentados por legiones de seres. Pero una misteriosa ley organizadora de todo esto, tan común, una genial inventiva de ordenación, toca, como una varita mágica, los vocablos, las frases ordinarias, y el todo que ellos forman, el poema, aparece como novedad virginal e intacta, como nueva, nunca vista realidad*⁴⁸.

Il n'est donc pas question d'une filiation subie mais d'une filiation qui entraîne la coopération de celui qui choisit d'en hériter. Les circonstances spatio-temporelles conditionnent également la réception et de la création d'une œuvre. C'est à partir de l'acquis que peut germer l'œuvre originale ; celle-ci apporte alors le changement par son caractère inédit. Javier Marcos Arévalo, dans son article « La tradición, patrimonio, identidad », souligne combien une société, qui reconnaît et assume sa filiation avec le passé, porte en elle la capacité de changer :

Si la tradición es la herencia colectiva, el legado del pasado, lo es también debido a su renovación en el presente. La tradición, de hecho, actualiza y renueva el pasado desde el presente. La tradición, para mantenerse vigente, y no quedarse en un conjunto de anacrónicas antiguallas o costumbres fósiles y obsoletas, se modifica al compás de la sociedad, pues representa la continuidad cultural.

44 Dans : Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, Points. Essais, 1972, p. 103.

45 Pedro Salinas, *O.C. II, op. cit.*, p. 585.

46 Jean Davallon, « Le patrimoine, une filiation inversée », *Espaces temps*, Année 2000, vol. 74, n° 1, p. 11.

47 Pedro Salinas, *O.C. II, op. cit.*, p. 581.

48 *Ibid.*, p. 589.

*De aquí, justamente, su versátil capacidad de cambio y de adaptación cultural. La tradición, para ser funcional, está en constante renovación, y se crea, recrea, inventa y destruye cada día. Porque la tradición contiene en sí misma los gérmenes de la estabilidad y del cambio. Y el cambio, en términos de adaptación sociocultural, es consustancial a toda sociedad ; continuamente se crean nuevas formas de expresión cultural*⁴⁹.

Par conséquent, au lieu d'être opposé à toute évolution, cet héritage culturel peut être admis comme « une condition du changement »⁵⁰. Sa capacité à être modulé et adapté aux réalités socioculturelles du moment garantit sa survie. Ainsi un processus de transformation de la création est-il assuré au cours de l'histoire, avec comme effet collatéral une nouvelle configuration culturelle de la société.

Ce potentiel évolutif de la tradition, que chaque individu peut faire sien, implique l'exercice de la liberté et de la responsabilité du récepteur, comme cela est exposé dans le sous-chapitre de l'essai sur Manrique : *La obligación de elegir y sus modos*⁵¹. Il revient à l'artiste d'opérer librement des choix dans la richesse féconde du patrimoine culturel pour affirmer sa puissance créatrice : « *La grandeza de un artista se mide por su grado de capacidad para asimilar la mayor parte posible de esa totalidad de la tradición, por su vitalidad combinatoria* »⁵². Lorsque le créateur applique un traitement spécifique à son héritage culturel, c'est alors qu'il fait usage de sa liberté. La filiation acceptée n'engendre pas un calque du contenu retenu, mais elle permet au contraire au créateur d'y poser son empreinte personnelle. En tirant parti des sources et en s'en démarquant, l'artiste fait l'expérience du pouvoir libérateur de la tradition ; le titre du sous-chapitre : *La tradición liberadora*⁵³ est significatif à cet égard. Actes de liberté, les choix effectués parmi un héritage culturel universel sont envisagés comme un potentiel énorme pour la création : « *De nada sirve una libertad que no tiene para ejercerse más que el vacío [...] El artista que logre señorear la tradición será más libre al tener más carreras por donde aventurar sus pasos* »⁵⁴. Considérée par Paul Zumthor comme un « lieu de confluence et de transmutation globale des éléments d'une culture »⁵⁵, la tradition ne contribue pas à circonscrire ou à restreindre la liberté créatrice mais plutôt à l'accroître.

La filiation culturelle comprise de cette manière génère un processus évolutif, étant donné qu'elle ne conduit pas à une stricte reproduction mimétique d'une œuvre du passé. Elle peut même provoquer un changement puisqu'en s'appropriant ce matériau culturel, le poète se libère du même pour créer autre chose en prenant conscience de son pouvoir créateur. Il accède également à une meilleure compréhension de la nature humaine dans toute sa diversité :

Cada gran obra de arte es una explotación más hecha en el territorio de lo humano eterno, poco a poco surcado por caminos que corren en direcciones distintas y aun opuestas y que sin embargo anhelan el mismo imposible : dar con la realidad entera de la vida. [...] El explorador, el artista de

49 Javier Marcos Arévalo, « La tradición, el patrimonio y la identidad », *Revista de estudios extremeños*, vol. 60, n° 3, 2004, p. 926.

50 Nous empruntons cette expression à Jean Davallon, *op. cit.*, p. 7.

51 Pedro Salinas, *O.C. II.*, *op. cit.*, p. 584.

52 *Ibid.*

53 *Ibid.*, p. 581.

54 *Ibid.*, p. 581-582.

55 Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, *op. cit.*, p. 36.

*hoy se halla con más caminos abiertos que nunca : son los trazados por sus antecesores*⁵⁶.

En intégrant la tradition, toute œuvre participe de la soif de connaissance de tout ce qui compose la vie de l'être humain. L'artiste contemporain, redevable de ceux qui l'ont précédé, dispose d'un legs amplifié au fil des siècles afin de modeler sa création. On est alors en droit de qualifier cette filiation d'« inversée » puisque selon Gérard Lenclud, « Ce n'est pas le passé qui produit le présent mais le présent qui façonne son passé »⁵⁷. Ce rapport aux auteurs du passé instaure en effet une relation qui remonte le temps.

Pour élaborer sa voix personnelle, le poète puise dans un héritage culturel et opère des choix dans un matériau pluriel, porteur de la diversité des expériences humaines :

*Asimismo, la tradición, el conjunto de sus obras, se ofrece como una serie de objetivaciones de la experiencia humana, y en su repertorio el poeta elige las que más desde adentro le llaman, y las emplea a su talante, fiando el triunfo o el fracaso de su obra que emprende al acierto de su motivo combinatorio y al grado de su potencia integradora*⁵⁸.

La fécondité et la richesse de la tradition sont ici rappelées ; la survie des œuvres du passé ainsi que celle de l'œuvre créée aujourd'hui dépend de la capacité du scripteur à absorber et à transformer. Une subtile interdépendance se trame entre les ascendants et les descendants dans ce cas.

Dans cette interaction fertile entre les générations, c'est également le problème de l'identité qui est posé. Gérard Lenclud explique bien le lien existant entre passé et présent quant à la recherche d'identité : « La tradition comme mémoire dans laquelle l'homme puise, construit l'identité et fait évoluer le contenu de cette identité et cherche dans le passé une réponse à la question de l'identité formulée dans ce passé »⁵⁹. Pour Pedro Salinas, la tradition, terreau de mémoire, porte en elle un processus d'ouverture à ce qui est autre en permettant au sujet de se trouver lui-même. Si le poète opère à partir d'un vécu qui lui est propre, la découverte d'un patrimoine culturel différent accroît son domaine d'expérience et de connaissance. La réutilisation de faits culturels signifie l'accès à l'altérité tout en se construisant soi-même dans une autre réalisation de soi amplifiée et enrichie par le vécu transmis par l'autre : « *La tradición es la enorme reserva de materiales con los que el hombre puede rodearse de horizontes* »⁶⁰. Tout homme peut s'approprier ce legs très enrichissant et parvenir à être lui-même en découvrant d'autres manières d'être au monde :

*Conforme, pues, el espíritu del hombre ensancha su posesión de los grandes contenidos tradicionales, va creándose más ámbito donde moverse, se ve rodeado de más posibilidades de ser el mismo y serlo de distintas maneras. Así que se impone la correlación cultura y tradición. La tradición, que solo puede ser poseída por actos de cultura, no nos trae más conocimiento, no nos enseña más o menos cosas. El hombre inmerso en la tradición no sabe más ; es más, porque ella, al multiplicarle las posibilidades de ser, le multiplica su potencia de ser*⁶¹.

56 Pedro Salinas, *O.C. II.*, op. cit., p. 581-582.

57 Gérard Lenclud, op. cit., p. 118.

58 Pedro Salinas, *O.C. II.*, op. cit., p. 577.

59 Gérard Lenclud, op. cit., p. 118.

60 Pedro Salinas, *O.C. II.*, op. cit., p. 581.

61 *Ibid.*

Marqueur identitaire, l'héritage culturel assumé véhicule donc une expérience ontologique pour le créateur. Amplificateur d'être, ce type de filiation se trouve au confluent de l'expérience collective et individuelle.

Si l'acceptation de la tradition favorise la quête ontologique du créateur en lui laissant entrevoir des horizons insoupçonnés, elle est également ouverture sur une participation sociale très éclectique. Recueillant l'ensemble des textes oraux ou écrits, hérités à travers le temps, les acteurs de la transmission de la tradition évoluent au cours de l'histoire, et ils sont représentatifs de la diversité sociale existante :

*El trato y la convivencia con unos buenos tipos de campesinos castellanos, andaluces, de cualquier región de España, nos imponen la creencia en una tradición de analfabetos correlativa de la gran tradición culta, nodriza espiritual de millones y millones de seres, y que opera por mecanismo puramente hereditario*⁶².

Dans ce processus héréditaire, toutes les classes sociales sont prises en considération et tous les niveaux de culture sont valorisés. Une parenté spirituelle et intellectuelle est forgée au fil du temps ; elle intègre toutes les composantes de la société, et surtout les gens simples qui ne figureront pas dans les livres d'histoire : « *seres de esos sin historia... los de Miguel de Unamuno* »⁶³. On ne peut pas ne pas comprendre que Pedro Salinas se réfère ici à la « intrahistoria »⁶⁴, le célèbre concept unamunien, Une tradition analphabète perdure car il s'agit d'une transmission orale héréditaire, fondée sur la mémorisation : « *el contenido de la tradición iletrada se lo dejan los padres a los hijos [...] Se las dejan los mayores a sus descendientes, no se las dan porque no es suya. La forma esencial de la tradición está, pues, en ese ir dejándosela unos a otros, tipo de actividad inevitablemente hereditaria* »⁶⁵. La mise en valeur de l'expérience culturelle héritée sans distinction de condition ni d'origine est au cœur de la pensée du critique. Ce type de filiation est ouvert à tous les acteurs possibles étant donné que la tradition populaire et la tradition savante sont prises en compte⁶⁶. La tradition peut être alors considérée le fondement de la filiation culturelle et joue un rôle fondamental car tout homme peut ainsi s'enrichir des expériences d'autrui et nouer un lien filial avec ses prédécesseurs. En rentrant dans ce processus successoral, l'homme se voit offert la possibilité de « *trasvivirse* » (néologisme que l'on peut traduire par « vivre au-delà de soi-même »), comme celui-ci le soutient dans son essai intitulé *La poesía de Rubén Darío* :

*Vivimos con las ideas de todos los siglos, con sentimientos de miles de años, con criaturas de toda la tierra, tan pronto como la cultura sea un valor vital, una realidad con la que se nos ha ido haciendo la vida, paso a paso, y ahora ya está entretejida, asimilada, inseparable, con los demás hilos de la existencia. Ese es el sentido humano de la cultura ; no un saber, un acopiar conocimientos sobre conocimientos, sino una multiplicación de nuestras vidas, casi siempre modestas y de radio corto, por un fabuloso número de experiencias ajenas, fijadas en el cuadro, la música o el lenguaje. El hombre se aproxima más a su totalidad porque sin dejar de vivir en su limitado ser individual, convive con generaciones y generaciones de humanos, y cada una ofrece vidas en que trasvivirse*⁶⁷.

62 *Ibid.*, p. 377.

63 *Ibid.*, p. 379.

64 Miguel de Unamuno, *Obras completas, VIII, En torno al casticismo*, Madrid : Fundación José Antonio de Castro, 2007, p. 86.

65 *Ibid.*

66 *Ibid.*, p. 577-581.

67 *Ibid.*, p. 723.

Dans ce passage, Pedro Salinas insiste sur l'apport essentiel que représente tout héritage transmis. La tradition est un élément vital, faisant partie intégrante de notre existence. Ce mode de transmission intergénérationnel est compris comme un potentiel amplificateur du vécu personnel qui permet de repousser les limites spatio-temporelles de chacun, quel qu'il soit. Enfin, facteur de continuité, cette filiation culturelle permet de retrouver des repères dans une société marquée par l'absence de sens, la médiocrité et le changement vide de sens. C'est ce qui est expliqué, non sans humour, dans le sous-chapitre *La tradición como criterio* :

Muy raro es pararse a pensar en el porqué del cambio y el para qué del cambio. La mudanza por serlo está santificada y el hombre contemporáneo se ha inventado un nomadismo espiritual y moral superior al de los beduinos del desierto. Mudar de trajes, de casa, de moral se tiene por seña indudable de vitalidad. La tradición en su extraño operar bivalente –alzar a permanencia lo que pasa en el tiempo y es digno de ser detenido, y a la vez tener siempre abierto a la censura del tiempo lo que se admitió como permanente– no se deja guiar más que por una norma selectiva : lo mejor. Su sueño es el sueño de lo mejor, entregándonos lo mejor de lo que hicieron los mejores⁶⁸.

Certes remis en question au fil du temps, le patrimoine culturel est transmis via une tradition garante de la permanence de l'excellence. Il sert de référence pour calibrer l'évolution des sociétés puisque la tradition varie selon les générations. Transmission et réinvention interagissent pour poursuivre la constitution d'un legs identitaire qui se transmet socialement, comme l'explique Javier Marcos Arévalo. Celui-ci précise les composantes de cet héritage et son mode de transmission :

Se considera ahora el valor simbólico, es decir la capacidad de representatividad, de los distintos referentes y elementos patrimoniales, el patrimonio como expresión de la identidad, y ésta como asunción de la tradición y una continuidad generacional particular, la herencia cultural. De manera que el patrimonio remite a una realidad icónica (expresión material), simbólica (más allá de la cosificación y la objetualidad) y colectiva (expresión no particular, sino de la experiencia grupal) ; porque el patrimonio cultural de una sociedad está constituido por el conjunto de bienes materiales, sociales e ideacionales (tangibles e intangibles) que se transmiten de una generación a otra e identifican a los individuos en relación contrastiva con otras realidades sociales. Los bienes culturales forman parte de la identidad y son expresión relevante de la cultura de un grupo humano. El patrimonio, lo que cada grupo humano selecciona de su tradición, se expresa en la identidad⁶⁹.

En soulignant l'impact de la conservation évolutive du patrimoine culturel sur l'identité d'une société, Javier Marcos Arévalo détaille en quelque sorte les propos de Pedro Salinas. Si patrimoine culturel peut être admis comme primordial pour identifier une société, il oriente également l'homme en société vers une meilleure connaissance de lui-même en lui proposant une orientation cohérente de sa vie, placée sous le signe de l'ouverture et non de la fermeture :

Conforme el espíritu del hombre ensancha su posesión de los grandes contenidos tradicionales, va creándose más ámbito donde moverse, se ve rodeado de más posibilidades de ser él mismo y de serlo por distintas maneras. [...] saber por dónde anduvieron los demás le enseña a uno a saber por dónde se anda⁷⁰.

Même si Pedro Salinas a toujours été féru de littérature espagnole, on est tenté d'attribuer une telle valorisation de la tradition à son statut d'auto-exilé outre Atlantique, et à la nécessité de

68 *Ibid.*, p. 583.

69 Javier Marcos Arévalo, *op. cit.*, p. 229-230.

70 Pedro Salinas, *O.C. II, op. cit.*, p. 581-582.

« *hacer sentir lo español* »⁷¹. À la fin de sa vie, il exprime combien l'Espagne reste plus que jamais son pays : « *Materialmente estoy hace ya muchos años fuera de España : pero lo mejor de uno – esperanza, aspiración, futuro– sigue centrado en España, imantado hacia ella* »⁷². Ainsi, loin de l'Espagne, il reconnaît combien ce qui constitue son identité lui manque : « *es triste vivir fuera del ámbito natural de todo escritor : la tierra de su nación y su lengua* »⁷³. Cependant, bien que Pedro Salinas affirme son attachement à la culture qui a forgé sa manière d'être au monde, il reste toujours ouvert à ce qui constitue la culture de l'autre⁷⁴. Signalons enfin que dans l'essai, les substantifs *tradición*, *artista* sont précédés d'un article défini, ce qui oriente le lecteur vers une approche générale du phénomène. De toute évidence, il n'est pas question d'une perspective exclusivement espagnole. Dans une époque troublée, il semble essentiel à l'essayiste de proposer au lecteur une modalité identitaire qui le rattache à ses ascendants en le projetant dans un espace-temps ouvert qui fait sens et l'enrichit. Le lien intergénérationnel, créé dans et par la transmission, ainsi que par la reconstruction d'un bien culturel commun, est défini comme un principe de convergence fécond des différences, comme l'expriment ces propos : « *El milagro de la tradición es atenuar las discordancias y conservar las diferencias. Su signo es el de la concordia* »⁷⁵. Cette assertion pourrait bien être l'expression du souhait profond de voir se réconcilier ceux qui s'opposent en se reconnaissant un héritage commun. Nombre de ses prises de position font de Pedro Salinas un pacifiste : à maintes reprises, il s'insurge contre la guerre, les affrontements et il privilégie le dialogue pour régler les conflits⁷⁶. Il est toujours extrêmement préoccupé par ce qui se passe en Espagne et en Europe lors de la Guerre. Bien des passages en témoignent dans sa correspondance dont nous citons une lettre significative, écrite le 3 décembre 1944, après la libération de la France : « *Es imposible, absolutamente imposible, que el espíritu francés tan prodigiosamente asimilativo, no saque de la tragedia de estos años un sentido nuevo de la vida. Eso es lo que se necesita. Eso es lo que no vamos a saber sacar los españoles de nuestro drama* »⁷⁷. Dans ces quelques lignes l'inquiétude et le pessimisme du scripteur sur l'avenir de la société espagnole sont palpables. Les propos tenus par Pedro Salinas sur la filiation culturelle, conçue comme un processus de transmission et de reconstruction pourraient bien être interprétés comme le besoin de rappeler qu'il existe un processus de continuité constitutif d'une identité à la fois collective et individuelle. Le mode de relation entre les générations et les classes sociales que génère la tradition peut donc contribuer à souder les hommes. À la recherche d'identité et de sens, ce républicain opposé à toute forme de totalitarisme⁷⁸ se fait le défenseur d'une fraternité qui dépasse la généalogie, telle qu'elle a été définie plus haut.

Si, via la poétisation du regard, Pedro Salinas réinterprète, dans *El Contemplado*, la relation positive aux ascendants et aux descendants pour tout un chacun, il montre dans son essai *Jorge Manrique o tradición y originalidad* qu'il existe dans le phénomène de la filiation culturelle une interaction intergénérationnelle féconde qui s'enrichit au fil du temps et peut être un facteur

71 Pedro Salinas, O.C. III, op. cit., p. 1300.

72 Ibid., p. 1436-1437.

73 Ibid., p. 1337.

74 Pedro Salinas, O. C. II, op. cit., p. 583-584.

75 Pedro Salinas, O.C. II, op. cit., p. 583.

76 À titre d'exemple, on peut lire « El viento y la guerra », « Cero », Pedro Salinas, O.C. I, op. cit., p. 667-679. Pedro Salinas, O.C. III, op. cit., p. 1377, 1383, 1406, 1408.

77 Pedro Salinas, O.C. III, op. cit., p. 1044.

78 Bernadette Hidalgo Bachs, « L'auto-exil de Pedro Salinas », *Les Langues Néo-Latines*, juin 2015, n° 373, p. 89-91.

d'union entre les hommes vivant en société. Dans le langage poétique, ce sont les filiations biologique, anthropologique et ontologique qui sont privilégiées, alors que dans l'essai la priorité est donnée à la filiation culturelle. En réaction contre la perte de sens de l'existence humaine, il propose un réinvestissement positif de la temporalité et des relations intergénérationnelles car elles sont porteuses d'un supplément d'être et d'une identité partagée. Ainsi la filiation culturelle assumée fait-elle de tout sujet un héritier du passé, un acteur inventif du présent et un constructeur d'avenir. Représentative d'une dialectique entre l'individu et la collectivité, entre présent et passé, cette filiation évolutive doit être préservée. Il n'y a pas de création *ex nihilo* ; le passage à la modernité, lieu et temps d'expression propre à chaque artiste, se fait sans rupture avec la tradition telle que la conçoit Pedro Salinas. On perçoit également combien le critique outrepassa le cadre de la littérature pour faire signe vers la conception de l'homme comme être de relation qui existe avec ceux qui le précèdent, et il leur survivra dans ses descendants, biologiques ou non. Dans les deux œuvres, Pedro Salinas s'emploie à formuler de manière très différente son adhésion à la construction d'un lien interdépendant créatif entre les générations. La tradition, au confluent entre transmission et reconstruction, concerne autant l'avenir que le passé dont elle provient historiquement. Si l'on peut retenir l'expression « filiation inversée » pour l'essai et la composition poétique, il n'en reste pas moins que leur champ d'application diffère nettement. Nous tenons aussi à souligner que la filiation perçue dans un sens ascendant n'est pas du tout contradictoire avec celle perçue dans un sens descendant. Un processus de filiation évolutif est décrit : si une continuité est instaurée entre nous et un ailleurs, dont vient cette tradition, celle-ci est à l'origine d'innovations, de recreation ou de changement. Fruit d'un libre choix, l'utilisation et l'absorption de faits culturels signifient l'accès à l'altérité, et, la construction de soi se fait grâce à l'apport de l'autre. Un processus de transfert d'être est mis en œuvre pour repousser les frontières de l'être au monde de chaque sujet. En redonnant du sens à l'expérience vitale, la filiation assumée permet de résoudre la question de l'identité, laquelle se crée à partir d'un héritage. Elle fomenta à la fois le sens de l'appartenance à une culture et l'ouverture aux autres. Foyer d'irradiation d'une ontologie, cette notion de filiation se veut inclusive. La tradition, mémoire culturelle dans laquelle puise l'homme, est source de dévoilement identitaire et non de repli identitaire. Ce mode de filiation renvoie à la conception de l'homme comme mémoire vivante et créatrice. L'adhésion à la transmission intergénérationnelle se transmue en quête de liens féconds dans une société fraternelle et ouverte. Partager un héritage commun et donc une identité commune apparaît comme une des clés pour que les hommes d'un même pays se retrouvent et vivent ensemble le plus pacifiquement possible. Ce qui est facteur de cohésion pour la société et ce qui offre une vision créatrice de l'homme sont mis en avant dans des temps troublés à la recherche de repères. Enfin, nous observons que la teneur des propos et des vers cités est en résonance avec nombre de lettres dans lesquelles Pedro Salinas, profondément républicain, donne son point de vue sur la situation socio-politique internationale, et sur la société espagnole de l'après-guerre. La nécessité d'une politique d'assimilation, de reconstruction apaisée, fondée sur la reconnaissance d'une filiation intergénérationnelle non biologique, y est également revendiquée.

BIBLIOGRAPHIE

- AULLÓN DE HARO, Pedro « Teoría general de la Vanguardia », *La Vanguardia en España*, Paris, Toulouse, CRIC § OPHRYS, 1998, p. 31-52.
- BAUDELAIRE, Charles, *Constantin Guys : le peintre de la vie moderne* (1863), Genève, Ed. la Palatine, 1943, 60 p.
- BERLINER, David, « Anthropologie et transmission », *Terrain*, septembre 2010, p 4-19.
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Laffont, 1982, XLI-1230 p. ISBN : 978-2-221-08716-9.
- COMPAGNON, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, 189 p. ISBN : 978-2-02-011462-2.
- DAVALLON, Jean, « Le patrimoine, une filiation inversée », *Espaces temps*, 2000, vol. 74, n° 1, p. 6-16.
- DEKEUWEER-DEFOSSEZ, Françoise, « FILIATION, droit ». Dans : *Universalis éducation* [en ligne]. *Encyclopædia Universalis* Disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/filiation-droit/> (consulté le 10 janvier 2017).
- GHASARIAN, Christian, *Introduction à l'étude de la parenté*, Paris, Editions du Seuil, coll. Points Essais, 1996, 276 p. ISBN : 2-02-024701-1.
- HIDALGO BACHS, Bernadette, *Todo más claro, El Contemplado et Confianza de Pedro Salinas : une écriture poétique entre contemplation et engagement*, Bruxelles, Peter Lang, 2012, 474 p. ISBN : 978-90-5201-817-1.
- HIDALGO BACHS, Bernadette, « Miguel de Unamuno, Pedro Salinas, une filiation créatrice », Actes du colloque de l'EHESS, sous la direction de Frédéric Gugelot, Cécile Vanderpelen, et Jean-Philippe Warren, *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 12, septembre 2012, disponible sur : <http://contextes.revues.org/5532> (consulté le 10 novembre 2016).
- HIDALGO BACHS, Bernadette, RIOUX MILKOVICH, Catherine (dir.), *Ecrire le deuil*, Etudes réunies, CELIS, Littératures XX-XIX, Sociopoétique, Clermont-Fd, PUBP, 2014, 611 p. ISBN : 978-2-84516-632-5.
- HIDALGO BACHS, Bernadette (dir.), *Écritures poétiques, écritures du sacré : interactions*, Etudes réunies, Paris, Michel Houdiard Editeur, 2015, 417 p. ISBN : 978-2-35692-132-1.
- HIDALGO BACHS, Bernadette, « L'auto-exil de Pedro Salinas », *Les Langues Néo-Latines*, juin 2015, n° 373, p. 89-105.
- LENCLUD, Gérard, « La tradition n'est plus ce qu'elle était », *Terrain*, n° 9, 1987, p. 110-123.

« Les cours du collège de France », 2006-2016 : 6 cours d'Antoine Compagnon au Collège de France (6/6) : Baudelaire moderne et antimoderne par Antoine Compagnon. Disponible sur : www.franceculture.fr/emissions/les-cours-du-college-de-france/2006-2016-6-cours-dantoine-compagnon-au-college-de-france-4 (consulté le 10 janvier 2017).

MARCOS ARÉVALO, Javier, « La tradición, el pasado vivo en el presente », dans : Ángel Carril Ramos, Ángel B. Espina Barrio, *Tradición. Cien respuestas a una pregunta*, Salamanca, Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca e Instituto de Investigaciones Antropológicas de Castilla y León, Gráficas Lope, 2001, 227 p.

MARCOS ARÉVALO, Javier, « La tradición, el patrimonio y la identidad », *Revista de estudios extremeños*, Vol. 60, N° 3, 2004, p. 925-956.

PÉREZ BAZO, Javier (ed.), *La Vanguardia en España : arte y literatura*, Paris, Toulouse, CRIC § OPHRYS, 1998, 546 p. ISBN : 2-7080-0874-9.

POUILLON, Jean, *Fétiches sans fétichisme*, Paris, François Maspero, La Découverte, 1975, 352 p.

POUILLON, Jean, *Le cru et le su*, Paris, Éd. du Seuil, 1999, 169 p. ISBN : 2-02-018225-4

SALINAS, Pedro, *Obras completas, I, Poesía, narrativa, teatro*, 1595 p. ; *II, Ensayos completos*, 1533 p. ; *III, Epistolario*, Madrid : Cátedra, 2007, 1661 p. ISBN : 978-84-376-2423-5.

UNAMUNO, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida, Obras selectas*, Madrid, Espasa, col. Austral, 1998, p. 1-319. ISBN : 84-239-9310-8.

—, *Obras completas, IV*, Madrid, Biblioteca Castro, 1999, 966 p. ISBN : 84-89794-27-8.

—, *Obras Completas, VIII*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007, 1033 p. ISBN : 978-84-96452-40-4.

ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éd. du Seuil, 1972, 518 p. ISBN : 2-02-002038-6.

Bernadette HIDALGO BACHS, Maître de Conférences HDR à l'Université Clermont Auvergne, membre du CELIS (Centre de recherche sur les littératures et la sociopoétique de Clermont II) et du PIAL (Poésie ibérique et d'Amérique Latine de Paris IV Sorbonne) est spécialiste de la poésie de Pedro Salinas. Elle a aussi écrit sur d'autres poètes : Miguel de Unamuno, Gerardo Diego, Miguel Hernández, Antonio Colinas et Andrés Sanchez Robayna. Ses thèmes de recherche sont : création poétique, poésie et philosophie, engagement et contemplation, sacré et mystique, intertextualité et stylistique.

Las filiaciones de los hombres del hierro y de los hombres de la madera: el poder político y económico frente a la libertad en *Verdes valles, colinas rojas*

Les filiations des hommes du fer et des hommes du bois: le pouvoir politique et économique face à la liberté dans Verdes valles, colinas rojas

Marie DELANNOY

ATER, Université de Cergy-Pontoise, Laboratoire AGORA (E.A. 7392)

En *Verdes valles, colinas rojas*, Ramiro Pinilla reconstituye cien años de historia del País Vasco desde el final del siglo XIX y el crecimiento industrial hasta el final del siglo XX y el comienzo del turismo de masa. Frente a este contexto político revuelto y los cambios que están surgiendo, las filiaciones de «los hombres del hierro» deben permitir el mantenimiento del orden establecido. Los nacionalistas vascos ven en la filiación una manera de perpetuar la raza vasca, mientras que los industriales ven una posibilidad de incrementar su poder económico. Sin embargo, de manera irónica, Pinilla demuestra que estas filiaciones son mentirosas y están condenadas al fracaso. Al contrario, las hijas, apartadas del poder por los hombres, se inspiran de «los hombres de la madera» y gracias a ellas, aparece que la filiación debe ante todo permitir que los hijos se acerquen a la libertad y a su propia identidad.

Dans *Verdes valles, colinas rojas*, Ramiro Pinilla retrace cent ans d'histoire du Pays Basque depuis la fin du XIX^e siècle et l'essor industriel jusqu'à la fin du XX^e siècle et le début du tourisme de masse. Face à ce contexte politique trouble et aux changements qui surgissent, les filiations des «hommes du fer» doivent permettre le maintien de l'ordre établi. Les nationalistes basques voient en la filiation une manière de perpétuer la race basque, alors que les industriels y voient une possibilité d'accroître leur pouvoir économique. Or, de manière ironique, Pinilla démontre que ces filiations sont mensongères et vouées à l'échec. Au contraire, les filles, éloignées du pouvoir par les hommes, s'inspirent des «hommes du bois» et laissent apparaître que la filiation doit avant tout permettre aux enfants de se rapprocher de la liberté et de leur propre identité.

Mots clés : filiation, Ramiro Pinilla, nationalisme basque, liberté, identité

Palabras claves : filiación, Ramiro Pinilla, nacionalismo vasco, libertad, identidad

Domaine : Littérature, XX^e siècle, XXI^e siècle, Espagne



Introducción

Ramiro Pinilla (1923-2014) ubica sus novelas en su Getxo natal. Así, por ejemplo, la trilogía histórica *Verdes valles, colinas rojas* publicada en 2004, entrega su propia visión del País Vasco y de la sociedad. En *La tierra convulsa*¹, Cristina Oiaindía, la nacionalista vasca, debe hacer frente al auge de la era industrial en el País Vasco y a la llegada masiva de «extranjeros», llamados «maketos» por los nacionalistas, encarnados por su criada Ella, que trastorna el orden político y económico establecido teniendo un hijo bastardo con Camilo Baskardo, el marido de Cristina. Esta trilogía histórica, cuya trama se extiende entre el final del siglo XIX y el final del siglo XX, propone una descripción del País Vasco y de todas las consecuencias políticas y económicas de este periodo clave en la historia española. El quiasmo del título *Verdes valles, colinas rojas* traduce la oposición entre el mundo rural que está perdiendo su «viejo poder»² y el mundo urbano en plena expansión. Esta oposición remite también a otra oposición dentro de la trilogía entre «los hombres de la madera» y los «hombres del hierro»³. En la trilogía, los únicos «hombres de la madera» son los Baskardo de Sugarkea. Viven en la añoranza de la libertad primitiva y rechazan todos los inventos materiales e ideológicos de la sociedad. Los «hombres del hierro» son tanto los nacionalistas vascos como los industriales. Son los representantes del poder económico y político. Por eso la filiación es algo determinante para ellos, porque les permite mantener y aumentar este poder.

Entonces, en esta trilogía, ¿de qué manera nos invita Pinilla a cuestionar las filiaciones establecidas por los «hombres del hierro»? ¿Qué papel desempeñan las madres –Cristina y Ella– en la estabilidad de este orden? ¿Pueden las filiaciones verse como una vía de libertad en una sociedad dominada por las ideologías?

En un primer tiempo veremos que Ramiro Pinilla denuncia el hecho de que los nacionalistas entiendan la filiación como la transmisión y la sobrevivencia de la ideología nacionalista. Toda la educación nacionalista pura dada por Cristina a sus hijos acaba fracasando de manera irónica. En una segunda parte, trataremos de demostrar que los mismos elementos irónicos se aplican a los industriales. El imperio de hierro construido por Ella, su hijo Efrén y su nieto Cándido se derrumba al final de la trilogía para desembocar en una nueva era económica. Frente a estas filiaciones mentirosas, veremos por fin que las hijas, Fabiola, Flora o Elisenda, proponen otra visión de la filiación. Retornan a los orígenes, se inspiran de los «hombres de la madera», para transmitir a sus hijos ideas de libertad y de identidad propia.

Cristina y sus hijos: una denuncia de la transmisión de la ideología nacionalista vasca

En la trilogía *Verdes valles, colinas rojas*, Cristina Oiaindía encarna la ideología nacionalista. Aparece, a través de los valores que conlleva y los discursos que vehicula, como el doble femenino

1 Ramiro Pinilla, *Verdes valles, colinas rojas: La tierra convulsa*, Barcelona, Tusquets, 2004.

2 «Los verdaderos vascos teníamos que recuperar el viejo poder». Ramiro Pinilla, *Verdes valles, colinas rojas: Los cuerpos desnudos*, Barcelona, Tusquets, 2005, p. 39.

3 «Mientras que los vascos de la madera serían los auténticos y primigenios, opuestos a todo avance técnico y cultural, los segundos introducirían la opresión de unos hombres sobre otros, la lucha de clases; de alguna manera, los vascos del hierro serían traidores a la auténtica esencia vasca, definida por un primitivismo sano, anclado en una edad de oro perdida en la noche de los tiempos. La última expresión histórica de los vascos del hierro serán los nacionalistas». José Ramón Zabala Agirre, «Y Pinilla creó a Txiki Baskardo», in: María Mercedes Acillona López (coord.), *Ramiro Pinilla: el mundo entero se llama Arrigunaga*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2015, p. 136.

del fundador del nacionalismo vasco, Sabino Arana Goiri, cuya ideología transparente a lo largo de la trilogía. Es un miembro activo del Partido Nacionalista Vasco (PNV) y defiende los grandes ejes de la política nacionalista: la pureza de la raza vasca, la igualdad de todos los vascos, el cristianismo y, en un primer tiempo, la importancia de la ruralidad frente a las ciudades industrializadas del País Vasco. Además, se presenta como una madre perfecta dentro del ideal nacionalista. Efectivamente, su tarea principal consiste en educar a sus hijos y en transmitirles los principios de la ideología vasca, como señala Lorenzo Sebastián García:

La función asignada a la mujer es la de perpetuadora de la raza (madre), transmisora de la lengua, y mantenedora de la familia. Todas estas actividades están impregnadas de un fuerte catolicismo⁴.

La transmisión de la ideología sabiniana se nota sobre todo en las primeras páginas de *La tierra convulsa*, en la primera narración de Jaso, el hijo menor de Cristina y de Camilo Baskardo. Jaso todavía es un niño y se destaca la importancia de la madre en sus narraciones gracias al empleo del estilo directo que revela cómo Cristina instruye a sus hijos y les enseña la ideología vasca. Por ejemplo, insiste en la importancia de los apellidos que permiten probar la pureza de su linaje:

- Fabi, ¿cuáles son tus apellidos? – dice Ama.
- Baskardo, Oiaindia... – dice Fabi.
- Sigue, sigue... Tienes muchísimos más – dice Ama⁵.

Esta obsesión de Cristina por los apellidos vascos remite a la importancia que tienen dentro del partido nacionalista, ya que para poder afiliarse al partido se tenía que probar la pureza de su sangre vasca teniendo por lo menos cuatro apellidos de origen vasco. Tampoco Cristina concibe que sus hijos puedan casarse con una persona que no fuera vasca: «¡Su sangre vasca sólo se mezclará con sangre vasca!»⁶. Quiere evitar todo tipo de mestizaje, sobre todo con españoles, como lo preconiza Sabino Arana Goiri. Por fin, educa a sus hijos en oposición con su padre, Camilo Baskardo, a quien, por ser un industrial, acusa de destruir lo vasco: «Vuestro padre lo destruye todo»⁷. La omnipresencia del estilo directo permite revelar de manera clara la influencia de la madre en sus hijos. Jaso asume la narración en primera persona, pero finalmente es la palabra de su madre la que domina. Así gracias a los intercambios incesantes entre Cristina y sus hijos –Moisés (Martxel) y Josafat (Jaso)–, vemos hasta qué punto la ideología nacionalista guía la vida de Cristina y la educación que transmite a sus hijos. Los educa para que sigan esta ideología tras la muerte de Sabino Arana Goiri. Se sirve de sus hijos para salvar la pureza de la raza vasca, quiere que mantengan la pureza del linaje de la familia Baskardo-Oiaindía, pero también que sigan divulgando los ideales del nacionalismo. Al principio de la trilogía, en *La tierra convulsa*, esta transmisión ideológica parece funcionar, ya que las reacciones de Jaso en primera persona se complementan perfectamente con las intervenciones de la madre. La alternancia entre el relato en primera persona y los diálogos entre la madre y los hijos traduce la unión que existe entre ellos: «Su fe era la madre. Su madre y el nacionalismo sabiniano eran lo mismo»⁸. La fusión entre la madre y la ideología sabiniana permite insistir de nuevo en el papel clave de la madre en

4 Lorenzo Sebastián García, «Las organizaciones y actividades de las mujeres nacionalistas vascas durante la Guerra Civil», in: *Las mujeres y la Guerra Civil española*, Madrid, Ministerio de Trabajo e inmigración, Instituto de la mujer, 1991, p. 83.

5 Ramiro Pinilla, *La tierra convulsa*, op. cit., p. 18.

6 *Ibid.*, p. 47.

7 *Ibid.*, p. 18.

8 *Ibid.*, p. 822.

la transmisión ideológica de la que casi se queda excluido Camilo, el padre, como lo subraya don Manuel, el maestro del pueblo de Getxo: «Moisés y Josafat habían sido meros objetos de barro moldeados por Cristina a lo largo de más de veinte años, convirtiéndolos en una prolongación de su pensamiento frente al de Camilo»⁹. Esta afirmación de don Manuel muestra bien que los valores de la madre cobran más importancia que los del padre y que la transmisión de la ideología nacionalista vasca se hace ante todo a partir de la educación dada por la madre. Siguiendo esta lógica, el «verdadero» padre de los hijos, parece ser Sabino Arana Goiri ya que se sobrepone a la filiación genética, según la cual el padre sería Camilo, una filiación ideológica, que promueve a Sabino Arana Goiri como padre espiritual de los hijos, por su estatuto de defensor de la raza y de la ideología vasca. Efectivamente, en las primeras narraciones Martxel y Jaso se revelan ser nacionalistas convencidos, que escriben artículos en *La Patria* o que dan conferencias, como lo subraya Jaso cuando habla de su hermano:

Escribía apasionadas reseñas sobre nuestros viajes, que publicaban las revistas vascas, especialmente *La Patria*, semanario de Sabino Arana. Se disputaban sus trabajos. En dos o tres ocasiones el propio Sabino Arana los mencionó en algún artículo suyo, animándole a seguir en su «tarea salvadora» –así la calificó expresamente–, y poniéndole como ejemplo. Mi hermano adquirió cierto renombre y, hacia el final del pasado verano, le ofrecieron la tribuna del Centro Vasco de Bilbao y pronunció dos conferencias, bajo el título general de «¿Qué hacemos por la salvación de nuestro pueblo?», por las que fue muy felicitado¹⁰.

La expresión «tarea salvadora» corrobora que los hijos están considerados como los sucesores espirituales de Sabino Arana. Son los que van a salvar la patria vasca y facilitar la imposición de la ideología nacionalista sabiniana en lo cotidiano. La filiación espiritual aparece así como la exaltación de los preceptos del líder carismático del nacionalismo vasco. Esta continuidad ideológica entre Arana y los hijos de Cristina se refleja también en la descripción que hace Jaso de Román, el novio «maketo» de su hermana Fabiola:

Su fisonomía es inexpresiva y adusta; su cuerpo es de movimientos sin gracia; es flojo y torpe; estoy seguro de que apenas se lava y que sólo se muda una vez por año; la familia que fundara con la pobre Fabi no podrá llamarse tal, porque esa gente no ama la familia, ni el hogar, son adúlteros. [...] ¡Así dice Sabino Arana que son los maketos, tan despreciables, tan distintos e inferiores a los vascos!¹¹

Esta descripción corresponde casi punto por punto a la descripción del «maketo» que hizo Sabino Arana en su artículo «¿Qué somos?»¹² publicado en 1895 en el periódico *Bizkaitarra*. Los adjetivos «flojo», «torpe», «inexpresiva», «adusta» y la frase «apenas se lava y sólo se muda una vez por año» aparecen en el artículo de Arana. Esta superposición de los discursos muestra claramente que la filiación se entiende aquí como la transmisión de una ideología y que los hijos de Cristina se presentan como los sucesores de Arana. Además la llegada de Román ocurre en el momento de la muerte de Arana y las palabras miméticas que pronuncian entonces Martxel y Jaso refuerzan su condición de sucesores morales, sobre todo cuando Jaso dice: «Nuestra Patria se había quedado huérfana»¹³. Esta frase (y el recurso al término «Patria», derivado etimológicamente de «pater», padre), recuerda que se considera a Sabino Arana como el padre

9 *Ibid.*, p. 821.

10 *Ibid.*, p. 540.

11 *Ibid.*, p. 571-572.

12 Sabino Arana y Goiri, «¿Qué somos?», *Bizkaitarra*, 16 y 30 de junio y 7 de julio de 1895, in: *Antología de Sabino Arana*, Donostia, Roger Editor, 1999, p. 269-271.

13 Ramiro Pinilla, *La tierra convulsa*, op. cit., p. 573.

del pueblo vasco. Sin embargo, esta filiación espiritual solamente se establece con los hijos varones, ya que su hermana Fabiola se queda al margen, se queda en casa, el lugar predilecto de las mujeres según la ideología nacionalista como lo revela el extracto siguiente:

En sus reuniones del Bizkai Buru Batzar, ama sacaba siempre el tema de sus dos hijos y sus viajes místicos de purificación, y aquellos hombres –ella era la única mujer– decían: «Es un honor tener entre nosotros a la madre de esos muchachos... Y ¿qué hace tu hija, Cristina? », y ama le contestaba: «Ésa, para casa», y Sabino Arana asentía con la cabeza¹⁴.

Así pues, el alejamiento de Fabiola con respecto al linaje predilecto es doble: por ser hembra y por haberse casado con Román, que subvierte la raza y la ideología vasca. Es interesante notar que Cristina aparece ante el Bizkai Buru Batzar, la ejecutiva vizcaína del Partido Nacionalista Vasco, como una madre en vez de aparecer como un miembro del partido, porque las mujeres casi no podían participar en las actividades políticas del PNV, ya que «el principal valor de la mujer está en ser madre»¹⁵. El mismo destino parece esperar a su hija Fabiola. Cristina habla de ella de manera muy peyorativa si nos fijamos en la frase nominal y el pronombre demostrativo «ésa», lo que contrasta con el papel de salvadores reservado a los hijos. Eso confirma de nuevo que la transmisión ideológica se realiza hacia los hijos varones y el consentimiento final de Arana remite también a su papel de padre y de guía espiritual. Esta diferencia de tratamiento entre los hijos y la hija es ya una manera para Ramiro Pinilla de criticar esta filiación basada en una transmisión ideológica. A lo largo de la trilogía, se debilita la filiación ideológica. Martxel y Jaso se vuelven locos. Su identidad se desdobra, alternan entre momentos de rechazo de la ideología nacionalista con momentos de retorno hacia la madre y su fe nacionalista y tras el suicidio de Jaso, Martxel cree que es su propio hermano difunto, piensa que fue él, Martxel, quien se suicidó. En realidad ambos rompen con su madre tras descubrir sus contradicciones sobre todo en lo que concierne la igualdad de todos los vascos. Cristina no quiere que Martxel se case con Andrea Altube, ya que es una hija de campesinos, por lo tanto no pertenecen a la misma clase social, mientras que, al principio de la novela, Cristina presentaba a la familia Altube como vascos perfectos. Entonces Martxel y Jaso empiezan a hablar de «traiciones». La ama se convierte en una bruja y los campos léxicos de la traición y de la mentira se vuelven omnipresentes: «no es verdad», «nada de lo que nos decías era verdad», «se merece que a todas horas le eche en cara sus traiciones», «vivimos aquellos tontos años en la creencia de que estábamos salvando a Euskadi», «nos engañaba la bruja»¹⁶. Con esta acumulación, Ramiro Pinilla quiere mostrar que la filiación creada por Cristina era una mentira. Martxel insiste en la necesidad de hacer preguntas que cuestionan todo lo que aprendieron durante su niñez:

¿Recuerdas, Jaso, nuestras preguntas de niño? Recuérdalas bien: ¡eran preguntas dóciles destinadas a provocar las respuestas deseadas por la bruja! Sus respuestas eran preguntas postergadas que provocaban nuestras preguntas-respuestas. Siempre fuimos ella. Ahora Jaso, se trata de romper..., ¡romper!, para emprender la estrenada etapa de las preguntas nuestras y te juro, Jaso, que ya forman un solo cuerpo todas las respuestas que he obtenido¹⁷.

Los adjetivos «dóciles», «deseadas» y «postergadas» subrayan que los niños no dudaban de lo que les decía Cristina. La expresión «siempre fuimos ella» confirma la identificación absoluta, biológica y esencial con la madre. Sin embargo, las antiguas preguntas de la niñez y las respuestas

14 *Ibid.*, p. 541.

15 Joxemartín Apalategi Begiristain, *Mujer vasca: imagen y realidad*, Barcelona, Anthropos Editorial, 1985, p. 228.

16 Ramiro Pinilla, *La tierra convulsa*, op. cit., p. 519, 521, 540, 551.

17 *Ibid.*, p. 588-589.

de la madre se relacionan con la mentira, mientras que las nuevas preguntas sirven para provocar una ruptura con la madre y afirmar su nueva identidad, traducida en el extracto por el pasaje de la primera persona del plural a la primera del singular. Estas nuevas preguntas marcan una nueva etapa en la vida de los hijos, lejos de la filiación ideológica impuesta por la madre. Además, a través del personaje de Martxel, Ramiro Pinilla pone en tela de juicio los discursos oídos en casa y la educación transmitida por los padres a sus hijos. En una entrevista, Pinilla subraya el papel de la escuela en este cuestionamiento de lo aprendido en casa:

Todas las fes son nefastas, y lo primero que hay que hacer con los niños en las escuelas es enseñarles a revisar todo lo que les enseñan. A los diez años, habría que darles las lecturas apropiadas, decirles que a lo mejor lo que han heredado en casa, en la calle, en los púlpitos, es mentira¹⁸.

Ramiro Pinilla denuncia entonces la educación basada en la transmisión de la ideología nacionalista y para seguir con esta denuncia en su trilogía se sirve de la ironía para burlarse de las obsesiones de Cristina. El primer toque irónico viene de la transmisión de su poder económico y político a su yerno Román, el «maketo». Tras la ruptura con sus hijos, ya no tiene sucesor y su yerno se convierte en un miembro importante del PNV a pesar de que sus apellidos, Pérez de Angulema, suenan más bien a España o a Francia, dos enemigos del País Vasco según Arana, y entren en contradicción con la regla de los cuatro apellidos vascos para poder afiliarse al partido. Pero el carácter irónico del texto reside en gran parte en la presencia de Ella, una criada «maketa» al servicio de Cristina. Las relaciones entre Cristina y Ella van empeorando a lo largo del primer tomo y se asocian a una gradación de la ironía con la que Pinilla se va burlando cada vez más de la ideología nacionalista basada en la pureza de la raza y en el cristianismo. Primero, la ironía viene del nombre de Ella, que se reduce a un pronombre. No tiene apellidos, como si no tuviera ninguna identidad. Esta criada «maketa» se acuesta con Camilo Baskardo, el marido de Cristina. El linaje de Camilo encarna la pureza de la raza vasca, ya que proviene de una familia antigua cuyos primeros miembros poblaron el País Vasco. Se acuestan juntos el 25 de diciembre y de esta relación nace un hijo bastardo, Efrén. La correspondencia entre la fecha de la fecundación de Efrén y la del nacimiento del Niño Jesús da a esta relación un carácter casi blasfematorio, sobre todo si se toma en cuenta la importancia de la religión católica dentro del nacionalismo vasco. Los numerosos apellidos de origen vasco de su nodriza representan un nuevo ataque a la obsesión de los nacionalistas por los apellidos: «Ofreció a Getxo algún espectáculo menor lleno de ironía, aunque al mundo nacionalista no se lo pareció así»¹⁹. Esta nodriza, descrita como una perfecta vasca, «una sólida hembra»²⁰, enumera todos sus apellidos vascos tal como se lo pide Ella para atacar a Cristina y mostrarle que de esta filiación bastarda está naciendo un futuro representante del poder en el País Vasco. A través de Ella y de Efrén, Ramiro Pinilla sigue burlándose de la obsesión por la pureza de la raza y por los apellidos de los nacionalistas con la elección, treinta años después, de un apellido sorprendente para su hijo Efrén. En efecto, Ella elige el apellido Puerta, un apellido que tiene connotaciones españolas y que además hace referencia a un objeto de la vida cotidiana, lo que es una nueva manera de provocar a los nacionalistas como lo notamos con esta reacción del cura de Getxo, don Eulogio:

- Puerta –repitió don Eulogio-. ¿Desde cuándo te apellidas así? ¡Dios mío, se te acaba de ocurrir! ¡Dios!, ¿has vivido hasta ahora sin preocuparte de tener un apellido? ¿Cómo has podido vivir sin un apellido? Siempre confíe en que lo tuvieras, aunque te lo callaras, tú sabrás por qué. Y resulta,

18 Enrique Murillo, «Todas las fes son nefastas. Habría que enseñar a dudar», *XLSemanal*, nº 961, 27 de marzo de 2006, p. 38.

19 Ramiro Pinilla, *La tierra convulsa*, op. cit., p. 150.

20 *Ibid.*

¡Dios mío!, que nunca tuviste uno, cuando todo el mundo puede tener un apellido a poco que lo busque... ¿Y lo acabas de encontrar en este cuarto sólo porque lo necesitabas para esta ocasión? Simplemente, echaste una reojada por aquí y por allá y, ¡pum!, lo primero que te saltó a la vista. ¿No te gustó más ventana?, ¿o cortina? Si te era tan fácil hacerte con un apellido, ¿por qué no...?²¹

La repetición de la palabra «apellido» confirma la importancia que tienen los apellidos para los vascos. Les sirven para asentar su filiación y su identidad. Pero al mismo tiempo la reacción del cura es cómica con esta enumeración de interrogaciones y de exclamaciones y la onomatopeya «¡pum!» que traducen la incredulidad de don Eulogio frente a la ausencia de apellidos de Ella. Esta filiación bastarda abre una «puerta» en el orden sociopolítico instituido ya que Camilo Baskardo acaba reconociendo oficialmente a su hijo ilegítimo y hace de él su único heredero, lo que marca el punto final del linaje puro de los Baskardo-Oiaindía y el fracaso de la transmisión ideológica deseada por Cristina. Con este reconocimiento oficial de la paternidad de Camilo, la ironía llega a su punto culminante, porque Ella le obliga a modificar la ortografía de su apellido que pasa a escribirse «Bascardo» con una «c» en vez de «Baskardo» con una «k». El apellido «Baskardo» pierde así sus orígenes vascos para adoptar connotaciones más españolas, lo que es un nuevo ataque al nacionalismo vasco. Con este cambio, Efrén no hereda ningún elemento vasco en su identidad. A través de esta gradación irónica, Pinilla va destruyendo el mito de un País Vasco compuesto únicamente de vascos puros. Además insiste en que las filiaciones que se quieren puras de raza son imposibles, acaban fracasando y revela que la ideología nacionalista se basa solamente en elementos vacíos de sentido, como los apellidos. También Pinilla quiere subrayar la peligrosidad que representan los nacionalismos o cualquier fe, sea política o religiosa:

La razón no abunda en el nacionalismo vasco, ni en el nacionalismo español, ni en las religiones. Desearía y trabajaría por que el nacionalismo no existiera. Todo nacionalismo o fe –religiosa o política– es negativo/a. Mi libro no es un panfleto contra nadie; en él muestro mi pensamiento²².

Sin embargo, esta filiación bastarda tampoco es un ejemplo de éxito, ya que este nuevo imperio creado por Ella y basado en el poder del dinero de los «hombres del hierro» se va a derrumbar también.

Ella, su hijo Efrén y su nieto don Cándido: el fracaso de la transmisión del poder de los «hombres del hierro».

Tras constatar la debilidad de sus dos hijos naturales, Jaso y Martxel, demasiado influenciados por la madre, Camilo Baskardo decide transmitir todo su poder económico a su hijo ilegítimo, Efrén. Como su padre Camilo, Efrén se presenta como un verdadero representante de los «hombres del hierro». En realidad, podemos decir que se convierte en su único hijo legítimo, sobre todo si comparamos Efrén con Jaso. A pesar de los intentos de su padre Camilo de convertirlo en un «hombre del hierro», tras la ruptura con Cristina, Jaso se revela ser la antítesis del «hombre del hierro» –podemos calificarlo de «hombre de la madera»– si nos fiamos en su repugnancia por el dinero: «Podría decirse que jamás existió criatura humana con menos contacto con dinero ni menos seducida por él»²³. Por lo tanto, Camilo toma conciencia de que si quiere que alguien le suceda a la cabeza de su imperio industrial tiene que firmar un testamento a favor de su hijo ilegítimo Efrén, para «traspasar al fruto de su error y de su pecado, a su única sangre digna de merecerlo, toda su chatarra, su cultura de *hombre del hierro*»²⁴. A primera

21 *Ibid.*, p. 961.

22 Enrique Murillo, art. cit., p. 39.

23 Ramiro Pinilla, *La tierra convulsa*, op. cit., p. 920.

24 *Ibid.*, p. 889.

vista, este cambio de legitimidad permite la apoteosis de los «hombres del hierro». El apellido Baskardo se convierte así en sinónimo de «hombres del hierro», permitiendo la «antonomasia» utilizar el nombre propio de Baskardo para generalizar los atributos por los cuales era conocido, o sea, su estatuto de rico industrial:

¿He hablado alguna vez del inapelable destino industrial del apellido Baskardo? Está implícito en su condición de hombre del hierro por antonomasia... ¿Qué podía temer Ella de la descendencia familiar de Camilo, por muy legal que fuese? [...] La otra sangre, su verdadera sangre, la herrumbrosa, Efrén y Cándido, eran sus garantes. [...] El amado hedor le anunciaba a distancia que era una carne hecha del metal predestinado²⁵.

Con este extracto vemos bien que la rama legítima en la sucesión de Camilo no es su descendencia familiar legal sino la compuesta por Efrén y Cándido, su nieto. Les une la atracción por el hierro, como lo muestran la mezcla de la sangre con el hierro («su verdadera sangre, la herrumbrosa») y el oxímoron «amado hedor». El olor fuerte del hierro rodea a estos tres miembros y confirma que el verdadero sucesor de Camilo es Efrén. Además, con el reconocimiento oficial de su paternidad se trata también para Camilo del mantenimiento de su apellido Baskardo, a pesar de su posterior adaptación como «Bascardo», al frente de su imperio: «la innombrable solución al problema de la continuidad de su apellido al frente de su imperio le atormentaría desde hacía años, pero no se atrevía a dar el gran paso»²⁶. Como en el caso de los nacionalistas, el apellido representa algo fundamental para los «hombres del hierro», ya que confirma el poder de un linaje. Pero es sobre todo su nieto don Cándido («el nieto, la continuidad»²⁷) quien permite la culminación del poder de los «hombres del hierro», ya que se reúnen en él las fortunas de Camilo y de Ella –incluso todos los bienes de Cristina, quien había firmado tras la Guerra Civil un testamento a favor de su marido Camilo, sin saber que él ya había firmado otro testamento a favor de Ella y de Efrén–, de su padre Efrén, pero también de la familia de su madre, Ángela Lapaza: «en la persona de Cándido Bascardo Lapaza se han reunido la más grande fortuna y el más grande poder que se hayan conocido jamás en nuestra tierra»²⁸. En este nieto se plasman todas las esperanzas de las dos familias –de ahí el tratamiento de respeto, «don», que se antepone a su nombre de pila– para convertirlo en su gran sucesor, en el triunfo de su poder económico: «un diminuto Cándido Bascardo Lapaza impregnándose día a día y biberón a biberón de las esperanzas de aquella gente que rodeaba su cuna, para acabar siendo la exaltación de su imagen y semejanza»²⁹. De nuevo se destaca la importancia de la filiación en la transmisión de un poder, en la permanencia de una familia en lo alto de la jerarquía social. Incluso ven en don Cándido la posibilidad de aumentar aún más su poder económico, de ahí la palabra «exaltación». No se trata solamente a través de la filiación de mantener un poder, sino hacerlo crecer aún más. Pero al final de la trilogía, como lo revela el título del tercer volumen *Las cenizas del hierro*, lo que hubiera debido de ser la apoteosis de los «hombres del hierro» se convierte en un fracaso. Se derrumba el poder del hierro y se pone un punto final a este linaje «glorioso» deseado por Ella y Camilo. Este derrumbamiento se debe a la debilidad de don Cándido, cuyo nombre de pila remite a la ingenuidad. Otros personajes de la trilogía lo denominan «la Criatura» lo que le da un carácter inhumano, casi como un robot, a causa de su atracción excesiva por el hierro. Cándido se puede presentar como el doble de Jaso. Como él, aparece como un ser débil, fácilmente influenciado, el que provoca la desdicha

25 Ramiro Pinilla, *Verdes valles, colinas rojas: Las cenizas del hierro*, Barcelona, Tusquets, 2005, p. 127.

26 Ramiro Pinilla, *La tierra convulsa*, op. cit., p. 953.

27 *Ibid.*, p. 957.

28 *Ibid.*, p. 971.

29 *Ibid.*, p. 979.

de los «hombres del hierro» al dar su confianza a personas que en realidad lo van a engañar. Como en el caso del linaje de los Oiaindia, Ramiro Pinilla se sirve de la ironía para mostrar que las filiaciones basadas en la transmisión de un poder económico son tan poco sólidas y tan mentirosas como las basadas en la transmisión de una ideología política. Al caer en el hierro en fusión, Cándido acaba fusionando con él. El propio hierro acaba destruyendo el imperio de los «hombres del hierro»: «entonces tropezó uno de los criados y la Criatura salió proyectada por encima de la barandilla del pasillo elevado y se hundió y fundió en la sopa de hierro»³⁰. Con esta muerte de Cándido, Ramiro Pinilla construye un doble juego de ironía, ya que el imperio fundado por Ella acaba fracasando como el de su enemiga Cristina. Don Cándido era el último miembro de este linaje creado por Ella y Camilo. Entonces de manera irónica los herederos de la riqueza de los Bascardo vinieron a ser los parientes de la primera familia de Ella. Cuando llegó al País Vasco, Ella quería romper con sus orígenes de esclava del sur de España («Esa mujer también tiene nombres y apellidos..., es decir, los tuvo y vino con ellos. Pero los enterró, cumplió a la perfección lo de partir de cero»³¹). En Huelva se había casado y había tenido un primer hijo, el único legítimo:

El único matrimonio válido es el primero, el que contrajo en 1884 en Gibrleón con quince años. Tenemos en contra, pues, un primer matrimonio como Dios manda, un hijo legítimo de este matrimonio, una línea legítima³².

Entonces Efrén aparece como doblemente ilegítimo. Recae al fin y al cabo sobre él la denominación que venía implícita en el apellido movedizo de Baskardo: señal explícita de la pertenencia a la raza vasca al principio de la trilogía, el apellido revela la creación de una nueva filiación española al transformarse la «k» en «c» de «Bascardo», y denuncia por fin el estatuto híbrido de Efrén, su maldición original de hijo «bastardo» de la que no podía escapar: «¿Dónde prefiere situar a don Efrén, como hijo bastardo de una rama válida o como hijo legítimo de una rama inválida?»³³. Pero Ella no quería transmitir nada de su rama válida a su hijo Efrén y a su nieto Cándido. De ahí la ausencia de apellidos. Ella veía en su primer hijo una «cadena perpetua»³⁴, ya que ser madre era una manera de reforzar aún más su esclavitud («el hombre se dijo que la esclava sería más esclava haciéndole un hijo que la fijara»³⁵). Se entiende así el rechazo de esta filiación legítima vista como una imposibilidad de cambio, una imposibilidad de acercarse a una libertad que Ella creó haber alcanzado con Efrén. Pero sus orígenes vuelven a surgir en el momento en que los parientes de Huelva heredan toda su fortuna. Se instalan en Getxo lo que representa también un nuevo ataque irónico para los nacionalistas vascos defensores de la pureza de la raza vasca, que ven cómo una familia de «morenos», de antiguos esclavos mestizos, se está convirtiendo en los nuevos líderes económicos de Bilbao: «En Gibrleón vive actualmente una pequeña comunidad de *morenos* descendientes de los esclavos que los negreros cazaban en las costas de África y vendían en los mercados de Andalucía»³⁶. Empiezan una nueva era dentro de los «hombres del hierro» con el turismo. A partir de la pieza de hierro hecha con Cándido construyen un gran museo, una alusión al museo Guggenheim, con el único objetivo de atraer a turistas y ganar dinero:

30 Ramiro Pinilla, *Las cenizas del hierro*, op. cit., p. 632.

31 *Ibid.*, p. 640.

32 *Ibid.*, p. 639.

33 *Ibid.*

34 *Ibid.*, p. 641.

35 *Ibid.*

36 *Ibid.*, p. 640.

Turistas, turistas impacientes por posar sus atónitas miradas en el colosal original que habrían visto reproducido en eficaces promociones coloreadas, turistas impacientes por dejar sus dineros en agradecimiento a la tierra que les ofrecía la misma emoción histórica de los primeros en contemplar las Pirámides », les adelantó. « ¿Nos está diciendo usted que vendrían aunque no metiéramos nada dentro? », quisieron saber. El arquitecto afirmó con la cabeza³⁷.

Podemos suponer que esta nueva era y los nuevos hijos que van a nacer están condenados sin duda también al fracaso porque como buenos representantes de los «hombres del hierro» les importa ante todo el dinero. Pinilla muestra que el poder y la libertad de los «hombres del hierro» solamente descansan en la acumulación de bienes. Como en el caso de los nacionalistas, este poder es una mentira y se construyen filiaciones sobre un engaño. De ahí la acumulación de ramas ilegítimas. El autor insiste así en el hecho de que las filiaciones no se deban entender como la transmisión de un poder político o económico. Además, Ella y Cristina pensaban transmitir su herencia ante todo a los varones de su familia. Las hijas, Fabiola Baskardo y Elisenda, la hija de Efrén, se quedan aparte. Sin embargo son ellas quienes van a buscar otro tipo de filiación y de educación a transmitir a sus hijos. Al poder del dinero, de la raza, de la religión o de lo material, prefieren insistir en el poder de la naturaleza o del cuerpo, reflejo de la verdadera identidad de cada uno. Por lo tanto se vuelven hacia los únicos representantes de la libertad absoluta, los «hombres de la madera», encarnados por los Baskardo de Sugarkea.

Fabiola, Flora y Elisenda: la transmisión de un discurso de libertad

Elisenda, la hija de Efrén, puede aparecer como un personaje pasivo en la novela. No tiene el mismo protagonismo que su hermano Cándido, lo que revela que no la consideran como una heredera del imperio de hierro. Durante la Guerra Civil, Elisenda fue violada por un soldado italiano. De esta violación, nació un hijo. Siete años después, el italiano volvió. Antes de marcharse con él, Elisenda se desnudó, símbolo del rechazo de una sociedad inmundada:

Comprendimos que los tres huían para siempre de la gran mentira que componíamos todos. Comprendimos igualmente que Elisenda dispuso de siete años para visceralizar que su violación en la playa fue el acto más auténtico que habían cometido con ella, así que tuvo a su hijo y esperó, sabiendo que el soldado había sentido lo mismo y volvería por ella³⁸.

El hecho de que la violación fuera el acto más auténtico que conoció subraya hasta qué punto la sociedad está corrompida y que durante su niñez solamente conoció la mentira. Además el italiano y ella no se hablaron, lo que muestra que la autenticidad puede encontrarse en el silencio, mientras que los discursos de las ideologías se pueden asociar con la mentira:

Ella conserva durante años el recuerdo de aquel encuentro de dos cuerpos que le habló, al menos, de un mundo auténtico e incontaminado, lo más cercano a la libertad de lo que conoció hasta sus dieciséis años en el Galeón. Todo ocurriría sin palabras, y en este superior lenguaje quedó sellado algo intransferible: la rebelión de los sentidos revelando que era posible la libertad [...], la promesa de no prometerse nada³⁹.

Frente a esta sociedad de la mentira y en busca de más autenticidad también, Fabiola, Martxel y Jaso, toman como ejemplo a los Baskardo de Sugarkea, los únicos representantes de los «hombres de la madera». Pertenecen al primitivismo y a los primeros momentos de vida en la tierra: «Sugarkea era la vivienda humana más antigua de que se tenía noticia, más antigua que

37 *Ibid.*, p. 645.

38 Ramiro Pinilla, *Los cuerpos desnudos*, op. cit., p. 409.

39 Ramiro Pinilla, *La tierra convulsa*, op. cit., p. 1001.

el más antiguo de los restos arqueológicos descubiertos»⁴⁰. En realidad, encarnan la libertad absoluta primitiva y por eso rechazan todos los inventos materiales, ideológicos o religiosos de los hombres, porque para ellos limitan la expresión de la libertad más pura, como lo subraya Ramiro Pinilla en una entrevista:

En esta novela hay varios personajes de apellido Baskardo, pero sólo unos son los Baskardo de Sugarkea, el único clan que no evoluciona a través de los milenios para entender que los inventos del fuego, la rueda, el arco y la flecha, el hierro... todos limitan la libertad. Piensan igualmente que nos encadenan los dioses, las religiones, las patrias, los líderes...⁴¹

Son la antítesis perfecta de los «hombres del hierro», de Camilo, Ella y también de los nacionalistas, en particular de Cristina. En realidad, Martxel y Fabiola no solamente retornan a los orígenes de la vida, sino también a los orígenes de su familia, ya que Camilo es un descendiente de los Sugarkea. Son dos ramas distintas de un mismo linaje:

Camilo Baskardo, pues, procedía de Sugarkea y es lo que convenía olvidar. No importaba en qué siglo la nueva línea bastarda abandonó el techo irreductible, no para inaugurar una línea de las más bastardas, sino quizá la más bastarda de todas⁴².

El adjetivo «bastardo» se opone al adjetivo «antiguo» empleado para evocar a los Sugarkea. Así se nota hasta qué punto Camilo se ha alejado de los orígenes y hasta qué punto los «hombres del hierro» son la antítesis de la libertad encarnada por los Sugarkea. Además esta idea se refleja incluso en la onomástica, ya que existe como una paronomasia entre el apellido «Baskardo» y el adjetivo «bastardo», mientras que en el propio apellido «Baskardo» aparece la raíz de la palabra «vasco». Entonces podemos deducir de esta oposición que los Sugarkea representarían a los primeros vascos, el origen del País Vasco, mientras que Camilo y los «hombres del hierro» que tienen el poder en el País Vasco al principio del siglo xx sólo son una rama bastarda de estos orígenes. A causa del poder del dinero, rechazado por los Sugarkea, se han alejado del primitivismo mítico. Se puede observar lo mismo entre los Sugarkea y los nacionalistas. En efecto, en un primer tiempo Sabino Arana reivindicaba la vuelta a los orígenes. Sin embargo, en la trilogía, Cristina desprecia a los Sugarkea, les considera como a animales: «Pienso lo de siempre, que ni se lavan ni van a misa. [...] Sólo saben gruñir. No es raro que nos lleguen hasta casa sus bufidos de fiera»⁴³. Eso revela que los nacionalistas son también una rama bastarda del primitivismo como lo subraya don Manuel: «¿Queréis tradición? Ahí la tenéis, la de esa gente de Sugarkea, mantenida intacta desde los Orígenes, con mayúscula, y con la que nada tiene que ver la bastarda tradición que reclamáis hoy»⁴⁴. Por su parte Asier Altube añade que en realidad los nacionalistas vascos ya son «hombres del hierro» y que solamente son una caricatura de los «hombres de la madera»:

Hombres como Camilo Baskardo se habían quedado sin enemigo, de modo que hubo de reinventar una caricatura del perdido mundo de los *hombres de la madera* para tratar de frenar a los *hombres del hierro*. Fue la misión de Sabino Arana. [...] Su conflicto es de los viejos pueblos que no saben evolucionar, que aceptan lo nuevo sin dejar de pregonar que pertenecen a lo viejo.

40 *Ibid.*, p. 112.

41 María Bengoa Lapatz, «Entrevista con Ramiro Pinilla», *Químera*, n° 266, 2006, p. 54.

42 Ramiro Pinilla, *La tierra convulsa*, op. cit., p. 819.

43 Ramiro Pinilla, *Los cuerpos desnudos*, op. cit., p. 41.

44 Ramiro Pinilla, *La tierra convulsa*, op. cit., p. 817.

Es jugar dos barajas, engañarse con una coartada. Todos ustedes se inventan a sí mismos, Cristina se inventa a sí misma, cuando la verdad es que son ya *hombres del hierro*⁴⁵.

Las palabras «bastardo» y «caricatura» insisten de nuevo en la presencia de la mentira en la sociedad. Confrontados a dos ejemplos bastardos de los orígenes y a un discurso de poder impuesto desde la infancia, Martxel y Fabiola deciden acercarse al modo de vida de los Sugarkea, a la rama que podemos calificar de más legítima con respecto a los orígenes y a la libertad. Entonces los hijos de Cristina se instalan en Oiarzena, cerca de la playa de Arrigúnaga, donde viven como los Sugarkea. Fabiola se inspira de los Sugarkea y de otras influencias, como la socialista. Milita por una revolución social y por una revolución de la carne:

Mi voz esperanzada os convoca a todos, los ofendidos y humillados, los hambrientos, los que viven en cuevas, los que rechazan las cadenas que les ponen al nacer y buscan la explosión de los sentidos y de todas las libertades de sus cuerpos desnudos... ¡la revolución social como preámbulo de la revolución de la carne⁴⁶ !

Fabiola transmite entonces otro tipo de educación y de discurso a su hija Flora, un discurso centrado mucho más en la libertad de su cuerpo y en los orígenes, un discurso opuesto al que recibió durante su niñez por parte de su madre Cristina, quien se convierte en su «enemiga»⁴⁷. Flora se apropia este discurso de libertad y de revolución de Fabiola y lo radicaliza aún más. Durante la Guerra Civil, Flora es una miliciana anarquista que adopta posiciones comparables a las de Bakunin. Por ejemplo, rechaza el poder de Dios, del Rey, del Estado o de las leyes que limitan según ella la libertad del hombre:

Dios, Patria y Rey son tres opresiones: Dios ordena, la Patria obliga y el Rey explota. Bajo ellos los hombres carecen de voluntad propia, son como niños indefensos necesitados de niñeras. Vuestra ideología crea inválidos atemorizados que suplican protección. [...] Son los individuos los que deben darse a sí mismos sus propias leyes, no el Estado. Leyes, sí, pero desde la libertad, y la verdadera libertad radica en el individuo. Tampoco nos gusta demasiado la palabra ley⁴⁸.

Estas citas en el estilo directo revelan bien la oposición de discurso entre Cristina y Ella, las que militan por la perduración del sistema socio-económico que conocen, y Fabiola y Flora, las que ven en el socialismo y el anarquismo ideologías que cuestionan este orden establecido que solamente permite el mantenimiento de la dominación de unos pocos, la élite, sobre la mayoría. El poder de los «hombres del hierro» limita la libertad de los demás. Con este discurso opuesto al Estado y a sus representantes, Flora se acerca también a los Sugarkea que añoran el momento en que cada uno podía hablar «alzando el dedo»⁴⁹ y decidir su futuro sin pasar por «la nueva institución alcalde-concejales»⁵⁰, por intermediarios como los hombres políticos. Tras estos personajes, encontramos al propio Ramiro Pinilla. En su tesis, Félix Menchacatorre explica que Pinilla «defiende la idea de que las superestructuras sociales no son sino un mecanismo inventado por los dirigentes para poder controlar, manipular y explotar al resto de los hombres»⁵¹. De ahí el fracaso de las filiaciones creadas por los «hombres del hierro» y denunciadas por Pinilla.

45 *Ibid.*, p. 838-839.

46 Ramiro Pinilla, *Los cuerpos desnudos*, op. cit., p. 180.

47 *Ibid.*, p. 82.

48 *Ibid.*, p. 619-705.

49 Ramiro Pinilla, *Las cenizas del hierro*, op. cit., p. 310.

50 *Ibid.*

51 Félix Menchacatorre Egaña, *La novelística de Ramiro Pinilla*, Ann Arbor, University Microfilms International, 1992, p. 259.

Pero en el caso de Flora y Fabiola hay que minimizar la transmisión de este discurso ideológico en la educación del niño Kresa, el nieto de Fabiola y el hijo de Flora. Tras el nacimiento de Kresa al final de la guerra, el discurso político casi desaparece de las intervenciones de estas dos mujeres, sobre todo cuando dialogan con él. Al contrario del discurso oído por Fabiola durante su niñez, las dos mujeres transmiten a Kresa un discurso basado en el respeto de su propio cuerpo y en los valores encontrados en la naturaleza, en particular en la playa de Arrigúnaga. En efecto, se destaca de su educación la importancia de su cuerpo: «Tu cuerpo es tuyo, sólo tú debes mandar sobre él»⁵². Por eso varias veces Kresa baja desnudo a la playa. La desnudez se entiende como la metáfora de la libertad. Es una manera de liberar el cuerpo de todas las ataduras políticas y religiosas que impiden al hombre ser libre como lo explica Flora:

¿Alguien os ha enseñado a ser vosotros mismos?, ¿A no sentir terror ante vuestros destinos? ¿Os enseñaron a ser libres? ¿Os enseñaron a querer a vuestros cuerpos desnudos como se quiere a los árboles? Vuestros cuerpos, que creéis vuestros, no os pertenecen, les pertenecen a ellos, ellos os dicen lo que habéis de hacer con vuestra carne⁵³.

Enseñar a Kresa la libertad de su cuerpo es aún más importante cuanto que la novela *Las cenizas del hierro* se desarrolla durante la dictadura de Franco, en un momento en que se imponía cubrir el cuerpo, como si la desnudez fuera un pecado: «Iba desnudo en medio del público, contraviniendo las leyes»⁵⁴. Sin embargo, Kresa no recibe solamente las influencias de su abuela y de su madre, sino también de su bisabuela Cristina, de su bisabuelo paterno Zenon Altube y del maestro don Manuel cuando empieza a ir a la escuela:

Acorde con su filosofía de libertad, a Fabiola le pareció perfecto que Océano recibiera influencias distintas de la suya. [...] En lo referente a la libertad, fueron cuatro, pues, las fuentes que lo alimentaron: la bisabuela Cristina, el bisabuelo Zenon, la abuela Fabiola y el maestro. ¿Tenían mucho, poco o nada que ver estas fuentes entre sí? Más exactamente: ¿hablaba cada una de la misma libertad?⁵⁵

En efecto, se trata de libertades contradictorias ya que Zenon y Cristina son nacionalistas y entienden la libertad como la libertad de la patria vasca. Al contrario, don Manuel ve en la llegada de las llamas a Getxo en 1907 como una metáfora de la libertad absoluta, una libertad que se acerca a la defendida por los Sugarkea y Fabiola. También Kresa recibe la influencia de los Sugarkea yendo a cazar con ellos. Entonces vemos bien que Fabiola no quiere educar a su nieto a partir de los principios de una sola ideología. Quiere mostrarle una pluralidad de ideas para que Kresa llegue a construir su propia identidad. Así Pinilla insiste también en la necesidad de que los niños comparen los distintos puntos de vista para que puedan forjarse su propia identidad. Por eso podemos decir que Fabiola no ve en la filiación una manera de asegurar la continuidad de un poder o de mantener o cambiar un orden establecido, sino que la filiación debe permitir que el hijo sea él mismo. A partir de ahí podemos ver en Kresa la antítesis de don Cándido. Al final de la novela, la muerte de Kresa no representa un fracaso ni el derrumbamiento de un imperio. Al contrario se nota cómo Kresa encontró su propia patria, la playa de Arrigúnaga. En 1968, Kresa mata a Benito Muro, el antiguo alcalde franquista de Getxo, por ser el responsable de las violaciones de Fabiola y de Flora. Las autoridades lo buscan porque piensan también que podría ser un miembro de ETA. En un primer tiempo, Kresa se dirige hacia el árbol de Guernica, un lugar emblemático para los nacionalistas. Pero cambia rápidamente de dirección para volver

52 Ramiro Pinilla, *Las cenizas del hierro*, op. cit., p. 265.

53 Ramiro Pinilla, *Los cuerpos desnudos*, op. cit., p. 247.

54 Ramiro Pinilla, *Las cenizas del hierro*, op. cit., p. 210.

55 *Ibid.*, p. 148-153.

a Getxo y a la playa de Arrigúnaga, el lugar de su infancia. Vuelve a los orígenes del mundo y a sus propios orígenes. Es una manera de dar la espalda a los nacionalismos vascos y españoles:

Su patria no era la jodida Euskadi sino esta jodida playa, Arrigúnaga. Lo descubrió en plena galopada. ¡Quién sabe qué conmociones tocaron lo más profundo de su ser! Sintió que su patria era este humilde rincón del mundo al que tanto debía por haber recibido tanto de él. Antes, el mensaje se lo habían transmitido las voces de la tribu; ahora, nadie le habló. Se libró de las viejas ataduras. Y pienso que, en este segundo tramo de su carrera de liberación, ni una sola vez se le ocurrió llamar patria a esta playa que le formó y le permitió ser él mismo⁵⁶.

En realidad es ir más allá que su propia patria. La palabra «patria» es una palabra demasiado connotada por el nacionalismo y no corresponde por lo tanto a la imagen que Kresa tiene del mar y de la playa que son metáforas de la libertad. Mientras es perseguido por los representantes del poder franquista, él se libera de todas sus ataduras y se marcha hacia la libertad. Por eso Asier habla de una «carrera de liberación». Kresa descubre así su propia identidad independientemente de las ideologías.

A través de la diferencia de educación entre Cándido y Kresa, Ramiro Pinilla nos da a ver dos tipos de madres. Aunque los hombres son los narradores, lo que traduce de manera metafórica el poder que tienen en la sociedad y la transmisión de este poder que se efectúa hacia el hijo varón, las mujeres, y en particular las madres, desempeñan un papel esencial en la trilogía y en la obra de Pinilla:

No he pretendido que las mujeres sean tan notorias, me han salido así. Claro, porque en términos generales también lo pienso. Creo que la mujer es superior al hombre, y las mujeres constituyen el centro del mundo. [...] El gran sentido común de la mujer libra a las familias de mil calamidades. Por naturaleza, la mujer da la talla en su función, y el hombre no la da. El hombre juega a casarse, juega a guerras, juega a machista, siempre está forzado a demostrar; la mujer no, está en su sitio, en su centro⁵⁷.

La omnipresencia de las mujeres en los relatos de los hombres es ya para Pinilla una manera de criticar esta sociedad obsesionada por el poder económico y político de los hombres. En esta sociedad, las mujeres parecen tener un papel menor, no pueden acceder a los puestos de poder y la obra de Pinilla permite devolverles el papel central que tienen en realidad. Sin embargo, hay una diferencia entre, por un lado, Cristina y Ella y, por otro lado, Fabiola y Flora. Cristina y Ella son meras prolongaciones de los «hombres del hierro»:

Curiosamente, estas dos voces masculinas se encargan de relatar un mundo donde las mujeres, sobre todo la madre de los Baskardo legítimos, Cristina Oiaindia, y la de los Baskardo espurios, Ella, ocupan el espacio central reservado a las urdidoras de los hechos fundamentales. Ellas son objeto de escarnios y depositarias del honor de los hombres, como en el teatro áureo⁵⁸.

Como madres permiten la permanencia de un sistema socio-económico basado en la herencia de un patrimonio hacia los hijos varones, del que quedan excluidas las niñas, como Fabiola o Elisenda. No cuestionan el hecho de que el poder sea una cosa de hombres. Al contrario, Elisenda, Fabiola y Flora vuelven a los orígenes, al primitivismo, desnudándose por ejemplo, difundiendo un discurso de libertad absoluta y de autenticidad, independizándose de la dominación de los

56 *Ibid.*, p. 603.

57 Ander Landaburu, «La valentía se demuestra en la soledad» [en ligne], *El País*, 22 de mayo de 2005, última actualización: 22 de mayo de 2005, disponible en: http://elpais.com/diario/2005/05/22/cultura/1116712802_850215.html (consultado el 07 de julio de 2016).

58 Fernando Castanedo, «Virgilio Euskaldún», *Revista de libros*, n° 117, septiembre de 2006, p. 46.

hombres. En la trilogía solamente ellas corresponden a esta voluntad de Pinilla de volver al primitivismo, a un tiempo mítico, sagrado -en oposición al tiempo profano⁵⁹- y a una sociedad matriarcal, tal como lo explica Ramón García Mateos:

La mujer –lo femenino– juega un papel primordial en algunas de las novelas de Ramiro Pinilla. Dos son las razones de este protagonismo: el matriarcado como organización latente en la sociedad vasca y el significado de estas obras como regreso a un estado primitivo en el que la mujer es el centro del mundo, el ser auténtico, la tierra, todo⁶⁰.

Más que «matriarcado», se puede hablar de «matriarcalismo». La oposición entre las «madres del hierro» y las «madres de la madera» corresponde a la diferencia que hace Andrés Ortiz Osés entre «matriarcado» y «matriarcalismo»:

Se puede hablar de un « matriarcalismo » vasco, pero no de un « matriarcado » vasco o no vasco: mientras el matriarcado menta un dominio económico político de la mujer, el matriarcalismo se refiere a la importancia mítico-religiosa y aun psicosocial de la madre-mujer⁶¹.

Entonces al paternalismo propuesto por los patronos o por Sabino Arana, Ramiro Pinilla opone el «matriarcalismo» mítico y original. Las «madres de la madera» forman entonces una especie de esperanza y encarnan la libertad, en un Getxo que, al final del tercer tomo, *Las cenizas del hierro*, aparece cada vez más sumiso a las ideologías con el franquismo, el principio del turismo de masa o el nacimiento de ETA.

Conclusión

En su trilogía, Ramiro Pinilla nos invita a cuestionar las filiaciones establecidas por los «hombres del hierro». El objetivo de Cristina, Camilo y Ella parece ser únicamente transmitir a sus hijos el poder de su linaje, de ahí su obsesión por los apellidos. La identidad de la familia Baskardo-Oiaindía y de su rama bastarda compuesta por Efrén y Cándido se basa en el poder económico y político, permitiendo el hijo varón la estabilidad de un sistema socio-político dominado por los «hombres del hierro». Los fracasos de estas filiaciones revelan la percepción que Pinilla tiene de una sociedad construida sobre la mentira y la corrupción que invaden hasta el propio lenguaje de los «hombres del hierro». Aparece entonces la descripción de una sociedad frágil con hijos débiles o ingenuos como Jaso o Cándido que se dejan fácilmente influenciar y engañar. Frente a las mentiras de la infancia, las hijas como Fabiola, Flora o Elisenda buscan su verdadera identidad en los orígenes de su familia y de la vida, en los «hombres de la madera» y en el primitivismo. Proponen a sus hijos un lenguaje distinto, opuesto a las ideologías, lleno de libertad y de autenticidad para permitirles que encuentren su propia identidad. Refleja una búsqueda utópica, basado en la vuelta a los orígenes míticos. Se propone el paso de una identidad colectiva –la de los «hombres del hierro», de los nacionalistas en particular- a una identidad individual-. Gracias a la escritura polifónica, los personajes nos proponen cada uno su visión de la libertad, y como Fabiola lo hace con Kresa, Pinilla nos invita a comparar los distintos puntos de vista y a cuestionar los discursos que recibimos desde la infancia. El lector puede sacar así sus propias conclusiones, ya que Pinilla deja hablar libremente a sus personajes, incluso con sus contradicciones. Su escritura se vuelve «invisible», como si desapareciera el autor detrás de sus

59 Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965.

60 Ramón García Mateos, «De mitos y héroes: la Organización Matriarcal del mundo vasco en la novela de Ramiro Pinilla», *Revista de Folklore*, nº 81, 1987, p. 76.

61 Andrés Ortiz Osés, *Antropología simbólica vasca*, Barcelona, Anthropos, 1985, p. 79-80.

personajes. Con la polifonía de la obra, percibimos las «filiaciones» del escritor Ramiro Pinilla ya que, como él dice «el conjunto de lenguajes forma mi propio lenguaje»⁶².

62 Ernesto Maruri, « Entrevista a Ramiro Pinilla » [en ligne], *La bolsa de pipas*, n° 53, 2004, última actualización: 6 de septiembre de 2004, disponible en: <http://www.ernestomaruri.com/articulo.php?tipo=3&id=168> (consultado el 24 de julio 2016).

BIBLIOGRAFÍA

- ACILLONA LÓPEZ, María Mercedes (coord.), *Ramiro Pinilla: el mundo entero se llama Arrigunaga*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2015, 252 p. ISBN:9788415759713.
- APALATEGI BEGIRISTAIN, Joxemartín, *Mujer vasca: imagen y realidad*, Barcelona, Anthropos Editorial, 1985, 447 p. ISBN: 9788485887590.
- ARANA Y GOIRI, Sabino, *Antología de Sabino Arana*, Donostia, Roger Editor, 1999, 472 p.
- BAKOUNINE, MIKHAIL, *Théorie générale de la Révolution. Textes assemblés et annotés par Etienne Lesourd, d'après G.P. Maximov*, Paris, Les nuits rouges, 2001, 384 p. ISBN: 8489979545.
- BENGOA LAPATZA, María, «Entrevista con Ramiro Pinilla», *Químera*, nº 266, 2006, p. 51-57.
- BETI SAEZ, Iñaki, *La narrativa de Ramiro Pinilla: aproximación semiológica*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1990, 707 p. ISBN: 84-7485-175-0.
- CASTANEDO, FERNANDO, «Virgilio Euskaldún», *Revista de libros*, nº 117, septiembre de 2006, p. 46.
- CONTE, Rafael, «Euskadi: cien años de soledad » [en ligne], *El País*, 27 de agosto de 2005, última actualización: 27 de agosto de 2005, disponible en: http://elpais.com/diario/2005/08/27/babelia/1125100217_850215.html (consultado el 25 de julio de 2016).
- DELIEGE, ROBERT, *Anthropologie de la famille et de la parenté*, Paris, Armand Colin, 2011, 253 p. ISBN: 978-2-200-25993-8.
- ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, 185 p. ISBN: 2-07-035076-2.
- ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, 182 p. ISBN: 2-07-032512-1.
- GARCÍA MATEOS, Ramón, «De mitos y héroes: la Organización Matriarcal del mundo vasco en la novela de Ramiro Pinilla», *Revista de Folklore*, nº 1, 1987, p. 75-80.
- GRANJA, José Luis (de la), *El nacionalismo vasco: un siglo de historia*, Madrid, Editorial Tecnos, SA, 1995, 228 p. ISBN: 8430926941.
- HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de littérature oblique*, Paris, Hachette supérieur, 1996, 160 p. ISBN: 2-01-145057-8
- LANDABURU, Ander, «La valentía se demuestra en la soledad» [en ligne], *El País*, 22 de mayo de 2005, última actualización: 22 de mayo de 2005, disponible en: http://elpais.com/diario/2005/05/22/cultura/1116712802_850215.html (consultado el 07 de julio de 2016).
- MARTÍNEZ MARTÍN, María Ascensión, « Las organizaciones femeninas en el País Vasco: una doble Guerra Civil », in: *Las mujeres y la Guerra Civil española*, Madrid, Ministerio de Trabajo e inmigración, Instituto de la mujer, 1991, p. 248-258.

MARURI, Ernesto, «Entrevista a Ramiro Pinilla» [en ligne], *La bolsa de pipas*, n° 53, 2004, última actualización: 6 de septiembre de 2004, disponible en: <http://www.ernestomaruri.com/articulo.php?tipo=3&id=168> (consultado el 24 de julio 2016).

MENCHACATORRE EGAÑA, Félix, *La novelística de Ramiro Pinilla*, Ann Arbor, University Microfilms International, 1992, 309 p.

MURILLO, Enrique, «Todas las fes son nefastas. Habría que enseñar a dudar», *XL Semanal*, n° 961, 27 mars 2006, p. 36- 40.

ORTIZ OSÉS, Andrés, MAYR, Franz-Karl, *El matriarcalismo vasco*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1988, 159 p. ISBN: 8474850118.

ORTIZ OSÉS, Andrés, *Antropología simbólica vasca*, Barcelona, Anthropos, 1985, 181 p.

PINILLA, Ramiro, *Verdes valles, colinas rojas: La tierra convulsa*, Barcelona, Tusquets Editores, 2004, 1001 p. ISBN: 84-8310-283-8.

PINILLA, Ramiro, *Verdes valles, colinas rojas: Los cuerpos desnudos*, Barcelona, Tusquets Editores, 2005, 772 p. ISBN: 84-8310-304-4.

PINILLA, Ramiro, *Verdes valles, colinas rojas: Las cenizas del hierro*, Barcelona, Tusquets Editores, 2005, 646 p. ISBN: 84-8310-319-2.

La filiation, entre héritage et invention dans *Scipion* (2010) de Pablo Casacuberta

La filiación, entre la herencia y la invención en Escipión (2010) de Pablo Casacuberta

Filiation, between heritage and invention in Scipio (2010) by Pablo Casacuberta

Pauline HACHETTE

Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis (EA 7322- Littérature, histoires, esthétique)

Le roman *Scipion* de l'Uruguayen Pablo Casacuberta (Trad. française, Métailié, 2015) raconte les aléas d'une transmission de père à fils qui se révèle tout à construire. Le legs plein de pièges qui lui est laissé amène Aníbal à affronter, sous un jour nouveau, un conflit irrésolu avec son père et la place sociale qu'il ne parvient pas à prendre. Dépositaire d'une double responsabilité, il devra donner un sens à ce qu'il choisit de préserver et s'approprier une identité imposée en un acte d'assomption qui se traduira par l'inscription de son nom sur une couverture de livre. L'héritage attendu et fuyant, dans sa forme matérielle, vient donc cristalliser les enjeux de la filiation symbolique dans un cadre où celle-ci est redoublée par l'histoire, discipline partagée par un père professeur d'histoire antique reconnu et son fils spécialiste, « raté », du même domaine. La présence de l'Histoire à écrire, et quant à laquelle les choix d'écriture du père et du fils sont radicalement opposés, nous rappelle que

La novela Escipión, escrita por el Uruguayo Pablo Casacuberta (451 Editores, 2010) cuenta las dificultades de una transmisión de padre a hijo que queda por construir. El legado lleno de trampas que le deja su padre a Aníbal le lleva a enfrentarse nuevamente con un conflicto irresoluto con su padre y con una posición social de la que no logra apoderarse. Tendrá la doble responsabilidad de dar un sentido a lo que elija preservar y apropiarse de una identidad impuesta, en un acto de asunción que tomará la forma de la inscripción de su nombre en la cubierta de un libro. En esa herencia tan esperada y tan huidiza, en su forma material, se plasman las apuestas de una filiación simbólica en un marco que se ve reforzado por la Historia, disciplina compartida por el padre profesor reconocido de Historia antigua, y su hijo « fracasado », en el mismo dominio. La presencia de una historia por escribir, sobre la cual las elecciones del padre y del hijo divergen radicalmente, nos recuerda que el heredero



l'héritier doit inventer le sens de ce qu'il reçoit et que la fiction n'est jamais loin des récits historiques les plus exacts. L'invention de la transmission est l'objet d'un choix qui échappe toujours en partie à celui qui le fait.

debe inventar el sentido de lo que recibe y la ficción nunca dista mucho de los relatos históricos más precisos. La invención de la transmisión resulta siempre de una elección que escapa, en parte, al que la hace.

Mots clés : transmission, père et fils, Histoire, fiction, sémio-anthropologie

Palabras claves : transmisión, padre e hijo, Historia, ficción, semio-anthropología

Domaine : Anthropologie, Littérature xxi^e siècle, Uruguay

L'une des questions essentielles posées par la relation filiale est celle du legs.

De quoi hérite-t-on et que transmet-on ? Quel est le mystérieux et « inestimable objet de la transmission »², à la fois matériel et symbolique, dont un individu hérite dans le passage d'une génération à la suivante ? Le cadre juridique très strict qui encadre ce processus souligne la dimension fondatrice que revêt, pour une société, le fait d'insérer ses individus dans une filiation générationnelle qui s'inscrit dans le temps long. La transmission filiale se pense à l'échelle d'une culture dont on cherche à assurer une relative continuité, et elle est sous-tendue par un désir de préservation et de persistance. Impliquant des « transferts indéfiniment transitifs et apparemment unilatéraux »³, pour reprendre la lecture sémio-anthropologique de Jacques Fontanille, elle contribue au processus de subjectivation de l'individu qu'elle fait glisser dans la continuité généalogique – le fils devient père, la fille, mère. Cette insertion de l'individu dans la suite des générations, condensée dans une coupe synchronique, tel le moment d'hériter, complexifie la relation filiale bien au-delà de ses déterminations interpersonnelles.

La littérature et le cinéma ont traité sous bien des angles le sujet de la filiation en abordant la question de « ce qui passe », dans les deux sens du terme : ce qui se transmet et ce qu'il faut laisser partir. Bien souvent, cela implique de se pencher sur « les comptes » qui se règlent, et sur les conflits qui sont mis à jour dans cette passation. Car la transmission intergénérationnelle, qui peut s'entendre comme un don matériel ou symbolique entre vivants, et notamment celui d'un savoir et de valeurs sociales, est surtout associée à ce don qui suppose la disparition du donateur, notamment l'ascendant de la lignée généalogique. Sûrement cette acception de la transmission recèle-t-elle une vérité plus large : elle est un processus qui exige, d'une façon ou d'une autre, un effacement, une forme de renoncement du donateur, pour qu'advienne en tant que tel le donataire, pour qu'il lui soit permis de recevoir ce qui lui est transmis ou de s'en emparer de façon active. Derrière l'apparente passivité de l'acte d'hériter se joue donc une transaction asymétrique et complexe. Le don transmis ainsi que ses modalités constituent une partie de celui qui disparaît, et c'est d'ailleurs en tant que tels qu'ils recèlent une possible mise en cause de l'identité jusque-là admise du donateur. D'un acte de don plus ou moins décidé à une réception souvent entravée, la transmission ne va pas de soi. Recevoir quelque chose du père – puisque notre roman parle d'un père et d'un fils – ne se fait donc pas sans appréhension : lors de la remise de son prix Nobel, Orhan Pamuk racontait le « poids énorme et mystérieux »⁴ de la valise de manuscrits que son père lui avait confiée, avec un apparent détachement, deux années avant sa mort, en lui demandant de l'ouvrir « après lui ». Il explique d'abord ce poids par la crainte d'y trouver des écrits qu'il n'aimerait pas et qui terniraient l'image paternelle, mais il s'avoue rapidement qu'il s'agit surtout de la peur, bien plus forte, d'y découvrir un « bon écrivain », ce qui remettrait, symboliquement, les rôles du père et du fils en question :

1 « Ô enfant qui doit tout à un nom » : phrase prêtée à Marc-Antoine s'adressant à Octave, fils de César et rapportée par Aníbal dans le roman. Pablo Casacuberta, *Scipion*, Paris, Éditions Points, 2016, p. 267.

2 Pierre Legendre, *L'inestimable objet de la transmission : Étude sur le principe généalogique en Occident, Tome 4, Leçons*, Paris, Fayard, 2004.

3 Jacques Fontanille, « Sémio-anthropologie de la transmission », *Séminaire de sémiotique (PIV-P8, U. de Limoges) – Thème : La Transmission*. Paris, Fondation Maison des sciences de l'Homme (FMSH), novembre 2015.

4 Orhan Pamuk, « La valise de mon papa », Discours de réception du prix Nobel, 2006. Disponible sur : https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2006/pamuk-lecture_fr.html

Car si de sa valise était sortie une grande œuvre, j'aurais dû reconnaître l'existence d'un autre homme, totalement différent, à l'intérieur de mon père. C'était quelque chose d'effrayant. Même à mon âge déjà avancé, je tenais à ce que mon père ne fût que mon père, et non un écrivain⁵.

Pour Pamuk, comme dans *Scipion*⁶, l'interrogation sur le père « parti » et ce qu'il a voulu – ou non – léguer, revient à une interrogation sur le père en soi. La mort soudain fait cesser certaines évidences, met en question l'image jusque-là stable du père, des relations entretenues avec lui, des places définies. Peut-être aussi, le caractère tant inéluctable qu'inexplicable de la finitude transfère-t-il sa douloureuse énigme à l'identité du parent disparu et à ce qui reste de lui. Le film de Fernando Eimbcke, *Lake Tahoe*⁷, parmi tant d'autres sur ce sujet, le métaphorisait d'une jolie façon, en suivant les pérégrinations de son jeune protagoniste à la recherche de la « pièce manquante » pour réparer la voiture familiale emboutie en ouverture du film. Cette longue recherche, alanguie par les plans fixes et la chaleur du Yucatan, de la pièce manquante que personne ne semble pouvoir ou vouloir lui donner, le conduit par bien des détours à un début d'acceptation de ce qui expliquait son départ initial, la mort du père. Le roman *Scipion*, de l'Uruguayen Pablo Casacuberta, et son récit, du point de vue du fils, de l'appropriation de l'héritage paternel, n'est pas sans lien avec cette quête d'une pièce manquante. Mais l'un de ses intérêts est de rendre sensible l'illusion que constituent cette quête d'un objet préexistant et le processus d'invention auquel cette quête doit en réalité conduire. La transmission attendue et considérée comme « naturelle » se fait, dans ce roman, problématique et devient l'objet d'une conquête dont le récit nous invite à questionner le caractère émancipateur ou asservissant. Pris dans le filet de ses reproches au père, ne cessant de naviguer entre la dérision quant à sa condition et le pathos de la récrimination éternelle quant au trop ou pas assez reçu, le fils doit transformer l'héritage pour en faire l'instrument d'une subjectivation, jusque-là empêchée. La transmission que l'on voudrait voir, en suivant l'acception générale du mot, comme un acte quasi télégraphique au destinataire passif, rend ici manifeste l'invention qu'elle implique et nécessite. Elle n'est pas transfert « fidèle » de contenus⁸ mais une « réénonciation »⁹ transformatrice. C'est ce que nous explorerons dans un trajet allant des objets de la transmission à la métaphore historique, en passant par la redéfinition des places et des identités dans la relation filiale.

Ce dont on hérite : don, dette et manque

La circulation des objets de la transmission

Scipion s'ouvre sur le seuil, littéral, d'une appropriation longtemps repoussée. Le fils va finalement et après de longs tracassés administratifs et familiaux, entrer dans la maison du père afin de toucher la part d'héritage qui lui revient. Le Professeur Brener est mort deux ans auparavant et Aníbal et lui ne se voyaient déjà plus depuis deux années, un conflit de longue date avec son père ayant amené le fils à quitter le domicile familial. C'est donc à la télévision qu'Aníbal a

5 *Ibid.*

6 Pablo Casacuberta, *Scipion*, *op. cit.*

7 Fernando Eimbcke, *Lake Tahoe*, Scénario : Fernando Eimbcke, Paula Markovitch. Mexique, 2008.

8 Claudine Normand, « Transmettre, dit-on ; mais quoi ? », *Linx* [En ligne], 47 | 2002, mis en ligne le 1^{er} juin 2003, disponible sur : <http://linx.revues.org/591>. Analysant d'un point de vue linguistique le prédicat transmettre, elle évoque l'agent transmetteur, passeur responsable mais anonyme : « [...] il a conscience d'être un relais (*transmettre des vœux, le bonjour, un message*), mais il n'a pas d'initiative sur ce qu'il transmet ; on attend de lui qu'il transmette sans transformer ce qui lui a été remis et confié ».

9 Jacques Fontanille, conférence citée.

appris la mort de son père, éminent professeur d'Histoire ancienne. Il n'a assisté ni à ses derniers moments ni à son enterrement. Le testament officiel fait état d'un don conséquent fait à sa sœur Berta, la maison et son contenu revenant à une fondation qui la laisse s'empoussiérer. Aníbal fait donc son entrée sur la scène du roman comme le fils quasi déshérité, qui a mis deux ans pour obtenir l'autorisation de rentrer dans la maison paternelle, qui fut pourtant aussi la sienne. Bien vite, cependant, l'on se rend compte que le fils presque déshérité est plutôt accablé par l'héritage paternel, tant symbolique que matériel et même physiologique (puisque le fils découvrira qu'il est atteint d'une maladie héréditaire).

L'héritage matériel dont il a finalement appris l'existence est composé de trois boîtes dont le contenu « piégé » va enclencher le récit, le déroulement narratif du roman suivant la découverte de cet héritage en chaîne, au sens littéral de successions articulées, comme au sens métaphorique d'asservissement. En effet, le plan un peu machiavélique du père ne se dévoile que peu à peu et, chaque découverte en recelant une autre, cet héritage dont Aníbal attend une libération financière prend plutôt la forme d'un enchaînement infernal. L'héritage refuse ici toute forme de transmission directe et de droit, soulevant par là-même bien des questions quant à l'évidence, pour le fils, du lien entre filiation et héritage. En effet, l'énonciation à la première personne nous place ici du point de vue du fils c'est-à-dire, dans cette affaire, du donataire. Ce point de vue est celui sous lequel on envisage le plus souvent la transmission intergénérationnelle, qu'elle soit matérielle, affective ou symbolique. C'est le donataire qui estime avoir suffisamment reçu ou non, qui se sent en dette ou refuse au contraire toute idée de dette. Comme le soulignent les sociologues Monique Buisson et Françoise Bloch dans leur article sur la circulation du don entre les générations¹⁰, la position initiale de tout individu est celle de donataire : à l'origine de notre existence, nous « recevons » la vie. Nous sommes donc, logiquement, dans une position de dette, une dette que nous ne pouvons *a priori* effacer qu'en donnant à notre tour la vie. La dette n'est alors pas épurée auprès de la personne envers laquelle nous l'avons « contractée ». Comme le souligne bien Jacques Fontanille :

La syntagmatique ressemble à celle du don et du contre-don chez Mauss. Il y a un temps de la donation pour mesurer le retour de la dette, qui structure la scansion de la transmission, celui qui a reçu est sommé non de rendre mais de transmettre à son tour, le don de A à B entraîne une dette de B à C¹¹.

Bien entendu, puisque les comptes de la vie ne s'équilibrent pas comme un budget, et que la vie ne promet pas une péréquation générale, ce sont les positions subjectives et les ressentis qui vont moduler cette syntagmatique de la transmission.

Le scandale de l'héritage conditionnel

Aníbal se présente à nous, miséreux, alcoolique, vivant dans une pension peuplée de vieillards séniles. Bien qu'amer et ironique, il n'est pas vraiment révolté par le legs des trois boîtes et la difficulté qu'il a à entrer en leur possession. Pourtant, l'ouverture des boîtes va révéler une autre position quant à sa place de donataire de droit. La première boîte contient entre autres, le livre de Saunders, une édition abrégée de la célèbre *Histoire de la décadence et de la chute de l'Empire romain* d'Edward Gibbon, qui occupe une place centrale dans le roman. Ce legs qui ressemble déjà à une leçon, voire à une injonction (condescendante) de lecture post-mortem, se transforme en obligation cachée quand Aníbal découvre par hasard que le livre contient un

10 Monique Buisson, Françoise Bloch. « La circulation du don », *Communications*, 59, 1994, *Génération et filiation*, sous la direction de Claudine Attias-Donfut et Nicole Lapierre, p. 55-72.

11 Jacques Fontanille, conférence citée.

papier soigneusement dissimulé, lui apprenant l'existence d'un second testament déposé chez un avocat. La nouvelle provoque chez le narrateur un évanouissement marquant un nouveau régime de croyance, marqué du sceau de l'évidence du dû. Il croit à nouveau que ce qu'il ne pensait plus à contester ou réclamer (justifiant en partie les choix du père en faveur de sa sœur) lui revient dorénavant de la façon la plus légitime qui soit. Et le second testament de son père, lu chez le notaire, le dote en effet bien plus que sa sœur puisque lui reviennent tous les biens gérés par la fondation ainsi que les considérables droits d'auteur de son père. Cependant, à peine Aníbal est-il informé de ces dispositions qu'une autre enveloppe lui apprend les conditions auxquelles ces dispositions sont applicables, conditions tenant principalement à l'écriture et à la publication d'un essai d'histoire contemporaine, alors qu'il est, comme son père, spécialiste d'histoire ancienne. C'est à cet instant – au moment de la frustration la plus intense, causée par l'éveil d'un espoir dépassant ses attentes suivi de la privation de la satisfaction immédiate ou facile de celui-ci – que s'énonce dans les termes les plus crus le sentiment d'injustice d'Aníbal et, corollairement, l'attendu, le « dû », en termes de legs. Ainsi explique-t-il son indignation :

[...] plus que les conditions concrètes, le simple fait qu'il existe une condition à la remise de ce qui me revient, et même s'il est vrai que ce matin je pensais que tout son héritage tenait dans trois boîtes moyennes, je ne peux m'empêcher de penser que ce nouveau tour dans ces plans est inacceptable¹².

C'est l'héritage conditionnel qui est antinomique, mais pour des raisons qui restent à expliciter. Dans quels principes plonge l'indignation d'Aníbal et que signifie cette expression de « ce qui me revient » ? Aníbal tire son sentiment de légitimité du droit et de l'usage. On pourrait pourtant, dans l'absolu, considérer que sa simple position de fils le met en dette et que la légitimité de la posture de quasi créancier qu'il adopte – on lui doit quelque chose – est susceptible d'être questionnée. Il ne prend d'ailleurs pas en considération que le choix opéré dans la transmission le favorise finalement au détriment de sa sœur, tant la conditionnalité de l'héritage envahit son espace de pensée. La réaction d'Aníbal sous-entend que c'est une question d'identité, la filiation, qui doit décider de façon contraignante de la transmission du capital ancestral. Il ne revient pas au père de faire un choix, quant aux personnes ou aux conditions. Aníbal s'indigne donc qu'à l'être (identité) se substitue un faire et que la transmission ne suive pas la « naturalité » de la filiation. Juridiquement, en Uruguay comme en France, le droit de la succession ne permet pas de déshériter un enfant (sauf dans des cas très particuliers), mais seulement de le désavantager par rapport à un ou des autre(s) dans des proportions fixées par la loi (la quotité disponible)¹³. Notons que cette réserve héréditaire n'existe pas dans la plupart des pays anglo-saxons par exemple. On ne peut donc voir, dans cette obligation de lien entre filiation et transmission, un universel. Cependant, elle est suffisamment répandue, et suffisamment ancienne, pour être interrogée en des termes anthropologiques, voire philosophiques. Elle souligne une valorisation de la transmission des biens comme un support de continuation de la personne au sein de sa parenté. La dévolution des biens à ses enfants constitue une forme de seconde reconnaissance des descendants, assurant la continuité généalogique, fondement social de l'identité individuelle mais surtout collective (qui sommes-nous ? qui sont les autres ?), ce que les sociétés claniques rendent aisément lisible. On sait en effet combien dans les sociétés anciennes le devenir du patrimoine est déterminant dans le destin des personnes (mariage, place sociale). Une part de ces usages persistant dans la transmission entre générations s'est, cependant, dans les sociétés modernes, doublée d'enjeux autres, notamment affectifs.

12 Pablo Casacuberta, *op.cit.*, p. 114.

13 On parle en Uruguay à l'endroit des descendants d'« herederos forzosos » ou de « legítimas ».

Les fondements anthropologiques du droit de la succession font alors place à des attentes et règles non institutionnalisées. La reconnaissance attenante à la succession ne passe plus seulement par le don du nom, ni même l'octroi d'une part d'héritage. Elle s'adosse au caractère inconditionnel de cet héritage mis en parallèle avec l'exigence d'un amour parental tout aussi inconditionnel et vaut pour une reconnaissance du descendant comme sujet au sens fort. La possibilité d'avantager l'un des enfants dit d'ailleurs la petite, mais signifiante, marge octroyée à l'ascendant et laisse imaginer la rivalité entre héritiers, non dotés à part égale. On y voit clairement émerger la dimension affective du legs avec la préférence et le degré d'estime supposés inscrits dans les dons matériels. C'est donc par un renversement de l'usage culturel admis (tous, autour d'Aníbal font écho à son indignation) – usage selon lequel le don de la vie est « naturellement » prolongé par le don patrimonial –, que les modalités de la transmission font d'Aníbal un obligé de son père, dans un système de transmission où le legs devient échange. La dette du fils ne passe plus à la postérité, il doit rendre au père en prouvant son mérite ce qui apparaîtrait, sinon, comme un trop perçu. Le don tombe sous le coup de l'arithmétique de l'échange à deux actants (A et B), quand la transmission en comprend logiquement trois.

Cette situation duelle entre obligé et créancier symbolique n'en finit d'ailleurs pas de se redoubler : en échange du sujet que lui fournissent l'avocat Manzini et sa femme Matilde (archives comprises), Aníbal devient leur obligé, avant de se voir imposer la présence de leurs invités qui s'avéreront être l'ex-fiancée d'Aníbal et le mari de celle-ci. Le sujet d'histoire contemporaine est fourni par les Manzini en échange de l'hagiographie de Dogliani, le grand-père philanthrope de Matilde, philosophe et alphabétiseur des femmes de la campagne. Si le langage fleuri de Manzini lui tresse une couronne de laurier, Aníbal apprend rapidement que le grand philanthrope, étonnamment mort sans hommage trois ans auparavant, a surtout dans la région la réputation d'un pervers ayant abusé de dizaines de jeunes filles au prétexte de leur alphabétisation. À peine a-t-il entrevu une voie possible pour accéder à son héritage qu'Aníbal se trouve donc dans la situation délicate d'être l'obligé de ses hôtes, tout en sachant que son livre sur un sujet contemporain est sur le point de s'évanouir. Comme si un dieu caché se jouait de son secret désir, aucun don fait à Aníbal ne s'avère donc gratuit. Pire, tous semblent devoir se transformer en des pièges, où l'on ne le tente que pour mieux le décevoir et pour le voir se débattre dans les rets de la dépendance. Car la posture qu'Aníbal fantasme d'adopter à la lecture du testament dans le cabinet de Manzini, comme dans la maison de celui-ci après les révélations sur la véritable nature de Dogliani, est toujours celle d'un noble départ au nom de sa liberté et de sa dignité. Le projet bien entendu échoue à chaque fois, laissant de lui l'image d'une mouche engluée dans l'attente d'un don *pur* qui ne le compromettrait pas, insecte paralysé ne surnageant que grâce à son sens aigu de l'autodérision.

Le manque et l'excès

A priori, tout manque donc à Aníbal : argent, notoriété, amour (à commencer par celui de la mère qui abandonne le domicile familial lorsqu'il a 7 ans), liberté, confiance... Et tout ce manque semble rapporté au trop peu perçu, ou trop mal donné, par le père. La mère qui les a abandonnés est quant à elle exemptée de tout reproche. Ce qu'Aníbal n'a pas reçu du père le priverait à jamais, non seulement de l'aisance matérielle ou d'une position sociale digne, mais d'être lui-même, ce pour quoi il semble en attente d'une autorisation décrite avec acuité par la plume du père, quand il évoque dans son journal les années passées par Aníbal dans l'indignité et l'humiliation, « en suppliant une espèce de gardien imaginaire de le laisser entrer dans un palais où il n'est possible d'entrer que sans permission »¹⁴. C'est en effet la voie d'accès et l'autorisation

14 *Ibid.*, p. 147.

qui toujours manquent à Aníbal. Bloqué dans la posture éternelle du fils qui ne peut prendre la suite du père dans la lignée généalogique, Aníbal continue de dépendre de dons qui lui sont, avec une malice perverse (semble-t-il jusqu'à ce que les autres points de vue et intérêts se fassent un peu plus de place), refusés. Ce manque, pourtant, se retourne aisément en excès, qu'il s'agisse du prénom que lui a donné le Professeur et qui semble lui tracer un destin, de son patronyme écrasant – « cette espèce d'ornement de marbre qui me courbait l'échine »¹⁵ – ou de l'héritage de droit qui devient rapidement et par une obligation morale tacite, héritage imposé, tels les mauvais poèmes du père (« j'étais condamné à me coltiner ce manuscrit pour toujours »¹⁶). Les objets transmis en fin de compte pèsent tous, littéralement, et finissent par l'entraîner, dans une scène oscillant entre la farce et le drame, dans une quasi noyade alors qu'il tente de les sauver de la pluie diluvienne qui inonde le jardin de Manzini et le pavillon où ces objets sont conservés. « Les affaires de papa », menacées de perte par le déluge, ramènent alors le narrateur à un stade infantile et ante-symbolique (« un slogan, un cri »¹⁷, une conduite quasi animale). Doit-on voir dans cette régression la dimension archaïque et pré-morale de la force qui condamne Aníbal à conserver les « reliques » du père, si encombrantes, voire insultantes, soient-elles ? Ou doit-on percevoir dans ce cri infantile la puissance du désir de détenir enfin, métonymiquement, quelque chose de ce père qui n'a « rien » donné ? Il s'agit en tout cas pour Aníbal de plonger pour récupérer ce dont il s'est senti privé, et d'amorcer par ce geste – si absurde soit-il dans les circonstances de ce déluge – le début d'une action de réparation dont il serait l'acteur. Ainsi commente-t-il sa décision :

Qu'est-ce que j'attendais, que la vie se présente ponctuellement aux heures de bureau pour me demander pardon des privations infligées et me rendre, en petits paquets bien emballés, tout ce qui m'avait été volé ?¹⁸

S'il est vrai que la logique de l'échange transgresse la loi de la transmission intergénérationnelle, ce qui apparaît en filigrane du discours d'Aníbal et en deçà de cet héritage conditionnel, c'est qu'un don n'existe que d'être *reçu* (consciemment et pleinement). Or, le ressenti d'Aníbal, déchiré entre le manque et le trop semble rendre cette réception impossible. Y a-t-il une loi à ces perceptions ? Pour les sociologues Monique Buisson et Françoise Bloch¹⁹, elle passe par la reconnaissance de la subjectivité des actants de la relation filiale.

Du Père *Fatum* au père énigme, la perte comme condition de l'appropriation

La toute puissance paternelle et l'impasse de la transmission

Le legs et les questions et sentiments qu'il soulève renvoient donc à la relation père-fils, saisie dans un après-coup qui n'en est pas tout à fait un. Un après-coup, car l'héritage implique la mort de l'ascendant et donc son absence physique – comme répondant, comme continuateur potentiel de la relation. Mais seulement en partie, car ce qui se dessine dans les méandres de cette conquête du legs, c'est une relation toujours en train de se tisser. En effet, les dispositions du père, mais aussi l'évolution de son image au gré des découvertes du fils (son journal notamment) soumettent à des transformations perpétuelles cette forme de relation particulière qu'est le

15 *Ibid.*, p. 73.

16 *Ibid.*, p. 127.

17 *Ibid.*, p. 240.

18 *Ibid.*, p. 276.

19 Monique Buisson, Françoise Bloch, art. cit., p. 57, p. 60.

lien *in absentia* de l'un des actants. La définition classique d'une relation comprend un lien d'interdépendance et une interaction, au moins apparente (si soumise aux malentendus et projections soit-elle). Dans notre cas, l'interaction n'existe pas à proprement parler. Mais dans les détours créés par cet héritage sinueux et les révélations qu'il organise dans la durée, l'image que le fils a du père change et certains murs tombent. Nous n'assistons pas à une coprésence physique, mais à la rencontre entre la demande du fils – suscitée par la situation d'hériter – et l'offre que le père peut faire, maintenant qu'il n'est plus en danger d'être déchu. Et c'est sous cette forme que la relation se révèle la plus riche en développements. C'est une fois le père mort que le conflit statique qui perdurait depuis des années se dénoue, mais avec sa participation, son journal montrant à Aníbal qu'il a toujours compris ce conflit et l'a déploré sans pouvoir agir. Ce type particulier de lien attire notre attention sur la temporalité de la transmission. Comme le souligne Jean-François Bordron²⁰, si elle semble se faire au présent, elle est plutôt « le lieu de coordination d'une multiplicité de temps », ce qui correspond à une définition bergsonnienne du présent. Chaque élément du présent est connecté à une multitude de choses qui ont chacune leur temps propre. L'acte de transmission met tout particulièrement en mouvement cet écheveau temporel.

Aníbal semble en effet n'avoir jamais pu voir auparavant en son père autre chose que la domination qu'il exerçait lui, à l'image des empereurs et des guerriers que le Professeur chérissait dans sa conception de l'Histoire et à partir desquels il a nommé son fils (Aníbal et Tesino en souvenir de la bataille du Tessin). Aníbal perçoit au demeurant l'origine du père comme une autofondation fantasmatique évinçant aussi bien ses ascendants que ses descendants : « la dynastie du Professeur était née avec lui, comme celle de Vespasien, et était destinée, comme on le voyait à être brève »²¹. À ce père autocrate, Aníbal adresse des griefs qui ressemblent souvent à ceux formulés par Kafka dans sa *Lettre au Père*, à la différence près qu'ils sont toujours présentés avec une douce ironie quant au rôle de vaincu qu'il a épousé. Il reste vrai qu'au moment où le père est censé s'effacer et laisser faire « le cours des choses », le Professeur Brener exerce encore son pouvoir. Dans l'héritage qu'il lui laisse sous la forme de poupées gigognes, le père prend des allures de manipulateur sadique tirant d'outre-tombe les ficelles de son pantin de fils. La volonté de domination du père s'exprime en outre sans trop de censure, si l'on en croit les propos que rapporte Manzini : « Malgré les livres, les articles, les conférences, mon œuvre véritable c'est Aníbal », ce que semblent bien confirmer ses contraignantes dispositions testamentaires. Le premier des objets sur lequel Aníbal tombe en ouvrant les boîtes léguées par son père est, de ce point de vue, significatif : le costume étrusque de ses six ans conçu par son père est un souvenir pour Aníbal de la volonté de celui-ci de le façonner à son image – il dirait l'historien de haut rang, quand son fils souhaite avant tout se fondre parmi ses pairs – et sa propension à imposer sa volonté par le chantage, puisque, ajoutant la blessure narcissique à la frustration, ce costume est retiré à Aníbal suite à de mauvais résultats, son père le menaçant de le donner à un enfant le méritant davantage. Toute oblation paternelle semble donc soumise à ce régime de conditionnalité repoussant de manière indéterminée le moment du don véritable. L'essai d'histoire contemporaine demandé au spécialiste d'histoire antique pour toucher son héritage se présente de la même façon comme une mesure éducative, pour refaçonner ce fils qui a toujours eu « un lien faible avec la réalité », et que le choix de l'histoire antique et la plongée dans le

20 Jean-François Bordron, « La transmission de l'histoire et le souvenir du présent », *Séminaire de sémiotique (PIV-P8, U. de Limoges) – Thème : La Transmission*. Paris, Fondation Maison des Sciences de l'Homme (FMSH), novembre 2015.

21 Pablo Casacuberta, *op. cit.*, p. 268.

passé qu'il implique ne feraient qu'accroître²². Les « pirouettes » exigées par le père ont donc une prégnance redoublée en ce qu'elles lient autorité paternelle et professorale, terrain familial et social, et deux régimes de transmission fort différents. Il n'y a qu'un pas du père écrasant à ce que nous appellerons un Père *Fatum*, de la *Lettre au père* de Kafka à sa nouvelle *Le Verdict*. Dans cette terrible nouvelle, on s'en souvient, la parole du père a en effet une telle puissance qu'elle se fait malédiction littérale, performative. Un matin Georg Bendemann, tout heureux de ses affaires comme de ses fiançailles à venir, rend visite à son père qui le couvre de reproches et d'accusations diverses, terminant sa diatribe par un définitif : « Et c'est pourquoi, sache ceci : je te condamne en cet instant à la noyade ». La condamnation du père vaut pour une sentence fatalement exécutée, Georg sortant précipitamment de la chambre pour franchir le parapet et se jeter à l'eau. Aníbal Brener, qui se jettera justement à l'eau à la fin du récit, semble quant à lui n'en jamais finir d'accomplir le verdict de son père sur sa médiocrité, et reste fixé tel un papillon à sa place de fils démeritant.

On remarquera que la filiation biologique n'est pas la seule à figer plutôt qu'à inscrire les individus dans le fil des générations. En effet, les filiations symboliques fleurissent dans le roman, chacune et chacun semblant en quête d'une figure paternelle idéale : à Berta et Aníbal, dont le lien biologique au Professeur Brener se double d'une relation à son autorité sociale, s'ajoutent la révérence d'Alicia pour le Professeur Brener, la relation particulière de Selma avec celui-ci, celle de Selma et de son mari (le vieil historien Rolf Mainers, autre figure de père), l'admiration de Manzini et de sa femme pour le grand-père Dogliani, vénération qui se redouble chez eux d'une révérence pour les « grands hommes » (historiens en général, et donc gardiens du passé) qu'ils invitent à grands frais dans leur propriété pour des conférences « privées ». Point d'enfants chez les uns ni les autres, la lignée des générations semble bloquée à cette place où l'enfant cherche, dans un homme âgé, un idéal de savoir et de stature morale (« philanthropie » de Dogliani, « générosité » de Brener), que l'on ne veut pas voir entamer. Manzini déclare d'ailleurs avoir abandonné l'écriture du livre demandé sur Dogliani, car « c'était comme écrire sur [s]on propre père », et que « l'objectivité » lui manquant, il en faisait « brochure de propagande »²³. Tous les témoignages qu'il aurait dû prendre en compte sur le comportement réel de Dogliani, bien loin d'un idéal, sont restés lettre morte. On voit donc que les pères symboliques entravent, même s'ils font moins figure de rivaux que le père réel. Ce sont des idéaux n'ayant pas vocation à être imités ou détrônés. Le père symbolique sert donc en général ici à maintenir fils ou fille à leur place au lieu de s'effacer. La transmission n'est pas complète. Elle se présente sous forme d'image projetée devant les héritiers putatifs plutôt que de don cédé ou dont on peut s'emparer. Cette image ne concerne pas seulement ce que ces pères symboliques pourraient transmettre. Leur *persona* elle-même est unidimensionnelle. En cela, les rapports avec ces pères symboliques n'ont pas la complexité et la profondeur de la filiation réelle qui fait se heurter, avec une dramatique insistance, à la part d'inconnaissable du père.

Consentir au manque pour hériter

En effet, le processus de transmission va faire évoluer cette image du père réel. *Scipion* nous conduit à observer avec une certaine distanciation la quête d'un savoir sur nos ascendants (leur être, leur désir). Loin d'être cumulatif, ce *savoir* a vocation à se traduire par un renoncement à l'évidence du point de vue infantile sur un père, perçu uniquement comme donataire, satisfaisant ou non. Nous assistons tout au long du roman à l'acceptation progressive, mais difficile, de l'identité à facettes du père, dès lors qu'il est défini par son propre récit intime, par les autres

22 *Ibid.*, p. 110.

23 *Ibid.*, p. 111.

regards portés sur lui, mais aussi, par ce qui, de lui, est condamné à échapper, à rester sans réponse univoque. En effet, si le Professeur que lui raconte Alicia avec une admiration infinie est assez familier à Aníbal, celui qu'il découvre dans le discours de Manzini et de sa femme, « ce père inconnu, Wolf »²⁴, n'en finit pas de l'étonner. Le diminutif dont Matilde l'affuble, le lien intime et « fraternel » que Manzini prétend avoir eu avec lui ou ce qu'il lui aurait dit de son fils, rien ne correspond à ce qu'Aníbal *sait* de son père : « À en juger par ses propos, ou cet avocat était un fabulateur compulsif, ou il y avait toute une dimension de la réalité qui m'échappait totalement »²⁵. Notre point de vue sur la réalité est par définition limité. Et les nombreux malentendus reposant sur des erreurs d'attribution de pensées à autrui sont une force comique du roman : Aníbal présume très mal de ce que pense Alicia quand il l'imagine touchée par son sort de victime, alors qu'elle est touchée par la mansuétude de Manzini (dans le discours duquel Aníbal n'a entendu qu'une « opérette enflammée ») ; Manzini présume très mal des pensées d'Aníbal lorsqu'il l'imagine affecté par la perte des archives Dogliani, et des erreurs comparables sont reprochées à Selma²⁶. Chacun, enfermé dans son point de vue et ses intérêts, se trompe avec une grande naïveté sur ce que veulent les autres, et la narration souligne avec humour combien il est difficile d'accepter que les autres soient autres, quand on ne se trompe pas sur ses propres sentiments (le désir proclamé de « liberté » d'Aníbal, notamment, étant bien ambigu). Ces décalages sont tout particulièrement forts dans le cas des relations filiales où la place de l'enfant est tellement définie par rapport au parent qu'elle peut l'empêcher durablement de voir ce qu'il a sous les yeux dans la personne du père ou de la mère, mais qui semble ne pas le concerner « directement ».

Cependant, l'identité profonde du père se dérobe autrement encore que dans ces aperçus partiels de ses différentes *persona* sociales. Les écrits du père – journaux, correspondance sentimentale, poèmes (rien de moins qu'une *Nouvelle Énéide*) – ne résolvent pas davantage la question du « mystère » paternel. Écrits pour une postérité imaginaire, dans des genres littéraires plus ou moins codifiés (le journal y est commenté en termes de qualité de matériau et divisé en « tomes »), ils ne sont pas plus authentiques que les autres images du Professeur et, décevant l'espoir d'Aníbal, soulignent combien le langage module fatalement l'être « vrai » auquel on croit pouvoir accéder. Pour autant, certaines « versions » du père qui s'y font jour l'emportent sur d'autres. Ainsi, si les poèmes du Professeur semblent confirmer, par leur style maniéré et ampoulé, la vanité qu'Aníbal prête à son père, le journal révèle une voix bien plus ferme et une lucidité qui le sidère. Non seulement le Professeur y confesse, à l'encontre de ce qu'Aníbal a toujours cru, plus d'estime à son égard que pour la fidèle imitatrice Berta, mais il y analyse le « pacte d'hostilité » entre père et fils et sa propre responsabilité dans cette situation, avec une lucidité et une conscience qu'Aníbal ne soupçonnait pas. De même, au père vu comme « léger et libre de tout bagage généalogique », qui aurait rangé ses parents dans une jolie fable bucolique germaine, Aníbal devra substituer l'image d'un père qui fut fils et qui répondit à la cruauté de ses parents par un personnage « inventé et cimenté » par lui. Une chaîne filiale, qui enraye le fantasme de l'autofondation du père, est ainsi rétablie. Le désir qui anime Aníbal dans cette conquête d'héritage est en effet complexe. Il va bien au-delà de la conquête matérielle, comme le montre son attachement aux boîtes. Aníbal voudrait trouver dans celles-ci une vérité sur le père, lui permettant de conquérir sa propre identité, en lui donnant enfin accès à l'incompréhensible texte de sa vie : « Il m'avait fallu quarante ans pour commencer à entrevoir les mystères de ma place dans le monde et une voix intérieure me disait que ce cahier en contenait la clef, la pierre de Rosette où se croisaient la langue de mon

24 *Ibid.*, p. 129.

25 *Ibid.*, p. 91.

26 *Ibid.*, p. 265 sq.

père et la mienne »²⁷. Or, si le journal apporte quelques éléments de dessillement, la plupart des découvertes que fait Aníbal ont plutôt pour effet de l'obliger à considérer d'autres versions de l'histoire, sans en donner une comme définitive. Plus qu'une vérité indiscutable, ces découvertes constituent une leçon d'acceptation de l'incomplétude de notre savoir et de l'incertitude qui le frappe. Le désespoir qui saisit Aníbal en voyant partir à vau-l'eau ce journal à peine lu souligne, avant tout, l'intensité de son désir illusoire de trouver une réponse univoque dans les écrits du père. Si la vie du père, par le simple fait qu'elle soit close, donne l'image d'un accomplissement, elle reste, comme toute vie, largement suspendue.

Les boîtes léguées par le père, comme la valise du père de Pamuk, contiennent – ou semblent contenir – cet inestimable objet de la transmission, qui est avant tout promesse d'un savoir, aussi désiré que redouté. Nous ne connaissons jamais le contenu intégral des trois boîtes et les lettres entre le père et la mère disparaîtront avant d'avoir été lues. Mais les objets ne recèlent pas plus de vérité que le journal, car leur sens ne peut être fixé. La découverte du petit costume étrusque dans la première boîte au début du roman le dit. Son interprétation – l'interprétation de l'intention du père qui le lègue – n'est jamais acquise. Pour l'enfant qu'était Aníbal, ce costume était avant tout un objet de honte à l'idée de ne pas être *simplement* « comme les autres » et d'être soumis à la recherche d'une admiration par procuration. L'adulte qui redécouvre le costume prend une revanche d'historien en notant les inexactitudes et la piètre qualité, mais ne peut fixer le sens du legs paternel. Doit-il y retrouver le souvenir cuisant du moment où son père lui a retiré ce costume pour le donner à un fils plus méritant ? Ou doit-il être rassuré de ce que son père n'ait pas, au final, trouvé ou cherché ce fils idéal ? Aníbal hésite et rien ne peut fixer le sens de cette présence du costume dans la boîte, hormis son propre désir de croyance. Il n'accédera pas à la vérité ultime de ce qu'il a été pour son père, même par cette boîte à l'allure de trésor secret. C'est l'affect dont ces objets sont dotés qui leur donne sens. Au moment du déluge qui emporte « les affaires de papa », Aníbal distingue trois disques flottant au loin. Métonymie du père mort et de ses goûts musicaux, ces objets, par l'acte de transmission, se surdéterminent : ils ont été choisis pour être donnés, sauvés de l'oubli et destinés à qui saura les recevoir. Ils sont susceptibles en cela de détenir un message, pense Aníbal désespéré. Mais il faudra accepter de laisser partir ces objets et leur possible secret, et même d'ignorer quels étaient les autres objets laissés pour Aníbal, ces objets choisis et offerts. C'est de cette perte que le fils naît à la subjectivité qu'il s'était refusée et vu refuser jusque-là. Il faut que tout disparaisse pour que le fils trouve le moyen d'exister. Le problème n'était pas le manque, ni ce qu'il fallait conserver, mais ce qu'il fallait accepter de perdre. Le déluge marque clairement le moment d'une renaissance, liée à la disparition forcée des encombrants objets qu'Aníbal ne veut pas lâcher et à la presque mort qui l'accompagne.

La tragédie d'Aníbal était de ne pouvoir accéder à la reconnaissance de sa légitimité à être lui-même. Ce « lui » peine à se définir, pris qu'il est dans l'ombre du père, et marchant perpétuellement – et vainement – sur ses brisées. La confusion est en effet constante : on ne se contente pas de noter leur troublante ressemblance physique, on appelle Aníbal « Professeur Brener », alors qu'il ne peut prétendre à ce titre et l'on s'attend à voir apparaître le père en entendant son patronyme²⁸. Les équivoques se répètent lourdement et semblent indiquer un court-circuit dans la succession des générations. Il n'y a pas vraiment de place pour un autre Brener, on remonte toujours au chaînon précédent. Aníbal participe également, bien sûr, de cette (con)fusion et notamment

27 *Ibid.*, p. 275.

28 « Mais... cet homme est le sosie du Brener ! », « Ma secrétaire m'a dit, sans le moindre tact, « c'est Brener », moi qui pensais ne plus jamais entendre ces mots... ». *Ibid.*, p. 90.

dans ce qu'elle a d'intime, de ses choix amoureux à son propre corps. Les femmes choisies par le fils sont particulièrement attachées au père (Selma, puis Alicia dont le narrateur s'amourache alors qu'elle ne cesse de montrer sa disposition à vénérer la mémoire du père, ce dont il choisit de percevoir une « infime dîme »²⁹). Leur territoire commun le plus notable, l'histoire antique est, selon Aníbal, une fibre, quelque chose d'inné et de corporéisé, et non un choix subjectif de sa part. Le sentiment de soi est lui-même mis à mal à plusieurs reprises, et notamment face aux radiographies du thorax et du crâne du père que celui-ci a incluses dans une boîte et devant lesquelles Aníbal s' imagine être victime, comme le Professeur, d'une tumeur cérébrale³⁰.

Ce point commun se révélera pourtant réel, et pivot de la délivrance d'Aníbal. En effet, sa semi-noyade permettra de découvrir qu'il est atteint, comme son père, d'un méningiome, découverte qui l'autorisera à être sauvé là où son père a péri. C'est donc dans le corps, c'est-à-dire dans ce qui est transmis et reçu sans que cela soit choisi, que se joue en définitive la libération. Celle-ci tient à un seul trait de différence au moment même où la détermination génétique parle le plus fort : le méningiome du fils est fleur, et non amande, fruit. Aníbal rejoint enfin son rang dans la lignée générationnelle. Abandonnant l'identification au père mature et le blocage dans l'enfance immature, il atteint le seuil d'une éclosion porteuse de potentiels fruits. La résolution prend un tour métaphorique et magique appuyé : noyade et renaissance, méningiome ôté qui renverse en leur contraire son humeur pessimiste et son être au monde défaitiste. Le médecin insiste pourtant : ces changements peuvent être liés à l'extraction du méningiome, mais Aníbal doit se garder d'y voir de la magie. Le lecteur devra tout autant se garder de lire là une interprétation univoque et terriblement simplificatrice d'un roman si ironique. L'origine du conflit entre père et fils ne tiendrait qu'à une tumeur bénigne apparue quelque sept années auparavant ? Il sera plutôt tenté, peut-être, de croire qu'Aníbal fait le choix d'une interprétation qui lui permet d'assumer pleinement sa décision de naître à lui-même, et que loger ce basculement dans son corps l'aide à la mener à bien. Le sujet, qui n'avait pas ou plus accès à lui-même, qui ne s'était pas « ausculté » depuis si longtemps³¹, se retrouve d'abord dans la fiction d'un corps « nouveau », qui lui redonne accès à ses sensations, à l'être ému (hérissément des poils, flux du sang dans les veines, envie de pleurer) abandonnant le commentaire perpétuel, talentueux et ironique mais impuissant, de ses états affectifs et cognitifs. Son émancipation de la tutelle paternelle s'était d'abord cherché des fondements et des étayages. La libération envisagée s'arrimait alors à des modèles : un martin pêcheur, Alicia, mais, avant tout, la mère, Hilda Gomez, et sa fuite, comme si, entre Gomez et Brener, il n'y avait pas de voie indépendante de subjectivation. Pourtant, ces images ne l'amènent qu'à des tentatives de fuite avortées ou à sa presque noyade, tout comme cette place factice de « sauveur » imaginaire du père (quand il n'y a que lui-même à sauver), dont il est bien évident qu'elle ne marque qu'une dépendance inverse (positive), mais non l'individuation nécessaire. *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix involontairement parodiée par une mauvaise peinture de Matilde dans le salon des Manzini (parodie redoublée par la séquence suivante qui la met en scène en maîtresse de maison « abusant » d'un malheureux contremaître³²), en était déjà un signe. La véritable décision de vivre en son nom ne se prend ni ne se revendique avec de

29 *Ibid.*, p. 128.

30 « J'avais la sensation d'être le professeur », *Ibid.*, p. 168.

31 « Comment j'allais ? Comment diable pouvais-je le savoir alors qu'il y avait au moins six ans que je ne tendais pas mon oreille interne, ne serait-ce que pour ausculter au moins un peu ce murmure ténu, à peine audible, qui se charge de nous dire « ça oui, ça non, cela si je le souhaite, mais pas ça, cet acte trouve son écho en moi, mais pas cet autre », et qui garantit, quand on le perçoit, qu'on ne trahit pas l'enfant qu'on a été ». *Ibid.*, p. 232.

32 *Ibid.*, p. 197.

grands mots. Loin de l'allégorie, elle tient à un petit, mais essentiel basculement intérieur, qui se produit à l'insu de la conscience de ce narrateur ratiocineur et grand commentateur de ses propres pensées.

Or, c'est à partir de ce basculement que vivre devient possible. Le gardien imaginaire s'est effacé et Aníbal peut entrer sans permission dans sa vie. Si le corps est le lieu de la métamorphose, c'est la signature d'Aníbal Brener sur le livre que Selma a écrit à partir de son premier manuscrit – rejeté par le père – qui la ratifie. Selma lui propose une reconnaissance de son texte à lui, aux côtés du sien à elle, une coexistence perçue comme impossible jusque-là dans la logique de rivalité du fils et du père. Il ne s'agit plus, parallèlement, de rejeter ou de vaincre le père, mais de « faire avec », ce qui signifie aussi pouvoir recueillir son héritage, sans être pris dans le nœud gordien du trop et du pas assez. La question de la signature et de l'écriture nous amène, enfin, à faire un certain nombre de remarques, sur ce que l'on pourrait appeler la doublure historique du roman, cette présence de l'Histoire comme enjeu, métaphore et contrepoint de la narration principale de la guerre « dynastique » et de l'assomption d'un sujet qui nous est donnée à voir.

Entre récit historique et fiction : l'invention de la filiation

De l'Histoire destin...

L'Histoire entre en jeu dès la nomination du narrateur, Aníbal, qui fait sonner le titre du roman, *Scipion*, comme un contrepoint hostile. Nous ne croiserons aucun Scipion incarné dans le roman, mais cette présence liminaire et fantomatique du vainqueur d'Hannibal Barca annonce les enjeux de cette histoire filiale empreinte de lutte pour la domination, entre père et fils, entre enfant idéal et enfant réel. Il ne faut que trois ou quatre pages au narrateur pour en arriver à nous parler de ce prénom qui semble tracer sa destinée : Hannibal vaincu, « borgne, humilié et seul »³³. Pourtant la place que ce prénom est censé lui assigner n'est pas si évidente : le Professeur n'y voyait-il pas davantage le héros que le vaincu de Scipion, comme aime à le penser Aníbal ? Quant à ce Scipion, soucieux des détails du quotidien et qu'il ne serait pas, n'est-il pas justement celui qu'il voulut être en tant qu'historien ? Effectivement, comme Aníbal le note, Scipion réussit finalement à l'emporter en s'occupant efficacement des tâches matérielles dénuées d'héroïsme (distribution d'eau et de nourriture, détails économiques, prise en considération de la direction des vents et de la pluie) rayant ainsi Carthage de la carte. Il fait en cela signe vers l'angle historiographique, quotidien et sociologique, choisi par le fils contre le père adepte d'une écriture plus littéraire de l'Histoire. Précisons, en effet, que l'essai rejeté par le père, mais à partir duquel Selma obtiendra le succès, s'intitule *Conception et distribution des services dans les bains publics selon les strates sociales dans la Rome classique*.

Il n'y a pas que par le prénom du narrateur que l'histoire de Rome fait doublure à la narration. Omniprésent dans le roman, le célèbre ouvrage de Gibbon, *Histoire de la décadence et de la chute de l'Empire romain* (1776-1788), constitue un élément narratif important de quête et de rejet : livre culte pour les uns et les autres, il est commenté jusque dans ses derniers moments par le père dans son *En lisant Gibbon*, alors qu'Aníbal n'a jamais pu le lire (on se rappelle que le père lui en lègue la version abrégée de Sanders) et que son style représente tout ce qu'il rejette chez le Professeur. Mais en plus d'organiser des oppositions narratives et idéologiques (sur la façon d'écrire l'Histoire), son sujet semble porter un certain éclairage sur le fil des générations. Son but est en effet d'expliquer la décadence de l'Empire romain, c'est-à-dire une forme de transmission négative, la dégradation dans le cours des générations d'un certain capital et la brutale chute qui

³³ *Ibid.*, p. 26.

s'ensuit. Si la chute de l'Empire romain d'Occident fascine encore les historiens et constitue aux yeux de plusieurs l'un des épisodes les plus intéressants de l'histoire universelle, elle interroge aussi la transmission filiale des Brener et l'apparente dilapidation par le fils de la construction intellectuelle et sociale du père. La mortalité des civilisations est-elle cependant une analogie pertinente à la transmission filiale ? Le roman semble vouloir démontrer le contraire : l'enjeu pour le fils ne peut être de poursuivre – ou d'incarner comme le fait Brenda – l'œuvre paternelle. Cette ambition est vouée à l'échec et à la stérilité. La transmission ainsi entendue impliquerait que le donataire ne soit qu'un relais, qui a la responsabilité de transmettre ce qu'on lui a confié sans l'altérer. Mais dans le domaine du vivant cette transmission intacte n'existe pas, et le donataire doit la réenoncer pour que le don soit actualisé. C'est pourquoi le « style » historique sur lequel père et fils s'opposent n'est pas qu'une caractérisation des personnages. Il touche à la question cruciale de l'énonciation comme condition de la subjectivisation et de la transmission.

... à l'écriture d'une histoire.

La question est nodale dans le roman : comment écrire l'Histoire ? C'est là que s'est cristallisée l'opposition entre le lyrisme du père et les pointilleuses « données historiques » du fils, la séduction romanesque de l'Histoire et l'ennui suscité par ses détails. Le père n'en finit pas, ainsi, de moquer les écrits d'Aníbal en lui répétant cette petite phrase : « Voltaire affirmait que le secret pour ennuyer les gens, consiste à tout dire ». Et Aníbal dans le roman s'emploie à prouver cette inclination en s'enfonçant dans les méandres de l'introspection et d'un discours intérieur aussi caché que les envols lyriques du Professeur sont théâtraux. Aníbal est dans le roman le seul représentant de sa catégorie. Manzini s'enthousiasme sans cesse pour l'imagination, le rythme, les images de Gibbon, Selma rebaptise l'essai d'Aníbal qu'elle utilise (sans le savoir à l'origine) pour obtenir sa bourse *Autant en emporte l'eau* et son mari apparaît comme un autre représentant de ce style fleuri. Le sujet de la thèse de Selma nous engage, il est vrai, à relativiser les valeurs attribuées à ces différentes formes en questionnant justement les raisons pour lesquelles l'essai d'Aníbal n'a reçu aucun écho quand sa *version* à elle du texte, bien que reprenant toutes les données factuelles de l'essai d'origine, a été consacrée par les milieux académiques. Ce questionnement sur la création de valeurs et sur les lois de la reconnaissance, intrinsèquement lié à une interrogation sur les modalités de la subjectivation, semble épouser le point de vue, même isolé, du narrateur. Pourtant, et bien que son essai accède à la fin du roman à la reconnaissance, c'est peut-être Aníbal qui est amené à céder un peu sur sa croyance.

En effet, au-delà des modalités de l'écriture historiographique et des caractères qui les sous-tendent, cette dichotomie conduit à questionner l'écriture du roman familial. Ce que nous montre le roman, en noyant les archives Brener comme Dogliani, c'est qu'il n'est pas plus possible de tout savoir que de « tout dire ». Même les rayons X des radiographies, léguées par le père, ne peuvent apporter de réponses à l'identité immatérielle de l'être. Ni le cœur ni l'esprit du père ne s'y donneront. La promesse de révéler ce qui résiderait sous les apparences ne peut être tenue, puisque la vérité sur ses ascendants ne peut être que partielle. Au fils qui reproche tant au père ses fabulations décoratives et sa pulsion de savoir, il est demandé de laisser place à un peu d'incertitude et de fictions, d'abandonner son obsession du détail exact, pour pouvoir « décoller », voler de ses propres ailes, sans le souci du père. La vérité recherchée est une construction de sens avant tout, mais c'est la possibilité de le construire qui donne une place au sujet. Écrire l'Histoire comme écrire « son » histoire, c'est donc interpréter, combler des vides, rêver d'une vérité totalement élucidée puis y renoncer. Legendre parle, à propos des testaments comme des bijoux de famille, des « fictions fondatrices du principe généalogique »³⁴. Aníbal

34 Pierre Legendre, *op. cit.*, p. 15-23.

doit, en l'absence de certaines de ces pièces, accepter de combler et d'affirmer sans l'approbation paternelle. Un roman toujours en remplacera un autre. Le roman familial écrit jusque-là par Aníbal est, certes, en partie désécrié par le journal du père : la conscience qu'avait le père de ses échecs en fait un autre personnage et les circonstances prosaïques du départ de la mère remplacent le roman épique d'un ouragan conjugal par un autre genre. Mais le nouveau récit sur la mère par exemple, bien que factuellement plus exact, reste une écriture de ce qui échappe (ses motifs, ses pensées), s'énonçant dans un autre genre littéraire, en l'occurrence celui d'une idylle sous les tropiques, où les bonheurs simples et les sourires du glacier d'Ipanema prennent des allures d'églogues de gare. Des pièces manquantes sont bien retrouvées dans le cours du roman, mais les questions fondamentales que semble poursuivre Aníbal restent ouvertes : qui est « vraiment » son père, et qui est-il, surtout, lui ? Si Aníbal n'a pas de « destin » et si son père n'en est pas le maître, l'histoire reste à écrire. La fin du roman le dit bien, lorsque le fils arrive à Rio pour retrouver cette mère partie trente ans auparavant avec le glacier. Le cours incessant de la rumination d'Aníbal se suspend devant la photo de lui et de sa sœur, qu'il aperçoit sur le comptoir de la boutique, suspension et trouble par lesquels le marchand de glaces le « reconnaît ». Et le lecteur, ému autrement que par la jubilation devant la cruelle bataille entre père et fils, doit s'arrêter au seuil de ces retrouvailles. La mère si peu évoquée dans ce roman sur la relation père-fils, et restée cloîtrée dans le silence d'une fausse évidence, d'une compréhension « par principe » de son départ, trouve enfin sa place. En creux. Sous le discours incessant et l'ironie devenue familière au lecteur, Aníbal laisse enfin affleurer ce que toute sa vie il a cherché à évacuer : « le sens sous-jacent des faits, ce modèle subtil qui leur donne un fil conducteur et qui est toujours leur part la plus douloureuse et la plus vraie »³⁵.

Le piège du testament paternel amène donc à réinterroger dans ce roman l'illusoire passivité de l'héritage. En rendant impossible cette réception automatique, il nous fait faire l'expérience de la construction du legs par la mise à jour des questionnements du fils. Il ne suffira pas que les objets promis lui soient cédés pour que la transmission soit actualisée, elle nécessite aussi la subjectivation du fils et son énonciation. La reconnaissance du fils comme sujet légitime ne provient pas entièrement du père. Elle relève d'un chemin qu'Aníbal prend, confronté à la perte du legs matériel et des révélations qu'il en attendait. Elle s'ancre ensuite dans la différenciation des corps que manifeste l'opération qui lui enlève son méningiome et s'énonce finalement dans le livre qu'Aníbal publie avec Selma. C'est non seulement cette signature, mais le consentement à énoncer son histoire plutôt qu'à la rechercher qui permet à Aníbal de devenir pleinement sujet. Or, celui qui prend la parole fatalement fabule comme le roman nous en donne la leçon. Et c'est en acceptant d'inventer en partie, sans garantie ni autorisation du gardien imaginaire, le sens donné à cette transmission, qu'Aníbal reçoit pleinement et peut transmettre, fût-ce par un livre. Avec son libérateur sens de la dérision, toujours mâtiné d'indulgence, la voix du narrateur nous en fait faire l'expérience : la rumination fixe et monolithique du début du roman cède la place à des variations dans ses énonciations et réénonciations de l'histoire de sa vie, cherchant la justesse plus qu'une vérité ultime.

35 Pablo Casacuberta, *op. cit.*, p. 322.

BIBLIOGRAPHIE

- BORDRON, Jean-François, « La transmission de l'histoire et le souvenir du présent », *Séminaire de sémiotique (PIV-P8, U. de Limoges) – Thème : La Transmission*. Paris, Maison de Fondation des Sciences de l'Homme (MFSH), Novembre 2015.
- BUISSON, Monique, BLOCH, Françoise, « Du don à la dette, la construction du lien social familial », *Revue du MAUSS*, n° 11, 1991, p. 54-71.
- BUISSON, Monique, BLOCH, Françoise, « La circulation du don », *Communications*, 59, 1994. *Générations et filiation*, sous la direction de Claudine Attias-Donfut et Nicole Lapierre, p. 55-72.
- CASACUBERTA, Pablo, *Scipion*, Trad. François Gaudry, Paris : Éditions Points, 2016, 333 p. ISBN: 978-2-7578-5798-4 (Edition française originelle : Métailié, 2015).
- CASACUBERTA, Pablo, *Escipión*, Madrid, 451 Editores, 2010, 302 p. ISBN : 9788496822634.
- EIMBCKE, Fernando, *Lake Tahoe*, 2008.
- FONTANILLE, Jacques, « Sémio-anthropologie de la transmission », *Séminaire de sémiotique (PIV-P8, U. de Limoges) – Thème : La Transmission*. Paris : Maison de Fondation des Sciences de l'Homme (MFSH), Novembre 2015.
- KAFKA, Franz, *Lettre au père*, Trad. Marthe Robert, Paris : Gallimard (col. Folio), 2002, 108 p. ISBN : 978-2-07-042206-7.
- KAFKA, Franz, *Le Verdict*, (1913), Trad. Charles-Emile Herbst, Paris, Éditions Mille et une nuits, 1997, 45 p. ISBN : 2-910233-14-6.
- LEGENDRE, Pierre, *L'inestimable objet de la transmission : Etude sur le principe généalogique en Occident, Tome 4, Leçons*, Paris : Fayard, 2004, 409 p. ISBN : 978-2-213-61959-0.
- NORMAND, Claudine, « Transmettre, dit-on ; mais quoi ? », *Linx* [En ligne], 47 | 2002, mis en ligne le 01 juin 2003, disponible sur : <http://linx.revues.org/591> (consulté le 16 septembre 2016).
- PAMUK, Orhan, « La valise de mon papa », Discours de réception du prix Nobel, 2006. En ligne, disponible sur : https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2006/pamuk-lecture_fr.html

Pauline HACHETTE est PRAG à l'Université Paris-Sud et doctorante en littérature à l'Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis (EA 7322-Littérature, histoires, esthétique). Elle termine un doctorat portant sur une lecture poétique et sémiotique d'écritures de la colère au xx^e siècle. Son champ d'études porte plus largement sur les théories des émotions en littérature. Elle a par ailleurs traduit plusieurs poèmes et nouvelles d'auteurs principalement argentins et mexicains (Fabián Casas, Rodolfo Fogwill, Álvaro Enrigue...).

Exposer et intégrer la découverte de ses « origines »

Exponer e integrar el descubrimiento de sus « orígenes »

François ROMIJN

Fonds national de la recherche scientifique (F.R.S.-FNRS) Groupe de recherche sur
l'action publique Université libre de Bruxelles B-1050 Centre Georg Simmel École des
hautes études en sciences sociales F-75006

Cet article contribue à la compréhension des transformations contemporaines du lien social posées par les nouvelles possibilités d'enquêter sur son « ancestralité » au travers de tests génomiques commercialisés via Internet. Nous nous appuyons sur une pragmatique de l'exposition, centrée sur des vidéos publiées en ligne où des usagers de ces tests découvrent les proportions dans lesquelles leurs origines peuvent être estimées. Notre réflexion porte sur l'espace de discussion privilégié qu'offre le cas d'usagers issus de Porto Rico. L'histoire mouvementée de l'île de la Caraïbe et le brassage culturel qui en a résulté, expliquent notamment que de nombreux Portoricains souhaitent préciser leurs origines (africaines,

Este artículo contribuye a la comprensión de las transformaciones contemporáneas del lazo social, enraizadas en las nuevas posibilidades que el Internet proporciona al usuario para descubrir su ascendencia a través de pruebas genómicas. Nos centramos específicamente en una pragmática de la exposición, mediante la grabación de vídeos que capturan el momento en que los usuarios de estas pruebas descubren cuáles pueden ser las proporciones en que se evalúan sus orígenes. Nuestra reflexión se fundamenta en el espacio de discusión privilegiado que ofrece el caso de los usuarios oriundos de Puerto Rico. El deseo de muchos puertorriqueños de aclarar sus orígenes (africano, europeo, amerindio, etc.) se

This article considers some effects of ancestry-related direct-to-consumer genomic tests uses. More precisely, we investigate the exposition, via online video broadcasted on YouTube, of the very moment users discover the estimated percentages the test attributes to his/her origins. We will be focusing on a fieldwork specifically based on Puerto Rican users. The loaded history of the Caribbean island (colonization, slavery hub) and the cultural intermingling that emerges from the former, explain in particular why many Puerto Ricans, from all ages, wish to specify their origins (African, European and Taínos, the native indigenous peoples of the Caribbean). The investigated videos require an analysis focusing on the articulation



européennes, amérindiennes, etc.). Nous thématisons les logiques sociales et esthétiques sous-jacentes à l'exposition de ces découvertes, entre excitation, drame, dramatisation et insignifiance, la fonction du public en tant que témoin et soutien moral. Nous esquissons également quelques-unes des dynamiques d'intégration de ce nouveau savoir : les théorisations empiriques élaborées à partir des pourcentages reçus, les effets en termes de capacités qui se manifestent sur une base diachronique singulière, etc.

Mots clés : génétique, ancestralité, Porto Rico, ethnicité, tests génétiques

Domaine : Sociologie, XXI^e siècle, Caraïbe, Porto Rico

debe a la historia turbulenta de la isla caribeña y a la mezcla cultural que resulta de dicha construcción histórica. Los vídeos que forman parte de nuestra encuesta requieren un análisis que articula una lógica social (los efectos capacitarios y las creencias subyacentes a estos descubrimientos) y estética (la exposición de estos descubrimientos adquiere características singulares). Subrayamos la omnipresencia del 'otro' en el momento en que los usuarios descubren sus raíces ancestrales, así como la función que desempeña el público que observa estos vídeos, ya que no sólo sirve de testigo sino también de apoyo emocional en las distintas fases que jalonan el descubrimiento de sus orígenes, las que oscilan desde el entusiasmo al drama. En este artículo también planteamos unas teorías empíricas basándonos en los porcentajes recibidos y, por otro lado, estudiamos los efectos capacitarios que se manifiestan en una línea diacrónica específica. El hecho de tener antepasados procedentes de una zona geográfica específica refuerza la confianza en sí de algunos usuarios. Esas afirmaciones reconcilian la disyuntiva entre la ascendencia y la vida actual del usuario.

Palabras claves : genética, ascendencia, Puerto Rico, etnicidad, pruebas genéticas

of the social (capacities and believes underlying these genomic discoveries) and aesthetic logics (the exposition of these discoveries supports peculiar characteristics) operating. We discuss the omnipresence of other viewers in these videos and the ways the audience somehow serves both as a support and a witness through the constant oscillation between excitation and drama that implicates the discovery of one's origin. Furthermore, we outline the layman theorizations based upon these discoveries. Capacitating effects come out from an intriguing diachronic basis. Having ancestors from a specific region of the planet builds up some users' self-confidence and identity.

Keywords : genetics, ancestry, Puerto Rico, ethnicity, direct-to-consumer genetic test

Introduction

I feel I belong to something bigger than myself and I am not just hanging here, and that my ancestors got through all the trouble, diseases and the perils of life for me to be able to exist.

Thank you.

Anders Nordgren, E. Thomas Juengst¹

Depuis ces quinze dernières années, les effets conjugués de la chute des coûts de séquençage du génome et l'omniprésence d'Internet ont permis d'amplifier la mise à disposition de tests génétiques auprès d'utilisateurs lambda². Ces tests sont, dans le champ anglophone, désignés par l'appellation *direct-to-consumer* afin d'insister sur ce caractère directement accessible à l'utilisateur. Nous emploierons l'acronyme DTC GT³ (pour *direct-to-consumer genetic test*) afin de désigner ces tests. Par l'envoi postal d'un échantillon de cellules épithéliales (un test salivaire) auprès d'une compagnie commercialisant ces tests, la personne reçoit, dans les quatre à huit semaines, un courrier électronique l'invitant à découvrir des indications plus ou moins circonstanciées pouvant notamment porter sur ses prédispositions en matière de santé (*GeneticHealth*, *23andMe*, *DNAfit*, etc.), sa capacité de mémoire, de longévité, sur ses origines généalogiques, sur le profil génétique de son partenaire idéal (*InstantChemistry* ou *GenePartner*), sur la nutrition (*NutraHacker*) ou encore ses performances sportives, etc. On constate une génétisation relativement inédite de toute une série de domaines de la vie sociale⁴, et il est probable que nous assistions à une hyperspécialisation croissante de ce secteur⁵ dans les prochaines années⁶. Dans le cadre de cet article, nous allons questionner dans le même mouvement le recours à des DTC GT permettant

1 Anders Nordgren, E. Thomas Juengst, « *Can genomics tell me who I am ? Essentialistic rhetoric in direct-to-consumer DNA testing* », *New Genetics and Society*, 2009, vol. 28, n° 2, p. 161

2 Lesley Goldsmith *et al.*, « *Direct-to-consumer genomic testing : systematic review of the literature on user perspectives* », *European Journal of Human Genetics*, 2012, n° 20, p. 811

3 Il n'existe pas de définition bien arrêtée pour désigner un DTC GT ; la notion recouvre en quelque sorte l'achat par Internet – dans l'immense majorité des cas, mais pas nécessairement – d'un service auprès d'une compagnie privée visant l'analyse de l'ADN (de l'ARN, protéines le cas échéant) de la personne. Les tests ainsi désignés prennent presque systématiquement la forme de tests salivaires disponibles à l'achat *via* des sociétés commerciales possédant un site *web* (<http://dnatestingchoice.com>). Certaines sociétés peuvent également proposer des tests sanguins consistant en la prise d'un échantillon de sang dans la pulpe d'un doigt.

4 Pascal Ducournau *et al.*, « Tests génétiques en accès libre sur Internet. Stratégies commerciales et enjeux éthiques et sociétaux », *Médecine/Sciences*, 2011, vol. 27, n° 1, p. 95-102.

5 Le secteur qui voit naître ces compagnies est très fluctuant. De nouvelles sociétés apparaissent, d'autres disparaissent silencieusement, sans que l'on connaisse toujours les raisons spécifiques les ayant menées à cesser leurs activités (rapport du SHC, « *Direct-to-consumer genetic testing services* », *Publication of the superior health council*, 2012, n° 8714, p. 9). Certains commentateurs prédisent une augmentation de leur nombre, d'une part du fait de la diminution croissante des coûts de réalisation des tests et d'autre part, du fait de la prolifération des découvertes scientifiques liées au génome qui fournissent de nouvelles opportunités (Pascal Su, « *Direct-to-Consumer Genetic testing : A Comprehensive View* », *Journal of Biology and Medicine*, 2013, n° 86, p. 359-365). On ne sait que peu de choses quant au poids économique du secteur. Selon certaines projections cependant, le marché de ces DTC GT atteindrait l'équivalent de 230 millions d'euros d'ici 2018 (Su, *ibid.*, p. 360). Sur le thème du secteur et de sa législation, voir l'excellente synthèse réalisée par Hogarth, Javitt, & Melzer (Stuart Hogarth, Gail Javitt, David Melzer, « *The current landscape for direct-to-consumer genetic testing : legal, ethical, and policy issues.* », *Annu Rev Genomics Hum Genet*, 2008, 9, p. 161-182).

6 Pour l'anecdote, la compagnie <https://www.dna-worldwide.com/> propose un test permettant d'évaluer le patrimoine génétique de nos animaux de compagnie.

aux usagers de découvrir leur « *ancestralité* »⁷, comme le soutiennent ces compagnies et, d'autre part, l'investissement d'espaces sur Internet où sont exposées ces découvertes.

Ces tests font l'objet d'une réception très large. À la différence de ceux qui portent sur « la santé », la commercialisation des tests en matière d'ancestralité profite d'une législation beaucoup moins restrictive. Ils font d'ailleurs l'objet d'une terminologie variée. Les commentateurs les classifient parfois⁸ vis-à-vis d'autres catégories de tests en les qualifiant de « *“life-style”-related genetic traits* » ou encore de « *recreational genetic tests* ». Les promoteurs de ces tests les nomment quant à eux : « *genealogy test* », « *ancestry test* », « *genetic ancestry* », « *genetic genealogy* », « *ethnic roots* », « *bio-geographic ancestry* », « ethnicité génétique », etc. Les termes « *ethnicity* » et « *ancestry* » semblent revenir le plus fréquemment, et ce sont aussi ces qualifications que mobilisent le plus souvent leurs usagers. Discutons-les brièvement. L'usage du terme « *ethnicity* » (ethnicité en français) attire l'attention. Depuis Fredrik Barth (1969) et le changement de paradigme qui a découlé de son ouvrage⁹, l'acception scientifique du concept d'ethnicité (ou d'ethnie) renvoie largement à l'idée d'une catégorie qui ne va jamais de soi. La catégorie serait sans substance. Tout à l'inverse, les identités ethniques (comme les identités nationales) seraient nécessairement dynamiques, se constituant dans les interactions entre groupes. Cette conception barthienne de l'ethnicité s'inscrit en opposition avec les discours essentialistes qui ont longtemps circulé (en anthropologie classique, dans les administrations coloniales, dans les musées, etc.¹⁰) et qui continuent d'ailleurs aujourd'hui de se manifester dans les catégories de sens commun, en faisant de l'ethnie une sorte de concrétisation d'une spécificité culturelle. En invitant ici la personne à « explorer son ethnicité » à travers l'usage d'un test génomique, les promoteurs de ces tests sous-entendent qu'il est possible de découvrir dans notre génome une substance à notre identité ethnique. Dès lors, ils ne promeuvent en rien une conception dynamique de l'identité ethnique mais s'appuient plutôt sur la notion de race. Une conception « raciste » au sens premier du terme, que les usagers mobilisent d'ailleurs fréquemment¹¹.

7 Royal *et al.* présentent, dans leur article, une liste détaillée des compagnies proposant de tels tests en 2010. D. R. Royal *et al.*, « Inferring Genetic Ancestry : Opportunities, Challenges, and Implications », *The American Journal of Human Genetics*, 2010, n° 86, p. 662.

8 Superior Health Council, *op. cit.*

9 Fredrik Barth, *Ethnic Groups and Boundaries : The Social Organization of Culture Difference* (1969), Oslo, Universitetsforlaget, 1998.

10 Pierre Petit a signalé le caractère embarrassant de la notion d'ethnicité, qui connaît des usages se situant à plusieurs niveaux : concept scientifique au sens dur, catégories du sens commun, mais aussi des catégories utilisées dans les engagements et les discours politiques pour justifier des orientations sur le bien commun.

11 Nous renvoyons vers les travaux d'Alondra Nelson, notamment *The Social Life of DNA : Race, Reparations, and Reconciliation after the Genome*, Boston : Beacon Press, 2016 et *Genetics and the Unsettled Past : The Collision of DNA, Race, and History*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 2012, pour des développements approfondis sur les relations entre l'usage des catégories raciales et le recours à la génétique. Voir aussi l'ouvrage de Stefania Capone, *Les Yoruba du Nouveau Monde. Religion, ethnicité et nationalisme noir aux Etats-Unis*, Karthala, Paris, 2005.

La notion de langue anglaise « *ancestry* »¹² (ancestralité) renvoie quant à elle aux notions de « *family or ancestral descent ; lineage* »¹³. Elle apparaît dans les formules promotionnelles : « *Ancestry lab testing is performed to determine your bio-geographic ancestry and can open many more doors to your past. What better way to find out about your relatives from long ago than to research your genetic makeup ? Your DNA is passed down from generation to generation, so this type of testing will reveal much about the history of your family* »¹⁴, « Chaque famille a une histoire. Découvrez la vôtre™ »¹⁵, etc. On s'approche ici de la notion de *filiation* généralement traduite en anglais par *descent*¹⁶. Il ne faut toutefois pas y voir le principe anthropologique¹⁷, reconnu dans toutes les sociétés, de transmission de la parenté, laquelle n'étant généralement opérée qu'avec un seul parent (patri- ou matrilinéaire) : « On est enfant du père ou de la mère et on appartient au groupe de parenté du père ou de la mère. Cela ne signifie pas que les conditions physiologiques de la conception soient ignorées. Elles ne sont simplement pas prises en compte. C'est pourquoi la filiation est aussi appelée l'«idéologie de la descendance» »¹⁸. En fait, plus techniquement, les tests qui nous occupent consistent en un examen des variations génotypiques d'une personne afin d'évaluer la proportion dans laquelle son ADN est partagé avec ce qui est considéré comme le patrimoine génétique représentatif d'une série de populations cibles dont dispose la compagnie. Cette correspondance est établie à partir des résultats d'études réalisées préalablement auprès de personnes possédant un patrimoine génétique relativement caractéristique d'une population ou d'une région du monde.

La vente de ces tests liés à l'ancestralité – la catégorie la plus souvent utilisée par les usagers de ces tests et que nous utiliserons désormais – s'organise elle aussi selon une logique de spécialisation accrue du type d'offre proposé. Les tests peuvent porter spécifiquement sur les variations du chromosome Y et permettent d'explorer l'ancestralité de l'utilisateur dans le lignage de ses ancêtres de sexe masculin (un type de test permettant notamment aux généalogistes de trancher sur la question de savoir si deux familles partageant le même nom sont liées génétiquement). Les variations de l'ADN mitochondrial, transmis par la mère, fournissent des informations sur l'ancestralité des femmes de la lignée d'individus dont est issu l'utilisateur (ce type de test est utile

12 Le terme *ancestría* (ancestry) est un néologisme en espagnol, le concept d'*ascendencia* étant plus fréquent. Voir Ernesto Schwartz-Marín, Peter Wade, « Explaining the visible and the invisible : Public knowledge of genetics, ancestry, physical appearance and race in Colombia », *Social Studies of Science*, 2015, vol. 45(6), p. 891.

13 <http://www.dictionary.com/browse/ancestry?s=t>

14 <https://www.choicedna.com/our-testing-services/ancestry-lab-testing/>. Traduction libre : « L'examen clinique de votre ancestralité vise à en déterminer les ressorts "bio-géographiques" et peut ouvrir bien d'autres portes de votre passé. Quelle meilleure façon de découvrir vos aïeux que de rechercher votre patrimoine génétique ? Votre ADN est transmis de génération en génération, et de fait, ce type de test va révéler énormément de choses sur l'histoire de votre famille ».

15 <http://www.ancestry.fr/cs/offers/subscribe?sub=1>

16 À l'inverse, le terme anglais « filiation » correspond au français « descendance ». Selon Christian Ghasarian, ces « faux amis ont engendré bien des ambiguïtés et des contresens dans les interprétations réciproques. Notons par ailleurs que certains anthropologues français préfèrent parler de « descendance » plutôt que de « filiation » (Lévi-Strauss, 1949 ; Verdon, 1991) ». Christian Ghasarian, *Introduction à l'étude de la parenté*, Paris, Seuil, 1996, p. 57.

17 « Elle détermine de qui on acquiert son identité sociale et son statut, de qui on hérite les droits de propriété, les titres, les obligations, etc. Elle n'est pas forcément biologique. Le lien de parenté tracé par la filiation est avant tout social. En droit français, elle est légitime, naturelle ou adoptive ». *Op. cit.*, p. 57.

18 *Ibid.*

pour les généalogistes car l'ADN mitochondrial préserve les informations des ancêtres féminins alors que les archives historiques pourraient avoir perdu toute trace de parenté du fait de la non conservation des noms de jeunes filles). Les tests GWAS (pour *genome wide association studies*) centrés sur les *single nucleotide polymorphism* (SNP's)¹⁹ permettent d'évaluer un grand nombre de variations génétiques chez la personne (la compagnie *ancestry.com*, par exemple, prétend tester 700.000 mutations). Bien que les usagers puissent décider de tester spécifiquement leur lignage paternel ou maternel en choisissant le test *ad hoc*, ceux-ci semblent le plus souvent chercher à évaluer de manière indifférenciée leurs deux lignages.

Une fois les mutations génétiques de l'utilisateur comparées avec la base de données de la compagnie, il lui est alors transmis une estimation de ses origines géographiques en termes de pourcentages et de probabilités²⁰. Plus précisément, ce sont généralement plusieurs dizaines de comparaisons qui sont effectuées entre des séquences sélectionnées de manière aléatoire au sein de l'ADN de l'utilisateur et le patrimoine génétique d'individus représentatifs de la région du monde testée. Ces séries d'analyses, pour chaque catégorie « d'ethnicité génétique », permettent d'établir une fourchette de probabilités. Dans ce cadre, le pourcentage reçu correspond à la valeur médiane au sein de cette distribution de probabilités. Il n'y a donc dès lors qu'une faible chance que ce pourcentage corresponde au degré réel de l'« ethnicité génétique » de la personne.

Ces compagnies peuvent également, le cas échéant, fournir à la personne la possibilité de contacter d'autres usagers avec lesquels ils partagent une partie significative de leur patrimoine génétique. Il est dès lors possible à ces derniers de retrouver des parents issus d'une ascendance commune, avec lesquels le lien social d'interconnaissance a été perdu ou oublié. Les outils fournis par ces compagnies permettent également de construire des arbres généalogiques très denses, au travers desquels il est parfois possible de remonter des générations d'ascendants sur plusieurs siècles. Une dimension sociale qu'exploite tout particulièrement ces compagnies, « *these "consumer genomics" or "recreational genomics" websites facilitate social networking among people with similar concerns or test results* »²¹, mais pas seulement. En effet, les usagers eux-mêmes semblent tout particulièrement s'adonner au partage de leur expérience (en particulier en ce qui concerne ces tests de nature « généalogique ») en dehors des espaces aménagés par ces compagnies. Notre analyse va expressément porter sur les questions que pose l'exposition du moment de la découverte des spécificités de leur ancestralité sur une plateforme de vidéo en ligne.

Nous assistons en effet à une pratique tout à fait singulière : de plus en plus de personnes ayant réalisé l'un des tests susmentionnés partagent leur expérience sur les réseaux sociaux. Le nombre de vidéos publiées sur YouTube peut être estimé à plusieurs centaines de milliers, si l'on prend en considération les différentes possibilités de recherche par mots clés réalisables, dans la seule langue anglaise²². À titre d'illustration, en réalisant, en novembre 2015, une recherche sur

19 Pour une description plus détaillée des techniques utilisées, voir : Mark D. Shriver et Rick A. Kittles, « Genetic ancestry and the search for personalized genetic histories », *Nature*, vol. 5, 2004, p. 611-618.

20 Voir également le texte de Jean-Luc Bonniol et Pierre Darlu, « L'ADN au service d'une nouvelle quête des ancêtres ? », *Civilisations*, 2014, 63, p. 201-219, sur les différentes stratégies et méthodes des généticiens/généalogistes.

21 Bernard Lo, Lindsay Parham, « The impact of Web 2.0 on the Doctor-Patient Relationship », *Journal of Law Medical Ethics*, mars 2010, n° 38, p. 19. Traduction libre : « Ces sites web de "consommérisme génétique" ou de "génétique récréative" facilitent la mise en réseau de personnes partageant des mêmes préoccupations et des résultats génétiques de même nature ».

22 De nombreuses occurrences apparaissent également au travers des mêmes mots clés en langue espagnole.

cette plateforme à partir des mots clés « *DNA MY RESULTS* », nous tombons sur environ 88.500 résultats. La même recherche, réalisée en août 2016, donne 144.000 résultats. Parmi ces vidéos, une majorité manifeste porte sur le volet ancestralité²³. À tout le moins, le fait qu'autant d'utilisateurs cherchent à rendre compte en ligne de leurs découvertes atteste que cette expérience singulière éveille chez la personne une inclination manifeste à partager celle-ci avec autrui.

On ne peut qu'enfoncer une porte ouverte en signalant que la façon dont nous percevons notre ancestralité est largement influencée par des facteurs d'ordre sociologique²⁴. Pour aller plus loin, il faut précisément profiter de ces efforts de mise en commun des régions du monde dont seraient issus les ascendants de ces utilisateurs pour questionner plus finement la façon dont la personne s'arrange avec les tensions qui en découlent. Au travers d'une analyse pragmatique de l'exposition, nous décrirons quelques-unes des dynamiques au travers desquelles la personne intègre ces découvertes qui sont pourtant désubjectivantes, et questionnent *a fortiori* sa position de sujet agissant. Nous préciserons la façon dont ce retour sur soi qu'imposent ces efforts d'exposition (au travers de ces vidéos) mène étrangement – ce nouveau savoir se situe finalement loin de ce qui fait l'identité de la personne – l'utilisateur à opérer une forme d'intégration identitaire. Ces personnes ne disent pas seulement qu'elles ont telle proportion de leur génome originaire de telle ou telle région du monde, mais elles traduisent aussi ces découvertes pour autrui. Nous serons attentifs aux caractéristiques de l'exposition, aux théories empiriques mobilisées, aux ressources critiques éventuellement engagées par la personne, qui semblent s'établir sur la base de ces découvertes.

Site et méthode

Nous nous sommes appuyé sur un matériel empirique de 74 vidéos publiées sur la plateforme *YouTube*. Parmi celles-ci, nous nous sommes plus particulièrement focalisé dans le cadre de ce texte sur 21 vidéos réalisées par des utilisateurs s'identifiant comme Portoricains (vivant soit sur l'île, soit aux États-Unis²⁵). Porto Rico (en forme longue *Estado Libre Asociado de Puerto Rico* en espagnol, et *Commonwealth of Puerto Rico*, en anglais) est un « territoire non incorporé » des États-Unis. Les habitants s'y expriment tantôt en espagnol (la langue des usages quotidiens), tantôt en anglais (la langue de l'enseignement notamment). Trois raisons au moins nous ont amené à centrer notre analyse sur les caractéristiques de l'exposition et des ressources critiques de Portoricains découvrant leur ancestralité. Tout d'abord, peu de travaux sociologiques interrogent à ce jour ces nouveaux usages en matière de génétique, l'essentiel de la littérature s'étant

23 Les vidéos relatant la réalisation d'un test portant sur des prédispositions génétiques en matière de santé (*health-related*) apparaissent nettement moins nombreuses. Il faut sans doute considérer qu'il est plus aisé d'évoquer ses origines que les prédispositions que l'on aurait à développer des pathologies. Il ne faut cependant pas généraliser au niveau de l'ensemble des utilisateurs de ces tests génomiques la pratique de diffusion de leur expérience en ligne. La majorité des utilisateurs de tels tests ne le font sans doute pas, car il y aurait manifestement beaucoup plus de vidéos.

24 Voir Eviatar Zerubavel, *Ancestors and Relatives : Genealogy, Identity and Community*, Oxford ; New York, Oxford University Press, 2012.

25 Les utilisateurs enquêtés feront souvent référence, le cas échéant, au fait qu'ils sont « *Puerto Rican, born and raised* », autrement dit qu'ils ont été élevés à Porto Rico, de parents portoricains. La catégorie ethnique *Boricua* est utilisée dans ce cadre (dérivée du nom, en langue *arawak*, donné à l'île de Porto Rico par les Indiens Taïnos qui peuplaient l'île avant la colonisation : *Boriquen* signifiant la *Terre des hommes courageux*). Ces catégories ethniques sont mobilisées dans l'opposition faite aux descendants de Portoricains qui vivent, parfois depuis deux ou trois générations, aux États-Unis. Soulignons à ce propos que davantage de Portoricains vivent sur le continent (surtout dans l'État de New-York et en Floride) que sur l'île.

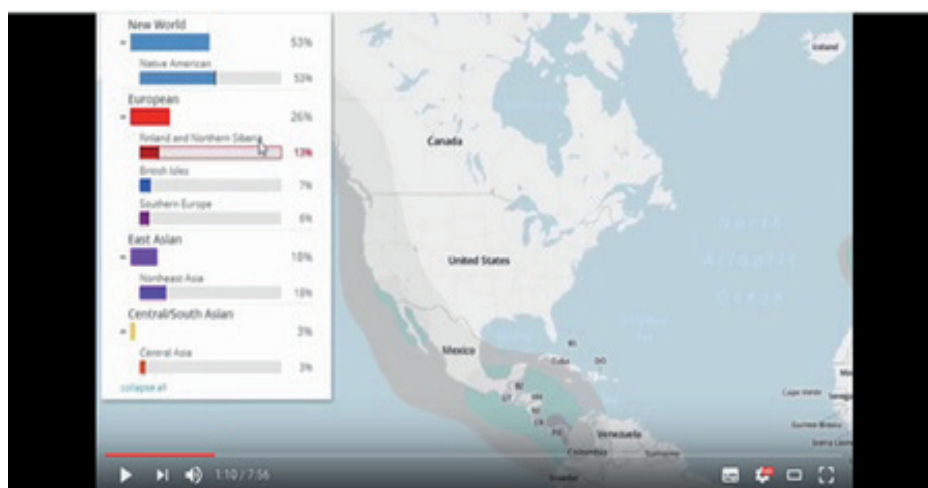
focalisé sur les États-Unis et l'Europe²⁶. Bénéficiant toutefois d'une facilité d'accès au marché américain, de nombreux usagers portoricains semblent avoir recours à ces tests. Finalement, l'histoire mouvementée de l'île (la colonisation, l'esclavage) et le brassage culturel (*mestizaje*) qui en a résulté, expliquent que la majeure partie des habitants bénéficient d'origines tout à fait plurielles (ce qu'ils partagent d'ailleurs avec l'ensemble de la population latino-américaine), ce dont les usagers enquêtés semblent avoir particulièrement conscience²⁷, ceux-ci rappelant généralement cette qualité en introduction de leur vidéo. La nature présupposée plurielle de leur ancestralité les conduit à vouloir mieux se représenter leurs origines, et en particulier à préciser les proportions respectives de leur hypothétique patrimoine génétique « africain », « européen » et « amérindien »²⁸ :

I am hundred percent Puerto Rican, but of course, in terms of ethnicity, it doesn't say much because as you guys know Puerto Rican people / latino people, we tend to be very mixed with a lot of different things. So, it's really hard to pinpoint who you really are or what you are in terms of percentage. You know, we are a mix of Americans, of Africans. We are mixed with Europeans. So, it's hard to know exactly what I am and I have always wondered what percentage it was [...]. (vidéo n°17)

Hello there, ancestry-DNA-YouTube community, what is my name ? It doesn't matter. All that's matter is that I did my DNA test, because I want to see what percentage of each and every continent that I have in me. Why ? Because, I was born in Puerto Rico, born and raised. (vidéo n° 10)

Being that my family ancestors have lived in the Caribbean, I can be anything. I can be Black, White, Asian, Native American, you'll never know, I never know, that's why I took this test. (vidéo n° 18)

Les résultats de ces tests sont en effet principalement présentés sous la forme de pourcentages, mais aussi de diagrammes en boîte (*box plot*). C'est avant tout sur la base de ces proportions reçues que se noue l'exposition des découvertes de ces usagers dans leur vidéo.



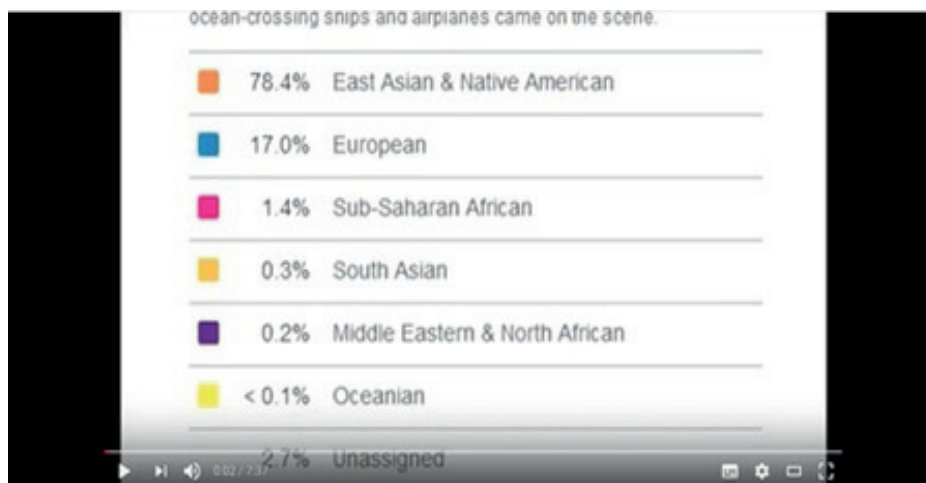
Illustrations du type d'infographies reçues.

Cette mise en forme varie selon la compagnie mobilisée.

26 Peter Wade *et al.*, « Genomic research, publics and experts in Latin America : Nation, race and body », *Social Studies of Science*, 2015, vol. 45 (6), p. 776.

27 « *The genetic makeup of Puerto Ricans is very mixed* » (vidéo n° 17) ; « *I am Puerto Rican, so I know, as being Puerto Rican, you are a mixture of many different [moment d'hésitation] of many different races* » (vidéo n° 04).

28 Ces catégories sont le plus souvent mobilisées dans ces vidéos, lesquelles peuvent servir de classifications de sens commun comme le rappellent Wade *et al.*, « Genomic research, publics and experts in Latin America : Nation, race and body », *Social Studies of Science*, 2015, vol. 45(6), p. 777.



Illustrations du type d'infographies reçues.

Cette mise en forme varie selon la compagnie mobilisée.

Cette exposition se déploie d'une personne à l'autre sur un continuum allant d'une présentation tout à fait sommaire et factuelle de leurs résultats (de leur *DNA results*) à une description approfondie des raisons qui les ont initialement motivées. Les développements opérés à partir de l'exposition de ces pourcentages, qui sont en soi des bribes complètement inhumaines, fragmentaires et donc désobjectivantes, requièrent que l'utilisateur fasse un retour sur sa subjectivité afin de traduire auprès d'autrui ces découvertes. Les usagers prennent généralement soin de souligner dans le titre de leur vidéo leur appartenance portoricaine : *PUERTO RICAN Family Tree DNA results ! Taino, European, African, and EAST ASIAN ?* (vidéo n° 7) ; *Ancestry DNA Results ! (Puerto Rican)* (vidéo n° 4) ; *My Ancestry DNA Results ! Finally !!! Shocking !! Puerto Rican Dna Unraveled* (vidéo n° 14)... Les questions qu'ils se posent ou la synthèse des résultats de leur test apparaissent parfois dans ces titres. Les usagers ont entre 15 et 55 ans et un équilibre entre le nombre de femmes et d'hommes semble se manifester. Ces personnes semblent, dans la plupart des cas, se filmer depuis leur domicile, à partir de la *webcam* de leur ordinateur ou avec l'aide d'un téléphone portable.

Ces vidéos offrent dans le même mouvement l'accès à une réalité sociale difficilement pénétrable autrement, mais ce médium apporte surtout un point de vue idoine pour une analyse de l'exposition de ces découvertes. Dans un article où elles se sont intéressées à ce type de vidéos, Harris, Kelly et Wyatt ont proposé le néologisme d'*autobiologies* pour désigner les récits singuliers de ces usagers de tests génétiques²⁹. Le format audiovisuel, contrairement à celui de l'entretien notamment, dont la logique propositionnelle tient du régime du plan³⁰, permet plus adéquatement d'honorer des niveaux de coordination moins formalisés que la personne entretient avec le monde, caractérisés par un rapport au corps, et non pas seulement au discours. L'action de ces usagers ne se réduit pas uniquement à des mots, ces vidéos apportent une dimension visuelle qui enrichit les possibilités pour la personne de rendre compte de son expérience. Le travail sur l'ordre processuel de ces vidéos, sur le « processus de rupture dans l'enchaînement d'attentes et de réponses – les règles grammaticales nécessaires pour assurer le

29 Anna Harris, Susan E. Kelly, Sally Wyatt, « Autobiologies on YouTube : narratives of direct-to-consumer genetic testing », *New Genetics and Society*, 2014, n° 33, p. 71.

30 Jean-Louis Genard, « Investiguer le pluralisme de l'agir : Discussion de l'ouvrage de Laurent Thévenot *L'Action au pluriel. Sociologie des régimes d'engagement* », *SociologieS* [En ligne], *Grands résumés, L'Action au pluriel. Sociologie des régimes d'engagement*, mis en ligne le 06 juillet 2011, disponible sur : <http://sociologies.revues.org/3574>.

maintien » de la personne³¹, permet précisément de mieux pénétrer les effets de ces découvertes. L'image permet sans pareil de montrer comment la personne est à même de passer des degrés de l'agir aux degrés du subir ; s'ajoute également une esthétique du phénomène social étudié (et de sa force évocatrice) inhérente à l'exposition de ces découvertes, qui doit être considérée en soi comme partie intégrante de leur expérience.

L'une des difficultés les plus pressantes qui se posent à l'être humain aujourd'hui est de parvenir à définir son identité dans un monde caractérisé par un pluralisme de visions du monde sans précédent, ce qui a entraîné *a fortiori* des transformations majeures tant dans notre rapport à soi que dans notre rapport aux autres. La question identitaire « oblige à rouvrir perpétuellement la manière dont [les individus] se définissent eux-mêmes »³². Afin d'apporter une réponse à cette problématique, Anders Nordgren et Eric Thomas Juengst rappellent à juste titre que de nombreuses théories ont cherché, au cours des deux derniers siècles, à identifier des fondements naturalistes universels permettant de déterminer empiriquement qui nous sommes :

*Phrenology, psychoanalysis, Social Darwinism, scientific materialism and behaviorism represent this tradition in the nineteenth and twentieth centuries, and now so does the appeal to genomic science as a key to self-knowledge in the twenty-first.*³³

Ces diverses traditions intellectuelles, parmi lesquelles nous pouvons notamment ajouter la physiognomonie, mettent en rapport l'humain avec le corps, et elles tracent précisément des ponts entre le vivant et l'humain. Une articulation qui s'avère toujours difficile à assurer, ces réductions au vivant étant toujours à la fois possibles mais dramatiques. Elles sont toujours tentantes et sont en même temps l'objet de débats infinis, notamment en tant que vecteur potentiel de déresponsabilisation de l'individu. Elles sont le plus souvent remises en question par une partie des sciences sociales parce qu'elles s'avèrent réductrices ou s'appuient sur des présupposés qui échappent dans une certaine mesure à la critique scientifique. Dans cette généalogie, les tests génomiques DTC en matière d'ancestralité bénéficient d'une solidité scientifique un peu plus aboutie. Leurs usages correspondent également à une forme d'apogée libérale : libre aux usagers d'élaborer cette fois eux-mêmes des correspondances entre ce qui fait leur identité et les pourcentages reçus. Une « irruption de traits invisibles » dans la conscience de nos origines, qui était jusque-là « simplement investie par la mémoire familiale ou collective et/ou les apparences physiques »³⁴. Ils répondent également à un contexte contemporain au sein duquel le « récit des origines est de plus en plus problématique et les failles dans leur transmission de plus en plus nombreuses »³⁵. Préciser, penser et représenter ses origines constituent néanmoins toujours un besoin irrémissible³⁶.

31 Pascal Viot, Luca Pattaroni, Jérôme Berthoud, « Voir et analyser le gouvernement de la foule en liesse. Eléments pour l'étude des rassemblements festifs à l'aide de matériaux sonores et visuels », *ethnographiques.org*, 2010, n° 21 [en ligne], disponible sur : <http://www.ethnographiques.org/2010/Viot,Pattaroni,Berthoud>, consulté le 13.07.2015.

32 Nicolas Auray, « Le Web participatif et le tournant néo-libéral : des communautés aux solidarités », dans : S. Proulx, F. Millerand, J. Rueff (dirs.), *Web relationnel : mutation de la communication?*, Montréal, Presses Universitaires de Québec, 2009, p. 20.

33 Anders Nordgren, Eric Thomas Juengst, *op. cit.*, p. 157-172.

34 Jean-Luc Bonniol, Pierre Darlu, *op. cit.*, p. 203.

35 Nicole Prieur, « La transmission de l'origine dans les nouvelles formes de filiation », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, 2007, n° 38, p. 176.

36 *Ibid.*, p. 187.

La génomique – et ses toujours plus nombreuses applications individuelles –, serait devenue l'une des réponses clés à l'inquiétude identitaire au XXI^e siècle. À la différence de Juengst et Nordgren, qui présentent un point de vue relativement classique et déterministe de ces tests génomiques qui viendraient réconforter l'individu, nos observations nous amènent à considérer qu'ils n'éclairent qu'une partie du problème : ces découvertes génomiques sont tout à la fois rassurantes et troublantes. En outre, ces usagers manifestent peu le fait d'être rassurés, ils manifestent surtout beaucoup d'ambivalence dans la manière à travers laquelle ils intègrent ces découvertes.

Caractéristiques de l'exposition. Du drame à l'insignifiance, en passant par la dramatisation

Les usagers se filment, dans la majorité des cas, face caméra, pivotant, selon leur habilité technique, de leur visage à l'écran d'ordinateur au fil de ce qui sera énoncé dans la séquence vidéo. Ils explosent souvent en préambule en quoi consiste le test qu'ils ont réalisé, au travers d'une modalité d'exposition qui se situe entre le mode d'emploi et la recette de cuisine. Ils décrivent – parfois très rigoureusement – la réalisation du test en exhibant le *kit* acheté auprès de la compagnie :

It's an actually genetic testing so, you have to spit in this handy-dandy test tube [...]. You have to spit in that and then you close it with a little tab and, there is a blue liquid that is, I guess, used to protect your DNA. You shake it for like three seconds, you close it up and you put it in this ziplog baggy. The really cool part is that they give you an actual package first class, free postage. You just put your results in there and you ship it up. In six to eight weeks you get your results back. That's pretty cool. (vidéo n°17)

Il faut remarquer une tendance qui se répète dans l'exposition de ces usagers. Elle n'est d'ailleurs pas réductible à la population ciblée dans cet article mais tout à fait transversale et il importe de l'esquisser. L'exposition de ces découvertes sur soi, sur son patrimoine génétique, allie étroitement trois dimensions : l'*excitation de la découverte* – de la surprise, du surprenant, du choc – qui se décline parfois sous les traits de la *dramatisation*, quand ces émotions semblent intentionnellement mises-en-scène ; le *drame*, quand ces découvertes endossent un caractère simultanément dangereux ou tragique pour certains usagers ; et finalement l'*insignifiance* de la présentation de propriétés *a priori* sans grande portée, relativement anodines, avec lesquelles on joue, on se surprend. L'excitation de la découverte, la dramatisation, le drame et l'insignifiance se rejoignent et se disjoignent de diverses façons dans ces vidéos. Détaillons plus avant certaines de ces configurations.

Insistons tout d'abord sur le souci de ces personnes de ne pas seulement communiquer les informations reçues mais de *partager* le moment de sa découverte :

Hi everybody, I just got the email that says I have my DNA results. I am gonna find out at the same time as you. I am so excited. I said before I think I am 20% Native American, 30% African, and 50% European. Just a guess. We are going to find out together [...]. (vidéo n° 14)

Ces usagers se filment le plus souvent en train de *découvrir* leurs résultats en les consultant pour la première fois face caméra ou juste après les avoir consultés. Ce qui semble animer au premier titre l'exposition de leur expérience repose sur le partage de leur *surprise*. Bien que l'utilisateur dispose bien entendu de la possibilité de simuler la découverte des résultats de son test génétique, ou de re-jouer la scène parce que la prise réalisée ne lui convient pas en l'état³⁷, les

37 Certains usagers déclarent parfois qu'ils n'étaient pas satisfaits de la « qualité » de leur premier enregistrement

vidéos examinées ne laissent le plus souvent pas de doute quant au fait que c'est bien la première fois que les informations reçues sont consultées.

Aux côtés de cette focalisation sur la surprise, on constate également l'importance réservée au *surprenant*, et à deux niveaux. Dans l'attente des résultats, l'usager sur-communique des hypothèses, des prédictions qui fondent des attentes se voulant souvent les plus étonnantes possibles. Parmi la multitude des propriétés généralement mises à sa disposition, la personne semble principalement insister sur les traits qui lui apparaissent les plus originaux : « *Oh my goodness* (silence de quelques secondes), *I am 2% central Asian, I knew it !* » (vidéo n° 14). Inversement, on constate le souci de mettre à l'écart ce qui ne serait pas jugé suffisamment *fun* ou jugé ennuyeux (*boring*).

En outre, les usagers insistent sur ce qui serait leur être le plus vrai, le plus profond. Aux côtés de cet accent mis sur la surprise et le surprenant, c'est la sur-communication du choc, de la stupéfaction, de l'excitation manifeste, et surtout de l'émotion que les acteurs cherchent à capturer *via* cette vidéo : « *I wanted to capture sort of my raw emotion* », « *I want to give you guys that live reaction, you know, a raw type of reaction* » (vidéo n° 17). Cela passe aussi par des « *Oh my god, it's so fucking exciting* »³⁸, « *This is crazy* »³⁹, « *I am shocked ! I am shocked ! I cannot believe* » au moment d'accéder aux informations attendues depuis plusieurs semaines : « *So here, we are. Oh my god ! So, I am going to the first one. Africa. I am 22 percent African, which is so fucking cool* », ou encore dans la prégnance de l'anxiété juste avant de découvrir leurs propriétés : « [...] *We have no idea what are our main DNA is versus another ethnicity. So, here we are* (en expirant nerveusement) » (vidéo n° 17). Cela était particulièrement apparent dans la vidéo de Valeria qui, en présence de sa petite sœur, passait indifféremment de l'espagnol à l'anglais :

Valeria : *Oh yo no puedo*. Gaby : *Just do it !* Valeria : *Ay, Gaby, it's embarrassing ! If everything comes up directly, I am gonna be so disappointed*. Gaby : *Just do it !* (la petite sœur insiste) Valeria : *Nooooooooo !* (en hurlant). (vidéo n° 7)

Certains usagers se mettent à pleurer, séchant nerveusement leurs larmes face caméra. La jeune Angie (vidéo n° 11) rapporte qu'elle était la veille si excitée en découvrant ses résultats « *I was screaming, I was dancing [...]* », qu'elle n'a pas pu réaliser la vidéo qu'elle souhaitait alors partager. Ces usagers s'adonnent en quelque sorte à la magnification de leur émotion brute. Ils célèbrent le caractère émotionnel de cette expérience en lui ménageant une place singulière dans leur vidéo. L'excitation laisse alors parfois la place à la *dramatisation*, à la mise en scène intentionnellement tournée vers l'exaltation des émotions (sur-réaction d'excitation, de surprise, larmes, etc.). On peut apercevoir dans cette dynamique qu'elle s'accompagne de la production d'un geste de nature esthétique. Il faut aussi la concevoir comme une façon de résoudre la tension inhérente à ces découvertes. Alors même que l'intégralité de la démarche ne peut être perçue de manière totalement « authentique » par le spectateur, tout semble construit pour éluder ce qui trahirait ces marques d'inauthenticité.

On peut également observer différentes modalités de jeu. On constate que de nombreux usagers, avant même de consulter leurs résultats, formulent une série d'hypothèses, de prédictions

et soulignent alors explicitement qu'il ne s'agit du moment précis où ils ont découvert leur « *DNA results* ».

38 Vidéo 17 (partie 2).

39 D'autres usagers se filment en présence d'un proche ou communiquent la découverte de leur « résultats » au téléphone (mise en abîme de ce besoin de communiquer ces résultats).

(parfois synthétisées sous la forme d'un tableau, vidéo n° 20) sur ce qui sera dévoilé dans les secondes qui suivent. Ce qu'ils déclinent parfois sous la modalité de la devinette ou du pari :

My predictions were that I was gonna be 75 percent European, around 15 percent American, and (faisant un geste ondulatoire de la main) 10 percent African. Now, my results are amazing. So. I just stop talking and get right to it... (vidéo n° 4)

I got my DNA from Ancestry.com, I am gonna open up now. We have been waiting all day for being together. And, here are my predictions. Here is what I think. I was born and raised Puerto Rican, so I know I am Puerto Rican but, looking into my family history, I have found I do have a paternal lineage to Spain, and also, my maternal lineage is linked to Spain as well. So I think my DNA results will come out high in Spain and, we will see what else comes out. I think there is also Italian and some African, Native American (se tournant ensuite vers un membre de sa famille situé derrière la caméra), You don't think so ? (en se mettant à rire nerveusement). Ok, we'll see. I am gonna open up this now ! [...]. (vidéo n° 9)

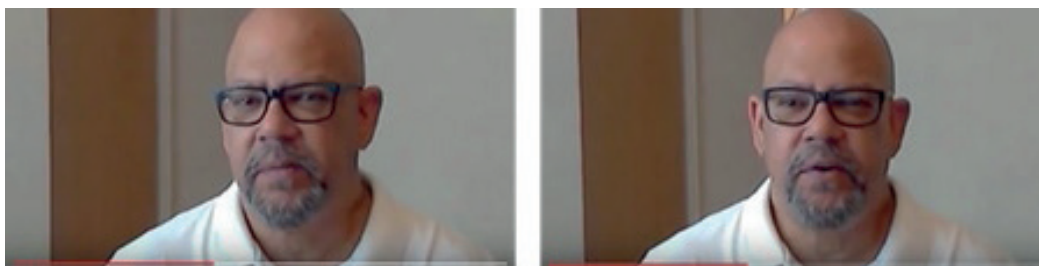
En jetant un œil sur ces vidéos, le lecteur pourra difficilement passer à côté du recours à différents registres de l'ironie, registres au travers desquels l'utilisateur intègre la découverte de ses propriétés génomiques en la teintant d'humour, d'autodérision, de sarcasme. Découvrant qu'une partie de son patrimoine proviendrait de Grande-Bretagne, un usager âgé d'environ 25 ans lançait par exemple un « *Hello Governor !* » (vidéo n° 18). C'est sans doute parce que l'ironie est à la fois sérieuse et comique qu'on la retrouve souvent dans ces vidéos. Comme l'indique Vladimir Jankélévitch, « l'ironie n'est pas "neutre", mais littéralement tragi-comique ; l'un-et-l'autre plutôt que ni-l'un-ni-l'autre... [...] L'ironie transcende la disjonction des catégories et en consacre la relativité »⁴⁰. C'est là une autre façon de caractériser l'intégration de ces propriétés génomiques qui, avec celles que nous avons brièvement présentées, ménagent constamment la tension entre le drame, l'insignifiance et la dramatisation.

Inférences génotypiques, ressources critiques, croyances et capacités

Quittons désormais les caractéristiques de l'exposition pour envisager les autres dynamiques au travers desquelles l'utilisateur intègre ces informations sur ses origines. L'une de ces dynamiques s'observe dans les modalités de renforcement de la confiance en soi qui semble parfois s'exercer au travers de ces découvertes. Pour ces usagers, se découvrir un pourcentage élevé dans la catégorie « *Native American* » se traduit le plus souvent par une certaine distinction que l'on s'empresse de souligner : « *Native American, 20 percent ! Super excited about that. That seems kind of the highest side for the average Puerto Rican. Definitely excited about that. [...]. I think it's somewhat historically accurate* » (vidéo n° 6). Dans cet extrait en particulier, on constate que l'auto-gratification que s'adresse ce jeune homme, utilisant d'ailleurs le pseudonyme *Chris Taino*, émerge d'emblée d'une comparaison avec la proportion qui serait selon lui généralement rencontrée chez les autres usagers portoricains. Miguel Gonzalez, un homme âgé d'une quarantaine d'années, explicite davantage ce type de valorisation :

Hello guys, my DNA results just came back, I am doing this video to share the results. So, here they are. According to DNA.com, my genetic makeup is 24% African. Of that, 4% is from North Africa. That's not secret because Puerto Rico was one of the hubs for the slave trade and, according to this, I am 5% from Senegal, 5% Benin/Togo, 4% Mali [...]. A big surprise, and basically unexpected : 16% Native American. This is great ! Of course, Puerto Rico was populated by Taino Indians. And supposedly, they were wiped out within the first 50 years of Columbus landing there and colonizing the Island. So, I am glad, the DNA of Native American carried over and I really proud of this (avec une pointe d'émotion perceptible). (vidéo n° 12)

40 Vladimir Jankélévitch, *L'ironie* (1936), Paris, Champs, Essais, 1964, p. 133.



Vidéo n° 12

Il semble qu'être en soi porteur et passeur d'une partie du patrimoine génétique du groupe ethnique qui peuplait⁴¹ l'île au moment de la colonisation, et qui a été décimé des suites de celle-ci, soit pour cet usager une réelle source de fierté. On voit ici s'esquisser une forme de capacitation qui s'observe sur une base diachronique tout à fait singulière. Se savoir le descendant d'ancêtres de telle ou telle région du monde alimente une confiance en soi qui s'élabore le long d'un parallèle entre l'histoire des ascendants et la vie quotidienne de l'usager. C'est une dynamique tout à fait intéressante qui se manifeste ici. La découverte des résultats de ces tests transcende l'individu, lequel se trouve confondu dans une histoire qui dépasse complètement son individualité tout en valorisant d'une certaine façon l'individu, en termes de distinction, d'autosatisfaction. C'était prégnant dans l'introduction qu'un de ces usagers énonçait dans sa vidéo : « *Hello there, ancestry-DNA-YouTube community, what is my name ? It doesn't matter. All that's matter is that I did my DNA test, because I want to see what percentage of each and every continent that I have in me* » (vidéo n° 10). Cet usager laissait par-là sous-entendre que c'était moins son nom, ce premier habit de ce qui fait son individualité, qui importait que les proportions au travers desquelles son origine s'exprimerait dans les résultats de son test. Aussi, bien que cela semble aller de soi de nos jours, il faut rappeler que le caractère réjouissant d'avoir une ascendance qui réfère à des populations « victimes » est un type d'attitude relativement récent.

Nous avons indiqué que les usagers énonçaient dans de nombreux cas des hypothèses prédictives sur ce qu'allaient donner les résultats de leur test. Il est sans doute à considérer que ces prédictions découlent d'une articulation entre les souhaits, les informations issues de leur réseau familial et les théorisations profanes échafaudées par certains usagers. Il n'est pas étonnant alors de constater que la découverte de ces pourcentages puisse inversement se traduire par de véritables effets de déception. Prenons par exemple le cas de Valeria, cette jeune femme d'une vingtaine d'années consultant pour la première fois ses résultats en compagnie de sa petite sœur :

Valeria : *Oh my god !*

Gaby : *It's really cool !*

Valeria : *Oh, shit.* Gaby : *It's a lot of European. Oh you got more African than New World !*

Valeria : *What is New World ? Ooooh, es nativo americano (affiche une expression de déception)*

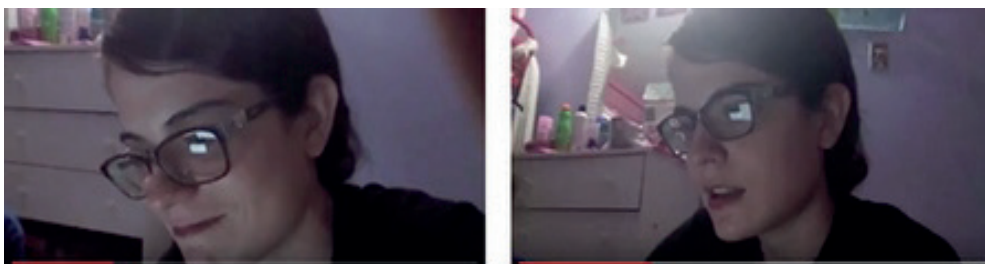
Gaby : *East Asian, two percent ? What ?*

Valeria : *Almost all Latinos have East Asian.*

Gaby : *What ?*

Valeria : *It could be a part of Native American also, because, they came from there.*

41 L'étude statistique menée par Martinez-Cruzado *et al.* indique que le patrimoine génétique amérindien que possède aujourd'hui un Portoricain a une probabilité plus marquée de provenir du groupe ethnique indigène, les Tainos. Juan Carlos Martínez-Cruzado *et al.*, « Reconstructing the Population History of Puerto Rico by Means of mtDNA Phylogeographic Analysis », *American Journal of Physical Anthropology*, 2006, n° 128, p. 150.



Vidéo n° 7

On constate une déception manifeste dans le fait de découvrir que ses résultats indiquent qu'elle possède comparativement une faible proportion du patrimoine « Native American ». On observe d'ailleurs cette tentative de se refaire en soulignant que les pourcentages de la catégorie « East Asian » pourrait grossir la proportion de son patrimoine génétique « amérindien », puisqu'il est considéré que les individus qui sont à l'origine venus peupler l'Amérique latine provenaient de l'Est asiatique. Cette déception rejoint le volet tragique de l'exposition de ces découvertes, qui ne se traduit pas ici par un rejet des résultats mais plutôt par une forme de résignation.

Notre souci de préciser les dynamiques à l'œuvre dans l'exposition de ces découvertes, nous amène également à interroger la façon même dont ces usagers se focalisent sur ces pourcentages. Nous l'avons souligné, ces découvertes sont essentiellement soumises à l'utilisateur sous la forme de pourcentages. Il est parfois frappant de constater que se découvrir quelques pourcents de plus ou de moins occasionne des effets significatifs dans le compte-rendu de la personne. Le cas d'Angie en offre une illustration :

Another 16 percent, Hispanic Peninsula, it was expected, but I thought it would be 14 percent, no, I am 16 percent ! Which is a real shocker. (vidéo n° 11)

Alors qu'elle estimait partager 14% de son patrimoine avec celui que l'on reconnaît comme caractéristique des habitants de la Péninsule hispanique (y vivant depuis des siècles), découvrir que c'est en fait, deux pourcents de plus, à savoir 16%, se traduit par ce que la jeune femme qualifie de « *shocker* » (une surprise, un choc). Un autre usager s'efforce d'estimer ses futurs résultats dans une vidéo réalisée en amont de ses découvertes (vidéo dans laquelle il se filme déballant le *kit* comprenant le test génétique qu'il vient de recevoir) :

I believe I will be the most, close to have if not have, European descent, Spaniard. And, a little less, maybe in the 30th, or 40th, at least. And, a very strong percentage of "Native American". I believe I will be in the 20th at least, maybe in the 30th [...]. (vidéo n° 20)



Vidéo n° 20

Cette tendance de nombreux de ces usagers à se focaliser sur ces pourcentages et à les mobiliser comme s'ils étaient le tout de l'expérience qu'ils cherchent à relater dans leur vidéo est en soi tout à fait frappant. Il serait utile d'entreprendre un questionnement plus approfondi visant à documenter ces pratiques à l'aune de la tendance sociétale qualifiée de la quantification de soi

(*quantified self*). Dans cette perspective, il faudra nécessairement revenir sur la question du pouvoir du sujet sous-jacent à la production toujours plus importante de données provenant de la personne. Se pose en effet la question de l'univers politique de ces données (propriétés génomiques, algorithmes, *big data*, *quantified self*, etc.) : en particulier dans la relation entre la « production » de données qui viennent de soi-même et la responsabilité de l'individu choisissant de produire ces données et de se découvrir au travers de celles-ci. Aussi, il serait intéressant d'approfondir, en situation d'entretien, le niveau de compréhension que l'utilisateur a des indices statistiques qui accompagnent le cas échéant son *DNA test*.

Une autre dynamique de l'engagement de ces usagers aux prises avec ces découvertes renvoie aux théorisations profanes que ceux-ci formulent et, par là, à certaines facettes de leurs ressources critiques. On observe toutes sortes d'interprétations venant étayer leurs découvertes ou visant à les contester indirectement. Mentionnons le cas de l'utilisateur utilisant le pseudonyme « *Ricandsanmal* » (vidéo n° 10), qui s'attendait à découvrir un patrimoine génétique où seraient proportionnellement mises en exergue des origines africaines. Se découvrir un patrimoine africain dans une proportion de 36% suscite davantage sa perplexité que sa déception et l'amène à douter des résultats du test. « *I was assuming that I will be at least 60 percent an African, right ? I want to get some explanations ! Is this true ?* » La sur-communication de sa texture capillaire, le plan sur le photomontage de sa famille sont les outils lui permettant de mettre en question ces « 37% ». Une prédiction qu'il justifiait rétrospectivement⁴² en insistant tour à tour sur la texture frisée de ses cheveux : « *You see me ? You see my hair ?* (en penchant sa tête vers la caméra de sorte à rendre plus visibles ses cheveux). *It's not that curly like an African I guess, but* (en pointant l'index et en l'agitant) *it was curlier at one point* », puis sur la couleur de peau de ses parents, qu'il illustre par un photomontage où son visage apparaît au milieu de celui de chacun de ses parents : « [...] *I am gonna show you how my hair used to be and how my skin color of both my parents* (l'utilisateur tourne sa caméra vers l'écran où un photo-montage laisse apparaître son visage entre ceux de ses parents).

Valeria, cette jeune femme qui semblait déçue de ne pas retrouver une plus forte proportion de la catégorie « *New World* » dans le test qu'elle a utilisé, découvre qu'elle partage une partie de son patrimoine génétique avec la population scandinave. L'étonnement fait alors d'emblée place à un commentaire portant sur la couleur de ses cheveux « *Scandinavia ? Norway. Really ? I have red hair, it doesn't show here, bad lightning* (en passant de l'écran d'ordinateur à son visage). *It's like auburn* ». La couleur de ses cheveux semble ici évoquée de sorte à rendre plus intelligible cette information perçue de manière incongrue. Une autre jeune femme âgée d'environ 25 ans (vidéo n° 4) découvre que 22% de son patrimoine génétique proviendrait du continent africain : « *And, I don't know, I was surprised by this. I was also very happy because, growing up I always loved to dance on african music. So, yes, I just think, it's pretty cool [...]* ». On ne discerne pas très bien si l'évocation de son appétence pour les musiques qu'elle qualifie d'« africaines » est censée justifier son patrimoine génétique ou s'il s'agit d'opérer une correspondance, une façon de se retrouver dans ces résultats qui font l'objet, chez elle, d'une surprise. *Ashattack*⁹⁵ expose un propos relativement similaire quand il rapporte avoir eu préalablement ce sentiment de détenir une ascendance issue du Nigéria :

42 Cet usager découvre qu'il partage, selon les résultats de ce test, un patrimoine africain à 37%. Cette découverte le laisse perplexe dans la mesure où, comme il l'indique : « *I was assuming that I will be at least 60 percent an African, right ? I want to get some explanations ! Is this true ?* » La sur-communication de sa texture capillaire, le plan sur le photomontage de sa famille sont les outils lui permettant de mettre en question ces « 37% ».

[...] 36% African, out of this 36%, 12% comes from Nigeria, 7% comes from Ivory Coast/Ghana, in my case it's Ghana. I figured out I had Nigerian in me, but, I wasn't one hundred percent sure, you know it's just one of those gut feeling that you have, but you can't be sure, it's cool to see that I was right though. (vidéo n° 18)

Ces usagers élaborent des théories qui semblent parfois tout à fait improbables afin d'intégrer ces découvertes. Il faut par ailleurs noter que les usagers que nous observons dans ces vidéos ne reviennent pratiquement pas sur la validité ou l'exactitude du test. Or, il n'est pas rare de rencontrer des usagers découvrant des résultats qui ne concordent pas lorsqu'ils ont recours à différentes compagnies ou types de tests⁴³. Notons dans la foulée que certains usagers (vidéos n° 17), après la réalisation de leur test génétique initial, multiplient les usages de leur *raw data*⁴⁴ sur différentes plateformes en ligne, au travers desquelles ils peuvent affiner et additionner le nombre d'informations reçues sur leurs origines.

Dans l'ensemble, il faut considérer que la façon dont la personne intègre ce nouveau savoir sur ses origines relève largement d'une question de croyance. La personne croit ou non aux pourcentages qui lui sont présentés. Nordgren et Juengst ont noté que les informations reçues sont généralement validées quand elles vont dans le sens d'une connaissance antérieure, et contestées quand elles desservent socialement⁴⁵. Les dynamiques observées permettent d'affiner ce constat. Les catégories au travers desquelles la personne se découvre semblent généralement adoptées quand elles correspondent à celles dans lesquelles l'utilisateur se reconnaît, s'identifie ou souhaiterait s'identifier. On le voit par exemple chez l'utilisateur se prénommant *Chris Taino*, qui ne porte aucune critique sur ses résultats. Il apparaît tout au contraire particulièrement satisfait de ces « 20% Native American ». Les résultats semblent également acceptés comme tels quand ils n'éveillent pas de tension chez l'utilisateur : « *Yeah so, I think this test is pretty accurate, I would highly recommend it to the one of you who wanna know where your family exactly is from or just have an idea [...]* » (vidéo n° 18), ou lorsqu'ils participent d'un travail de distinction de la personne : les résultats alimentent la spécificité de l'utilisateur, une spécificité marquée ici dans ses gènes. Parfois cependant, les résultats découverts sont par trop inintelligibles, et bouleversent certains usagers, notamment parce qu'ils contredisent des récits qui fondent l'histoire familiale :

My mother is half native-american. And I am less than one percent « Native American ». I don't know how they are going to explain that. (Vidéo n° 23)

Nous assistons dès lors à des modalités d'écrasement de l'espace d'élaboration de l'humain sur la base des seuls signes issus des résultats de ces tests génomiques.

Revenons également sur la présence d'*autrui* inhérente à ces vidéos. Comment peut-on finalement interpréter cette pratique, en expansion d'ailleurs, qui amène ces usagers à partager la découverte de leurs origines ? Cette question en soi doit faire l'objet d'une réflexion plus circonstanciée. Esquissons toutefois quelques éléments de réponse. Premièrement, cette pratique s'inscrit dans une tendance beaucoup plus large, favorisée par la multiplication et l'omniprésence des réseaux sociaux, qui consiste à exposer sa vie quotidienne. Des pratiques qui participent d'un affaiblissement sans précédent des frontières entre le privé et le public. Ensuite, publier cette vidéo permet également de publiciser le fait d'appartenir à un groupe plus qu'à un autre. L'identification

43 Troy Duster, « Ancestry Testing and DNA : Uses, Limits – and Caveat Emptor », dans : Barbara Prainsack, Silke Schicktanz, Gabriele Werner-Felmayer (dirs.), *Genetics as Social Practice: Transdisciplinary Views on Science and Culture (Theory, Technology and Society)*, London, New York, Routledge, 2014, p. 62.

44 Le fichier brut comprenant l'ensemble des mutations génétiques testées par la compagnie. Un document que l'utilisateur peut télécharger sur le site de la compagnie où il découvre ses résultats.

45 Anders Nordgren, Eric Thomas Juengst, *op. cit.*, p. 169.

à un groupe, qu'il soit ethnique ou national, ou encore qu'il soit plus largement, comme ici, une catégorie identitaire (« *Native American* », « *African* », « *Nigerian* », « *Spaniard* », etc.), qualifiée d'« ethnique » ou d'« ancestrale », nécessite la confrontation avec autrui. Barth (1969) a été le premier à systématiser la démonstration dans sa théorie dynamique de l'appartenance ethnique, qui s'étend potentiellement à toutes formes d'appartenance. Bien sûr, mettre en commun ses découvertes, c'est dans le même mouvement une façon d'obtenir un soutien, de faire d'autrui un support. Il n'est sans doute pas anodin qu'une jeune femme (vidéo n° 9) rapporte avoir attendu toute la journée que sa famille soit rassemblée avant d'ouvrir finalement le lien menant à ses résultats (« *We have been waiting all day for being together* »). On pouvait également percevoir à quel point l'annonce de ses *prédictions* l'amenait à considérer les regards et les expressions de ses proches : « *I think there is also Italian and some African, Native American* (se tournant ensuite vers un membre de sa famille situé derrière la caméra), *You don't think so ?* (en se mettant à rire nerveusement). *Ok, we'll see. I am gonna open up this now !* ».

Finalement, ces informations à caractère génétique offrent une connaissance relativement formelle de soi, peu contestable, à tout le moins peu contestée par ces usagers. Ne serait-ce pas l'une des dimensions recherchées ou du moins valorisées par la personne, ce besoin de connaissances formalisées afin de soutenir des identités contemporaines qui se veulent de plus en plus flexibles ? Nous pourrions soutenir le postulat que se découvrir empiriquement plutôt que dans la fluidité de choix existentiels soutienne la consistance incertaine des êtres humains. Cela pourrait permettre de comprendre pourquoi ces informations à caractère génétique sont investies et présentées de manière partielle. Dans ce cadre, il pourrait être pertinent de considérer qu'autrui, le spectateur de ces vidéos, fasse l'objet d'une instrumentation. Le travail d'intégration identitaire semble s'exercer sur une base unidirectionnelle. Cette intégration ne s'opère pas *via* le retour de l'autre, elle ne s'opère pas dans le reflet du miroir au travers duquel se construit l'identité de l'interactant⁴⁶. Ces propriétés génétiques semblent pouvoir en effet faire l'objet d'une élaboration qui se passe dans une certaine mesure du retour de l'autre. Le miroir est essentiel et plus que jamais orienté face à l'action⁴⁷ ; or son reflet semble étrangement relégué. Il est une lucarne plus qu'un reflet auquel nous prêtons attention. Il ne s'agit évidemment pas de minimiser la place occupée par autrui dans l'expérience du recours et du partage de ses propriétés génétiques. On a d'ailleurs pu constater son omniprésence. L'hypothèse à approfondir serait plutôt que ce type d'information à caractère génétique, s'inscrivant sous un horizon aussi bien probabiliste que déterministe, suspend dans une certaine mesure la nécessité du retour de l'autre dans le processus de constitution identitaire.

Conclusions. Préciser ses origines entre subjectivation et désobjectivation

Alors que l'humain cherche à définir son identité dans un contexte caractérisé par un pluralisme sans précédent des visions du monde, la référence génétique aux origines est un moyen propice – plus que jamais aujourd'hui, comme en témoigne l'engouement général pour la généalogie – de se distinguer mais aussi de stabiliser notre identité. Alors même que ces données relativement objectivantes / désobjectivantes rendent problématique la position de sujet agissant, il semblait pertinent de partir de *l'exposition* de ces découvertes perceptible dans ces vidéos, une exposition

46 George Herbert Mead, *L'esprit, le soi et la société*, Nouvelle traduction et introduction de Daniel Cefaï et Louis Quéré, Paris, Presses Universitaires de France, 2006.

47 Pensons une seconde aux applications de plus en plus variées (*Snapchat*, *Instagram*, *Facebook*, *Flicker*, *Periscope*, *Whatsapp*, *Flashgap*, etc.) permettant de capturer et de projeter sur des réseaux sociaux nos vies quotidiennes, dans nos activités les plus familières et éloignées d'un public élargi, aux plus formellement publiques.

requérant un retour de la personne sur sa subjectivité. Ce double recours aux tests génétiques d'une part et, d'autre part, l'investissement de vidéos au travers desquelles cette expérience est exposée, racontée, interprétée, contribuent à la consolidation de la personne, et révèlent l'une des façons infinies dont les technologies numériques sont mobilisées par l'humain pour traiter le tourment identitaire.

Nous avons esquissé dans ce texte des dynamiques au travers desquelles la personne s'accommode de la découverte des propriétés génomiques relatives à son ancestralité. Dans cette perspective, nous avons pu préciser quelques-uns des risques de cette nouvelle pratique mais aussi des opportunités permettant de se découvrir dans des facettes jusqu'alors inaccessibles à l'utilisateur lambda.

En effet, alors même que chacun des *pourcentages* reçus sont associés à des probabilités (ils correspondent à la valeur médiane d'une distribution de probabilité), ils semblent avant tout être perçus sous un prisme déterministe et non pas probabiliste. Les usagers ne semblent pas véritablement prendre de distance critique avec cet indice statistique, qui se présente sous les traits d'un réalisme formel. Ces pourcentages marquent la personne (« *I am 21 percent native american* »), et constituent, comme toute « sacralisation ou crispation sur les origines [...] un véritable obstacle au travail de subjectivation »⁴⁸.

Les origines singularisent un individu à partir du moment où il les reconnaît, les ignore, les renie, les transmet et les oublie. [...] Les origines ne sont pas une réalité immuable, inaltérable qui parlerait d'une pureté perdue qui serait à préserver et à sauver [...].

L'origine ne se laisse pas réduire à un point fixe ou définitif de notre histoire, ni à une date ou à un lieu de naissance, et encore moins à un pourcentage... C'est ce qui semble pourtant apparaître dans les cas où la personne intègre sans aucune distanciation ces indications sur ses origines.

Nous avons explicité une tendance transversale dans la façon dont la personne expose la découverte de ces pourcentages : elle semble osciller entre l'excitation, voire l'ivresse que lui procurent ces découvertes, la dramatisation inhérente à la sur-communication de son émotion, le caractère tragique d'une révélation ne correspondant pas toujours aux attentes et l'insignifiance feinte d'une conduite empreinte de jeu et d'ironie. Dans ces vidéos, les personnes jouent, jouissent et s'émouvent de cette tension – sans jamais l'évoquer – et du décalage entre la grande publicité (le côté scientifique notamment) et leur intimité cachée (leur ADN). Au travers de ces différentes compositions, l'utilisateur semble évoluer, avec une certaine virtuosité parfois, dans un registre où il semble se poser en extériorité par rapport à sa subjectivité.

Au-delà de la crispation parfois manifeste liée aux pourcentages et aux oscillations entre le drame et l'insignifiance, nous avons pu observer des efforts d'intégration identitaire passant par des dynamiques permettant à la personne de réinjecter son humanité ; pas nécessairement comme un sujet autonome, critique et responsable mais du moins comme un sujet empreint de vulnérabilité. En effet, bien que ces pourcentages soient manifestement perçus comme des *causalités* assez formelles, ceux-ci font néanmoins l'objet de valuations, ils sont estimés, commentés ; ils produisent des rentes positives ou négatives et ouvrent sur des spécificités peu couvertes dans l'analyse sociologique. Nous avons notamment montré certaines de ces dynamiques en termes de doute, de déception, de renforcement de la confiance en soi s'opérant sur une base diachronique singulière, etc.

48 Nicole Prieur, *op. cit.*, p. 187.

Il importe d'être attentif aux développements opérés dans ce secteur de la génomique personnalisée, en particulier à leurs effets sur le rapport à soi et à autrui. Si les vidéos que nous avons ici étudiées constituent un espace d'observation privilégié des transformations qu'occasionne l'accès à ces nouveaux savoirs (du lien social, de la subjectivité, de la problématisation des identités, des frontières entre le public et l'intime), toutefois, elles ne s'y limitent aucunement. Bien des pistes de recherche pourraient s'ouvrir sur la base de ces pratiques relativement nouvelles. Nous avons brièvement attiré l'attention sur l'usage très spécifique que les compagnies commercialisant ces tests font du vocabulaire de l'origine ethnique et nationale. Il importerait, au-delà des utilisateurs de ces tests sur lesquels nous nous sommes ici centré, de mener une étude en amont, et de questionner plus finement l'interface, les discours et la mise en forme que mobilisent les promoteurs de ces tests.

BIBLIOGRAPHIE

- AURAY, Nicolas, « Le Web participatif et le tournant néo-libéral : des communautés aux solidarités », dans Serge Proulx, Florence Millerand, Julien Rueff (dirs.), *Web relationnel : mutation de la communication?*, Montréal, Presses Universitaires de Québec, 2010, p. 33-51.
- BARTH, Fredrik, *Ethnic groups and boundaries. The social organization of culture difference* (1969), Oslo, Universitetsforlaget, 1998, 153 p. ISBN : 978-0-04-572019-4.
- BOLTANSKI, Luc, *Enigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, Essais. 2012, 480 p. ISBN : 9782070136292.
- BONNIOL, Jean-Luc, DARLU, Pierre, « L'ADN au service d'une nouvelle quête des ancêtres ? », *Civilisations*, 2014, 63, p. 201-219.
- CAPONE, Stefania, *Les Yoruba du Nouveau Monde. Religion, ethnicité et nationalisme noir aux Etats-Unis*, Paris : Ed. Karthala, 2005, 395 p. ISBN : 2-84586-703-4.
- DUCOURNAU, Pascal, GOURRAUD, Pierre-Antoine, RIAL-SEBBAG, Emmanuelle, BULLE, Alexandre, CAMBON-THOMSEN, Anne, « Tests génétiques en accès libre sur Internet. Stratégies commerciales et enjeux éthiques et sociétaux », *Médecine/Sciences*, 2011, vol. 27, n° 1, p. 95-102.
- DUSTER, Troy, « Ancestry Testing and DNA : Uses, Limits – and Caveat Emptor », dans : Barbara Prainsack, Silke Schicktanz, Gabriele Werner-Felmayer (dirs.), *Genetics as Social Practice : Transdisciplinary Views on Science and Culture (Theory, Technology and Society)*, London, New York : Routledge, 2014, p. 59-71.
- GENARD, Jean-Louis, « Investiguer le pluralisme de l'agir : Discussion de l'ouvrage de Laurent Thévenot *L'Action au pluriel. Sociologie des régimes d'engagement* », *SociologieS* [En ligne], *Grands résumés, L'Action au pluriel. Sociologie des régimes d'engagement*, mis en ligne le 06 juillet 2011, disponible sur : <http://sociologies.revues.org/3574>.
- GHASARIAN, Christian, *Introduction à l'étude de la parenté*, Paris : Seuil, 1996, 276 p. ISBN : 2.02.024701.1.
- GOLDSMITH, Lesley, JACKSON, Leigh, O'CONNOR, Anita, SKIRTON, Heather, « Direct-to-consumer genomic testing: systematic review of the literature on user perspectives », *European Journal of Human Genetics*, 2012, n° 20, p. 811–816.
- HAICAULT, Monique, « La méthodologie de l'image peut-elle être utile à la recherche en Sciences sociales ? », version reprise et actualisée en 2010, extension d'un article publié en 2003 dans la revue brésilienne *Sociedade e Estado*, vol. 17, n° 2, disponible sur : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00498016>
- HARRIS, Anna, WYATT, Sally, KELLY, Susan E., « *The Gift of the Spit (and the Obligation to return it)* », *Information, Communication & Society*, 2012, p. 236-257.
- HARRIS, Anna, KELLY, Susan E., WYATT, Sally, « *Autobiologies on YouTube: narratives of direct-to-consumer genetic testing* », *New Genetics and Society*, 2014, n° 33, p. 60-78.

HOGARTH, Stuart, JAVITT, Gail, MELZER, David, « *The current landscape for direct-to-consumer genetic testing: legal, ethical, and policy issues* », *Annu Rev Genomics Hum Genet*, 2008, n° 9, p. 161-182.

JANKELEVITCH, Vladimir, *L'ironie* (1936), Paris, Champs, Essais, 1964, 178 p. ISBN : 2080810669.

LEE, Victor R., « *The Quantified Self (QS) Movement and Some Emerging Opportunities for the Educational Technology Field* », *ITLS Faculty Publications*, november-december 2013, Utah State University, Paper 480, disponible sur: http://digitalcommons.usu.edu/itls_facpub/480, p. 39-42.

LO, Bernard, PARHAM, Lindsay, « *The impact of Web 2.0 on the Doctor-Patient Relationship* », *Journal of Law Medical Ethics*, mars 2010, n° 38, p. 17-26.

MARTÍNEZ-CRUZADO, Juan Carlos, TORO-LABRADOR, Gladys, VIERA-VERA, Jorge, *et al.*, « *Reconstructing the Population History of Puerto Rico by Means of mtDNA Phylogeographic Analysis* », *American Journal of Physical Anthropology*, 2006, n° 128, p. 131-155.

MEAD, George Herbert, *L'esprit, le soi et la société : Nouvelle traduction et introduction de Daniel Cefaï et Louis Quéré*, Paris, Presses Universitaire de France, 2006, 434 p. ISBN : 2.130.554.164.

MERMET, Laurent, ZACCAÏ-REYNERS, Nathalie, *Au prisme du jeu. Concepts, pratiques, perspectives*, Paris, Herman, 2015, 334 p. ISBN : 978.2.7056.9061.8.

NELSON, Alondra, *The Social Life of DNA : Race, Reparations, and Reconciliation after the Genome*, 2016, Boston , Beacon Press, 216 p. ISBN : 978-0807027189.

NORDGREN, Anders, JUENGST, E. Thomas, « *Can genomics tell me who I am ? Essentialistic rhetoric in direct-to-consumer DNA testing* », *New Genetics and Society*, 2009, vol. 28, n° 2, p. 157-172.

PACE, Stefano, « *YouTube: an opportunity for consumer narrative analysis ?* », *Qualitative Market Research : An International Journal*, 2008, vol. 11, n° 2, p. 213-226.

PETIT, Pierre, *Ethnicité, nationalisme et invention des traditions*, enseignement universitaire, Université Libre de Bruxelles, 2011-2012.

PRIEUR, Nicole, « *La transmission de l'origine dans les nouvelles formes de filiation* », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, 2007, n° 38, p. 175-191.

ROYAL, Charmaine D., NOVEMBRE, John, FULLERTON, Stéphanie M., GOLDSTEIN, David B., LONG, J. C., BAMSHAD, Michael J., CLARK, Andrew G., « *Inferring Genetic Ancestry : Opportunities, Challenges, and Implications* », *The American Journal of Human Genetics*, 2010, n° 86, p. 661-673.

SCHWARTZ-MARIN, Ernesto, WADE, Peter, « *Explaining the visible and the invisible : Public knowledge of genetics, ancestry, physical appearance and race in Colombia* », *Social Studies of Science*, 2015, vol. 45(6), p. 886-906.

SHRIVER, Mark D., KITTLES, Rick A., « *Genetic ancestry and the search for personalized genetic histories* », *Nature*, 2004, vol. 5, p. 611-618.

SU, Pascal, « *Direct-to-Consumer Genetic testing: A Comprehensive View* », *Journal of Biology and Medicine*, 2013, n° 86, p. 359-365. Superior Health Council, « *Direct-to-consumer genetic testing services* », *Publication of the superior health council*, 2012, n° 8714, 36 p, disponible sur : <http://www.health.belgium.be/en/direct-consumer-genetic-testing-services-april-2012-shc-8714>

THEVENOT, Laurent, *L'action au pluriel. Sociologie des régimes d'engagement*, Paris : La Découverte, textes à l'appui/politique et sociétés, 2006, 312 p. ISBN : 9782707146403.

VAYENA, Effy, GOURNA, Elli G., STREULI, Jürg, HAFEN, E., PRAINSACK, Barbara, « *Experiences of Early Users of Direct-To-Consumers Genomics In Switzerland : An Exploratory Study* », *Public Health Genomics*, 2012, vol. 15, n° 6, p. 352-262.

VIOT, Pascal, PATTARONI, Luca, BERTHOUD, Jérôme, « Voir et analyser le gouvernement de la foule en liesse. Eléments pour l'étude des rassemblements festifs à l'aide de matériaux sonores et visuels », *ethnographiques.org*, 2010, n° 21 [en ligne], disponible sur : <http://www.ethnographiques.org/2010/Viot,Pattaroni,Berthoud>, consulté le 13.07.2015.

WADE, Peter, LÓPEZ-BELTRÁN, Carlos, RESTREPO, Eduardo, VENTURA SANTOS, Ricardo, « *Genomic research, publics and experts in Latin America : Nation, race and body* », *Social Studies of Science*, 2015, vol. 45(6), p. 775-796.

WAILOO, Keith, NELSON, Alondra, LEE, Catherine (eds.), *Genetics and the Unsettled Past : The Collision of DNA, Race, and History*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 2012, x-357 p. ISBN : 978-0-8135-5254-5.

WILLIAMS, Johnny E., « *They say it's in the genes : Decoding racial ideology in genomics* », *Journal of Contemporary Ethnography*, 2011, n° 40, p. 550-581.

ZERUBAVEL, Eviatar, *Ancestors and Relatives : Genealogy, Identity and Community*, Oxford ; New York, Oxford University Press, 2012, XII, 226 p. ISBN : 978-0-19-977395-4.

URL des vidéos discutées :

Vidéo n° 1 – <https://www.youtube.com/watch?v=XEkVs3oRclA>

Vidéo n° 2 – <https://www.youtube.com/watch?v=K1C-Xv1FWjg>

Vidéo n° 3 – <https://www.youtube.com/watch?v=zX59Kj4RTM0>

Vidéo n° 4 – <https://www.youtube.com/watch?v=nbr4EcIGdMk>

Vidéo n° 5 – <https://www.youtube.com/watch?v=HJdNJ0c9-Rw>

Vidéo n° 6 – <https://www.youtube.com/watch?v=Rzz8sO0NEMw>

Vidéo n° 7 – <https://www.youtube.com/watch?v=5aNfFamhum38>

Vidéo n° 8 – <https://www.youtube.com/watch?v=jU4mMOSW4Kg>

Vidéo n° 9 – <https://www.youtube.com/watch?v=Pe0oJFmv7oE>

Vidéo n° 10 – <https://www.youtube.com/watch?v=CxfunZqOiLw>

Vidéo n° 11 – <https://www.youtube.com/watch?v=nTERqO9aIhI>

Vidéo n° 12 – https://www.youtube.com/watch?v=WNNN_q6f4KU

Vidéo n° 13 – <https://www.youtube.com/watch?v=a5sOUNQG6b6M>

Vidéo n° 14 – <https://www.youtube.com/watch?v=2gOqt1DPpB8>

Vidéo n° 15 – <https://www.youtube.com/watch?v=NNgeM5In9wg>

Vidéo n° 16 – <https://www.youtube.com/watch?v=YrUaKkXFqnk>

Vidéo n° 17 (partie 4) – <https://www.youtube.com/watch?v=2iLpH9ecwjE>

Vidéo n° 17 (partie 1) – <https://www.youtube.com/watch?v=WdxpIQ2YXiE>

Vidéo n° 17 (partie 2) – <https://www.youtube.com/watch?v=YWrgIii8mvg>

Vidéo n° 17 (partie 3) – <https://www.youtube.com/watch?v=ZWMMazTxJuI>

Vidéo n° 18 – <https://www.youtube.com/watch?v=bRIImAOOnxCw>

Vidéo n° 19 – <https://www.youtube.com/watch?v=cSqOm7lEAho>

Vidéo n° 20 – <https://www.youtube.com/watch?v=ksgoy-WrffI>

Vidéo n° 21 – <https://www.youtube.com/watch?v=6-2A6N7Laaw>

Vidéo n° 22 – https://www.youtube.com/watch?v=ArLW_mt8Is0

Vidéo n° 23 – <https://www.youtube.com/watch?v=YoS5pbz-flI>

Lien familial, lien social : autour de l'affrontement père/fils dans *M'hijo el dottor* de Florencio Sánchez

Vínculo familiar, vínculo social : acerca del enfrentamiento padre/hijo en M'hijo el dottor de Florencio Sánchez

Family ties, social ties : revolving around the strakes of father and son confrontation in M'hijo el dottor de Florencio Sánchez

Joana SÁNCHEZ

Université de Strasbourg, C.H.E.R (EA4376)

De *M'hijo el dottor* à la canonique *En familia*, en passant par la tragédie *Barranca abajo*, la question de la filiation et du conflit intergénérationnel est un noyau dur de la production de Florencio Sánchez (1875-1910), qui se déploie sur une petite dizaine d'années à peine, à l'orée du xx^e siècle. Or si l'on considère la famille comme un fait social et un modèle symboliquement représentatif traduisant un certain ordre social, on peut lire, dans ce champ des conflits entre parents et enfants, le reflet ou la projection de tensions qui traversent le corps social en cette période charnière entre le xix^e et le xx^e siècle. Dans une perspective sociocritique, nous nous proposons d'interroger ces croisements entre liens familiaux et liens sociaux au théâtre, à partir de l'analyse de *M'hijo el dottor* (1903), pièce qui ouvre le cycle familial du théâtre de Sánchez et se révèle symptomatique de la situation sociale argentine dans une période

Del drama (M'hijo el dottor, En familia) a la tragedia (Barranca abajo), el problema de la filiación y del enfrentamiento entre padres e hijos es un punto nodal de la producción del dramaturgo canónico Florencio Sánchez (1875-1910), al principio del siglo xx. Al asumir que la familia es un hecho social y un modelo simbólicamente representativo que traduce un orden social, podemos analizar cómo este campo de conflictos plasma o proyecta tensiones que atraviesan el cuerpo social en un período bisagra de la historia rioplatense, entre el siglo xix y el siglo xx. Desde una perspectiva sociocrítica, proponemos, en este artículo, cuestionar los cruces entre vínculos familiares y vínculos sociales en el teatro, centrándonos en el análisis del primer drama familiar de Florencio Sánchez, M'hijo el dottor (1903), que consideramos paradigmático de la situación social y política peculiar de aquel momento histórico de transición, marcado por



de transition, marquée par l'idéologie libérale et modernisatrice. *la ideología liberal y modernizadora.*

Mots clés : théâtre argentin, sociocritique, Florencio Sánchez, filiation, lien social

Palabras claves : teatro argentino, sociocrítica, Florencio Sánchez, filiación, vínculo social

Domaine : Théâtre, xx^e siècle, Amérique latine, Río de la Plata, Argentine

Introduction

En Argentine, depuis l'énorme succès de *La omisión de la familia Coleman* de Claudio Tolcachir en 2005, l'irrépressible vague de ladite « famille dysfonctionnelle » envahit la scène portègne : voilà qu'au moindre conflit entre mari et femme, au moindre trouble de la filiation, à la moindre dissension domestique représentés sur les planches, la critique crie à la « dysfonction familiale » ou à la « crise de la famille » comme s'il s'agissait là d'un phénomène nouveau, de la marque d'un ^{xxi} siècle en perte de repères, ou encore du signe d'un repli vers l'intime et la sphère privée caractéristique d'un théâtre post-moderne tournant délibérément le dos aux questions sociales et politiques. La rhétorique de la « famille dysfonctionnelle », tirée du jargon psychanalytique, se révèle donc être un écueil lorsqu'il s'agit d'aborder le champ du conflit familial dans le théâtre argentin contemporain car, comme toute étiquette étriquée, elle fige le regard du spectateur, véhicule des représentations préconçues et entretient la double illusion d'une nouveauté fallacieuse et d'un repli apparent sur la vie privée. Voilà pourquoi il nous a semblé intéressant, pour nous démarquer du discours critique dominant, de faire un saut temporel et de revenir aux sources du champ du conflit familial dans le théâtre argentin, à travers l'étude d'une œuvre de Florencio Sánchez¹, dramaturge canonique qui inaugure ce que l'on a appelé « l'âge d'or » du théâtre du *Río de la Plata*, afin de montrer comment les conflits familiaux et la question de la filiation se révèlent nécessairement pétris de significations et d'enjeux sociaux, que l'on peut lire en creux dans les intrigues familiales du théâtre d'aujourd'hui comme d'hier. Car si l'idéologie bourgeoise et libérale s'est attachée depuis le ^{xix} siècle à défendre une supposée « autonomie » de la famille par rapport à la société, la ramenant sans cesse à un espace privé hermétique et inviolable (à la fois lieu concret du foyer, et territoire symbolique et sacré de « vie privée »), la sociologie et l'anthropologie ont démystifié cet antagonisme public/privé en analysant la famille comme un fait social, comme l'affirme très clairement Pierre Bourdieu :

Étant le produit d'un long travail de construction juridico-politique dont la famille moderne est l'aboutissement, le privé est une affaire publique. La vision publique [...] est profondément engagée dans notre vision des choses domestiques, et nos conduites les plus privées elles-mêmes dépendent d'actions publiques [...]².

Or *M'hijo el dottor* (1903)³, premier succès de Sánchez, se révèle sur ce point doublement révélateur : en effet, le conflit qui s'y trame autour du lien de filiation entre Olegario et Julio, tout en étant particulièrement emblématique d'un moment socio-historique déterminé, à savoir le passage d'une société traditionnelle à une société dite « moderne » à l'orée du ^{xx} siècle, révèle aussi la cristallisation du concept de « vie privée » – à travers le système de valeurs du fils – et

1 Si Florencio Sánchez (1875-1910) est né en Uruguay, l'histoire littéraire considère qu'il fait partie intégrante du patrimoine argentin, comme le rappelle Jorge Dubatti : « *Sánchez realizó toda su obra entre Uruguay y Argentina, conectando ambos países. Es reivindicado como "propio" tanto por el teatro argentino como el oriental. Su formación, su trayectoria y su producción [...] son demostración cabal de la existencia de una región o área rioplatense (en términos de Ángel Rama), que excede las fronteras geopolíticas nacionales* » (Jorge Dubatti, « Florencio Sánchez y la introducción del drama moderno en el teatro rioplatense » [en ligne], Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010, disponible sur : http://www.cervantesvirtual.com/portales/florencio_sanchez/obra-visor-din/florencio-sanchez-y-la-introduccion-del-drama-moderno-en-el-teatro-rioplatense/html/555a1bec-5c81-403c-8e86-83542ae88861_6.html (consulté le 26 septembre 2016).

2 Pierre Bourdieu, « À propos de la famille comme catégorie réalisée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, décembre 1993, n° 100, p. 32-36.

3 La première de *M'hijo el dottor* a eu lieu le 13 août 1903, au Teatro Comedia de Buenos Aires, dans une mise en scène d'Ezequiel Soria pour la compagnie Jerónimo Podestá.

découvrir les dynamiques historiques qui ont consacré la croyance illusoire en l'autonomie du lien familial par rapport au lien social.

Comment le champ du conflit père/fils au théâtre est-il symptomatique de la contestation ou de l'affirmation d'un certain ordre social ? Comment les troubles de la filiation peuvent-ils être la projection métaphorique sur scène d'une crise du lien social ? Enfin, comment les modalités de cet affrontement dans *M'hijo el doctor* de Florencio Sánchez témoignent-elles – dans l'intrigue, comme dans la poétique dramaturgique – de dynamiques historiques et sociales qui ont traversé l'Argentine à la charnière du XIX^e et du XX^e siècle ?

Lien familial, lien social : un double croisement sociologique et sémantique

Avant d'approfondir les rapports que nous établissons entre lien familial et lien social, rappelons brièvement ce que nous entendons par ces concepts. Le lien social est ce qui cimente une société, c'est-à-dire ce qui fait que chacun de ses membres se sent partie intégrante de celle-ci, comme le rappelle Serge Paugam : « le lien social, quelles que soient les époques, a pour fonction d'unir les individus et les groupes sociaux et de leur garantir, par des règles communément partagées, une coexistence pacifique »⁴. Quant au lien familial, il est ce qui, par-delà une quelconque parenté biologique, unit les membres d'une famille par la reconnaissance d'une identité commune. Ce lien familial se décline sur l'axe vertical de la filiation, ainsi que sur l'axe horizontal de l'alliance et de la fratrie, mais il ne peut en aucun cas être réduit à une chaîne biologique, car la famille est un fait social.

En ce sens, celle-ci est traversée par des logiques, des rapports de pouvoir et un canevas idéologique qui structurent la société dans son ensemble, comme le rappelle l'historienne Michelle Perrot : « La famille est un nœud de tensions et de conflits, dont la nature et le mode de règlement sont autant d'indices des rapports entre le groupe, l'individu, l'État »⁵. Le système d'autorité et les modalités du rapport à l'autre dans la famille sont ainsi profondément liés à l'organisation sociale : par exemple, l'autorité absolue du père dans la famille d'Ancien Régime est le relai du pouvoir absolu du monarque de droit divin, et le reflet plus général d'une société patriarcale, fortement hiérarchisée, verticale et autoritaire dont la colonne vertébrale est le triangle sacré Dieu-roi-père, que décrit Elisabeth Roudinesco : « Héroïque ou guerrier, le père du temps jadis est l'incarnation familiale de Dieu, véritable roi thaumaturge, maître des familles. Héritier du monothéisme, il règne sur le corps des femmes et décide des châtiments infligés aux enfants »⁶. Dans ce contexte, la révolte des fils contre la toute-puissance des pères fait écho à la remise en cause du système politique par la philosophie des Lumières, puis par la Révolution Française, et à l'avènement d'un nouvel ordre social – et familial –, comme le souligne Balzac quand il écrit : « En coupant la tête à Louis XVI, la Révolution a coupé la tête à tous les pères de

4 Serge Paugam, *Le lien social*, Paris, Puf, 2008, p. 6. Quant à savoir quel est le fondement de ce lien social, c'est là l'objet de vastes débats sociologiques, déjà au cœur de la thèse doctorale d'Émile Durkheim (intitulée *De la division du travail social*, soutenue en 1893). Pour Serge Paugam, les deux piliers du lien social sont la solidarité (la certitude de pouvoir « compter sur » les autres) et la reconnaissance (la certitude de « compter pour » les autres), qui se traduisent par l'investissement identitaire dans un « nous » : « L'investissement affectif dans un “nous” est d'autant plus fort que ce “nous” correspond à l'entité – qui peut être aussi réelle qu'abstraite – sur laquelle et pour laquelle la personne sait pouvoir compter. C'est dans ce sens que le “nous” est constitutif du “moi” » (*ibid.*, p. 63).

5 Michelle Perrot, « Les échanges à l'intérieur de la famille. Approche historique », dans François de Singly (dir.), *La famille. L'état des savoirs*, Paris, La Découverte, 1992, p. 104.

6 Elisabeth Roudinesco, *La famille en désordre*, Paris, Fayard, 2002, p. 24-25.

famille »⁷. La famille est donc une microstructure qui renvoie toujours au-delà d'elle-même, car elle est porteuse d'une idéologie sociale, ou de ce qu'Eduardo Pavlovsky appelle un « inconscient socio-historique »⁸, inscrit dans les subjectivités individuelles et collectives et dans les rapports de pouvoir. Par conséquent, même dans un parfait huit-clos où il n'y aurait aucune indication référentielle, le champ des conflits parents/enfants au théâtre excède l'anecdotique dispute familiale et traduit un certain état de la société, entre affirmation et contestation d'un ordre social donné. S'il est vrai que l'affrontement entre les générations peut avoir une portée universelle dans la mesure où il renvoie au complexe processus psychologique d'individuation qui suppose le nécessaire détachement des parents, comme l'ont brillamment montré Bruno Bettelheim⁹ ou Peter Von Matt¹⁰, cela n'exclut en rien une possible lecture socio-historique de ce rapport conflictuel, telle celle à laquelle nous invite Von Matt lui-même :

[...] dans la littérature le champ de conflit qui entoure les enfants fourvoyés laisse apparaître, derrière la dissonance privée et intrafamiliale, l'ordre dominant et [...] celui-ci y est discuté comme valable ou non valable. [...] La perspective gigantesque qui s'ouvre derrière le petit groupe humain d'une famille en colère transforme spontanément ses membres en figures symboliques. Bien plus que sa personne unique et fortuite, chacun représente un élément du firmament normatif sous lequel cette personne se meut¹¹.

Il y a donc un premier croisement entre lien filial et lien social qui tient de la nature même de la famille en tant que fait social : c'est un rapport que l'on pourrait qualifier de métonymique dans la mesure où l'organisation de la microsociété domestique est symptomatique de l'ordre macrosocial à un moment donné.

Cependant ce rapport structurel de contiguïté n'épuise pas la sémantique littéraire du champ des conflits entre les générations, qui est également étroitement lié à un imaginaire familial. Il est en effet frappant de constater, dans l'analyse des discours et des représentations, comment l'image de la famille est systématiquement mobilisée dès qu'il s'agit d'évoquer l'unité d'un groupe et la proximité authentique des relations entre ses membres. La rhétorique politique s'est toujours emparée de la métaphore familiale, que ce soit pour faire de l'État un père éducateur chargé de rétablir la moralité, comme dans les discours du général Videla pendant la dictature argentine, ou pour faire des citoyens des frères égaux, comme dans l'argumentaire communiste ou libertaire. On retrouve ce recours à la constellation familiale pour louer une amitié (l'ami étant « comme

7 Honoré de Balzac, *Mémoires de deux jeunes mariés*, *Œuvres complètes de H. de Balzac*, t. 2, Paris, Alexandre Houssiaux, 1842, p. 45.

8 Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo*, Buenos Aires, Atuel, 2001, p. 52.

9 Bruno Bettelheim, *Psychoanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976.

10 Von Matt propose par exemple une analyse psychanalytique du *Roi Lear* de Shakespeare, qui traduirait la « deuxième naissance » des enfants, c'est-à-dire l'accession à l'autonomie de l'âge adulte, et la corrélatrice « troisième naissance » des parents, à savoir la perte de l'aura parentale toute puissante dans les yeux de l'enfant et l'initiation d'une phase de déclin : « les poussées dramatiques que subissent les enfants pour devenir adultes, pour conquérir leur autonomie, les désarrois qu'ils traversent avant de se connaître eux-mêmes, et qui se répercutent aussi sur leurs parents. La deuxième naissance des enfants coïncide avec la troisième naissance des parents. Là où les enfants grandissent en acquérant l'autonomie de l'amour, du travail, des fissures commencent à sillonner l'autorité monolithique des parents. Le père fort, riche et sacré sort de ses gonds trop lisses, et l'on se met les uns, les autres en question. » (Peter Von Matt, *Fils dévoyés, filles fourvoyées : les désastres familiaux dans la littérature*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1998, p. 174-175).

11 *Ibid.*, p. 174. L'auteur propose ainsi également une lecture socio-historique du *Roi Lear* en faisant d'Edmond, le fils bâtard de Gloucester, l'incarnation de la rationalité et d'un ordre social moderne à venir.

un frère » ou « comme un fils » s'il y a une différence d'âge) ou le fonctionnement d'un groupe (« comme une famille »), comme si l'idée de famille exprimait nécessairement l'évidence d'un lien positif. Autrement dit, dès qu'il s'agit de valoriser un être-ensemble (amical, associatif, partisan, national, etc.) et de souligner la force du lien à l'autre, l'imaginaire social a recours à la métaphore familiale. Comment expliquer ce poids de l'image de la famille, qui s'érige en support privilégié d'un « imaginaire du lien » ? Cela a d'abord trait à la persistance, dans l'inconscient collectif, des représentations essentialistes de la famille comme communauté naturelle, nécessairement unie par les lois transcendantes de la Nature. Alors même que l'idée d'une « cellule familiale » naturelle a été balayée par la sociologie et l'anthropologie modernes, qui ont montré comment l'image d'Épinal d'un bonheur familial sans faille, cimenté par des liens naturels et sacrés, escamotait les lignes de conflit qui structurent toute famille, le champ des représentations collectives ne semble toujours pas s'être totalement départi de cet horizon mythifié. Néanmoins, ce substrat naturaliste ne nous semble pas suffisant pour expliquer la force et le dynamisme de la métaphore familiale dans la rhétorique de l'unité des discours de tout bord, si bien que nous avancerons une seconde hypothèse. Si la famille reste pensée dans les représentations comme la matrice du lien et du vivre-ensemble, c'est peut-être parce qu'elle est le lieu premier et quotidien de l'expérience du rapport à autrui et d'une dialectique du même et de l'autre. En effet, loin d'être une *cellule* et un bloc monolithique, le corps familial est un *organisme* pluriel et composite, rassemblant divers « je », qui doivent concilier leurs différences afin de conformer un « nous » unifié, mais non pas uniciste. « Faire famille », c'est donc arriver à élaborer un « nous » dans lequel chacun se reconnaît, sans pour autant gommer les individualités qui le composent, comme l'exprime très bien le philosophe Jean-Philippe Pierron :

[...] la famille se révèle être essentiellement un parcours de la reconnaissance où la différence (des sexes, des âges, des désirs) apprend, dans une lutte personnelle et individuant des sujets, à être compatible avec la similitude d'un « nous familial »¹².

Le lien familial se tisse donc à partir d'un maillage dialectique entre le même et l'autre, entre le « nous » et les « je », à partir de ce que Pierre Bourdieu appelle les « forces de fusion » et « les forces de fission »¹³. La filiation est sans doute l'axe sur lequel se polarise le plus cette dialectique entre l'individu et le groupe, entre une identité héritée – qui peut devenir identité assignée et subie, si elle n'est pas réappropriée activement – et l'aspiration à la liberté et au développement personnel. Comment devenir soi et tracer sa propre voie, tout en restant dans le sillage d'un « nous » familial, c'est là l'enjeu déterminant du lien de filiation. Or, si la famille est le lieu primitif et quotidien de cette dialectique du même et de l'autre, celle-ci est à l'œuvre dès qu'il y a constitution d'un groupe, quelle qu'en soit l'échelle, de l'intimité des liens amicaux à l'unité de la nation, pensée comme socle du lien social. À l'inverse, on parle de crise du lien social quand la dialectique du même et de l'autre est mise en échec, que ce soit par un défaut d'unité à travers la fragmentation sociale qui marque le triomphe de l'autre (sentiment d'exclusion, crise identitaire, etc.), ou par un excès du même, à travers l'imposition autoritaire d'un seul mode d'être et de penser, comme s'y est employé la dictature argentine à travers son Processus de Réorganisation Nationale et l'élimination des éléments « subversifs ». Ainsi, le rapport entre lien familial et lien social est non seulement métonymique, mais aussi analogique dans la mesure où

12 Jean-Philippe Pierron, *Où va la famille ?*, Paris, Les liens qui libèrent, 2014, p. 192.

13 « Ce travail d'intégration est d'autant plus indispensable que la famille, si elle doit, pour exister et subsister, fonctionner comme corps, tend toujours à fonctionner comme un champ, avec ses rapports de forces physiques, économiques et surtout symboliques [...] : les forces de *fusion* (affectives notamment) doivent sans cesse contrecarrer ou compenser les forces de *fission* » (Pierre Bourdieu, « À propos de la famille comme catégorie réalisée », *art. cit.*).

tous deux s'articulent autour d'une dynamique similaire, la dialectique du même et de l'autre. Cette analogie nous semble être la clef de voûte de l'imaginaire du lien dont la famille est investie dans les représentations, et elle génère un deuxième croisement entre lien familial et lien social, cette fois de l'ordre de la projection métaphorique.

Ainsi, non seulement les conflits familiaux sont traversés, *de manière symptomatique*, par des logiques sociales, mais, au niveau des discours, ils peuvent aussi traduire, *de manière métaphorique*, une certaine perception du lien social à un moment donné, à l'aune de ce que nous avons appelé un « imaginaire du lien », ancré dans les représentations collectives de la famille. La question de la filiation au théâtre, loin de signifier un repli sur l'intime, est donc doublement porteuse d'enjeux sociaux.

Révolte du fils et tribunal familial ou l'antagonisme tradition/modernité

La situation dramatique de *M'hijo el doctor* de Florencio Sánchez se tisse autour de l'opposition entre deux visions du monde opposées : celle d'Olegario, le père, archétype du *gaucho* traditionnel, et celle de Julio, son fils, parti vivre à la ville où il est devenu médecin, profession incarnant la modernité, le progrès et la rationalité. Dès le titre, puissamment suggestif, le nœud du drame est posé. À travers les incorrections d'un parler paysan visiblement déconnecté de l'écrit (contraction de « *Mi hijo* » et de « *doctor* » par relâchement articulatoire, typique du langage oral), le titre met en évidence le décalage qu'il y a d'un bout à l'autre de ce lien de filiation pourtant revendiqué fièrement, le fossé générationnel, mais aussi social, symbolique et linguistique qui sépare le père et le fils, la campagne et la ville, la tradition et la modernité, le paysan et le docteur. Le conflit père/fils s'incarne donc ici entre deux archétypes antagoniques (pas de fines psychologies chez Sánchez), et il se construit avant tout comme une incompréhension, une incapacité à communiquer et à s'entendre, car chacun des personnages répond à des codes linguistiques et symboliques différents. Autrement dit, et pour reprendre notre problématique sur le maillage du même et de l'autre, on est face à une exacerbation de la différence qui dissimule de ce fait les points de connexion (à commencer par l'affection sincère) qui relient toujours les deux personnages. Ainsi Olegario a-t-il l'impression que son fils n'a plus aucun respect pour lui car il se montre familier, le touche, lui répond et cherche à instaurer une relation tendre mais égalitaire avec lui, ce qui va à l'encontre du lien de filiation traditionnel et autoritaire, fondé sur la toute-puissance de la figure paternelle sacrée, à l'image du portrait que le personnage dessine de son propre père :

Olegario: ¡Sí!... A las malas mañan le llaman ahora costumbres... Viene a mirarnos por encima del hombro, a tratarnos como si fuera más que uno, a reírse en mis barbas de lo que digo y de lo que hago como si fuera yo quien debe respetarlo y no él quien... [...] El niño no quiere que lo reten y botaratea con que es muy dueño de sus acciones... ¡La figura del mocoso!... ¡Había de ser yo el que le contestara así a mi padre!... ¡El ruido de mis muelas por el suelo!... Me acuerdo de una ocasión en que el finao don Juan Antonio, mi hermano menor, se permitió decirle a tata que ya era muy grande pa que lo retara... Ahí nomás se le fue encima el viejo y si no le sacamos de entre las manos lo desmaya a azotes¹⁴.

Le modèle incarné par le père d'Olegario est celui du « roi thaumaturge » décrit par Roudinesco précédemment, celui face auquel les enfants sont réduits au silence péremptoire, dans une logique selon laquelle le système d'autorité absolu et vertical s'inscrit par la violence dans les corps. Ainsi voit-on opposés le désir de dialogue du fils médecin au « bruit des dents qui tombent sur le sol », seule réponse envisageable face au père homme de fer du temps jadis. La perte des

14 Florencio Sánchez, *M'hijo el doctor*, in *Barranca abajo. M'hijo el doctor*, Buenos Aires, Sur, 1962, p. 93-94. Nous utilisons cette édition pour toutes les citations du texte.

dents est par ailleurs, en psychanalyse, un symbole de castration, qui traduit bien le pouvoir patriarcal et phallique absolu de celui face auquel les fils seront toujours des enfants, c'est-à-dire des êtres subordonnés qui doivent respect et soumission, quel que soit leur âge. Olegario souscrit pleinement à cette logique où le lien de filiation est strictement statutaire, c'est-à-dire déterminé par une position immuable dans la constellation familiale : ainsi appelle-t-il constamment son fils « *el niño Julio* », lui déniaient le statut d'adulte, et refusant par là-même un possible dialogue d'égal à égal. Car ce sont bien deux systèmes de valeurs et deux conceptions du lien de filiation qui s'affrontent à travers le père, gardien d'une verticalité inaltérable et sacrée, et le fils, apôtre d'une horizontalité dont le socle philosophique est l'égalité entre les hommes, dans le sillage de la pensée des Lumières.

Au-delà de l'incompréhension, le conflit s'exacerbe autour de la conduite répréhensible de Julio qui mène à la ville un train de vie dissolu et dépensier, et va même jusqu'à séduire et engrosser Jesusa, la filleule de son père, qu'il refuse ensuite d'épouser. On retrouve là le schéma dramatique classique du champ du conflit des fils dévoyés, tel que le décrit Peter Von Matt¹⁵, avec les trois thèmes autour desquels se polarise toujours l'affrontement, à savoir le choix du métier (ambivalent ici puisque le statut de docteur est source de fierté pour les parents, mais creuse un fossé culturel infranchissable entre les deux générations), le libre choix du partenaire amoureux (vie de séducteur et refus d'épouser Jesusa) et la volonté de penser par soi-même (refus du silence). Selon ce même schéma, la subversion de l'ordre du père aboutit à ce que Von Matt appelle le « tribunal familial », où le fils rebelle est jugé, puis banni par le père qui rompt symboliquement le lien de filiation, comme cela se produit, chez Sánchez, dans la magistrale scène XIII qui clôt le premier acte par un face-à-face cinglant entre le père et le fils. Néanmoins, alors que dans le tribunal familial traditionnel, le fils doit être abasourdi, muet et désolé face à son impitoyable juge, Julio refuse d'un même coup la sentence et les accusations, car il ne reconnaît pas comme légitime l'ordre depuis lequel parle son père. Alors qu'Olegario tente de mettre en place un dispositif vertical soutenant son autorité (lui debout, son fils assis) et solennel ayant toute la gravité rituelle d'un jugement, Julio subvertit ce dispositif en refusant de s'asseoir et de se taire et en prenant une attitude désinvolte et amusée, c'est-à-dire en rejetant la hiérarchie des corps et des statuts que tente d'instaurer son père. Il déconstruit la sacralité transcendante dont voulait se parer la parole du père, en la ramenant à une rationalité toute humaine et faillible à laquelle on peut opposer d'autres arguments rationnels : « Julio : [...] *¡Sentémonos y hablemos claro. ¡Haga el favor, siéntese! ¡Si con estar de pie no va a tener mayor razón!* »¹⁶. Et alors que la parole du père est colérique et balbutiante¹⁷, Julio expose à son père son propre système de valeurs dans un long monologue calme et argumenté, par lequel le fils se dresse en porte-parole, non pas du désordre, mais d'un autre ordre :

Julio: (Severo.) *¡Sí! ¿Con qué derecho? Soy hombre, soy mayor de edad, y aunque no lo fuera, hace mucho que he entrado en el uso de la razón y no necesito andadores para marchar por la vida... ¡Soy libre, pues!... ¡Siéntese, tata!... ¡Tenga paciencia!... (Continúa con naturalidad.) Usted y yo vivimos dos vidas vinculadas por los lazos afectivos, pero completamente distintas. Cada uno gobierna la*

15 Peter Von Matt, *op. cit.*, p. 53.

16 Florencio Sánchez, *op. cit.*, p. 107.

17 La parole balbutiante qui caractérise Olegario tout au long de la pièce est la marque d'une moindre maîtrise du discours, du fait de son milieu paysan. Mais c'est surtout, comme nous l'apprend la psychanalyse, l'indice d'une perte de pouvoir du père, comme en témoigne le fait qu'il double souvent ses ordres d'un « *he dicho* » impératif et parfois répété, comme si sa parole à elle seule ne suffisait plus à être performative et devait sans cesse s'appuyer sur ces incises, signes du déclin d'un pouvoir ayant besoin de « béquilles » linguistiques pour asseoir son autorité.

suya, usted sobre mí no tiene más autoridad que la que mi cariño quiere concederle. (Gesto violento de Olegario.) ¡Calma, calma! (Afable) ¡Conste que lo quiero mucho!... Todo evoluciona, viejo; y estos tiempos han mandado archivar la moral, los hábitos, los estilos de la época en que usted se educó... Son cosas rancias hoy. Usted llama manoseo, a mis familiaridades más afectuosas. Pretende, como los rígidos padres de antaño, que todas las mañanas al levantarme le bese la mano y le pida la bendición en vez de preguntarle por la salud; que no hable, ni ría, ni llore sin su licencia; que oiga en sus palabras a un oráculo, no llamándole al pan, pan y al vino, vino, si usted lo ha cristianado con otro nombre; que no sepa más de lo que usted sabe, y me libre Dios de decirle que macanea; que no fume en su presencia. (Saca un cigarrillo y lo enciende); en fin, que sus costumbres sean el molde de mis costumbres... ¿Pero no comprende, señor, que riéndome de esas pamplinas me aproximo más a usted, que soy más su amigo, que lo quiero más espontáneamente?»¹⁸

On voit ici comment Julio renverse le système d'autorité traditionnel, en infantilisant son père (ton « sévère » et ordres comme « assieds-toi », « du calme ») ou du moins en le dépouillant de toute aura sacrée, pour le ramener à sa position d'homme, c'est-à-dire d'égal. En ce sens, le fils ne conçoit pas la filiation comme un lien naturel (et par conséquent figé), mais comme un lien social et électif, semblable à l'amitié, et ses paroles entrent fortement en résonance avec celles de Rousseau dans le *Contrat social* :

[...] encore les enfants ne restent-ils liés au père qu'aussi longtemps qu'ils ont besoin de lui pour se conserver. Sitôt que ce besoin cesse, le lien naturel se dissout. Les enfants exempts de l'obéissance qu'ils devaient au père, les pères exempts des soins qu'ils devaient aux enfants, rentrent tous également dans l'indépendance. S'ils continuent de rester unis, ce n'est plus naturellement, c'est volontairement, et la famille elle-même ne se maintient plus que par convention¹⁹.

À travers cette conception radicalement nouvelle de la famille, c'est le lien social – objet de l'ouvrage – que Rousseau tâche de repenser, en tant que lien immanent et égalitaire. À l'instar de celui de Rousseau, le discours de Julio n'est pas une simple subversion de l'ordre patriarcal, mais l'affirmation d'un nouvel ordre social dont les valeurs socle sont la liberté, la rationalité et l'indépendance, piliers de la pensée libérale individualiste. Ce que revendique le fils, c'est avant tout de pouvoir définir lui-même sa ligne de conduite et les contours de son identité, et cette affirmation de la liberté individuelle s'incarne notamment dans sa décision d'inverser l'ordre de ses noms de baptême, en se faisant appeler Julio R., et non plus Robustiano J., prénom à fortes connotations rurales qui fonctionnaient comme un marqueur de son origine sociale²⁰. Face au poids du déterminisme et de la lignée, Julio fait le choix d'une certaine auto-détermination, sans pour autant rejeter complètement son identité héritée (selon cette difficile dialectique entre le même et l'autre), contrairement à ce que suppose sa famille : par exemple, alors que ses parents pensent qu'il ne mange plus que du chocolat (symbole du mode de vie urbain raffiné), il réclame du *mate* et de la viande pour déjeuner (symboles du mode de vie paysan), au grand plaisir de sa mère qui « reconnaît » ainsi la permanence d'une communauté culturelle avec le fils. Mais si la rupture du fils avec la tradition n'est pas totale, ce dernier propose néanmoins un ordre social dont l'épicentre est l'individu, ce qui suppose une mise à distance de la communauté, comme en témoigne le concept de « vie privée » que Julio oppose à son père quand celui-ci lui reproche sa conduite : « *Con qué derecho, usted y su compadre se ponen a espulgar en mi vida privada?* »²¹.

18 Florencio Sánchez, *op. cit.*, p. 108-109.

19 Jean-Jacques Rousseau, *Le Contrat social*, t. 1, cité par Élisabeth Badinter, *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel XVII^e-XX^e siècle* (1980), Paris, Flammarion, 2010, p. 193.

20 « Olegario : *Un mozo que se ha cambiao hasta el nombre pa que no le tomen olor a campero, hace bien en tomar chocolate!...* » (Florencio Sánchez, *op. cit.*, p. 92).

21 *Ibid.*, p. 108.

Dans cet avènement d'une sphère privée sacrée, il y a un renversement fondamental du rapport de l'individu à la communauté, qui bouleverse le lien social et qu'Edward Shorter, historien des mentalités, décrit en ces termes :

La désintégration du mode de vie communautaire qui avait jusqu'alors prévalu [...] fit soudain pencher la balance des relations famille-communauté du côté de l'intime par opposition à la participation communautaire. La famille nucléaire se replia confortablement au coin du feu, non seulement parce que l'égoïsme et l'individualisme conféraient à la recherche du plaisir personnel la priorité sur l'allégeance à la communauté, mais aussi parce que la communauté était de moins en moins à même d'arracher les individus à leur foyer pour maintenir cette allégeance²².

La pièce de Sánchez montre bien cette dynamique sociale à travers l'antagonisme ville/campagne qui double l'opposition père/fils et structure la pièce. L'acte 1 se déroule à la campagne dans le patio de la maison parentale, c'est-à-dire dans un espace semi-ouvert, à la fois intime et communautaire. La maisonnée est composée des parents directs, mais aussi de la filleule, Jesusa, et d'un filleul, « *el gurí* » (selon le phénomène des « *agregados* », caractéristique de la famille « coloniale » *rioplatense*, d'après José Luis Moreno²³), ou encore d'ouvriers agricoles, et l'espace domestique est sans cesse partagé avec les voisins (don Eloy et Mama Rita, notamment). C'est un espace ouvert sur la communauté et soumis à ses lois à travers le concept de « l'honneur » (*la honra*) qu'il faut conserver aux yeux des autres et que Julio et Jesusa bafouent par leur comportement subversif (opprobre public pour le séducteur et la fille-mère). Au patio s'oppose la chambre fermée sur elle-même, dans la capitale, à l'acte 2, symbole du repli sur la sphère privée et de la bonne garde des secrets et de l'indépendance de l'individu, qui doit être la valeur socle du nouvel ordre social libéral.

Par-delà les définitions opposées du lien de filiation, ce sont donc deux conceptions de la société et du lien social qui se font face à travers le père et le fils. Ce dernier incarne la pensée libérale, positiviste et hygiéniste (d'où l'importance de la profession de médecin, figure centrale des projets politiques de modernisation), portée d'abord en Argentine par Domingo Sarmiento, dont la devise « Nation, Constitution, Liberté » (héritée de Bartolomé Mitre) devient le mot d'ordre des gouvernements conservateurs libéraux hégémoniques à partir de 1880 avec la première présidence de Julio Roca, dont le nom fait d'ailleurs immanquablement écho à l'identité choisie par le protagoniste de la pièce, Julio R. Les fondements idéologiques de la doctrine libérale argentine sont la sacralisation de l'individu, la croyance positiviste en la modernisation et le progrès (incarnée dans la pièce par l'ascension sociale du fils et sa profession), et la polarisation de la société autour de l'axe civilisation/barbarie, théorisée par Sarmiento, et que l'on retrouve chez Sánchez, déclinée à travers les antagonismes père/fils, ville/campagne, superstition/science, guérisseuse charlatane Mama Rita/Julio médecin, etc. Le projet politique libéral de modernisation, qui supposait d'en finir avec ladite « barbarie » (incarnée dans la figure du *gaucho criollo* inculte) pour faire entrer définitivement le pays dans la « civilisation » (incarnée dans la figure de l'immigrant européen cultivé), s'est traduit par une période d'intenses transformations économiques et sociales entre 1880 et 1920 : passage d'une économie agraire locale à une économie de marché mondialisée, construction de 20000km de chemin de fer, installation de réseaux de gaz et d'électricité, construction de ports, politique d'instruction publique, etc.²⁴. Ainsi le conflit père/fils dans la pièce de Sánchez dit-il aussi, par projection métaphorique, le

22 Edward Shorter, *Naissance de la famille moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 323.

23 José Luis Moreno, *Historia de la familia en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2004, p. 15.

24 *Ibid.*, p. 180-195.

traumatisme qu'ont pu signifier ces bouleversements pour un corps social dont la cohésion a été émaillée par l'opposition civilisation/barbarie, et le projet de réduction de l'une à l'autre, malgré l'idéologie officielle du « *crisol de razas* »²⁵ qui se proposait de faire la synthèse entre *criollos* et européens, campagne et ville, *gauchos* prétendument barbares et médecins civilisés, dans une identité argentine unifiée. Le difficile maillage entre le même et l'autre dans le lien de filiation qui unit Olegario et Julio renvoie ainsi à l'épineuse complexion de ce creuset national, qui est en fait un marché de dupes, puisqu'il ne s'agit pas d'intégrer, mais d'assimiler, de transformer le barbare en civilisé, de réduire l'autre au même, et non pas de les articuler, comme en témoigne la devise de Julio Roca, « absorption et assimilation ».

En résonance avec l'idéologie du « *crisol de razas* », la pièce de Sánchez s'ouvre dans le dénouement, sur une cohésion possible entre la tradition et la modernité à travers l'enfant à naître de Julio et Jesusa. Néanmoins, si le personnage de Jesusa semble à première vue l'archétype de la jeune fille de la campagne, simplette mais au grand cœur, elle souscrit en réalité au même système de valeurs que Julio : elle est la seule à comprendre l'affection « amicale » que ce dernier a pour son père, elle refuse de faire un mariage de convenance avec don Eloy, et préfère être mère célibataire qu'épouser son séducteur, Julio, si leur union n'est pas cimentée par un amour sincère. Par sa liberté individuelle et sa conception du lien (de filiation et d'alliance) fondée sur l'amour et non sur le statut, Jesusa, fille fourvoyée, est bien, sous ses airs de paysanne stéréotypée, le juste pendant du fils dévoyé. À eux deux, ils incarnent le projet libéral de modernisation qui fait un marché de dupes avec une partie du tissu social, comme en témoigne le dénouement de la pièce : alors qu'Olegario est sur son lit de mort, Julio et Jesusa lui promettent, pour qu'il parte en paix, mais sans avoir aucunement l'intention de le faire, de se marier : « Jesusa: [...] *Hemos hecho lo que debíamos endulzando sus últimos momentos!... Después que muera... si es que todo acaba, ¿quién nos obliga a consumir el sacrificio?* »²⁶. Sommet de la déchéance du père qui n'est plus qu'un fantoche dont on a pitié, ruine tonitruante de l'aura sacrée de la promesse, triomphe définitif de l'individu et de la rationalité, l'action de l'acte 3 ne se déroule pas au chevet du père qui ne paraîtra plus, escamoté, écarté dans le hors scène, mais dans la chambre de Jesusa, matrice symbolique de l'Argentine moderne à venir.

Si la pièce peut se lire comme une métaphore ouverte de ces processus historiques et sociaux, nous ne prétendons aucunement nous plonger dans le vaste débat sur les orientations idéologiques de Sánchez – d'aucuns en faisant un anarchiste révolutionnaire convaincu, d'autres le chantre de la bourgeoisie conservatrice –, car nous considérons que la projection symbolique n'est pas forcément tributaire des intentions de son auteur : comme l'écrit Mauricio Kartún, « *la metáfora no quiere decir, la metáfora dice* »²⁷.

25 Noé Jitrik, *El ejemplo de la familia : ensayos y trabajos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, p. 98.

26 Florencio Sánchez, *op. cit.*, p. 140.

27 Mauricio Kartún, *La Madonnita*, Buenos Aires, Atuel, 2005, p. 92.

Filiations théâtrales et hybridation dramaturgique

Mais le texte parle aussi à travers sa forme et les choix dramaturgiques de l'auteur, desquels se dégagent aussi une « vision du monde », selon les termes de Goldmann²⁸. Or *M'hijo el dottor* se trouve être également un creuset esthétique, au croisement de plusieurs traditions théâtrales. D'une part, la pièce est pétrie de l'héritage nativiste de la *gauchesca* et du mélodrame, genres populaires et traditionnels du théâtre *rioplatense*, à tel point qu'Osvaldo Pellettieri, toujours soucieux de marquer les filiations esthétiques par des catégories et sous-catégories resituant chaque œuvre dans une lignée dramaturgique bien déterminée, place les premières pièces de Sánchez (dont celle que nous étudions) dans ce qu'il appelle « la troisième phase du nativisme », qui fait la transition entre le « cycle nativiste » et le « cycle réaliste », selon son modèle de périodisation du théâtre argentin²⁹. Cet héritage se fait jour dans la construction relativement typifiée des personnages, la simplicité linéaire de l'intrigue et ses rebondissements mélodramatiques, les effets comiques produits par la déformation du langage et le parler rural, la gestualité marquée et exagérée, ainsi que le vocabulaire injurieux et cocasse de la scène d'ouverture, ou encore dans l'espace scénique du patio (qui rappelle la tradition des saynètes), au premier acte, qui est résolument celui qui accuse le plus l'empreinte du théâtre populaire. Car celle-ci s'estompe au fil de la pièce, notamment à partir de l'affrontement verbal entre les deux protagonistes qui clôt le premier acte par un long bloc monologique et argumenté tout-à-fait impropre au style de la *gauchesca* ou du mélodrame, comme si la dramaturgie, à partir de ce climax dramatique, se faisait le reflet de l'affaiblissement du père et du triomphe de la vision du monde du fils. En effet, *M'hijo el dottor* est par ailleurs la première pièce du répertoire *rioplatense* à intégrer – ou du moins à se réapproprier – les caractéristiques du « drame moderne » tel qu'il s'est développé en Europe, notamment à travers les esthétiques réalistes et naturalistes, à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle. L'ambition de calquer le réel (notamment à travers le langage), l'alternance entre scènes où domine l'action et scènes où dominent les discours, la mise en relief des liens de causalité ou encore les coordonnées spatio-temporelles réalistes sont autant d'éléments qui font de Sánchez l'héritier du drame social européen et qui lui ont même valu le surnom de « *ibsenito criollo* » dans la critique argentine³⁰. Jorge Dubatti, qui a remonté la généalogie de *M'hijo el dottor* dans un travail minutieux, a ainsi montré que la pièce était directement inspirée de trois drames européens : *Blanchette* du français Eugène Brieux, *Le due coscienze* de l'italien Gerolamo Rovetta, et *Magda* de l'allemand Hermann Sudermann³¹. Cette veine réaliste est le seul héritage esthétique assumé par Florencio Sánchez qui, à l'instar de son protagoniste qui repousse son nom de naissance trop rural, rejette les genres de la *gauchesca* et du mélodrame

28 Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.

29 Osvaldo Pellettieri, « Modelo de periodización del teatro argentino », dans : Osvaldo Pellettieri (ed.), *Teatro y Teatristas*, Buenos Aires, Editorial Galerna/ Facultad de Filosofía y Letras UBA, 1992, p. 69-82.

30 Jorge Dubatti remet justement en cause ce surnom de « *Ibsenito criollo* » dans la mesure où, s'il est vrai que Sánchez est le premier à introduire le drame moderne dans la production *rioplatense*, ses personnages sont loin d'avoir la profondeur psychologique de ceux d'Ibsen, comme il le rappelle dans une citation qui s'inscrit par ailleurs tout à fait dans l'imaginaire argentin civilisation/barbarie, centre/périphérie, européen/*criollo* : « *El teatro de Sánchez tampoco puede ser reducido a un sistema ideológico cerrado, pero no por su afán deliberado de relativismo o polifonía, sino sencillamente porque su producción no posee la dimensión semántica tan amplia e integradora como del teatro ibseniano. Está más cerca de las necesidades rioplatenses del melodrama y el realismo local que de las elevadas aspiraciones intelectuales del ibsenismo europeo.* » (Jorge Dubatti, « Florencio Sánchez y la introducción del drama moderno en el teatro rioplatense », *art. cit.*).

31 *Ibid.*

dans le royaume du mauvais goût et se proclame instaurateur du théâtre moderne, dans son métatexte « *El teatro nacional* » :

*M'hijo el doctor, reflejando costumbres vividas produjo una revolución. Su éxito estrepitoso se debe a la verdad y sinceridad con que fue escrita la obra. El público la comprendió así y compensó mi labor con las ovaciones más grandes que haya recibido en mi carrera artística. [...] El público no toleró más paisanos declamadores ni más costumbres falsificadas. Denme verdad como ésa y la aplaudiré*³².

Pourtant, n'en déplaît à son auteur, la pièce est le produit d'une hybridation dramaturgique, encore inédite en Argentine à l'orée du xx^e siècle, entre mélodrame et drame moderne, théâtre *criollo* et théâtre européen, héritage vernaculaire non assumé et filiation revendiquée avec les lettres européennes. Elle est ainsi le fruit d'un maillage complexe entre le même et l'autre, à l'image du conflit père/fils que déploie l'intrigue, et de la polarisation sociale résultant du processus de modernisation traumatique.

Conclusion

Ainsi, dans *M'hijo el doctor* de Florencio Sánchez, le lien de filiation problématique entre Julio, jeune médecin de la ville, et son père Olegario, vieux *gaucho*, figure de la société *rioplatense* traditionnelle, révèle-t-il la difficile dialectique entre le même et l'autre, entre la tradition et la modernité, ou entre la barbarie et la civilisation, pour reprendre une rhétorique propre à l'imaginaire argentin, qui régit la constitution du lien à plusieurs niveaux : celui de l'identité individuelle de Julio, qui doit concilier héritage familial et construction personnelle, celui du lien familial, quand la reconnaissance d'une identité commune est mise en péril par des individualités antagoniques, et celui du lien social, enfin, car l'affrontement entre Julio et Olegario – dont les systèmes de valeur sont symptomatiques d'ordre sociaux opposés – peut se lire comme une projection symbolique du déchirement du tissu social dans une période charnière marquée par un affrontement entre deux conceptions de la société, et où le projet politique de modernisation suppose une réduction de l'autre au même, plutôt qu'une dialectique cimentant la nation sur des identités plurielles. On voit donc à travers cet exemple comment le champ du conflit parents/enfants est un axe de polarisation polysémique et fécond, où les écarts des fils et les malédictions paternelles excèdent largement les questions morales, psychologiques ou intrafamiliales pour traduire, de manière à la fois symptomatique et métaphorique, la défense ou la remise en cause de tout un ordre social, historique et politique, comme l'écrit si bien Peter Von Matt dans ces quelques lignes qui tiendront lieu de conclusion :

Ainsi le fourvoiement cesse-t-il d'être une forme de manquement moral pour devenir une question d'ordre et d'opposition à l'ordre ; ainsi cesse-t-il d'être une infraction à la loi pour devenir une collision entre deux lois qui s'opposent. [...] Ainsi l'ordre et l'opposition à l'ordre prennent-ils [...] une accentuation historique³³.

32 Florencio Sánchez, « El teatro nacional », *Teatro Completo*, Buenos Aires, Editorial Claridad, 1941, p. 623-624.

33 Peter Von Matt, *op. cit.*, p. 78-79. Von Matt fait ces observations dans son analyse du *Prince de Hombourg* de Kleist.

BIBLIOGRAPHIE

- BADINTER, Élisabeth, *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel xvii^e-xx^e siècle* (1980), Paris, Flammarion, 2010, 450 p. ISBN : 978-2-0812-2491-9.
- BALZAC, Honoré de, *Mémoires de deux jeunes mariés, Œuvres complètes de H. de Balzac*, t. 2, Paris, Alexandre Houssiaux, 1842, 457 p.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976, 477 p. ISBN : 2-266-09578-1.
- BOURDIEU, Pierre, « À propos de la famille comme catégorie réalisée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, décembre 1993, n° 100, p. 32-36.
- DUBATTI, Jorge, « Florencio Sánchez y la introducción del drama moderno en el teatro rioplatense » [en ligne], Alicante : *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2010, disponible sur : http://www.cervantesvirtual.com/portales/florencio_sanchez/obra-visor-din/florencio-sanchez-y-la-introduccion-del-drama-moderno-en-el-teatro-rioplatense/html/555a1bec-5c81-403c-8e86-83542ae88861_6.html (consulté le 26 septembre 2016).
- GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, 372 p. ISBN : 2-07-070578-1.
- JITRIK, Noé, *El ejemplo de la familia : ensayos y trabajos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, 205 p. ISBN : 950-29-0473-7.
- KARTÚN, Mauricio, *La Madonnita*, Buenos Aires, Atuel, 2005, 127 p. ISBN : 987-115517-4.
- MORENO, José Luis, *Historia de la familia en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2004, 316 p. ISBN : 950-07-2479-0.
- PAUGAM, Serge, *Le lien social*, Paris : Puf, 2008, 127 p. ISBN : 978-2-13-062031-0.
- PAVLOVSKY, Eduardo, *La ética del cuerpo*, Buenos Aires, Atuel, 2001, 270 p. ISBN : 987-9006-79-8.
- PELLETTIERI, Osvaldo, « Modelo de periodización del teatro argentino », dans : Osvaldo Pellettieri (ed.), *Teatro y Teatristas*, Buenos Aires, Editorial Galerna/ Facultad de Filosofía y Letras UBA, 1992, p. 69-82.
- PERROT, Michelle, « Les échanges à l'intérieur de la famille. Approche historique », dans : François de Singly (dir.), *La famille. L'état des savoirs*, Paris, La Découverte, 1992, p. 97-106.
- PIERRON, Jean-Philippe, *Où va la famille ?*, Paris, Les liens qui libèrent, 2014, 231 p. ISBN : 979-10-209-0104-0.
- ROUDINESCO, Elisabeth, *La famille en désordre*, Paris, Fayard, 2002, 249 p. ISBN : 978-2-253-08476-1.

SÁNCHEZ, Florencio, « El teatro nacional », *Teatro Completo*, Buenos Aires, Editorial Claridad, 1941, p. 620-624.

SÁNCHEZ, Florencio, *M'hijo el doctor, dans : Barranca abajo. M'hijo el doctor*, Buenos Aires, Sur, 1962, 148 p.

SHORTER, Edward, *Naissance de la famille moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, 382 p. ISBN : 2-02-005741-7.

VON MATT, Peter, *Fils dévoyés, filles fourvoyées : les désastres familiaux dans la littérature*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1998, 445 p. ISBN : 2-7351-0762-0.

Joana SÁNCHEZ – Agrégée d'espagnol, ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Lyon, Joana Sánchez – qui n'a, cela va sans dire, aucun lien de filiation avec le Florencio Sánchez qui fait l'objet de cet article – est actuellement doctorante contractuelle à l'Université de Strasbourg (EA4376 CHER) où elle prépare une thèse intitulée « Familles, Théâtre, Société : Penser le lien à travers la scène indépendante argentine. 1975-2015 », sous la direction de Carole Egger.

Une histoire de famille : Jordi Solé Tura conté par son fils Albert Solé dans le film *Bucarest, la memoria perdida* (2008)

Una historia de familia: Jordi Solé Tura contado por su hijo Albert Solé en la película Bucarest, la memoria perdida (2008)

A family story : Jordi Solé Tura told by his son Albert Solé in the film Bucarest, la memoria perdida (2008)

Julie HERBRETEAU

Université de Nantes, Centre de recherche sur les identités nationales et l'interculturalité (CRINI - EA 1162)

Dans son premier long métrage intitulé *Bucarest, la memoria perdida* (2008), Albert Solé retrace le parcours de son père Jordi Solé Tura, dont il évoque l'engagement politique au sein de la lutte communiste contre la Dictature franquiste et le rôle joué durant les années de Transition démocratique. Albert Solé livre son regard dans ce portrait cinématographique dont il assume également la narration, prêtant ainsi au film documentaire son caractère autobiographique. À travers le portrait de son père, c'est aussi une quête de ses origines qu'entame Albert Solé. Le récit de l'histoire familiale et celui des événements politiques se confondent, rendant compte de l'existence d'une frontière ténue entre la sphère privée et publique. Il s'agit donc de mettre en évidence la porosité de cette frontière qui nous invite à repenser le concept de famille.

En su primer largometraje Bucarest, la memoria perdida (2008), Albert Solé evoca el itinerario de su padre Jordi Solé Tura y saca a luz su compromiso político en la lucha comunista contra la Dictadura franquista y el papel que cumplió durante la Transición a la democracia. Albert Solé transmite su mirada en este retrato cinematográfico en el que también asume la narración, confiriéndole así a la película documental su carácter autobiográfico. A través del retrato de su padre, Albert Solé indaga también sus orígenes. El relato de la historia familiar y el de los acontecimientos políticos se confunden para dar cuenta de la existencia de una frontera ínfima entre la esfera privada y pública. Por lo tanto, se trata de poner en evidencia la porosidad de dicha frontera que nos invita a cuestionar el concepto de familia.

Mots clés : Jordi Solé Tura, Parti Communiste Espagnol, cinéma documentaire, filiation, mémoire

Palabras claves : Jordi Solé Tura, Partido Comunista de España, cine documental, filiación, memoria

Domaine : Cinéma, xx^e, siècle, Espagne



Si les caractéristiques esthétiques, formelles et narratives du cinéma documentaire ont fait l'objet de nombreux travaux (François Niney, Guy Gauthier, Jean-Luc Lioult, Josep María Catalá, Josetxo Cerdán, notamment), la définition des spécificités de ce genre cinématographique ne constitue pas pour autant une tâche aisée, au regard de la richesse et de la diversité de sa production. Néanmoins, c'est certainement en ce que le film documentaire se distingue du film de fiction que ce genre cinématographique trouve ses caractéristiques inhérentes, à savoir sa façon d'appréhender et de représenter le réel, dans un récit filmique à visée didactique. Le film documentaire a pour objet un sujet réel, que le réalisateur cherche à faire connaître, découvrir ou redécouvrir à ses spectateurs, en convoquant différentes sources, comme des documents d'archives (photographiques ou filmiques, officiels ou privés), des témoignages ou des analyses de spécialistes. Cette approche du réel conditionne dès lors la nature du pacte qui unit le réalisateur et le spectateur. En effet, le film documentaire engage « l'assertion sérieuse consentie » de son spectateur, alors que le film de fiction présuppose au contraire sa « feintise ludique partagée »¹. Mais la vitalité et la créativité du genre documentaire, dont rend compte la production espagnole², invitent à reconsidérer certaines questions, en particulier celle de l'objectivité attendue du film documentaire. La place singulière qu'occupe le documentaire autobiographique en Espagne, soulignée par Efrén Cuevas Álvarez, invite, de fait, à approfondir cette réflexion :

*La mirada autobiográfica ha encontrado en las últimas décadas nuevas formas de encarnarse en el ámbito cinematográfico, más específicamente documental, revitalizando la creación audiovisual al tiempo que ofreciendo nuevas perspectivas a la práctica autobiográfica, tradicionalmente ligada al soporte escrito*³.

Récompensé par le Goya du meilleur film documentaire en 2009, *Bucarest, la memoria perdida*⁴ d'Albert Solé constitue d'ailleurs selon Emmanuel Larraz le premier exemple de documentaire autobiographique dans la production espagnole⁵. Si le cinéma documentaire offre un autre mode d'expression au récit⁶ autobiographique, il n'en conserve pas moins ses caractéristiques inhérentes mises en évidence par Philippe Lejeune, à savoir l'identité du réalisateur (auteur), du narrateur et du protagoniste⁷. En effet, dans *Bucarest, la memoria perdida* la narration est assumée par la voix-off d'Albert Solé qui s'exprime à la première personne du singulier et que l'on

1 Jean-Luc Lioult, *À l'enseigne du réel. Penser le documentaire*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004, p. 34.

2 L'importance de la production cinématographique documentaire est confirmée au regard des chiffres publiés pour l'année 2015 par l'ICAA (*Instituto de Cine y Artes Audiovisuales*) dans l'Annuaire du Cinéma espagnol, qui recense cent vingt-sept longs-métrages de fiction et cent quatre documentaires. Chiffres disponibles sur : <http://www.mecd.gob.es/dms/microsites/cultura/catalogodecine/2015/indices/IndLargos2015Prov/IndLargos2015Prov.pdf> (consulté le 23 septembre 2016)

3 « Le cinéma autobiographique a trouvé lors des dernières décennies de nouvelles façons de s'incarner au cinéma, dans le cinéma documentaire plus spécifiquement, revitalisant la création audiovisuelle et offrant dans le même temps de nouvelles perspectives à la pratique autobiographique, traditionnellement reliée à l'écrit » (nous traduisons). Efrén Cuevas Álvarez, « El cine autobiográfico en España: una panorámica », *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, Vol. 28, n° 1, 2012, p. 106.

4 Disponible sur : <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-documentales-de-culturales/bucarest-memoria-perdida/489821/> (consulté le 22 décembre 2016)

5 Emmanuel Larraz, « Autobiografía y ego-historia en el cine de Agnès Varda », in : Gloria Camarero Gómez (coord.), *Vidas de cine: el biopic como género cinematográfico*, T & B Editores, 2011, p. 94.

6 L'emploi des termes « récit » et « narration » répond aux acceptions proposées par Gérard Genette. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 71 et suivantes.

7 Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

retrouve également devant la caméra, en qualité de protagoniste⁸, dans différentes séquences. Le caractère autobiographique du film est corroboré par son sujet, puisqu'Albert Solé y retrace le parcours politique et personnel de son père, Jordi Solé Tura, dont il évoque l'engagement au sein de la lutte communiste contre le franquisme, en Espagne comme en exil, la participation à la rédaction de la Constitution espagnole de 1978, ou les fonctions de député puis de ministre de la Culture sous la présidence du gouvernement socialiste de Felipe González. Les liens filiaux, de paternité, qui existent entre Jordi Solé Tura et son fils Albert Solé influencent la teneur du récit, dont le caractère biographique (le portrait du père) et autobiographique (l'évocation à la première personne de l'enfance et de la jeunesse d'Albert Solé), tendent à se confondre. En ce sens, pour Efrén Cuevas Álvarez, *Bucarest, la memoria perdida* constitue, au sein du documentaire autobiographique, un exemple de « portrait familial », selon la typologie proposée par Jim Lane⁹ :

*Esta propuesta tipológica viene a subrayar el hecho de que muchos cineastas abordan proyectos cinematográficos cuyo tema principal es su familia, bien sea para hacer un retrato de esos seres queridos, bien para buscar respuesta a preguntas identitarias que remiten a la cuestión del origen, a su historia familiar*¹⁰.

C'est ce double objectif que la réalisation du premier long-métrage documentaire d'Albert Solé en 2008 se proposait de satisfaire. Ce projet n'était pas étranger, loin s'en faut, au fait que Jordi Solé Tura souffrait alors de la maladie d'Alzheimer à un stade avancé. Ce diagnostic est d'ailleurs établi de façon significative dans la première séquence du film, dont le montage alterne des images d'archives évoquant l'action politique passée de Jordi Solé Tura (ses discours prononcés à la tribune de l'assemblée des députés ou sa prise de fonctions en tant que ministre de la Culture, par exemple) et des scènes contemporaines du tournage, filmées à l'hôpital (le passage d'un scanner cérébral, l'entretien avec un médecin). Le fait que la mémoire défaillante de Jordi Solé Tura ne rende plus possible l'expression de ses souvenirs constitue en ce sens le point d'ancrage du récit cinématographique, porté par la voix de son fils Albert qui en assume la narration. Celui-ci tente pourtant à plusieurs reprises et face à la caméra de stimuler la mémoire de son père, en lui présentant et en entonnant les paroles de l'Internationale par exemple, ou encore en lui lisant une lettre qu'il avait reçue de son père lorsque ce dernier était en prison¹¹.

8 Si *Bucarest, la memoria perdida* s'attache à retracer le parcours de Jordi Solé Tura, il n'en demeure pas moins qu'Albert Solé puisse être considéré, au même titre que son père, comme un protagoniste du film. En effet, au-delà de la narration à la première personne du singulier de son histoire familiale, Albert Solé se met véritablement en scène dans différentes séquences du film. Il en est ainsi, notamment, dans les séquences consacrées à son séjour à Paris, qui constitue l'une des étapes de son enquête. Cette double instance d'Albert Solé au niveau intradiégétique est commentée par Hannah Hatzmann, qui distingue le « yo-narrador » (« le je-narrateur ») du « yo-personaje » (« yo-personnage »). Hannah Hatzmann, « *Bucarest, la memoria perdida* (Albert Solé, 2008): cuento de un mundo al revés », in : Manuel Palacio, Antonija Cuvalo (coords.), *Las imágenes del cambio : medios audiovisuales en las transiciones a la democracia*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013, p. 149-164, p. 156.

9 Jim Lane, *The Autobiographical Documentary in America*, Madison, University of Wisconsin Press, 2002, p. 95-119, cité par Efrén Cuevas Álvarez, art. cit., p. 116.

10 « Cette proposition typologique vient souligner le fait que nombre de cinéastes entreprennent des projets cinématographiques dont le thème principal est la famille, soit pour faire un portrait de ces êtres aimés, soit pour chercher une réponse à des interrogations identitaires qui renvoient à la question de l'origine, à leur histoire familiale » (nous traduisons). *Ibid.*

11 Jordi Solé Tura a été arrêté et retenu prisonnier plusieurs mois à la prison *Modelo* de Barcelone en 1969, suite à la déclaration de l'état d'exception par le général Franco (*Decreto-ley 1/1969, de 24 de enero, por el que se declara el estado de excepción en todo el territorio nacional*).

Mais ces souvenirs évocateurs des engagements et des combats menés par Jordi Solé Tura par le passé se sont évanouis. Il apparaît ainsi qu'en 2008, au moment du tournage, celui que l'on a coutume de désigner comme l'un des « pères de la Constitution » n'est plus en mesure de raconter son parcours. Cette narration autobiographique devenue impossible en 2008 en raison de la maladie, existe pourtant. En effet, Jordi Solé Tura publia en 1999 ses mémoires politiques intitulées *Una historia optimista : memorias*¹², où sont évoqués nombre d'événements historiques, politiques et familiaux également abordés dans le film *Bucarest, la memoria perdida*. On comprend dès lors que la démarche d'Albert Solé ne peut répondre à la seule volonté de retracer l'itinéraire politique de son père. La maladie de Jordi Solé Tura, rendue publique par la réalisation du film¹³, et le processus de dépersonnalisation qui en résulte, constituent en ce sens pour Hannah Hatzmann¹⁴ l'« incident déclencheur »¹⁵ du travail de recherche entrepris par Albert Solé, qui cherche, à travers le portrait de son père, à reconstruire sa propre histoire : « *Los recuerdos de mi padre se desvanecen, y con ellos, las respuestas a tantas incógnitas sobre los orígenes, los suyos y los míos* »¹⁶.

Au-delà du portrait individuel de Jordi Solé Tura, *Bucarest, la memoria perdida* reconstruit par conséquent le récit de son histoire personnelle et familiale marquée, voire déterminée, par les engagements politiques et leurs conséquences dans le contexte de la lutte contre la Dictature franquiste et met en évidence la porosité de la frontière qui sépare l'action politique et la sphère privée¹⁷. Nous nous demanderons dès lors si l'histoire familiale de Jordi Solé Tura peut se penser en dehors de son appartenance à une famille politique et des engagements qui en ont résulté, et dans quelle mesure le récit cinématographique fait lui-même écho à cette interrogation.

L'évocation immédiate – dès la première séquence du film – des pans méconnus de l'histoire familiale d'Albert Solé invite le spectateur à assimiler sa démarche documentaire à une quête de réponses, afin de pallier les souvenirs défaillants de son père, d'une part, et de lever les mystères induits par sa naissance en exil, d'autre part :

Una de las palabras de mi infancia es clandestinidad. De pequeño siempre creí que era francés. Un día, a los seis años, me explicaron que en realidad yo era húngaro. A partir de entonces, mi héroe fue Kubala y empecé a coleccionar sellos de la Magyar Posta. Creo que durante un par de años me sentí realmente húngaro. Un día mis padres me volvieron a cambiar el guión. Tenía nueve años. La verdad, me dijeron, es que no había nacido en Hungría. Empezaba a desconfiar

12 Jordi Solé Tura, *Una historia optimista: memorias*, Madrid, Aguilar, 1999.

13 Enric Company, « La memoria perdida de Solé Tura », *El País*, 23 décembre 2007.

14 Hannah Hatzmann, art. cit., p. 152.

15 Robert McKee, *El guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, Barcelona : Alba, 2002, cité par Hannah Hatzmann, *Ibid.*

16 « Les souvenirs de mon père s'évanouissent, et avec eux, les réponses à tant d'inconnues sur les origines, les siennes et les miennes » (nous traduisons). Voix-off d'Albert Solé.

17 Pour Rebeca Pardo, « Albert Solé [...] sabe conjugar a la perfección lo político con lo privado, la intimidad con la dimensión pública de la vida de su padre en Bucarest, la memoria perdida » (« Albert Solé [...] sait conjuguer à la perfection le politique et le privé, l'intimité et la dimension publique de la vie de son père dans *Bucarest, la memoria perdida* »). Rebeca Pardo, « Documentales autorreferenciales con Alzheimer (O cómo la enfermedad del olvido impulsa la recuperación de la memoria y la historia) », dans *Actas Congreso Internacional Hispanic Cinemas : En Transición. Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión*, TECMERIN, Getafe, 7-9 de noviembre de 2012, p. 939.

*de ese nuevo giro en mi historia. Me estaban volviendo loco. ¿Dónde había nacido yo realmente? ¿Por qué tanto misterio?*¹⁸

Les interrogations formulées par la voix-off d'Albert Solé invitent le spectateur à suivre l'enquête qui s'amorce pour répondre à ses questions restées sans réponse. Sur les traces de l'histoire de son père, le réalisateur-protagoniste parcourt alors les différents lieux où Jordi Solé Tura vécut et travailla – Mollet del Vallès, son village natal, Paris, la ville de son premier exil, ou Barcelone, où il s'établit à son retour d'exil. Sa quête des origines conduit également Albert Solé en Roumanie, à Bucarest, « *la ciudad de no recuerdo* »¹⁹, qu'il visite avec sa mère. Le mystère qui entoure sa propre naissance ne sera levé qu'en reconstruisant au préalable l'histoire de ses parents. Anny Bruset, la première épouse de Jordi Solé Tura et la mère d'Albert, est la fille de Lola Puig, qui fut l'un des membres fondateurs du PSUC (*Partido Socialista Unificado de Catalunya*)²⁰. Sa famille s'était installée en France après la *Retirada*. C'est en 1960, à Dives-sur-mer en Normandie, qu'Anny et Jordi se rencontrèrent, à l'occasion d'un cours d'été organisé par le PSUC. Jordi Solé Tura avait rejoint la France quelques mois plus tôt, en février, pour ce qui serait son premier exil. Dans ses mémoires publiées en 1999, il évoque sa rencontre avec Anny :

*Muy pronto me sentí atraído por [...] Anny, y no tardé en enamorarme de ella. Al cabo de unos meses el enamoramiento era mutuo y un buen día le regalé un disco con la Novena sinfonía de Beethoven, le propuse seriamente que nos casásemos*²¹.

Face à la caméra d'Albert, Anny Bruset s'exprime à son tour sur leur rencontre, et se remémore la façon dont Jordi Solé Tura se déclara à elle : « On va faire la Révolution ensemble et on va faire des petits révolutionnaires »²². Au-delà de l'anecdote, les mots choisis révèlent le fait que le projet familial de Jordi Solé Tura ne pouvait se concevoir en dehors de l'engagement politique, ce que le récit cinématographique de leur histoire commune permet ensuite de vérifier. En 1961, le couple s'installa à Bucarest, où se trouvait le siège de la *Radio España Independiente – La Pirenaica* –, afin que Jordi y assurât, à la demande du PCE (*Partido Comunista de España*) et du PSUC, des programmes en catalan sous le faux nom de Jorge Fabra²³. Et c'est à Bucarest, quelques mois plus tard, en avril 1962, que naquit le fils du couple, Albert : « *Un 3 de abril, bajo nombre falso, nací en este hospital de Bucarest. Bueno, nací o no nací, aún no lo tengo muy claro, porque el partido había tomado otra decisión importante respecto a mí* »²⁴. La naissance d'Albert révèle en effet à

18 « Un des mots de mon enfance est clandestinité. Enfant, j'ai toujours cru que j'étais français. Un jour, à l'âge de six ans, on m'a expliqué qu'en réalité j'étais hongrois. Dès lors, Kubala est devenu mon héros et j'ai commencé à collectionner des timbres de la Magyar Posta. Je pense que durant quelques années je me suis réellement senti hongrois. Un jour, mes parents ont à nouveau modifié le scénario. J'avais neuf ans. La vérité, m'ont-ils dit, c'est que je n'étais pas né en Hongrie. Je commençais à douter de ce nouveau changement dans mon histoire. Ils me rendaient fou. Où étais-je réellement né ? Pourquoi tant de mystère ? » (nous traduisons). Voix-off d'Albert Solé.

19 « La ville de non-souvenir ». Voix-off d'Albert Solé.

20 Jordi Solé Tura, *op. cit.*, p. 162-163.

21 « Très vite je me suis senti attiré par [...] Anny, et je n'ai pas tardé à tomber amoureux d'elle. Au bout de quelques mois, l'amour était réciproque et un beau jour je lui ai offert un disque de la Neuvième Symphonie de Beethoven, je lui ai sérieusement proposé que l'on se marie » (nous traduisons). *Ibid.*, p. 163.

22 Témoignage d'Anny Bruset.

23 Jordi Solé Tura, *op. cit.*, p. 168.

24 « Un 3 avril, sous un faux nom, je suis né dans cet hôpital de Bucarest. Bon, je suis né ou je ne suis pas né, ce n'est encore pas très clair pour moi, parce que le parti avait pris une autre décision importante à mon sujet ». Voix-off d'Albert Solé.

quel point la politique de résistance à la Dictature franquiste organisée par le PCE et le PSUC, et menée depuis l'exil, exigeait la plus grande précaution. Comme l'explique Anny Bruset dans le film, il était possible que l'on ait reconnu la voix de Jordi à la radio, et la déclaration de la naissance de son fils à Bucarest aurait pu permettre de localiser le siège de la *Radio Pirenaica* : « Le parti décide que tu ne peux pas naître officiellement à Bucarest »²⁵. C'est un membre du Comité central du PSUC qui fut alors chargé de rédiger un document officiel attestant de la naissance d'Albert à Budapest, en Hongrie. L'évocation de la naissance du réalisateur met en lumière le fait que son histoire personnelle ait été immédiatement marquée par le sceau de la clandestinité. C'est toute la vie familiale qui se trouvait alors affectée par les conséquences de l'action politique de Jordi Solé Tura. L'engagement familial se manifeste encore dans le film à travers les interventions des proches de Jordi Solé Tura. Ainsi, à l'instar du témoignage – sans nul doute l'un des plus éclairants du film – d'Anny Bruset, le réalisateur-protagoniste sollicite également le concours d'autres membres de sa famille, invités à compléter le portrait de son père : Montse Tura (la sœur de Jordi), Lola Puig (la grand-mère maternelle d'Albert) et Teresa Eulalia Calzada (la seconde épouse de Jordi). L'engagement politique de ces trois femmes est tout aussi patent, puisque Montse Tura est membre du PSC (*Partit dels Socialistes de Catalunya*), et Lola Puig et Teresa Eulalia Calzada ont toutes deux milité au sein du PSUC. L'histoire familiale de Jordi Solé Tura est donc celle d'une famille engagée, où la frontière entre l'action politique et la vie personnelle est pour le moins ténue, comme le souligne Albert Solé dans le film. Évoquant le rôle joué par son père dans la rédaction de la Constitution espagnole de 1978, Albert ne manque d'ailleurs pas de filer la métaphore familiale. Si Jordi Solé Tura est souvent désigné comme l'un des « pères de la Constitution », Albert présente quant à lui le texte fondateur comme sa « nouvelle sœur »²⁶, une image que l'on retrouve d'ailleurs dans une tribune publiée le 6 décembre 2008 dans le journal *El País*, à l'occasion du trentième anniversaire de la célébration du référendum ayant donné lieu à la ratification du texte :

*Quizá porque viví en propia piel su difícil alumbramiento, quizá porque la he visto crecer y madurar con serenidad y orgullo, es por lo que siento un cariño muy especial por mi hermana la Constitución, con la que comparto padre desde hace 30 años. El día que aprobaron la Consti yo era apenas un adolescente. Respiré aliviado porque pensé poder recuperar un poquito del padre que la democracia me había arrebatado. Me sentí muy orgulloso de mi flamante e ilustre hermana, aunque enseguida entendí que la iba a tener que compartir con casi 40 millones de individuos más. Sin embargo, la he seguido viviendo como algo muy propio, un hecho histórico omnipresente en la pequeña historia de mi familia*²⁷.

Albert Solé rappelle ici que l'empreinte de l'engagement et de l'action politiques est telle que l'histoire familiale peut difficilement se conter sans s'inscrire dans un récit historique plus large, celui de la lutte contre la Dictature franquiste et de la Transition démocratique espagnole. Inversement, les actes politiques de Jordi Solé Tura sont perçus et présentés à travers le regard de son fils, et s'intègrent pleinement dans la narration familiale. Une telle imbrication des sphères

25 Témoignage d'Anny Bruset.

26 Voix-off d'Albert Solé.

27 « Peut-être est-ce parce que j'ai senti dans ma propre chair sa naissance difficile, et parce que je l'ai vue grandir et mûrir avec sérénité et fierté, que je ressens une affection très particulière pour ma sœur la Constitution, avec laquelle je partage le même père depuis 30 ans. Le jour où la *Consti* a été approuvée, j'étais à peine adolescent. J'étais soulagé à l'idée de penser que j'allais récupérer un peu du père que la démocratie m'avait arraché. Je me suis senti très fier de ma brillante et illustre sœur, même si j'ai immédiatement compris que j'allais devoir la partager avec presque quarante millions d'individus. Cependant, elle a continué de représenter quelque chose de très personnel pour moi, un fait historique omniprésent dans la petite histoire de ma famille » (nous traduisons). Albert Solé, « Respetad a mi hermana », *El País*, 6 décembre 2008.

publique et privée invite finalement le spectateur à repenser le concept de famille, auquel il conviendra de donner une acception large. En effet, il serait ici réducteur de caractériser la famille par la seule existence de liens filiaux entre les personnes qui en font partie. Il convient au contraire de souligner le sentiment d'appartenance comme trait constitutif de la famille, et de nous intéresser par conséquent à la famille politique et à la façon dont son histoire est relatée dans le film *Bucarest, la memoria perdida*.

Albert Solé interroge dans le film de nombreux hommes et femmes politiques, appartenant à la même génération que son père : Jorge Semprún (1923-2011), Santiago Carrillo (1915-2012), Miguel Núñez (1920-2010), Manuel Fraga Iribarne (1922-2012) ou Victoria Pujolar (née en 1921). Tous évoquent leurs expériences communes et leurs souvenirs partagés avec Jordi Solé Tura. Chacun de ces témoignages apparaît comme une réponse apportée aux questions posées par le fils de Jordi Solé Tura – « *tu padre* »²⁸ –, conférant ainsi à leurs propos le ton intime d'une conversation privée, d'une confidence, comme le souligne Hannah Hatzmann :

*El autor se aprovecha de su papel como personaje para obtener respuestas de sus interlocutores que un historiador no hubiese obtenido. Los entrevistados se dirigen a él en calidad de hijo de un camarada o compañero ausente, y no como periodista o croniqueur*²⁹.

Ces interventions revêtent en ce sens un caractère inédit et précieux, à double titre. En effet, si l'évocation de l'état de santé de Jordi Solé Tura, dont les souvenirs étaient anéantis par la maladie d'Alzheimer, laisse entrevoir la volonté d'Albert Solé de préserver une mémoire devenue fragile, il en va de même avec les témoignages de ces hommes et femme âgés, qui apparaissent comme les derniers représentants de cette génération d'acteurs politiques. Par leur témoignage, ceux qui ont lutté contre la Dictature franquiste rappellent à quel point cet engagement était risqué et supposait de nombreux sacrifices. L'exil, expérience commune à Jorge Semprún, Santiago Carrillo, Victoria Pujolar et Jordi Solé Tura, en est un exemple, mais il faut ajouter l'emprisonnement et la torture. L'exemple de Miguel Núñez³⁰, qui passa dix-sept ans en prison et garda de nombreuses séquelles de la torture, est emblématique. Le récit de leur expérience propre rend compte d'un dévouement total à la cause défendue et au parti qui déterminait la façon de mener à bien cette lutte. Il apparaît très tôt dans le film que les instances dirigeantes du PCE – représentées par Dolores Ibárruri et Santiago Carrillo – s'efforçaient de préserver l'unisson en taisant les opinions et analyses discordantes. Albert Solé rappelle ainsi les premières actions de mobilisation organisées par son père en Catalogne à la demande du PCE-PSUC, la *Jornada de Reconciliación Nacional* (Journée de Réconciliation Nationale, 1958) et la *Huelga Nacional Pacífica* (Grève Nationale Pacifique, 1959). Jordi Solé Tura a lui-même constaté et commenté dans ses mémoires l'échec de ces deux initiatives, dont le PCE avait pourtant dressé un bilan très encourageant³¹. Il y explique de quelle manière il fut invité à modifier son analyse du résultat de la Journée de Réconciliation Nationale dans les conclusions qu'il devait présenter lors de la réunion du Comité central du parti, organisée en 1958 en République Démocratique

28 « Ton père » (nous traduisons). Témoignage de Santiago Carrillo.

29 « L'auteur profite de son rôle comme personnage pour obtenir des réponses de ses interlocuteurs qu'un historien n'aurait pas obtenues. Les personnes interrogées s'adressent à lui en sa qualité de fils d'un camarade ou compagnon absent, et non de journaliste ou de chroniqueur. » (nous traduisons). Hannah Hatzmann, art. cit., p. 156.

30 Le second long-métrage d'Albert Solé, sorti en 2010 et intitulé *Al final de la escapada*, est d'ailleurs consacré au parcours de Miguel Núñez.

31 Jordi Solé Tura, *op. cit.*, p. 109 et suivantes.

d'Allemagne³². L'engagement au sein du parti supposait une adhésion totale qui n'admettait pas de dissonance. Toute prise de distance avec la ligne établie par le parti devenait inconvenante, comme l'illustre l'histoire familiale de Jordi Solé Tura. En effet, lorsqu'Anny Bruset prit la décision de quitter Bucarest avec son jeune fils Albert pour rejoindre Paris en 1963, « *rompiendo las normas del partido* »³³, et que Jordi Solé Tura exprima le souhait d'y rejoindre sa famille au plus vite, la sanction fut immédiate : « *Algunos camaradas nos dieron la espalada* »³⁴. Cet exemple démontre qu'une telle initiative, motivée par un intérêt d'ordre privé et familial, n'était pas recevable au sein d'un parti où l'adhésion était synonyme d'appartenance inconditionnelle. La voix-off d'Albert Solé déclare pourtant que cette « incartade » n'était rien en comparaison de la fracture qui s'annonçait : « *Algo muy grave se estaba cociendo en la dirección del PCE, la foto de familia se había roto* »³⁵. Albert Solé fait alors allusion au Congrès de Prague qui eut lieu en 1964, au cours duquel les désaccords qui existaient entre Santiago Carrillo et Dolores Ibárruri, d'une part, et Fernando Claudín et Jorge Semprún – dénonçant la désuétude et l'inefficacité des modes d'action choisis par le parti et considérant l'opportunité de construire l'eurocommunisme – d'autre part, aboutirent à l'exclusion du parti de ces deux derniers³⁶ : « *Carrillo y Pasionaria habían atacado en un acto público a dos compañeros históricos, dos de los intelectuales de más prestigio de la dirección, Jorge Semprún y Fernando Claudín* »³⁷. Cette « rupture »³⁸ est commentée dans le film par Santiago Carrillo, pour qui Fernando Claudín était « comme un frère »³⁹ et dont les propos, en *off*, contrastent avec les photographies personnelles qui apparaissent à l'écran et sur lesquelles on peut voir Fernando Claudín et Santiago Carrillo entourés de leurs familles respectives dans un décor qui évoque les vacances. Le décalage suscité au montage par la superposition de la bande-son présentant le témoignage de Santiago Carrillo et les photographies immortalisant l'amitié passée des deux hommes vient illustrer la métaphore de la photographie de famille déchirée. Les conséquences de l'éviction de Fernando Claudín ont par ailleurs été commentées par sa fille, Carmen Claudín qui, dans un entretien avec la journaliste Mara Torres, rappelle que les moyens de subsistance octroyés à sa famille émanaient jusqu'alors tous du parti⁴⁰. Jorge Semprún abonde en ce sens dans le film : « *Claudín, cuando es expulsado se queda sin casa, sin papeles, sin ingresos, sin nada, nada, de la noche a la mañana es un no-ser, no existe* »⁴¹. L'exemple de Fernando Claudín met de nouveau en évidence le fait que cette appartenance au parti – à la famille politique – devait être inconditionnelle. Jorge Semprún

32 *Ibid.*

33 « en rompant les normes du parti ». Voix-off d'Albert Solé.

34 Voix-off d'Albert Solé.

35 « Quelque chose de très grave était en train de se préparer à la direction du PCE, la photo de famille était déchirée. » (nous traduisons). *Ibid.*

36 Jorge Semprún évoque ces événements dans son livre *Autobiografía de Federico Sánchez*. Jorge Semprún, *Autobiografía de Federico Sánchez*, Barcelona, Planeta, 1977.

37 « Lors d'un acte public, Carrillo et la Pasionaria avaient attaqué deux camarades historiques, deux des intellectuels les plus prestigieux de la direction, Jorge Semprún et Fernando Claudín. » (nous traduisons). Voix-off d'Albert Solé.

38 Témoignage de Jorge Semprún.

39 Témoignage de Santiago Carrillo.

40 Débat télévisé « Documental con debate. Bucarest, la memoria perdida y Radio Pirenaica », diffusé le 24 avril 2009 par RTVE.

41 « Quand il est expulsé, Claudín n'a plus de maison, de papiers, de revenus, rien de rien, du jour au lendemain il n'existe plus » (nous traduisons). Témoignage de Jorge Semprún.

précise quant à lui que le fait d'entreprendre « une réflexion autonome » de la ligne du parti conduisait inmanquablement à la rupture ou à l'expulsion du PCE⁴². Jordi Solé Tura ne céda pas à l'injonction d'une appartenance inconditionnelle et fut lui-même expulsé du parti quelques mois plus tard, après avoir quitté Paris pour rejoindre Barcelone, contre l'avis du PCE :

Salí de la reunión sabiendo, pues, que sería expulsado del partido inmediatamente, y así fue. Me disgustó mucho que aquella experiencia de ocho años de militancia clandestina terminase de una manera tan triste, pero en aquel momento me sentí libre, como si me hubiesen quitado un enorme peso de encima, y estaba convencido de que nunca más volvería a meterme en una experiencia como aquella⁴³.

De retour à Barcelone, Jordi Solé Tura donna des cours de droit à l'Université. La rupture avec le PCE n'impliquait pas pour autant la fin de tout engagement. Il poursuivit son combat politique en fondant quelques années plus tard, en 1970, *Bandera Roja*, avant de rejoindre le PSUC, puis le PSC. De ces années de militantisme, que reste-t-il finalement ? Les objectifs poursuivis furent-ils satisfaits ? Ces questions ne peuvent admettre qu'une réponse nuancée, comme le fait Albert Solé en évoquant par exemple le sentiment ambivalent créé par la nouvelle de la mort du général Franco en 1975, où la joie contenue laissait place à l'angoisse de l'échec de la résistance communiste contre la Dictature franquiste. Quel est alors l'héritage de cette lutte ? Juan Andrade analyse l'évolution du PCE durant les années de Transition à la démocratie, et souligne le paradoxe suivant :

Cómo fue posible que el PCE fuera a comienzos de la transición el partido más activo y vigoroso en la lucha contra la dictadura y, sin embargo, terminara el proceso roto en pedazos y con unos resultados mínimos en las elecciones de 1982⁴⁴.

C'est bien l'impression d'un bilan mitigé qui demeure à la fin du film et qui s'exprime sous la forme d'une interrogation : « *¿Valió la pena tanto sacrificio por un proyecto que se acabó desmigajando?* »⁴⁵. Bien qu'aucune réponse ne soit apportée à cette question, le film *Bucarest, la memoria perdida* ne renie rien des combats menés, et il s'évertue bien au contraire à saluer l'action politique de Jordi Solé Tura et à défendre son héritage. Porté par la voix de son fils Albert, le film en assure d'ailleurs la transmission et suggère, dans sa séquence finale où Jordi et sa petite-fille évoluent dans un labyrinthe, la pérennité de cette mémoire familiale livrée en héritage à la plus jeune génération.

Le film *Bucarest, la memoria perdida*, réalisé en 2008 par Albert Solé, livre un récit très personnel du parcours de Jordi Solé Tura. Porté par son fils, ce portrait restitue dans une narration à la première personne du singulier le point de vue d'un enfant dont la vie, depuis l'instant même de sa naissance en exil, est marquée par la clandestinité. Le film met ainsi en évidence le fait que toute la vie familiale ait été affectée par les conséquences des engagements politiques de

42 Témoignage de Jorge Semprún.

43 « Je sortis de cette réunion en sachant que je serais expulsé du parti immédiatement, et il en fut ainsi. Je regrette le fait que cette expérience de huit années de militantisme clandestin se termine si tristement, mais à ce moment je me sentis libre, comme si l'on me libérait d'un énorme poids, et j'étais convaincu que jamais plus je ne participerais à une expérience comme celle-là » (nous traduisons). Jordi Solé Tura, *op. cit.*, p. 213.

44 « Comment est-il possible que le PCE ait été au début de la Transition le parti le plus actif et le plus vigoureux dans la lutte contre la Dictature et qu'il apparaisse cependant brisé en morceaux à la fin du processus, pour obtenir de très faibles résultats aux élections de 1982 ? » (nous traduisons). Juan Andrade, *El PCE y el PSOE en (la) Transición*, Madrid : Siglo xxi, 2015, p. 15.

45 « Tant de sacrifices valaient-ils la peine pour un projet qui finit par tomber en miettes ? » (nous traduisons). Voix-off d'Albert Solé.

Jordi Solé Tura au sein de la lutte communiste contre la Dictature franquiste. Le récit corrélatif de leur histoire familiale et des événements politiques qui l'ont parcourue, influencée, voire déterminée, rend compte de la façon dont l'itinéraire personnel de Jordi Solé Tura, et de surcroît celui de sa famille, ont résulté de son militantisme au sein du PCE-PSUC. Ainsi, le récit de l'histoire familiale entrepris par Albert Solé, qui réalise avec *Bucarest, la memoria perdida* un exercice relevant de « l'exorcisme personnel »⁴⁶ selon le journaliste Javier Ocaña, ne s'entend et ne prend sens qu'en l'inscrivant dans celui plus tourmenté de la famille politique. Les motivations d'Albert Solé sont bien sûr à mettre en relation avec la maladie d'Alzheimer dont souffrait son père. Sa démarche répond en ce sens à une volonté de préserver et sauvegarder la mémoire individuelle de Jordi Solé Tura affectée par la maladie, et opère dans le même temps un exercice de récupération conjointe de l'histoire et de la mémoire collective familiale et politique.

46 Javier Ocaña, « El laberinto de la mente », *El País*, 15 février 2008.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDRADE, Juan, *El PCE y el PSOE en (la) Transición*, Madrid, Siglo XXI, 2015, 463 p. ISBN : 978-84-323-1762-0.
- CATALÁ, Josep María, CERDÁN, Josetxo, TOREIRO, Casimiro (coords.), *Imagen, memoria, fascinación. Notas sobre el documental en España*, Madrid, Ocho y Medio, 2001, 351 p. ISBN : 84-931376-8-5.
- COMPANY, Enric, « La memoria perdida de Solé Tura », *El País*, 23 décembre 2007.
- CUEVAS, Efrén (ed.), *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*, Madrid : Ocho y Medio, Libros de Cine, 2010, 414 p. ISBN : 978-84-96582-63-7.
- CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén, « El cine autobiográfico en España: una panorámica », *RILCE. Revista de Folología Hispánica*, Vol. 28, n° 1, 2012, p. 106-125. ISSN : 0213-2370.
- GAUTHIER, Guy, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, 351 p. ISBN : 2-200-34160-1.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 281 p. ISBN : 2-02-002039-4.
- GRUIA, Ioana, « La ciudad como personaje en 4 meses, 3 semanas y 2 días de Cristian Mungiu y en *Bucarest, la memoria perdida* de Albert Solé », dans : Francisco José Salvador Ventura (coord.), *Cine y ciudades : imágenes e imaginarios en ambientes urbanos*, Santa Cruz de Tenerife, Intramar, 2011, p. 211-222.
- HATZMANN, Hannah, « *Bucarest, la memoria perdida* (Albert Solé, 2008): cuento de un mundo al revés », dans : Manuel Palacio, Antonija Cuvalo (coords.), *Las imágenes del cambio : medios audiovisuales en las transiciones a la democracia*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013, p. 149-164.
- LAGOS LABBÉ, Paola, « Primera Persona Singular. Estrategias de (auto)representación para modular el “yo” en el cine de no ficción », *Comunicación y Medios* (Ejemplar dedicado a Imagen, cultura y política), n° 26 (2012), p. 12-22.
- LARRAZ, Emmanuel, « Témoigner et transmettre : *Bucarest, la memoria perdida* (2008) film documentaire d'Albert Solé », *Hispanística xx, Transmission/transgression : culture hispanique contemporaine*, n° 27, 2009, p. 473-487.
- LARRAZ, Emmanuel, « Autobiografía y ego-historia en el cine de Agnès Varda », dans : Gloria Camarero Gómez (coord.), *Vidas de cine: el biopic como género cinematográfico*, T & B Editores, 2011, p. 93-114.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, 357 p. ISBN : 2-02-004293-2.
- LIOULT, Jean-Luc, *À l'enseigne du réel. Penser le documentaire*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004, 175 p. ISBN : 2-85399-562-3.

MENELGADO, Gilles, MURCIA, Claude (eds.), *Cinéma documentaire, cinéma de fiction, frontières et passages*, *La Licorne (Revue)*, 24 (1992), 202 p. ISSN : 0398-9992.

NINEY, François, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles : De Boeck & Larcier, 2000, 347 p. ISBN : 2-8041-3543-8.

NINEY, François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009, 207 p. ISBN : 978-2-252-03712-6.

OCAÑA, Javier, « El laberinto de la mente », *El País*, 15 février 2008.

PARDO, Rebeca, « Documentales autorreferenciales con Alzheimer (O cómo la enfermedad del olvido impulsa la recuperación de la memoria y la historia) », dans *Actas Congreso Internacional Hispanic Cinemas : En Transición. Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión*, TECMERIN, Getafe, 7-9 de novembre de 2012, p. 931-944.

SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada, DÍAZ ESTÉVEZ, Marta (coords.), *Doc. 21. Panorama del reciente cine documental en España*, Girona, Lucas del Gálido, 2009, 253 p. ISBN : 978849373021.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, 350 p. ISBN : 2-02-034708-3.

SEMPRÚN, Jorge, *Autobiografía de Federico Sánchez*, Barcelona, Planeta, 1977, 342 p. ISBN : 84-320-5370-8.

SOLÉ, Albert, « Tribuna: Respetad a mi hermana », *El País*, 6 décembre 2008.

SOLÉ, Albert, « El documental como síntoma », *El País*, 24 janvier 2009.

SOLÉ TURA, Jordi, « Unidad y diversidad en la oposición comunista al franquismo », dans : Josep Fontana (ed.), *España bajo el franquismo*, Barcelona, Crítica, 1986, p. 123-141.

SOLÉ TURA, Jordi, *Una historia optimista: memorias*, Madrid, Aguilar, 1999, 390 p. ISBN : 84-03-59609-X.

Julie Herbreteau – Docteur en Études hispaniques, ses recherches portent sur les relations qu'entretiennent l'histoire et le cinéma. Ses travaux ont pour objet les représentations cinématographiques de la Guerre Civile espagnole et ses conséquences et interrogent la façon dont le cinéma appréhende la question de la mémoire individuelle et collective du conflit.

Filiación, herencia y afiliación en *El corazón helado* de Almudena Grandes

Filiation, héritage et affiliation dans Le cœur glacé de Almudena Grandes

Filiation, legacy and affiliation in The frozen heart of Almudena Grandes

Carole VINALS

Université de la Sorbonne (Paris IV)- Université Lille III

El corazón helado de Almudena Grandes pertenece a un nuevo género que Dominique Viart denomina el «relato de filiación». En el caso de la novela de Grandes, la historia de Raquel y Álvaro y sus dos familias puede leerse como una tentativa para rellenar los blancos de la Historia española reciente inscribiéndose en la filiación novelesca galdosiana de *Fortunata y Jacinta*. El «relato de filiación» entronca aquí con la búsqueda identitaria. La filiación permite también el reencuentro con el pasado republicano afiliándose a una causa.

Le cœur glacé de Almudena Grandes appartient à un nouveau genre que Dominique Viart appelle le «récit de filiation». Dans le cas du roman de Grandes, l'histoire de Raquel et Álvaro, ainsi que celle de leurs deux familles peut se lire comme une tentative de combler les vides de l'Histoire espagnole récente tout en s'inscrivant dans la filiation romanesque du Galdós de *Fortunata y Jacinta*. Le récit de filiation obéit à un désir de quête identitaire. La filiation permet aussi les retrouvailles avec le passé républicain, établissant ainsi une affiliation à une cause.

Palabras claves : relato de filiación, transmisión, Almudena Grandes, siglo XXI, España

Mots clés : récit de filiation, transmission, Almudena Grandes, XIX^e siècle, Espagne

Domaine : Littérature, XXI^e siècle, Espagne



Hans Lauge Hansen y Juan Cruz subrayan en la introducción a su libro sobre la ficcionalización de la memoria que a partir del 2000 han emergido en España discursos culturales con nuevos paradigmas narrativos¹. De hecho, la narrativa sobre la memoria vendría a ser un «hecho social total»². *El corazón helado* de Almudena Grandes entronca, según Mainer³, con «la corriente denominada una nueva novela de la guerra civil a la que pertenecen Manuel Rivas o Dulce Chacón». A este nuevo género que, en un artículo publicado en 1999 y titulado «Filiations littéraires»⁴, Dominique Viart llama el «relato de filiación», creemos pertenece *El corazón helado*, una novela donde tenemos «personas con sus familias»⁵ antitéticas. Según el crítico francés, este tipo de relato se inscribe en la continuación de los frescos familiares de Zola en Francia. En el caso de *El corazón helado* (2007), la filiación galdosiana fue incluso reconocida por la propia autora.

La emergencia de este tipo de relato puede entenderse como un afán por reanudar con huellas perdidas. Las historias familiares de Raquel y de Álvaro son las de muchas familias españolas. En *El corazón helado* transcurre un siglo, hay dos familias y decenas de personajes que conforman un relato coral. Se trata de una novela sobre la filiación: los árboles genealógicos desempeñan un papel esencial en la trama narrativa. Esta novela publicada en 2007, año del proyecto de Ley de Memoria histórica, opone dos formas de filiación: el pasado que se transmite y el pasado ocultado a través de dos familias cuyos descendientes se ven enfrentados a una filiación dolorosa. Mientras Raquel Fernández Perea, hija y nieta de exiliados en Francia, lo sabe casi todo sobre el pasado de sus progenitores y abuelos, Álvaro, cuya familia ha permanecido en España, lo ignora casi todo sobre el pasado familiar aunque pertenece a una burguesía de vencedores que se enriquecieron a costa de los que tuvieron que exiliarse.

Veremos entonces cómo este relato de filiación atestigua de la persistencia de un vacío de la historia. Sean cuales sean las circunstancias familiares, la filiación implica la existencia de unos herederos depositarios de una herencia. Estudiaremos pues a continuación las diferentes formas de herencia en la novela: material, espiritual, lingüística, imaginaria..., lo cual nos llevará a subrayar que a los desgarros en el tejido de la filiación producidos por la dictadura y el pacto de silencio, *El corazón helado* opone una reconstrucción de la filiación reparadora.

El hilo roto de la filiación y el vacío histórico

«Notre modernité n'est pas seulement la crise de la transmission, de ses objets et de ses processus: elle est aussi la crise du concept de la transmission elle-même»⁶. El análisis de Kaës revela un fenómeno general. En *El corazón helado*, Grandes contextualiza ese problema en el espacio ibérico mostrando la filiación española en estado de crisis. La emergencia del relato de filiación aparece pues en España como un síntoma de problemas específicos de transmisión

1 Hans Lauge Hansen, Juan Carlos Cruz Suárez (eds.), *La memoria novelada: hibridación de géneros y metafiction sobre la guerra civil y el franquismo*, 2000-2010, Bern, Berlin, Bruxelles, P.Lang, 2012.

2 *Ibid.*

3 José Carlos Mainer, «Para un mapa de lecturas de la guerra civil (1960-2000)», in: Santos Juliá (coord.), *Memoria de la guerra civil y el franquismo*, Madrid: Taurus, 2006, p. 157.

4 Dominique Viart, «Filiations littéraires», in: Jan Baetens, Dominique Viart, *Écritures contemporaines 2*, Caen, Minard, 1999, p. 115-137.

5 Francisco Javier Díez de Revenga, *La novela política: novelistas españolas del siglo xxi y compromiso histórico*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012, p. 66.

6 René Kaës, *Transmission de la vie psychique entre générations*, Paris, Dunod, 1993, p. 16.

en la filiación. La novela de Grandes ilustra la oposición entre la memoria de las familias de los vencidos y la memoria de los vencedores. Los silencios y los secretos familiares están muy ligados a un problema sociológico: las repercusiones del trauma psicológico en la filiación. Esta novela refleja los efectos de la dictadura sobre la historia familiar. El «relato de filiación» deberá pues estudiarse en España en función de unos parámetros nacionales peculiares. Sin embargo, los análisis de Viart resultan útiles para entender algunos aspectos de la novela. Los relatos de filiación cristalizan a la vez una inquietud contemporánea y una desorientación histórica desde que las ideologías del progreso entraron en crisis a finales del milenio. Para entender el presente hay que hacer un inventario del pasado familiar porque el presente está siempre lleno de silencios y vacíos de la Historia. La palabra filiación (Del lat. *filiatio*, *-ōnis*) remite a la procedencia de los hijos respecto a los padres y el padre de Álvaro, Julio Carrión, es lógicamente la gran figura a través de la cual se construye la trama de la novela. Sus mentiras y sus traiciones obligarán a su hijo a replantearse el conjunto de sus relaciones familiares.

La novela arranca con la escena del entierro del padre. Esta escena nos recuerda la importancia de dar o no sepultura a los muertos. La ausencia de tumba para muchos republicanos, un elemento recurrente en la novela, acentúa el carácter trágico del tema de la filiación: «he estado en el pozo, y lo he visto, y he llevado flores y siempre hay flores, unas secas, otras frescas, todas amontonadas encima de la tapa»⁷. El pozo es una metáfora del hueco en la filiación: el cuerpo del abuelo está fuera del alcance de sus familiares y mezclado con otros cuerpos también sin enterrar. Según Philippe Ariès⁸, donde no hay cuerpo no puede haber tumba y la existencia de la memoria de la filiación se vuelve problemática. La muerte del otro pasa a convertirse para estos descendientes en «*la mort de soi*»⁹ y la tapa simboliza la voluntad (fallida) de pasar página. Las secuelas de la guerra han perdurado al no haber reparación colectiva: «*ce qui se transmet [...] c'est ce qui fait défaut [...] ce qui n'a pas reçu d'inscription*»¹⁰, es decir un trauma. Trauma y filiación aparecen estrechamente ligados en esta novela. Un trauma surge cuando se es incapaz de dar una respuesta adecuada a un acontecimiento intenso. «*Le bouleversement et les effets pathogènes durables qu'il provoque dans l'organisation psychique*»¹¹ aparecen en *El corazón helado* a través de los comportamientos de los personajes. Los defectos de transmisión provocan huecos psíquicos y un vacío identitario. La transmisión es sobre todo inconsciente: cada sujeto se inscribe en la historia de sus ascendientes. Se habla de «*loyautés familiales invisibles*»¹². Cuando la transmisión no ha sido formulada como es el caso en *El corazón helado*, cuando se calla o se esconde, atraviesa a los descendientes sin estar elaborada y se repite negativamente. La negatividad y el carácter obsesivo de la memoria aparecen cuando en *El corazón helado* se nos cuenta el regreso de la familia de Raquel a España. El regreso es una obsesión familiar: «Raquel, que nació en 1969, y se crió escuchando conversaciones fabricadas con todos los tiempos, modos y perífrasis posibles del verbo volver, nunca preguntó por qué»¹³. En el caso de Raquel, la reconstrucción de la filiación pasa por el regreso al país de origen, un país fantaseado y mitificado, una patria ausente. En la familia de exiliados, no pronuncian nunca la palabra España aunque siempre piensan en el país

7 Almudena Grandes, *El corazón helado*, Barcelona, Tusquets Editores, p. 126.

8 Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident: du Moyen Age à nos jours*, Paris, Seuil, 1975, p. 55.

9 *Ibid.*

10 André Missenard, Guy Rosolato, Jean Guillaumin, y Al., *Le négatif. Figures et modalités*, Paris, Dunod, 1989, p. 173.

11 Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1976, p. 499.

12 Ivan Boszormenyi-Nagy, *Psychothérapies familiales*, Paris, PUF, 1980.

13 Almudena Grandes, *El corazón helado*, op. cit., p. 37.

perdido: «para ellos volver no era regresar a casa, porque solo se podía volver a España, aunque nadie se atreviera nunca a decir esa palabra»¹⁴. Los tabúes verbales se transmiten a los nietos.

Si la filiación es problemática para las familias republicanas, también lo es para las familias de vencedores. Las relaciones entre Álvaro y su padre son muy difíciles: «No era fácil ser hijo de un hombre como mi padre»¹⁵. En *El corazón helado*, el pasado no es percibido y restituido a través de los conceptos sino a través de lo emocional y lo afectivo. Para Álvaro y Raquel, el pasado es una experiencia que reviven constantemente, y en carne propia. Lo ocurrido a sus abuelos es para ellos vivencia compartida. La palabra «corazón» refleja desde el propio título esta forma afectiva de aprehender la Historia. Álvaro encuentra por casualidad una carta de su abuela desaparecida que iba dirigida a su padre, pero cuyo mensaje es entendido por el nieto. Álvaro, el nieto tan semejante físicamente a su padre, restaura la filiación leyendo la carta destinada a su progenitor, pero solo puede hacerlo tras la muerte de su padre y rompiendo con la generación anterior que renegó de su filiación.

Estas dos historias familiares son también un reflejo de la sociedad española: la filiación y sus silencios permiten analizar la problemática de la memoria. En *El corazón helado*, los personajes descubren la existencia de desaparecidos, aquellos seres que simbolizan la ruptura total de filiación. Las largas peripecias familiares de estos personajes representan las de las dos Españas del poema de Machado «Españolito que vienes al mundo», de donde procede el título de la obra¹⁶. La Transición renunció voluntariamente a crear vínculos con el pasado, omitiendo filiaciones y la familia Carrión plasma esta negación.

La filiación en *El corazón helado* se vuelve a tejerse con los abuelos pero también sufre rupturas generacionales: los nietos se vuelven a encontrar de modo imaginario con los abuelos a quienes no pudieron conocer, pero todo ello conlleva el rechazo de los padres que renegaron de sus progenitores. Sea cual sea la solución al problema de la transmisión imposibilitada por el franquismo, la filiación va a sufrir de ello. La paradoja del franquismo (una de ellas) es que un régimen que abogaba por la familia como pilar desembocó en rupturas y negaciones de filiación, cuyas huellas perduran hoy. En *El corazón helado*,

la restitución de la historia se celebra en un espacio privado que sin embargo tiene vocación colectiva: la familia, las familias numerosas y pobladas de hijos, de sobrinos, de primos segundos y terceros, y esa restitución es el saber veraz que unos necesitan y que otros rehúyen desde la cobardía, el cinismo o la aclimatación confortable a las mentiras de toda la vida, como suelen serlo las mentiras de familia¹⁷.

La filiación es en esta novela la plasmación de la no-transmisión de la Historia. La filiación es buscada por algunos (Álvaro) mientras otros (sus otros hermanos) rehúyen de ella. El recuerdo está en el corazón:

Escribo Mateo Fernández Muñoz todos los meses, y escribo 1915, una rayita, 1939, y también sé que lo borran enseguida, pero para poder borrarlo, antes tienen que leerlo. [...] Porque lo que quieren es que Mateo no haya vivido nunca, eso es lo que quieren, ¿lo entendéis? ¿Lo entiendes

14 *Ibid.*, p. 38.

15 *Ibid.*, p. 70.

16 «[...] Una de las dos Españas/ ha de helarte el corazón». Antonio Machado, LIII, «Españolito que vienes al mundo», in: «Proverbios y cantares», *Campos de Castilla* (1912).

17 Jordi Gracia, «Novela de la restitución», *El País, Babelia*, 17 de febrero de 2007, disponible en: http://elpais.com/diario/2007/02/17/babelia/1171673412_850215.html (consultado el 15 de julio 2016).

tú, Ignacio? [...] Quieren que no haya vivido nunca. No han tenido bastante con matarlo, ahora quieren que no hubiera nacido, y por eso dicen que nunca se casó conmigo, [Casilda] por eso nuestro hijo no puede llevar sus apellidos, por eso no hay ninguna tumba con su nombre, para borrarlo, para eliminarlo, para matarlo del todo. Pero Mateo vivió, vivió y yo viví con él, y para eso sigo viviendo, solo para eso...¹⁸

El relato de filiación es tejido y construcción pero también ruptura en el caso de Álvaro. La escritura plasma el hueco en la filiación: la brevedad de las frases y de las expresiones sugieren el silencio que reina. En España son las expresiones como «Lo de Carrión» las que resumen la relación que los personajes mantienen con su pasado de exiliados y especialmente con el robo de sus bienes: la expresión «lo de» sugiere una forma de censura ya que las propias víctimas no se atreven a denunciar abiertamente los perjuicios sufridos¹⁹. Cuando más tarde Raquel prosigue su investigación en el pasado de su familia e interroga a su abuelo Ignacio, sólo difícilmente obtiene respuestas, como atestigua la presencia del verbo «arrancar»: «[...] la tarde en la que logró arrancarle a su abuelo aquella confidencia [...]»²⁰. Los puntos suspensivos que terminan las respuestas del abuelo hunden a la nieta en un continuo misterio: «Sí –su abuelo la miró, sonrió–. Pero éste fue el último sitio de Madrid donde estuve antes de marcharme. De aquí me fui y aquí quería volver...»²¹.

El 20 de noviembre, fecha de la muerte del dictador, es una fecha importante en la que todos se reúnen: «Quería estar contigo, papá, contigo y con mamá»²². La reconstrucción de la filiación solo es posible con la muerte del dictador que permite el regreso a España. Como lo subrayó Barthes en *La chambre claire*: la familia produce afectos que renuevan la visión de la historia. Es en el propio seno de las familias donde se hallan las huellas de la violencia que alteró la filiación. La filiación implica familia y esta última es también el reflejo de un orden político, social y cultural. Las representaciones familiares fundan las relaciones sociales y la familia se sitúa entre lo subjetivo y privado y lo público y social. Los análisis sociológicos de Foucault²³ y Agamben²⁴ pueden aplicarse a la sociedad española en la que las técnicas del control del franquismo penetraron el inconsciente individual y colectivo. Detrás de la genealogía familiar está la idea de ley y el padre es siempre una figura importante. El padre, en este caso Julio Carrión, traidor, ladrón, chaquetero y olvidadizo, representa y encarna esta familia. Como lo subrayó Levi-Strauss²⁵, la filiación tiene un vocabulario que dibuja categorías mentales y, según Bourdieu²⁶, la familia es una ficción social y el producto social de una larga elaboración colectiva: reproduce el orden social trascendiendo a los miembros. La familia Carrión reproduce de forma casi caricaturesca el orden franquista.

18 Almudena Grandes, *El corazón helado*, op. cit., p. 524.

19 *Ibid.*, p. 786 y 788.

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*, p. 54.

23 Michel Foucault, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI editores, Novena edición, 1989.

24 Giorgio Agamben, *La communauté qui vient: théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990.

25 Claude Levi-Strauss, «La Familia», in: Varios autores, *Polémica sobre el origen y la universalidad de la familia*, Barcelona: Cuadernos Anagrama, 1982.

26 Pierre Bourdieu, «A propos de la famille comme catégorie réalisée», *Actes de la recherche en sciences sociales*, Année 1993, Volume 100, Numéro 1, p. 32-36.

Mas el modelo de familia está habitado también por la transgresión y la disconformidad. El desenlace alcanza un clímax con el enfrentamiento de Álvaro con su madre:

El maquillado cinismo de mi madre, sus sonrisas despiadadas y exactas, la corteza de piedra de su alma, una muesca endurecida, seca, en el lugar donde debería haber estado su corazón, me picaban en los ojos y abultaban mis encías con un sabor amargo y ácido a la vez, que mis sentidos confundían con el gusto imaginario de la sangre, y sin embargo la mía no era más que una historia, una de muchas, tantas y tan parecidas, historias grandes o pequeñas, historias tristes, feas, sucias, que de entrada siempre parecen mentira y al final siempre han sido verdad²⁷.

El corazón helado, como los otros relatos de filiación, está habitado por secretos y fantasmas y «le narrateur n'est dès lors plus un continuateur fidèle de la mémoire familiale, il en est plutôt l'herméneute critique qui traque les mensonges, dévoile les hontes et exorcise les fantômes qui hantaient le cercle familial»²⁸. El corazón helado puede entonces leerse también como una denuncia de las mentiras y los silencios de la Transición. «L'écriture s'apparente dès lors à une tentative d'exorcisme, qui permet de lever les silences et les non-dits qui pèsent sur la conscience»²⁹.

La filiación materializada: descendientes y herederos

Los dos primeros artículos que se publicaron sobre *El corazón helado* llevaban por título: «Herederos de la desdicha»³⁰ y «Novela de la restitución»³¹. La herencia, el patrimonio, el inventario son pues nociones esenciales en esta novela de filiación.

El corazón helado por sus dimensiones evoca un inventario del pasado español reciente: la guerra, el exilio, el regreso de los nietos, los descubrimientos de la tercera generación... Los personajes aparecen todos y cada uno de ellos como herederos de un pasado. La palabra «herencia» viene del verbo latino *haerēre* que significa «estar adherido». Es un «Conjunto de bienes, derechos y obligaciones que, al morir alguien, son transmisibles a sus herederos o a sus legatarios», pero es también más inmaterial ya que es un «conjunto de caracteres que los seres vivos reciben de sus progenitores». La palabra «herencia» tiene también una dimensión histórica: «Rasgos o circunstancias de índole cultural, social, económica, etc., que influyen en un momento histórico procedentes de otros momentos anteriores»³². En *El corazón helado*, se entremezclan todos estos aspectos: la dimensión material (Álvaro hereda una fortuna que es producto de un robo), espiritual y físico (se parece a su padre pero moralmente es más afín a su abuela). La herencia en *El corazón helado* es también la herencia de la guerra, la herencia de los crímenes de la dictadura y la herencia del pasado silenciado de la transición. Según Ródenas de Moya, «*El corazón helado* es una (quizá la) gran novela realista sobre las duraderas lesiones familiares que infligió la guerra civil, porque su tema es el carácter hereditario de la culpa y el estupor de los

27 *Op. cit.*, p. 918.

28 Laurent Demanze, «Le récit de filiation aujourd'hui», *Écritures contemporaines: Atelier de recherche sur la littérature actuelle*, disponible en: <http://ecrit-cont.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique39> (consultado el 15 de julio 2016).

29 *Ibid.*

30 Reseñas: José María Pozuelo Yvancos, «Herederos de la desdicha», *ABC*, sección Las Artes y las Letras, 17 de febrero de 2007, disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2007/02/17/015.html> (consultado el 15 de julio 2016).

31 Jordi Gracia, art. cit.

32 Diccionario de la Real Academia Española.

hijos que reciben ese legado»³³. La filiación implica un legado que hay que asumir. Un legado es según la RAE «Aquello que se deja o transmite a los sucesores, sea cosa material o inmaterial». La filiación es lo que da derecho a un patrimonio, material o espiritual. Raquel y Álvaro se oponen en este aspecto. La primera posee un patrimonio espiritual y no tiene bienes ya que su familia fue despojada de sus pertenencias por el padre de Álvaro. Este último, en cambio, goza de una excelente posición, aunque carece totalmente de patrimonio espiritual. Estos dos personajes que acabarán formando una pareja se completan. En esta novela se mezclan herencias afectivas, políticas y económicas que afectan el presente de los personajes aunque vienen de muy lejos atrás. Es difícil acotar los límites de una herencia, consciente o inconsciente. Los descendientes de aquellos que sufrieron directamente de la guerra siguen llevando ese peso en la novela de Grandes. Según Cyrulnik, este fenómeno es natural:

*les jeunes doivent supporter la blessure de leurs parents, la mort en héritage... La honte, l'inquiétude transmise... le désespoir de ne pas savoir altèrent les enfants des victimes autant que ceux des bourreaux*³⁴.

La herencia de cualquier individuo está hecha de parte de la psique de sus ascendientes. La herencia lleva a Álvaro a desvelar y descubrir la identidad familiar mientras que Raquel pertenece a una «familia marcada por la cultura del exilio»³⁵. Dos filiaciones se oponen simbolizando las dos Españas. Raquel tiene un patrimonio cultural (el del exilio) mientras que Álvaro tiene un patrimonio material, producto del robo perpetrado por su padre. La filiación de los exiliados aparece más sólida y vinculada a la nostalgia.

Dar a un hijo el nombre del padre o del abuelo es otra forma de asentar la filiación: «En 1971, cuando nació su primer hijo varón, Ignacio Fernández Salgado y Raquel Perea Millán decidieron llamarle Mateo. Nadie les preguntó por qué, pero todos supusieron que era una forma de cerrar el eslabón...»³⁶. De este modo Grandes sorteja uno de los problemas que hubiera podido tener su novela, frente al último caudal de novelas sobre la guerra civil, puesto que el tema de la guerra se trata no en sí mismo, sino en la herencia que ha dejado en los hijos y sobre todo en los nietos de sus protagonistas.

*L'héritage ne peut pas être reçu passivement, il ne peut être qu'une acquisition appropriative [...] il requiert de l'individu qu'il se constitue en sujet pour en hériter [...] ce qui se transmet est une trace [...] de ce qui n'a pu d'abord être reconnu et transmis dans l'ordre symbolique [...] elle suit son chemin [...] à travers les générations, jusqu'à ce qu'un destinataire se reconnaisse comme sujet de cette trace*³⁷.

Álvaro encuentra a la desconocida Raquel en una entidad bancaria donde ha ido a resolver un problema de herencia. El paratexto pone de realce la importancia de la herencia con una cita de Ortega y Gasset: «Lo que diferencia al hombre del animal es que el hombre es un heredero y no un mero descendiente»³⁸. La filiación humana se ve siempre materializada, eso nos distingue de

33 Domingo Rodenas de Moya, «Ominosos legados», *El periódico de Aragón*, disponible en: http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/ominosos-legados_302497.html (consultado el 15 de julio 2016).

34 Boris Cyrulnik, *Le murmure des fantômes*, Paris, Odile Jacob, 2003, p. 55.

35 *El corazón helado*, op. cit., p. 775.

36 *Ibid.*

37 René Kaës, «Ruptures, catastrophes et travail de mémoire», op. cit., p. 197.

38 Almudena Grandes, op. cit., p. 11.

los animales. De hecho, la hipótesis de Hansen y Cruz en «Literatura y memoria colectiva en España (2000-2010)» es que la memoria es performativa, es decir que hay una ontologización del pasado que se transforma en realidad presente. Ese proceso de transformación es lo que experimentan la pareja Álvaro y Raquel en *El corazón helado*.

El tema del físico y de la herencia genética es abordado profusamente cuando se describen los rasgos físicos de cada uno de los miembros de la familia Carrión: «Luego estaba yo, tan corriente en la calle, en el parque, en el colegio, pero tan extraño en mi casa como si viniera de otro planeta, tan parecido a mi padre sin embargo»³⁹. En una familia no todos heredan los mismos rasgos físicos. La herencia es también lo que permite establecer una diferenciación tanto a nivel físico como cultural. En el caso de Raquel que se crió en Francia, la herencia es lingüística ya que le enseñaron a hablar español: «ella había aprendido a hablar en español, pero le habían enseñado a leer en francés, y le pasaba algo que tenía un nombre muy raro pero que por lo visto en su familia era normal [...] y por eso a veces se hacía un lío al escribir en dos idiomas»⁴⁰. Su herencia lingüística la diferencia de los demás niños y, tras la muerte de Franco, la familia de Raquel se siente muy orgullosa de su pasado:

–Ese es mi padre –dijo–. Ignacio Fernández Muñoz, alias el Abogado, defensor de Madrid, Capitán del Ejército popular de la República, combatiente antifascista en la segunda guerra mundial, condecorado dos veces por liberar Francia, rojo y español, y en su voz tembló una emoción, un orgullo que Raquel no pudo interpretar⁴¹.

Raquel, a través del orgullo de su madre, hereda una historia familiar gloriosa. Como en el caso de Álvaro, el tema de la familia y de lo heredado es una preocupación constante para Raquel, un objeto de atención casi obsesivo: «Les observé y me observé entre ellos, y pensé en mi familia, en lo que éramos, en lo que habíamos sido, en los rasgos que nos unían y nos separaban, lo que había permanecido, y lo que se había llevado el tiempo»⁴². Raquel pertenece a una comunidad plasmada por el pronombre «nosotros». Pero, como Álvaro, los observa en la distancia, se compara y se opone para diferenciarse y construirse. La filiación es esencial para diferenciarse y construirse. También es muy consciente de que con el tiempo las cosas evolucionan.

La reconstrucción de la filiación a cargo de los nietos

El relato de filiación está en *El corazón helado* a cargo de los nietos, que recuerdan unas muertes espeluznantes cuyo horror se encuentra puesto de realce a través de la comparación con el nazismo: los franquistas fueron más crueles con los vencidos que el pueblo alemán con aquellos que consideraban inferiores.

Tanto Álvaro como Raquel pertenecen a la tercera generación para quien el pasado cobra un valor fundamental. La filiación está también vinculada, en *El corazón helado*, con la afiliación. Reconocer su filiación lleva a algunos personajes a afiliarse. «Afiliación es el acto y el resultado de afiliar. Este verbo, que deriva del vocablo latino *affiliāre*, hace referencia a la acción de adherir, apuntar, anotar o sumar a un individuo a una asociación u organización»⁴³. Álvaro acabará haciendo suyos los ideales de la República española. Adoptará las posturas políticas de su abuela

39 *Ibid*, p. 22

40 *Ibid.*, p. 35.

41 *Ibid.*, p. 49.

42 *Ibid*, p. 62.

43 RAE.

denunciando el silencio de la transición. Álvaro se afiliará simbólicamente a las convicciones de su abuela materna, solidarizándose con su ideario político. Los abuelos son en *El corazón helado* un ejemplo para los nietos. Este reanudar con la filiación ya estaba presente en otras novelas de Almudena Grandes. En *Malena es un nombre de tango*, la abuela Soledad vivió la libertad de los años treinta y esta filiación ayuda a Malena a liberarse de las trabas sociales que pesan sobre ella. Los horrores del pasado salen a la luz en boca de los nietos, saltando una generación:

–Como mi abuelo no era judío polaco, sino un rojo español, no tuvo la suerte de que los nazis lo gasearan. [...] Arucas fue el pueblo que más tardó en rendirse [...]. A lo mejor, por eso los falangistas pensaron que gastar balas iba a ser un despilfarro. Así que cogieron a mi abuelo y a otros sesenta y tantos republicanos de por allí, los tiraron en un pozo y les echaron cal viva por encima, tampoco demasiada, la justa para que los de arriba no pudieran salir, se conoce que estaban por ahorrar... [...]. En Auschwitz fueron más compasivos, porque a los de Arucas les costó mucho trabajo morir, ¿sabes?, casi una semana. Y como lloraban, y se quejaban, y la cal resplandecía por las noches, la gente del pueblo empezó a llamar a aquel sitio el pozo de los gritos de las brujas, porque lo que pasaba allí parecía cosa de brujería. Eso decían, y seguían durmiendo de un tirón⁴⁴.

En el caso de Grandes son las figuras de abuelas feministas y modernas, las mujeres de los años treinta, con quienes las heroínas femeninas establecen una filiación simbólica. En *El corazón helado*, Raquel insiste en sus lazos con su abuela Anita. Existe una profunda complicidad entre las dos: «La niña no podía mirarla, pero sabía que su abuela estaba sonriendo, que siempre sonreía al contar esa especie de chiste al que ella nunca le había visto la gracia»⁴⁵. El vínculo abuelo-nieta es tan fuerte que no necesitan palabras, ni siquiera verse. La nieta adivina los sentimientos de la anciana sin siquiera mirarla. La filiación se reafirma, pero saltando una generación, lo cual es propio de las filiaciones traumáticas en países que han sufrido formas de genocidio. Los nietos compartieron la emoción de sus abuelos sin saber entenderla, como Raquel al ver llorar a su abuelo: «Nunca había visto llorar a su abuelo. Tampoco lo vería aquella mañana, pero en la emoción que brillantaba sus ojos secos, comprendió que lo que estaba pasando era muy importante aunque ella no lo entendiera»⁴⁶. Ya adultos estos nietos se esfuerzan en dar un significado a tanto silencio, rellenándolo: «Las mismas flores que se encuentran en la tapia del cementerio del Este, el cementerio de la Almudena en Madrid, donde se fusilaron a casi tres mil personas en la posguerra y hay flores encajadas en los agujeros que dejaron las balas»⁴⁷. Los nietos intentan rellenar los huecos de las balas con flores: los agujeros, como el pozo, son huecos y plasman una herida abierta. Las flores, en cambio, son algo efímero y hermoso, que siempre hay que renovar. Son la memoria viva de la filiación. Las flores son el recuerdo vivo que se opone al lugar de memoria institucional como un monumento o una lápida. La filiación está truncada porque salta una generación. La gran mayoría de los españoles heredó el silencio y la cultura del secreto. Es algo que comparten vencidos y vencedores. En *El corazón helado*, la desaparición de la abuela es asumida por todos hasta que el nieto, al principio con ingenuidad, luego con tristeza, descubre el secreto. Hansen y Cruz han señalado que en el caso español las relaciones familiares desempeñan un papel muy importante: en esta novela la simple filiación es superada ya que acaba cobrando tintes éticos y morales que suelen caracterizar la postmemoria. Se puede hablar de memoria afiliativa en el caso de Álvaro y Raquel ya que los nietos se sienten

44 *Ibid*, p. 521.

45 *Ibid*, p. 34.

46 *Ibid*, p. 95.

47 *Ibid.*, p. 1230.

moralmente obligados a investigar el pasado y esta investigación cobra en el texto de Grandes un carácter performativo.

Con la filiación se cuestionan también los modelos patriarcales de la familia tradicional apoyándose en modelos familiares más antiguos. La filiación femenina ofrece otros modelos. La filiación y la herencia familiar son temas que aparecen desde muy temprano en las novelas de Almudena Grandes: en *Malena es un nombre de tango*, aparece la abuela Soledad contándole historias a su nieta aunque desempeñarán un papel en la vida del personaje. Tanto Malena como Reina tienen una larga y compleja historia familiar y en *Atlas de geografía humana* encontramos la crónica familiar de Fran Antúnez.

Como lo subraya Demanze, se trata para los relatos de filiación de poner palabras sobre las páginas blancas de la historia. En *Encres orphelines*⁴⁸, el diagnóstico de Demanze es que el tipo de relato de filiación al que pertenece *El corazón helado* oscila entre texto de duelo y celebración de lo perdido. Los personajes han perdido familiares, a veces una patria, y también un modelo político (el modelo republicano). Al mismo tiempo los tiempos pasados se ven exaltados por unos nietos admirativos hacia aquellos que les precedieron, enseñándoles un camino. Con *El corazón helado* empieza Almudena Grandes a centrarse en el tema de la guerra civil española. La novela marca un nuevo giro más histórico, pero a través del relato de filiación, como lo hizo Galdós. Para un escritor, más allá de la filiación genética, está la filiación espiritual que lo guía y la filiación galdosiana es reivindicada por la autora en sus entrevistas. En *El corazón helado* tenemos al Galdós de *Fortunata y Jacinta*, no al Galdós de los *Episodios nacionales*. Es decir que entronca con la novela de filiación galdosiana, no con las novelas propiamente históricas. Como lo subrayó Amado Alonso, «Galdós se puso a escribir novelas porque se sentía con una misión nacional que cumplir: alumbrar la conciencia de los españoles y mejorar su índole política»⁴⁹. En las novelas de Galdós como en *El corazón helado* de Almudena Grandes, los sucesos relatados están narrados desde personajes de a pie y se ven entremezclados con experiencias cotidianas. Almudena Grandes sigue las huellas de su maestro Galdós, quien supo entablar una filiación con la literatura anterior. Grandes se apoya en quienes la han precedido demostrando que detrás de cada escritor hay un lector, contando cómo las verdaderas filiaciones son siempre espirituales y literarias. Siempre ficcionales e inventadas. La filiación es una sombra que perdura para la generación a la que pertenece Almudena Grandes quien confesó incluso que la primera imagen del libro, la de un joven desconocido sobre la tumba de Julio Carrión, se la inspiró el entierro del padre de Benjamín Prado. Es decir que la primera pulsión es la de celebrar un duelo. Álvaro el hijo reanudará los lazos de filiación pero el precio será la ruptura con la generación de sus padres. La filiación se restablece con aquellos que no están, y rompiendo con los vivos. Es una filiación restaurada con los muertos: «tú no puedes ser como ellos, tú tienes que ser un hombre digno, bueno, valiente»⁵⁰, le dice la abuela a su hijo que no será ni bueno, ni digno, ni valiente, más la misiva será leída por el nieto que recobrará la herencia. Esta novela muestra una extraña filiación española y el papel que desempeñan en ella los nietos: generaciones pasan por encima del silencio de sus padres y la filiación saltará una generación ya que la identificación abuelanieto conlleva el rechazo del conservadurismo paterno. Pero *El corazón helado* va más allá. La

48 Laurent Demanze, *Encres orphelines: Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, Librairie José Corti, 2008.

49 Amado Alonso, «Lo español y lo universal en la obra de Galdós», *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1953, p. 34.

50 Almudena Grandes, *op. cit.*, p. 306.

filiación es también una forma de reconstruir la identidad. No hay identidad sin filiación⁵¹. Lo explica Raquel a su abuela renuente a hablar del pasado:

–¿y de qué me sirve saber cómo me llamo, abuela? ¿De qué me sirve saber cómo te llamas tú, y cómo se llamaban tus padres, y por qué no comes nunca albaricoques? ¿De qué me sirve no haberte escuchado decir nunca de mi vida, ni una sola vez, el nombre de tu pueblo? ¿De qué me sirve eso, abuela? ¿De nada, no? No me sirve de nada para nada excepto para saber quién soy yo, y por qué me llamo como me llamo⁵².

Conocer el pasado es esencial, pues aunque no tenga una finalidad material directamente entendible, el origen es la base de la identidad. No se puede omitir u ocultar la filiación. Aceptar el reconocimiento de la filiación es reconocer la importancia del pasado y del pasado histórico, porque la filiación se inserta en un contexto social, cultural y político. Hay que vivir con la filiación, «*apprendre à vivre avec les fantômes, dans l'entretien, la compagne ou le compagnonnage, dans le commerce sans commerce des fantômes. A vivre autrement, et mieux. Non pas mieux, plus justement. Mais avec eux*»⁵³. La filiación salta aquí una generación: el nieto habla del abuelo. Jordi Gracia empleó acerca de esta novela la palabra «restitución»: «Devolución de una cosa a quien la tenía antes/Restablecimiento o recuperación del estado que antes tenía una cosa» (RAE). La palabra nos remite implícitamente a otro régimen. Hay efectivamente en el texto de *Grandes* una dimensión política que se suele pasar por alto. Derrida abogaba también a favor de «*une politique de la mémoire, de l'héritage et des générations*»⁵⁴. La herencia republicana es, en *El corazón helado*, una forma de reanudar con las señas de identidad perdidas. La familia no es solamente un motivo literario, sino también el lugar de génesis del individuo, allí donde se fragua la identidad.

Ambos protagonistas son nietos que al recordar construyen un espacio de libertad reanudando con el pasado. Las historias familiares de ambos jóvenes, su filiación, constituyen el eje de la novela. Álvaro empieza a indagar sobre su padre y va a hallar mentiras sobre el origen y filiación de su madre. Según Marthe Robert, la unidad de una novela procede de una estructura primitiva inconsciente que Freud llama la «novela familiar» y esta última «*est la matière même de la création romanesque*»⁵⁵. Al *Corazón helado* se puede aplicar lo que Demanze afirma acerca del relato de filiación:

*Tels sont sans doute les défis et les qualités du récit de filiation contemporain: essayer de dire des figures invisibles et de lever des silences. La littérature retrouve alors une forte dimension éthique, et même critique, alors même qu'elle semble se replier sur l'univers étroit de la parenté. Surtout elle manifeste ici combien l'identité ne peut se penser désormais que dans une relation attentive à l'autre, et c'est ainsi que le récit de filiation réconcilie éthique et esthétique*⁵⁶.

En los relatos de filiación, la relación con el pasado es personal y ética. Como subraya Sebastiaan Faber, estas obras «comparten, en grandes líneas, una actitud nueva ante el pasado: consideran

51 Alex Mucchielli, *L'identité*, Paris, PUF, 2002.

52 Almudena Grandes, *op. cit.*, p. 796.

53 Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Editions Galilée, 1993, p. 14.

54 *Ibid.*

55 Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

56 Laurent Demanze, «le récit de filiation aujourd'hui», *Écritures contemporaines: Atelier de recherche sur la littérature actuelle*, disponible en: <http://ecrit-cont.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique39> (consultado el 15 de julio 2016).

sus dimensiones éticas desde un punto de vista individual, como un problema que afecta a las relaciones personales entre generaciones presentes y pasadas, y como un desafío que exige un esfuerzo de voluntad por parte de aquellas»⁵⁷.

Conclusión

El corazón helado nos sitúa pues entre investigación genealógica y filiación literaria. Los dos personajes principales Álvaro y Raquel descubren pasados ocultos, reviviendo las experiencias de sus ascendientes identificándose con ellos de forma casi obsesiva. Mas en la época de posmodernidad⁵⁸ o de supermodernidad⁵⁹ en la que vivimos, una época inestable y a veces desconcertante, el pasado y su rememoración ofrece también una estabilidad. El relato de filiación permite en este contexto construir una realidad más perene y sólida, estableciendo lazos de filiación entre pasado y presente. El pasado se ve actualizado y la filiación se torna afiliación.

La «nueva novela sobre la guerra civil»⁶⁰ a la que pertenece *El corazón helado* es también un relato de filiación que rompe el silencio histórico manteniendo vivo el diálogo histórico intergeneracional y ofreciéndonos un tratamiento novelístico del trauma histórico. La herencia es un deber moral que va más allá de la transmisión genealógica.

57 Sebastiaan Faber, «La literatura como acto afiliativo: la nueva novela de la guerra civil (2000-2007)», in: Palmar Álvarez-Blanco y Toni Dorca (coord.), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2011, p. 112.

58 Jean-François Lyotard, *La Condition post-moderne*, Paris: Minuit, 1979.

59 Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. «La librairie du xx^e siècle», 1992.

60 José Carlos Mainer, *op. cit.*

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio, *La communauté qui vient: théorie de la singularité quelconque*, Seuil, Paris, 1990, 118 p. ISBN: 978-2-02-012376-1.

ALONSO, Amado, « Lo español y lo universal en la obra de Galdós », *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1953, p. 34-42.

ARIES, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident: du Moyen Age à nos jours*, Paris, Seuil, 1975, 237 p. ISBN: 978-2-02-004736-4. Réédité Points Histoire, 2014.

AUGE, Marc, *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. «La librairie du xx^e siècle», 1992, 149 p. ISBN: 2-02-012526-9.

BOSZORMENYI-NAGY, Ivan (dir.), *Psychothérapies familiales*, Paris, PUF, 1980, 388 p. ISBN: 2-13-036379-2.

BOURDIEU, Pierre, «A propos de la famille comme catégorie réalisée», *Actes de la recherche en sciences sociales*, Année 1993, Volume 100, Numéro 1, p. 32-36.

CYRULNIK, Boris, *Le murmure des fantômes*, Paris, Odile Jacob, 2003, 259 p. ISBN: 978-2-7381-1220-0.

DEMANZE, Laurent, *Encres orphelines: Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, Librairie José Corti, 2008, 403 p. ISBN: 978-2-7143-0974-7.

DEMANZE, Laurent, «le récit de filiation aujourd'hui», *Écritures contemporaines: Atelier de recherche sur la littérature actuelle*, disponible en: <http://ecrit-cont.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique39> (consultado el 15 de julio 2016).

DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx: l'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Editions Galilée, 1993, 278 p. ISBN: 978-2-7186-0732-0.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *La novela política: novelistas españolas del siglo XXI y compromiso histórico*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012, 239 p. ISBN: 978-84-8448-670-1.

FABER, Sebastiaan, «La literatura como acto afiliativo: la nueva novela de la guerra civil (2000-2007)», in: Palmar Álvarez-Blanco y Toni Dorca (coord.), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2011, p. 101-110.

FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI editores, Novena edición, 1989, 314 p. ISBN: 9788432303326.

GRACIA, Jordi, «Novela de la restitución», *El País, Babelia*, 17 de febrero de 2007, disponible en: http://elpais.com/diario/2007/02/17/babelia/1171673412_850215.html (consultado el 15 de julio 2016).

GRANDES, Almudena, *El corazón helado*, Barcelona, Tusquets Editores, 2007, 933 p. ISBN: 978-84-8310-373-9.

HANSEN, Hans Lauge, CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos (eds.), *La memoria novelada: hibridación de géneros y metaficción sobre la guerra civil y el franquismo, 2000-2010*, Bern, Berlin, Bruxelles, P.Lang, 2012, 270 p. ISBN: 978-3-03-431088-8.

KAËS, René, *Transmission de la vie psychique entre générations*, Paris: Dunod, 1993, 208 p. ISBN: 978-2-10-059409-2.

LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1976, 523 p. ISBN: 2-13-038621-0.

LEVI-STRAUSS, Claude, «La Familia», in: Varios autores, *Polémica sobre el origen y la universalidad de la familia*, Barcelona, Cuadernos Anagrama, 1982, p. 7-49.

LYOTARD, Jean-François, *La Condition post-moderne*, Paris: Minuit, 1979, 109 p. ISBN: 978-2-7073-0276-2.

MAINER, José Carlos, «Para un mapa de lecturas de la guerra civil (1960-2000)», in: Santos Juliá (coord.), *Memoria de la guerra civil y el franquismo*, Madrid, Taurus, 2006, p. 135-161.

MISSENARD, A., ROSOLATO, G., GUILLAUMIN, J. [et al.], *Le négatif. Figures et modalités*, Paris, Dunod, 1989, 181 p. ISBN: 2-04-018765-0.

MUCHIELLI, Alex, *L'identité*, Paris, PUF, 2002, 127 p. ISBN: 978-2-13-052344-4.

POZUELO YVANCOS, José María, «Herederos de la desdicha», *ABC*, sección Las Artes y las Letras, 17 de febrero de 2007, disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2007/02/17/015.html> (consultado el 15 de julio 2016).

ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972, 364 p. ISBN: 978-2-246-15971-1.

RODENAS DE MOYA, Domingo, «Ominosos legados», *El periódico de Aragón*, disponible en: http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/ominosos-legados_302497.html (consultado el 15 de julio 2016).

VIART, Dominique, «Filiations littéraires», in: Jan Baetens, Dominique Viart, *Ecritures contemporaines 2*, Caen, Minard, 1999, p. 115-137.

Huérfanos con herencia: modalidades de la filiación en el teatro mexicano contemporáneo de la frontera norte

Orphelins et héritiers: modalités de la filiation dans le théâtre mexicain contemporain de la frontière nord

Orphans and heirs: modalities of filiation in contemporary Mexican theatre of the northern border

Marie-Jeanne GALÉRA

Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse – Laboratoire ICTT – EA 4277.

A partir de los años 1980-1990, se empiezan a crear, en los Estados cercanos a la frontera norte de México, colectivos de artistas (dramaturgos, directores de teatro y pedagogos) cuyo objetivo era fomentar la creación y la difusión teatral y ahondar en el conocimiento de su propia dramaturgia. Bajo la aparente heterogeneidad de la producción dramática de esta extensa región se vislumbran parentescos estructurales y temáticos que hacen inmediatamente reconocible la ascendencia de las obras. El corpus de este trabajo, que sólo representa

À partir des années 1980-1990, les dramaturges et metteurs en scène exerçant dans les États qui longent la frontière septentrionale du Mexique commencent à se regrouper en collectifs d'artistes; leur objectif est à la fois de stimuler la création et la diffusion théâtrale, et d'approfondir l'étude des dramaturgies issues de cette zone frontalière. Sous l'apparente hétérogénéité de la production théâtrale de cette vaste région, il est possible de discerner des parentés structurelles et thématiques qui rendent l'ascendance de ces pièces immédiatement reconnaissable. Le corpus

Mexico begin to gather in groups of artists; their objective is both to stimulate theatrical creation and dissemination, and deepen the study of dramaturgy from the border area. Under the apparent heterogeneity of theater production in this vast region, it is possible to discern structural and thematic kinships that make the ancestry of the plays instantly recognizable. The corpus of this work, which represents only a glimpse of the dense creative activity of the Northern Theater, includes 11 plays published between 1994 and 2010 by six



una muestra de la densa actividad creativa del *Teatro del Norte*, se compone de 11 obras publicadas entre 1994 y 2010 por 6 autores nortños. Los paralelos que se revelan tienen mucho que ver con la relación que se establece entre los textos y el contexto geográfico y cultural en el que surgen: la contigüidad, en las zonas fronterizas, entre dos culturas, despierta la necesidad de afirmar filiaciones, afiliaciones y herencias para seguir consolidando una identidad, entre una memoria herida y un presente sinónimo de pugna. Además de las filiaciones textuales subyacentes o explícitas, los textos estudiados proyectan en la escena, bajo la forma de figuras paternas y maternas más fantasmales o elípticas que protectoras, una voluntad de transmisión convertida en compromiso.

Palabras claves : México, teatro mexicano contemporáneo, literatura, frontera, identidad, filiación

de cette analyse, qui ne représente qu'un aperçu de la dense activité créatrice du Théâtre du Nord, comprend 11 pièces publiées entre 1994 et 2010 par 6 auteurs différents. Les parallèles qui se dévoilent progressivement ne sont pas sans lien avec l'ancrage géographique et culturel des textes: dans toute zone frontalière, la contiguïté entre deux cultures suscite le besoin d'affirmer filiations et affiliations, hérités et héritages, afin de consolider sans cesse l'identité; une identité qui, dans ce cas, se construit à partir d'une mémoire blessée et d'un présent synonyme de lutte perpétuelle. Outre les filiations textuelles sous-jacentes ou explicites, les textes présentés ici projettent sur scène, sous forme de figures paternelles et maternelles plus elliptiques que protectrices, une solide volonté de transmission devenue engagement.

Mots clés : Mexique, théâtre mexicain contemporain, littérature, frontière, identité, filiation

Domaine : Théâtre, xx^e siècle, Mexique

different authors. The parallels that gradually reveal are not unrelated to the geographic and cultural context: in all border areas, contiguity between two cultures awakens the need to affirm filiations, inheritances and legacies, in order to ceaselessly consolidate identity; an identity which in this case is constructed from a wounded past and a present synonymous with perpetual struggle. Besides underlying or explicit textual filiations, these texts project on stage, as father and mother figures more elliptical than protective, a strong will of transmission which becomes commitment.

Mexico, contemporary Mexican theatre, literature, border, identity, filiation

En 1932, el dramaturgo y teórico Rodolfo Usigli, uno de los más destacados historiadores del teatro mexicano, publicaba un ensayo cuyo título, *México en el teatro*, sintetiza a la vez las interrogaciones y el punto de partida del autor: la actividad teatral que se da en México hasta los años 1930, tanto en lo que se refiere a creación textual como a cartelera, quizás no corresponda todavía al gentilicio de «mexicana», por seguir obedeciendo a cánones y normas de ascendencia ajena (europea en particular). Uno de los objetivos del pionero Usigli era pues encaminarse hacia una dramaturgia que, sin incurrir en parricidio respecto a sus antecesores, supiera emanciparse de modelos impuestos, a veces inadecuados.

Casi dos decenios más tarde, en 1950, otro ilustre mexicano, Octavio Paz, inauguraba uno de los ensayos fundadores de la prosa mexicana contemporánea, *El laberinto de la soledad*, con un capítulo dedicado al pachuco, ese estereotipo del mexicano, inadaptado más que instalado, en los Estados Unidos; o sea que como necesaria primicia a cualquier indagación sobre la identidad mexicana, presenta la confrontación entre *yo* y *el otro*, es decir la existencia de *lo propio* sólo respecto a *lo ajeno*. Ese hundimiento en la alteridad y la búsqueda de singularidad que lo compensa cristalizan lo que, según Paz, constituye uno de los rasgos característicos de la identidad mexicana:

La historia de México es la del hombre que busca su filiación, su origen. [...] Nuestra soledad tiene las mismas raíces que el sentimiento religioso. Es una orfandad, una oscura conciencia de que hemos sido arrancados del Todo y una ardiente búsqueda: una fuga y un regreso, tentativa por restablecer los lazos que nos unían a la creación¹.

Huérfano o «hijo de la chingada»², el mexicano tiende a viajar con abundancia de figuras paternas o maternas en sus maletas; figuras a menudo distorsionadas por sentimientos de culpabilidad e ilegitimidad, y por un miedo obsesivo a la traición.

Con Usigli y Paz se cruzan ya varias problemáticas, vinculadas todas a la búsqueda de una identidad colectiva, buceando hacia los orígenes para legitimar un presente, buscando formas capaces de plasmar los contornos de una existencia. Añadamos aquí un enfoque territorial preciso, desplazando el centro de atención hacia una zona de particular interés cuando de filiación se trata: la zona fronteriza del norte de México.

Esta región, atravesada por la línea que separa políticamente la República de México de los Estados Unidos, corre a lo largo de unos 3200 km. de largo y abarca, por el lado mexicano, la superficie de 6 Estados (Baja California, Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas, de occidente a oriente), a los que se pueden añadir, por compartir la misma dinámica cultural, los estados de Sinaloa y Durango. Este vasto territorio se singulariza del resto del país por su inmediata contigüidad con otro, de cultura rigurosamente distinta. A ese carácter fronterizo se añade un elemento histórico que da su particularismo al norte de México: hasta el tratado de Guadalupe Hidalgo firmado en 1848, con el cual México perdió más de la mitad de su territorio, la frontera se ubicaba mucho más al norte. Además de contigüidad, se constata pues cierta continuidad cultural, de ambos lado de la línea. Lo cual hace afirmar a Iani Moreno que «Los territorios fronterizos del norte mexicano y los del suroeste estadounidense geográfica, histórica, económica y culturalmente tienen más en común consigo mismos que con el resto de sus países»³.

1 Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 155.

2 Se retoma aquí el título del cuarto capítulo del mismo ensayo. Ver: *Ibid.*, p. 202-227.

3 Iani Moreno, «El exilio fronterizo», in: Heidrun Adler, Adrián Herr (eds.), *Extraños en dos patrias: teatro*

Esta cultura específica, que se fue desarrollando en el entorno natural espléndidamente inhóspito del desierto y las sierras, lamidos por el océano en los extremos, no pudo sino dar una orientación específica a los artistas que en ella se inscriben, en el caso que nos interesa, los dramaturgos. Este espacio de «la frontera» quizás se singularice aún más en un país en que la actividad teatral ha sido casi exclusivamente concentrada en la capital durante decenios.

Durante los años 1980 y 1990 se crearon colectivos de artistas (dramaturgos, directores, pedagogos) cuyo objetivo era no sólo fomentar la creación y la difusión teatral (tanto textual como escénica) sino también ahondar en los estudios teatrales, mediante la organización de coloquios y encuentros entre diferentes actores del mundo teatral. Una de las manifestaciones más destacadas de esta labor colectiva fue la publicación de series de antologías tituladas, como la Asociación Civil que ampara su edición, *Teatro del Norte*.

Sería erróneo afirmar que existe una unidad u homogeneidad absolutas entre las producciones norteñas; tanto menos cuanto que, como lo señala en 1998 Hugo Salcedo, miembro fundador de *Teatro del Norte*, «La zona norte de nuestro país se ha visto enriquecida en los últimos años por una verdadera explosión de manifestaciones escénicas [...]»⁴. Pero sí cabe notar que existen concordancias y núcleos comunes, que hacen afirmar a otro representante de la dramaturgia norteña, el duranguense Enrique Mijares, que la dramaturgia del norte se puede definir «como un archipiélago de circunstancias»⁵, completando así su juicio: «En cuanto lees tres o cuatro textos de diferentes ángulos del Norte, [...] te vas a encontrar con la fuerte personalidad de cada uno, pero evidentemente verás que tienen parentesco»⁶.

Por este parentesco vamos a adentrarnos nosotros. No sólo el que algunos textos tienen entre sí, sino también y sobre todo el que intentan mantener con sus propios antecedentes textuales y con la herencia que les dejó la historia de su pueblo. Podremos darnos cuenta de que los textos de unos siete dramaturgos⁷ que examinaremos a continuación son expresión de una identidad fragmentada por una serie de filiaciones a veces reivindicadas, otras veces difíciles de asumir. En este sentido, y a pesar de que sólo cuatro de ellos estén explícitamente centrados en la relación familiar, corresponden al análisis que Laurent Demanze aplica a los relatos de filiación:

Entre transmisión quebrada y herencia de una deuda, esas escrituras de sí vuelven a inventar una identidad a la vez singular y plural. Pues al restituir las vidas dispersas de la ascendencia, el escritor contemporáneo descubre dentro de sí mismo la permanencia de identidades difuntas. (Nosotros traducimos)⁸

latinoamericano del exilio, Madrid, Vervuet-Iberoamericana, 2003, p. 141.

4 Hugo Salcedo, «Presentación», in: *Teatro del Norte. Antología*, Tijuana, Teatro del Norte, A.C., 1998, p. 7.

5 Enrique Mijares, entrevistado en: Rocío Galicia, «La dramaturgia norteña, un archipiélago de circunstancias: entrevista al dramaturgo Enrique Mijares», *Latin American Theatre Review*, Fall 2006, vol. 40, n° 1, p. 187.

6 *Ibid.*, p. 188.

7 Se tratará de textos de: Hernán Galindo (1960, Monterrey, Nuevo León); Cutberto López (1964, Sonora); Agustín Meléndez Eyraud (1973, Mexicali, Baja California); Enrique Mijares (1944, Durango); Hugo Salcedo (1946, oriundo de Guadalajara, pero hijo adoptado de Tijuana, Baja California, desde los años 1980); Manuel Talavera Trejo (1949, Chihuahua); Medardo Treviño González (1960, Río Bravo, Tamaulipas).

8 «Entre transmission brisée et héritage d'une dette, ces écritures de soi réinventent une identité singulière et plurielle à la fois. Car en restituant les vies dispersées de l'ascendance, l'écrivain contemporain découvre en lui la permanence d'identités défuntées». Laurent Demanze, *Encres orphelines*. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon, Paris, José Corti, 2008, p. 3.

El hueco de la transmisión quebrada, el que desató reiteradamente el sentimiento de orfandad, después de la Conquista española y luego de la estadounidense (con breve incursión francesa), es el que se ha de colmar para recuperar herencia y legitimidad. Por una parte, los textos que vamos a presentar se inscriben a menudo en una genealogía literaria que se deja vislumbrar de forma más o menos explícita, y que no siempre se limita a las fronteras de la República, ni mucho menos a la lejana *Aztlán* de los antepasados, recuperada por los chicanos en los años 1960. Por otra parte, estos textos también están atravesados por algunos héroes populares representativos de esta región; héroes revisitados, mandados al público como voceros, como vínculos de papel entre la memoria histórica y la identidad. Por fin, se verá que esas obras, en su mayoría breves y fulgurantes, están pobladas de huérfanos en busca de padres, padres en busca de hijos, padres e hijos traidores, sustituidos, fantasmales, anhelados... que quizás sean cuantas máscaras teatrales tras las cuales van tanteando los hijos del Norte, ubicados «entre culturas»⁹.

Filiaciones textuales

Hemos empezado este trabajo evocando a Rodolfo Usigli y el empeño que puso en alentar una dramaturgia (y más ampliamente una literatura) arraigada en las realidades nacionales y en las culturas del país. Sus esfuerzos dieron resultados a partir del decenio de 1950, con una profusión de autores y textos que, sin rechazar los aportes ajenos, reinventaron las escrituras teatrales, acercándolas más a los imaginarios colectivos mexicanos. Elena Garro es una de las dramaturgas que más innovaron en las técnicas de escritura, brindando al escenario, por primera vez en la dramaturgia nacional, obras breves en un acto, comprometidas con las problemáticas sociales de su tiempo, a la vez trágicas e impregnadas de poesía.

La característica estructural de la brevedad es sin lugar a dudas uno de los ascendentes dramáticos de los autores nortños de varias generaciones posteriores que hicieron del texto breve en un solo acto su forma predilecta. Dos de ellos parecen rendir particular homenaje a su antecesora, reintroduciendo en dos de sus obras un motivo presente en dos obras garrianas: el del árbol como testigo y cómplice, a la vez amparo y válvula de escape.

En *El árbol*¹⁰ de Garro, Luisa, denominada «mala» o «niña mala» durante toda la obra, permanece horas abrazada a un árbol viejo y frondoso, confiándole sus pecados para que él cargue con ellos. Semejante situación vive El niño malo, nombre de uno de los dos personajes de *El árbol del deseo*¹¹, de Hugo Salcedo: se pasa los días amarrado a un árbol viejo, cuyas ramas frondosas son testigo y cómplice de sus relaciones con su madrastra, y con el que terminará totalmente identificado. En *Mazorcas coloradas*, de Medardo Treviño González, el primer elemento que se brinda en la didascalia inaugural es «Un mezquite viejo, de ramas largas que se entrelazan, se pierden en la altura»¹². En las ramas de ese árbol, que también es el confidente de su padre, pasa Juanillo toda su infancia, y sólo se baja de él al llegar a ser adulto. Pero entonces será el mismo mezquite el que será testigo de su traición, cuando Juanillo se acueste con la esposa de su padre al amparo de sus ramas.

9 Retomamos los términos utilizados por Iani Moreno, en el artículo ya mencionado. Moreno recuerda el parentesco que se puede establecer entre la situación de la región fronteriza y la que experimentaron los aztecas inmediatamente después de la conquista, llamando este inestable estado «Nepantla», o sea «entre culturas». Ver: Iani Moreno, *op. cit.*, p. 142-143.

10 Elena Garro, *El árbol* (1967), in: *Teatro de Elena Garro* (Edición y prólogo de Patricia Rosas Lopátegui), Albuquerque, Rosas Lopátegui Publishing, 2000, p. 133-145.

11 Hugo Salcedo, *El árbol del deseo* (1998), *Tramoya*, abril-junio 1999, n° 59, p. 109-117.

12 Medardo Treviño González, *Mazorcas coloradas* (1994), *Tramoya*, octubre-diciembre 1996, n° 45, p. 246.

La filiación se hace aún más patente con otro ilustre mexicano, que no fue dramaturgo sino novelista y cuentista, pero cuyos ambientes y personajes manan permanentemente de las obras nortteñas: Juan Rulfo. Sus paisajes áridos, sus llanos incandescentes, sus personajes fantasmales, como detenidos en el tiempo y moldeados con la misma tierra que la de la milpa parecen haberse desplazado, a partir del vecino estado de Jalisco, para poblar los desiertos del norte. Si las *Mazorcas coloradas* de Treviño deben a Garro, no poca deuda tienen hacia cuentos tales como *Paso del Norte*, *No oyes ladrar los perros* y *La herencia de Matilde Arcángel*¹³, en que se escrutan hasta la crueldad las relaciones entre padres e hijos, especialmente cuando se rompe el último lazo y el uno se hace el enemigo del otro. De la misma manera, *Los niños de sal*¹⁴, de Hernán Galindo, oscila entre presente y pasado y está poblada de personajes vivos y otros muertos que comunican con la mayor naturalidad. Los cuadros que constituyen el hilo conductor los componen Raúl, Jonás y otros jóvenes de su edad, que en las didascalias de la obra se convierten en «Adulto con muerto», «Adulto y muerto», «Muerte con muchachos», «Muerto, visita y muerto en vida», «Tres hombres, dos espectros»¹⁵. En apariencia, Raúl y Jonás se vuelven a encontrar en su pueblo de infancia y empiezan a recordar su niñez y adolescencia a orillas del mar; el espectador se dará cuenta al final de la obra de que todos los personajes han muerto excepto Raúl, que mantenía un diálogo con espectros. Aunque la figura de *Pedro Páramo* se vaya delineando progresivamente, su presencia como hipotexto se hace patente al final de la obra.

A estos dos ejemplos se puede añadir la obra *Durmientes*¹⁶, de Cutberto López. Ese breve texto pone en escena a dos personajes femeninos encerrados en un vagón de ferrocarril varado en medio del desierto, esperando días mejores después de que los hijos se marcharan hacia la frontera y los tragara el mismo desierto. La intemporalidad de la obra y la oscuridad en que se desarrolla vuelven a recordar escenas sepulcrales de *Pedro Páramo*¹⁷ o de *Luvina*. Sin embargo, en esta obra también se hace sensible la filiación directa del Samuel Beckett de *Esperando a Godot*¹⁸, mediante estos dos personajes que siguen esperando no se sabe qué ni a quién... si será Dios o, en este desierto, más bien el diablo: «Se ve el infierno... Se ve... [...] Se ve una mujer sentada y una joven vieja que habla... Se ven sus palabras... Se ven sus recuerdos cayendo como baba apestosa en la cara de la vieja... Es el infierno... Seguro que es el infierno»¹⁹.

Este último parentesco demuestra que además de situarse como herederos de lo que ya se puede calificar como una tradición literaria arraigada en México, los dramaturgos nortteños no adoptan una postura que consiste en romper puentes con estéticas y temáticas más universales; su labor consiste al contrario en inscribirse en una genealogía más amplia, adaptando el legado procedente de otras culturas y épocas a su tiempo y a sus contemporáneos. En este sentido, dos de las obras citadas retoman y revisitan al personaje raciniano de Fedra: tanto la «Mujer» de *El árbol del deseo* como la de *Mazorcas coloradas*, ambas neutralizadas por la denominación «Mujer», reproducen el esquema de la madrastra enamorada de su hijastro. Sin embargo, a la traición de la tragedia original se le añade aquí otra: la del hijo respecto a su padre, al consumirse

13 Ver: Juan Rulfo, *El llano en Llamas* (1953), Madrid, Cátedra, 2012, 170 p.

14 Hernán Galindo, *Los niños de sal* (1994), in: *Teatro del norte. Antología*, Tijuana, Teatro del Norte A. C., 1998, p. 9-37.

15 *Ibid.*, p. 13, 21, 25, 27, 28, 31, 32.

16 Cutberto López, *Durmientes* (2001), [s.l.]: [s.f.], [en línea], 8 p.

17 Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (1955), Madrid, Cátedra, 1986, 198 p.

18 Samuel Beckett, *Esperando a Godot* (1953), Barcelona, Tusquets, 1995, 128 p.

19 Cutberto López, *Durmientes*, op. cit., p. 8.

la relación. Como veremos en la última parte de nuestro estudio, tal variante confirma y agudiza la presencia obsesiva de personajes traidores en esas tragedias mexicanas.

La herencia histórica

Estar inmerso en una cultura específica como lo es la de la frontera norte puede conllevar la necesidad de asirse de una Historia colectiva propia para no diluirse en un presente ajeno y sin raíces. Cuando la contigüidad tiende a imponer otra vez la presencia absorbente de una nación conquistadora, esa necesidad se hace vital. Por una parte, la dramaturgia de la frontera se afina en un territorio y un entorno natural peculiares, muy presentes en las obras. El desierto se convierte en personaje en *Durmientes* y en *Desierto*²⁰, de Cutberto López Reyes, así como el mítico maíz en *Mazorcas coloradas* de Treviño González; el golfo de California, la isla Tiburón y los últimos representantes del pueblo Seri y de su cultura son el escenario y los ejes determinantes de la obra *Isla Tiburón*²¹, de Agustín Meléndez Eyraud. Este anclaje territorial no se limita a una estrecha relación al espacio sino también al tiempo histórico. Para ello, no pocos dramaturgos ahondaron en la memoria popular para rescatar algunos personajes emblemáticos indisociables de su territorio e identidad.

Cuando de Norte se trata en México, empieza a rondar una de las figuras históricas más representativa del imaginario colectivo de la región: la de Doroteo Arango, más conocido como el jefe de la «División del Norte» bajo la Revolución Mexicana bajo el seudónimo de Francisco / Pancho Villa. Villa es el centro de varias obras de Enrique Mijares, entre ellas *Manos impunes* (1995)²² y *¿Herraduras al Centauro?* (1997)²³. En estos textos, se destaca un Pancho Villa de doble calaña: sin descartar la cara oscura de este personaje controvertido por su violencia y su pasado de bandido, se pone de realce ante todo su lealtad a los propósitos revolucionarios y su compromiso para con el pueblo llano, a quien se le usurpó no sólo la tierra sino también el intento de recuperarla.

Manos Impunes es particularmente representativa de la operación de rescate voluntario llevada a cabo por Mijares. La obra se abre con la puesta en escena del asesinato del «Centauro del Norte» (uno de los apodos de Villa). Entre los curiosos, emprenden diálogo el general Salas Barraza (involucrado en el asesinato) y Piñón (uno de los numerosos supuestos hijos de Villa):

Curioso Cinco: No respetaba ni a los curas.

Salas: Por eso lo ejecutaron como a un perro, como a un animal del demonio.

Piñón: ¡Óigame! ¡No le permito que hable así del difuto! El general Francisco Villa es como un padre para todos los mexicanos.

Salas: (Ríe) Padre de usted... sería, porque ahora ya está muerto (Sale).

20 Ver: Cutberto López Reyes, *Désert* (1995) suivi de *Dormeuses* (2001), Aubervilliers, Le miroir qui fume, 2005, 85 p.

21 Ver: Agustín Meléndez Eyraud, *Isla Tiburón* (2010), in: Agustín Meléndez Eyraud, *Arde Fénix y otros textos incendiarios*, México, Escenología, 2011, p. 83-120.

22 Ver: Enrique Mijares, *Manos impunes* (1995), in: *Teatro del norte. Antología*, Tijuana, Teatro del Norte A. C., 1998, p. 39-57.

23 Ver: Enrique Mijares, *¿Herraduras al Centauro?* (1997), Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1997, 110 p.

Piñón: Ustedes podrán acabar con su cuerpo, pero no con su recuerdo. El general Villa pertenece al pueblo para siempre (Sale)²⁴.

Este intercambio propone las bases del proyecto: convertir a Villa en figura paterna colectiva, borrando sus asperezas. A partir del segundo cuadro se escenifica la dualidad del héroe regional, haciendo dialogar a la figura histórica, vestida de «traje y gorra militar»²⁵, con su alter ego íntimo, o mejor dicho consigo mismo, Doroteo Arango, el paisano de Durango, «con ropa de campesino y sombrero de palma»²⁶:

Arango: ¡Ni muertos nos van a dejar descansar, general!

Villa: ¡Sosiéguese! ¿Qué no ve que ahora estamos en manos de los historiadores?

Arango: Estamos a merced de los traidores y de su lengua de víboras chirrioneras.

Villa: Las balas son las que matan, Aranguito; pero, ¿aquí ya cuál daño nos pueden hacer las balas?²⁷

Estas réplicas confirman el propósito del autor, que sin ser historiador, inscribe su papel entre quienes tienen bajo sus plumas la posibilidad de ofrecer *una* imagen del héroe a una posteridad de la que forma parte. Y con el mismo trazo de pluma, no sólo contribuye a transmitir su idea del ícono popular, sino que también se pone a salvo (así como el público que adhiera al proyecto) del delito de traición, parteaguas de una herencia y de una conciencia colectiva heridas.

Otro personaje histórico «regional», llevado al escenario por Hugo Salcedo en 1994, es el de Bárbara Gandiaga, en una obra epónima²⁸. Si bien no alcanza la popularidad de Francisco Villa excepto en el noroeste mexicano, su memoria es tan controvertida como la del revolucionario, y por ende tan maleable, manipulable y recuperable. Tanto más cuanto que está más alejada en el tiempo, y fue oficialmente perennizada por el poder colonial.

Una mañana de mayo 1803, un soldado encontró muerto en su celda al padre Surroca, fraile residente de la misión bajacaliforniana de Santo Tomás de Aquino. Pronto se averiguó la causa criminal de la muerte y la identidad de los culpables: Bárbara Gandiaga y dos cómplices, Lázaro y Alejandro, los tres jóvenes indígenas bautizados y residentes de la misión. Tras dos años de juicio, los tres fueron condenados a la pena máxima, siendo considerada Bárbara como la instigadora del crimen. Lo que la historiografía ha tendido a fijar, es la *barbarie* de asesinar al que ocupa el lugar de protector; lo que ha tendido a borrar, son los abusos sexuales que Bárbara sufrió desde muy joven por parte del padre, como lo subraya el texto de Salcedo desde el segundo cuadro, llamado «El acoso»:

(*Una sombra se desliza despacio. Trae una pesada capa y una lámpara en la mano izquierda.*)

Sombra: Bárbara... Barbarita...

Grillos: Cri, cri...

24 Enrique Mijares, *Manos impunes*, op. cit., p. 44-45.

25 *Ibid.*, p. 45.

26 *Ibid.* Es interesante observar que el autor, en sus acotaciones, recomienda que estos dos personajes estén representados en escena por un mismo actor con dos perfiles diferentes, subrayando: «La idea es que sean dos personalidades en un solo personaje [...]», *ibid.*

27 *Ibid.*, p. 45-46.

28 Ver: Hugo Salcedo, *Bárbara Gandiaga (Crimen y Condena en la Misión de Santo Tomás)*, (1994) [en línea], Tramoya, abril-junio 1995, n° 43, p. 4-38, disponible en: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/4173/2/199543P4.pdf> (Consultado el 15 de octubre de 2016)

[...]

Sombra: Niña bonita... Ha llegado la hora. Vengo por ti. Voy a llevarte sobre mis hombros a que conozcas el verdadero paraíso. Chiquilla, no te escondas. Sal. Voy a dar contigo aunque no lo quieras. Puedo ver en la oscuridad. Tengo alas enormes para buscarte desde el aire. Mis pies corren más aprisa que los tuyos. No hay paredes que me detengan ni lazos que me aten ni amenazas que me intimiden ni condenas que me hundan ni leyes que me prohíban. ¿Ya adivinaste mi nombre? Ven. No te escondas. Bárbara... Barbarita...²⁹

Aunque una se llame *Bárbara* y el otro *Padre*, bien se revela aquí la orientación de Salcedo: convirtiendo al misionero en «sombra», ensombrece también una figura paterna indeseable y traidora (una más), para restablecer la parte no rescatada de la Historia. La filiación y la herencia se ubican pues claramente del lado de Bárbara, la indígena, la californiana nativa. Superponiendo las temporalidades (entre el momento de los hechos y el del pleito), Salcedo hace que se enfrenten varios testigos con miradas diferentes sobre los acontecimientos. De esta manera, no se presentan bajo una *verdad* única, sino como una realidad mucho más compleja y fraccionada. Lo que propone Salcedo en esta obra no es una versión extrema que invierta los papeles y haga de Bárbara una víctima inocente; frente a la *verdad*, propone la *incertidumbre*, generadora de *duda*. En cambio, como en el caso de Enrique Mijares, el dramaturgo no deja lugar a dudas en cuanto a su propósito, como lo demuestra la última escena de la obra, en la que interviene una vieja indígena, citada por Salcedo como testigo:

Vieja: Y cuentan que hubo gran dolor, que muchas lágrimas rodaron formando ese río que hoy mismo continúa su recorrido como una cantata de lamentaciones y desemboca en el mar. El agua arrastra consigo toda aquella vieja historia y sigue contándola por el boca a boca de los peces para que no se pierda, para que perdure hasta nosotros. Y algunos le siguen agregando detalles, otros se los quitan. [...] Pero lo cierto es que no se trata de una invención ni de un extraño sueño, y a veces ni de una historia tan añeja, porque basta asomarse un poco a las cosas de todos los días y descubrir que hay pueblos sometidos que levantan el fusil para librarse de la opresión que los encarcela [...]. Aquella mujer fui yo o mi hija o mi hermana o todas juntas a la vez pero siempre alguien que actuaba en el tiempo. Y sigo siendo yo quien prefiero la lucha a la injusticia, el grito al silencio, el relato a la ignorancia³⁰.

Con la actualización que permite el teatro al encarnar a los personajes en el *aquí* y *ahora* de la representación, el espectador puede preguntarse si este «hoy mismo» es el del final de la colonia o el de su siglo, si este «yo» es el de la metafórica vieja, el del autor o podría ser el suyo propio. Lejos de ser un tribunal, el escenario ofrece simplemente una tribuna para moldear las historias de la Historia e intentar recrear así, o restablecer, una «novela familiar» nortea más aceptable para ubicarse en el mundo. Si los héroes populares y personajes históricos participan del intento, la dramaturgia de la frontera también saca de los armarios otras parentelas poco relucientes, pero que forman parte de la herencia: siglos de traiciones, pérdidas y abandonos, que perpetúan una memoria manchada.

De padres e hijos traidores: la filiación culpable

Antes de adentrarnos en el análisis de cómo se vislumbran las figuras paternas y las relaciones filiales en la dramaturgia de la frontera, es interesante notar la abrumadora ausencia de toda figura materna dinámica en un corpus de 11 textos. Se podría argüir que los textos seleccionados tienen todos autoría masculina³¹... lo cual significaría clasificaciones genéricas consistiendo en

29 *Ibid.*, p. 9.

30 *Ibid.*, p. 37-38.

31 Los textos fueron seleccionados según sus temáticas y estilos, sin ningún criterio respecto al género.

atribuirle un sexo a la escritura. Quizás sea preferible explicar este lapso por circunstancias a la vez históricas y sociales.

Aparte de vagas evocaciones muy puntuales, la figura materna aparece dos veces (en *Mazorcas coloradas* de Medardo Treviño y en *El árbol del deseo* de Hugo Salcedo) bajo los rasgos de una madrastra que traiciona a su legítimo esposo seduciendo a su hijastro hasta la destrucción total del núcleo familiar y de sus miembros. Si se ha visto lo que estos personajes deben a su antecesora grecofrancesa, no se puede ignorar otro parentesco más mexicano: el de Malintzin –Malinche– doña Marina, considerada a la vez como la que traicionó a su pueblo y la madre de los mexicanos...; molesta ascendencia, madre del mestizo siendo madrastra del indígena. Sin embargo, quizás la filiación sea más directa con esta madre histórica que con su contrapartida impuesta, imagen del amparo según Octavio Paz, pero cuyo nombre suena como el de un tratado filicidio: la virgen de Guadalupe. Es lo que sugiere el texto de Hernán Galindo *Los niños de sal*, en el que Raúl, el principal protagonista, parece no tener padres pero compensa esa ausencia con la presencia de una abuela cariñosa y protectora llamada... *Marina*. En cuanto a las dos *Durmientes* de Cutberto López, no se les deja posibilidad alguna de ocupar su lugar de madres, por encontrarse ya sin sus hijos (empujados a abandonarlas por necesidad, y supuestamente muertos en el intento), condenadas a la expectante inercia.

La figura paterna, en cambio, divaga por el laberinto de los escenarios; pero es una figura atormentada, o mejor dicho el reflejo de la mirada atormentada de sus descendientes. Si la evocación nortea de Francisco Villa llega a convertirse en figura paterna, quizás sea precisamente por carencia de la misma en la memoria colectiva de los mexicanos en general, y más peculiarmente aún de las poblaciones fronterizas.

Como afirma Octavio Paz, la historia del mexicano del siglo xx es la de una serie de abandonos, traiciones e imposiciones de padres de sustitución, empezando por la flaqueza de Moctezuma II hasta la recuperación de la Revolución por parte de las élites políticas del país. Entre esos dos extremos, se suceden padrastror virreyes o misioneros, un emperador ajeno y años de porfiriato de poco fiar; larga ascendencia frente a la cual el mismo Juárez tiene poco peso, sobre todo si se considera que Juárez, a pesar de la ciudad fronteriza de triste fama que lleva su nombre, no puede ser considerado como un héroe específicamente nortea, por su propia ascendencia oaxaqueña.

Además de esta Historia «nacional» colectiva, los pueblos del norte, los que ahora se ubican a lo largo y ancho de la línea fronteriza, tienen otras cuentas que saldar: las de una historia regional marcada por la pérdida, desde que el gobierno central cedió (o mejor dicho *vendió* por 15 millones de dólares) más de la mitad de su territorio al vecino del norte en 1848. El tratado de Guadalupe Hidalgo obligó a los habitantes del norte a buscar, antes de filiaciones, *afiliaciones*. Los que quedaron atrapados en los territorios conquistados por los Estados Unidos tuvieron aparente elección: o se convertían en ciudadanos estadounidenses (no «americanos», usurpación lingüística de una identidad continental) y sus nuevos gobernantes tutelares se comprometían a respetar sus propiedades, instituciones, lenguas, costumbres y derechos; o se desplazaban al sur del Río Bravo, integrando lo que hasta entonces fuera su propio país³². A los que les tocó en suerte no tener que elegir se les impuso una confusa alteridad respecto a lo que hasta entonces fuera una identidad compartida. Una alteridad no sólo hacia la nueva vecindad, sino también

32 Ver el texto del tratado de Guadalupe Hidalgo, particularmente los artículos X a XI [en línea]; disponible en: http://www.fmmeduacion.com.ar/Historia/Documentoshist/1848Tratado_GuadalupeHidalgo.pdf (p. 34-42 para los artículos mencionados en la referencia mencionada).

en el seno mismo de su reciente «nación» que, absorbida por su construcción en torno a la sede central del poder (político y económico), los dejó vagando por la periferia.

De parte u otra de la línea, es pues el sentimiento de abandono y (¿por qué no retomar las palabras de Octavio Paz?) de orfandad el que dominó durante más de un siglo en la memoria colectiva de las poblaciones fronterizas. Los textos que forman parte de nuestro *corpus* demuestran que, bajo la forma de la metáfora y, cuando de ausencia se trata, de la elipsis, estos sentimientos siguen vivaces, hasta muy entrado el siglo XXI.

La elipsis, que se concreta en un pesado silencio respecto a la ascendencia directa, es una de las figuras centrales de *El árbol del deseo* y de *Los niños de sal*.

En *El árbol del deseo*, el padre se caracteriza por su ausencia, y esa misma ausencia es la que justifica a la vez la relación culpable que mantiene el «Niño Malo» con su madrastra y el nombre que ella le da, en un proceso de revictimización que terminará con él.

En *Los niños de sal*, los padres de Raúl sólo se mencionan una vez, siendo la abuela Marina la que ocupa su lugar, en una confusa relación edípica³³. Frente a la ausencia, el protagonista se ha construido un núcleo protector de amigos, que pueblan esta obra en forma de itinerario iniciático: tras haber terminado sus estudios en la capital, Raúl vuelve al pueblo de su infancia, no sólo porque «allí no hay amigos»³⁴ sino también porque, según le confiesa a su abuela «Yo... ya no sé ni de dónde soy»³⁵. En el centro del núcleo que substituye a los padres se hallan Jonás, el amigo fiel, y Ángel, el que hace las veces de hermano mayor, iniciando a los «plebes»³⁶ en sus tanteos sexuales y demás experiencias. Las pruebas iniciáticas organizadas por Ángel se desarrollan todas en la «barriga de un barco que nunca zarpó»³⁷, o «la panza de un barco abandonado en la bahía»³⁸. En esa misma panza es donde va a morir Jonás bajo los efectos de las drogas a las que Ángel lo inició; esa panza va a ser el ataúd de Jonás e indirectamente el de Raúl y de sus sueños infantiles, como lo reconoce él mismo, ya adulto: «Raúl fue otro que desconozco; se metió al ataúd de Jonás, se quedó en la hamaca de Coral, está todavía en una cuna donde cuelgan caracoles que cantan. Fetal. Para que nadie lo hiera. Me desmoroné. Un montoncito de sal»³⁹. Al final de la obra, Raúl intenta marcharse, pero se encuentra encadenado a las maletas de todos sus amigos, antes de petrificarse en una estatua de sal, varada en el puerto.

Mezclando las referencias bíblicas con las alusiones a problemáticas sociales y culturales propias del México norteno, Hernán Galindo expresa a la vez la necesidad de indagar en el pasado para «saber de dónde somos», la necesidad de construir sus propias ascendencias para poder avanzar, y la inutilidad del intento si éste se convierte en objetivo obsesivo, no en etapa de construcción.

Acabamos de ver cómo la ausencia y la elipsis paterna dejan lugar a la elaboración de ascendencias substitutivas. Pero lo que más abunda en los textos son las modalidades metafóricas

33 Raúl le confiesa a su abuela «Me gustaría encontrar una mujer como tú, abuela». Ver: Hernán Galindo, *Los niños de sal*, op. cit., p. 27.

34 *Ibid.*, p. 33.

35 *Ibid.*, p. 21.

36 Se retoma aquí la denominación aplicada en la obra al grupo de niños, a la vez por la abuela y por Ángel.

37 *Ibid.*, p. 22.

38 *Ibid.*

39 *Ibid.*, p. 36.

del abandono, bajo la forma de figuras paternas presentes pero insatisfactorias, de filiaciones truncadas y culpables, de diálogos imposibles entre un hijo y su padre anhelado.

En la misma obra, *Los niños de sal*, un conflicto interno opone, dentro del grupo de los amigos, a Otoniel y a Camarón. Otoniel es hijo de un rico empresario del pueblo, mientras no se conoce el padre de Camarón. Esta fractura determina las relaciones entre los dos amigos; se expresa en la obra con la crueldad propia de la espontaneidad infantil, que Raúl observa desde su mirada de adulto:

Camarón: Lo va a regañar papi.

Otoniel: Al menos yo sí tengo; tú ni estás seguro. Dicen que un gringo puso gorda a tu mamá, que por eso eres güero...

Camarón: (Con muchísima furia se lanza sobre él) ¡Pinche gordo asqueroso!

Ángel: (Separándolos) Ya estuvo, plebes, ya sáquense.

Camarón: (Llorando de coraje) ¡Sí es cierto y qué! Yo no tengo la culpa⁴⁰.

Con todo, será Camarón el que, tras admitir su situación y formalizar su *no* culpabilidad, terminará tomando económicamente en su regazo a Otoniel, mientras éste admitirá que, tras el fracaso económico de su padre, su vida ha consistido en ir «a la vida sin mi padre»⁴¹. Lo cual confirma el propósito de la obra, según el cual la ascendencia no es ni definitivamente adquirida ni definitivamente perdida, ni se puede negar, sino que forma parte de un proceso dinámico de construcción de la identidad.

Dos textos más recientes demuestran que la condición de «huérfano» evocada por Octavio Paz en los años 1950 sigue siendo uno de los motivos recurrentes en la dramaturgia mexicana contemporánea, con mayor fuerza la de los autores de la Frontera. El primero, fechado en 2009, lleva su propósito temático en el título: *Acerca de la orfandad*⁴², de Cutberto López. La obra, compuesta en 17 cuadros, no lleva *Dramatis personae*; los cuadros sólo escenifican diálogos entre dos personas innominadas, en 17 situaciones diferentes. Así se ve el espectador inmerso de inmediato en la pérdida y búsqueda de referencias que expresa la principal protagonista a lo largo de los cuadros. En efecto, el hilo conductor que se va desdibujando poco a poco es el de un personaje femenino desatendido desde su niñez por un padre que la abandonó, marchando para el norte (los Estados Unidos). Los cuadros evocan tanto momentos traumáticos de su infancia (como el tener que elaborar un regalo en la escuela en ocasión del día del padre) como sus experiencias fallidas con hombres en los que buscaba a su propio padre, hasta sus sesiones de sicoterapia, ya a los 36 años. Las temporalidades alternan, atestiguando una memoria fragmentada, calidoscópica, en vías de reordenación.

La escena inaugural expresa el asedio de la memoria, que «asalta» literalmente al personaje sin que éste pueda valerse de su voluntad para escapar. Pronto se entiende el origen del asalto:

- ¿Hay alguien ahí? ¿Por qué me hacen esto? ¿Quién es? Voy a gritar. Les juro que voy a gritar.

¿Quién es? En la bolsa están las tarjetas. Dos dos dos dos es la clave. [...]

- No te muevas.

- ¿Quién eres? Responde, con una chingada. [...]

40 *Ibid.*, p. 19.

41 *Ibid.*, p. 37.

42 Ver: Cutberto López Reyes, *Acerca de la orfandad* (2009), in: Cutberto López, *Yamaha 300*, México, El Milagro / Universidad de Sonora, 2009, p. 127-159.

- No te muevas.
- ¿Quién eres? ¡No!
- Quieta.
- ¿A qué huele? Ese olor... ese olor... ¿Eres tú? ¿Papá? ¿Papá?
- Mierda, ¿por qué tienes que ser tan inteligente? Chamaca pendeja.
- Es tu loción... pero no puedes ser tú. Es tu voz pero no son tus palabras. No, no te vayas. No me dejes sola. No.⁴³

La necesidad de *saber* para poder situarse en el mundo y escapar del círculo de la soledad se va a confirmar desde el cuadro siguiente, en el que la protagonista se dirige a su sicóloga:

- ¿Qué es peor que la ignorancia? Nada. Nada es peor que eso. Por años no supe de él. Sus manos nunca me empujaron para pasear en columpio. Su voz no me consoló cuando me dieron las paperas. ¿Sabe qué es lo que más me causa dolor?
- No.
- ¿Quiere saberlo?
- ¿Estás preparada para decirlo?
- El mar.
- ¿Eso?
- Nunca entré al mar. No sin él.⁴⁴

El mar, sinónimo y símbolo a la vez de apertura y de peligro, de persistencia y cambio, de separación y unión entre mundos, representa el universo que le fue vedado por la ausencia y el abandono. De hecho, como el Raúl de *Los niños de sal*, el personaje se quedó varado hasta sus 36 años en la periferia del universo. Intentó no reproducir el esquema del abandono, teniendo un hijo por fecundación artificial, o sea con padre desconocido afirmado. Pero sus propios demonios la van a perseguir hasta en las respuestas que le da a su hijo cuando intenta ayudarlo en sus tareas escolares:

- ¿Practica algún deporte [su padre]?
- El abandono.
- [...]
- ¿Son todas las preguntas?
- No. ¿Algún día voy a conocer a mi papá?⁴⁵

Las dos últimas réplicas citadas, intercambio entre el personaje y su propio hijo, son las que clausuran la obra. En una estructura circular, el espectador entiende en ese momento que la pregunta de su hijo fue la que provocó el asalto inaugural, la invasión de recuerdos y las sesiones de terapia. Una vez más, se ejemplifica la necesidad de ir en busca de raíces en un proceso de construcción dinámica, y no de auto-victimización.

La última obra del corpus, la más reciente, brinda al respecto la mirada alentadora de la más reciente generación de dramaturgos; una generación que parece querer saldar definitivamente las cuentas pendientes del pasado para dedicarse a sus coetáneos y a su futuro, provisionalmente borroso. *Isla Tiburón*, compuesta en 2010 por Agustín Meléndez Eyraud, es una «aventura

⁴³ *Ibid.*, p. 129.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 130-131.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 157-158.

musical» en dos actos, que el autor dedica a su papá⁴⁶. Una primera ojeada podría dar a pensar que se trata de una obra de teatro infantil, por su estilo poético y el imaginario en que se mueven los personajes. Pero una lectura más atenta revela problemáticas similares a las que desarrollamos anteriormente.

La obra está compuesta en dos actos y 19 escenas y, como la anterior, tiene estructura circular. En ella, Pablo ya anciano, desde su habitación, convoca escenas de su infancia. Su habitación está atiborrada de instrumentos científicos y figuras de animales talladas en «palo fierro», artesanía exclusivamente producida por la comunidad indígena bajacaliforniana Seri. Entre los objetos destacan «unas alas blancas de paloma, disecadas y enmarcadas en un cuadro colgado de la pared»⁴⁷. Alternando temporalidades, se va desdibujando la triple historia de una transmisión truncada, de la reproducción de la misma y de su recuperación.

Pablo, el protagonista, es hijo de un famoso fotorreportero, que más tiempo dedica a recorrer el mundo que a cuidar de su familia, hasta decirle a su hijo de 8 años que le pregunta, en la escena fundadora de la obra, si algún día va a vivir con ellos: «Tú ahora eres el hombre de la casa. No puedo dejar mi trabajo»⁴⁸. Cuando su hijo le pregunta si su ausencia es debida a que ya no los quiera, el padre contesta: «No es eso. Lo que pasa es que... tengo un deber... Ustedes no tienen la culpa»⁴⁹.

Tras este intercambio, Luis, el padre de Pablo, le hace la sorpresa de emprender con él, con ocasión de un reportaje, un viaje de dos días a la Isla Tiburón, situada en el golfo de California, a unas 8 horas de camino. Aunque no lo sabe en el momento en que lo realiza, este viaje va a ser iniciático para Pablo. Padre e hijo llegan al puerto en que hay que zarpar en pleno conflicto social entre los indios Seri y las autoridades civiles y militares: la comunidad indígena se está levantando contra un proyecto de construcción portuaria e inmobiliaria que no se puede llevar a cabo sin expropiaciones. A pesar de las circunstancias, Pablo y su padre conseguirán zarpar. En la travesía, una tempestad echará a Pablo al mar y dejará a su padre a la merced de la corriente. Ambos serán salvados por los Indios Seri, y acogidos en la Isla Tiburón. En la velada que comparten en la isla, participan José Astorga (líder de la resistencia del pueblo Seri fallecido en 1994) y su nieto Juan José, y se revela que éste último es el que rescató a Pablo de las aguas. Como señal de acogida y voluntad de transmisión, el anciano le ofrece a Pablo unas alas blancas disecadas de paloma, con este mandado a Luis, el padre de Pablo:

José Astorga: Yo también tuve un varón. Ahora sólo me quedan hija y nieto. Los hijos tienen que volar. Nadie los puede detener. Lo único, ayudarlos a emprender el vuelo...

Esta réplica ejemplifica un cambio de rumbo en la mirada que se lleva sobre la transmisión, considerada ante todo como un eslabón necesario entre pasado y futuro, que no ha de convertirse en traba. Ya adulto, Pablo va a empezar reproduciendo el esquema de su padre: científico reconocido, va a abandonar a su familia para participar en un proyecto de envergadura mundial; frente a sus vacilaciones, un diplomático va a utilizar el argumento pertinente, cuerda sensible adecuadamente manipulada: «El problema del mexicano es que no cree en su potencial»⁵⁰.

46 Agustín Meléndez Eyraud, *Isla Tiburón*, op. cit., p. 83.

47 *Ibid.*, p. 87.

48 *Ibid.*, p. 92.

49 *Ibid.*

50 *Ibid.*, p. 111.

Tras una brillante carrera a precio del fracaso familiar, Pablo volverá a su México norteño, y brindará su ayuda para que se lleve a cabo el proyecto de construcción portuaria empezado treinta años atrás, con la condición que se respeten los derechos de la comunidad Seri. La obra se clausura con la inauguración del muelle, en presencia de Pablo y Juan José adultos, mientras por la concurrencia se deslizan la esposa de Pablo y sus hijos, Juan José adolescente y su abuelo, así como Pablo niño y su padre Luis, quienes acompañan a Pablo anciano.

Esta obra parece asemejarse a una fábula, pero bajo la forma y el estilo se ocultan sintetizados decenios de retrospección y su resultado: una voluntad afirmada de sacar fuerzas del pasado para comprometerse con el presente; la voluntad de trabajar con ahínco para que el mexicano, particularmente el norteño, consiga salir del laberinto de culpa y auto-desvaloración que él mismo se dibujó, mucho antes de los años 1950.

Si las filiaciones evocadas en este estudio indagan, por definición, hacia el pasado, es porque sus ascendencias representan elementos diferenciadores que permiten sentar las bases de una identidad. El absorbente vecino anglosajón contribuye a mantener vivas las heridas del pasado, agudizando el sentimiento de desprestigio e ilegitimidad que el mexicano ya se aplicó a sí mismo por siglos. El mismo vecino evita indagar demasiado lejos en las ascendencias, porque no calan tan hondo las raíces y supo enseñarles a medrar en un plano horizontal. Ahora bien, el huérfano del sur, empezando por el de la frontera, puede indagar en sus raíces profundas y sacar sus herencias a la luz, porque las tiene; éste es su elemento diferenciador; aunque ello supone abrir heridas, mirar a la cara a los antepasados como lo hacen muchos de los personajes de las obras que evocamos.

La profusa actividad teatral que se mantiene de ambos lados de la frontera no ha terminado su labor. Jóvenes autores y autoras comprometidos con su realidad social, cultural y económica, tal como lo es Agustín Meléndez Eyraud, están llevando a cabo una misión de transmisión que nada tiene que ver ni con cualquier nostalgia, ni con una voluntad de reconocimiento artístico para la posteridad. El compromiso está con el presente, para que éste sienta otras bases. Enrique Mijares resume el reto: «La dramaturgia del Norte no es un invento, no es algo que se pueda fijar con un alfiler como una mariposa, porque está volando, está en el aire, está cambiando constantemente»⁵¹.

51 Enrique Mijares, entrevistado en: Rocío Galicia, «La dramaturgia norteña, un archipiélago de circunstancias: entrevista al dramaturgo Enrique Mijares», *op. cit.*, p. 188.

BIBLIOGRAFÍA

ADLER, Heidrun, CHABAUD, Jaime (eds.), *Un viaje sin fin. Teatro mexicano hoy*, Madrid, Vervuet-Iberoamericana, 2004, 238 p. ISBN: 9788484891710.

DEMANZE, Laurent, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, 2008, 403 p. ISBN: 978-2714309747.

GALICIA, Rocío, «La dramaturgia nortea, un archipiélago de circunstancias: entrevista al dramaturgo Enrique Mijares», *Latin American Theatre Review*, Fall 2006, vol. 40, nº 1, p. 187-192.

GALICIA, Rocío, «La dramaturgia actual del Norte de México», [s.l.]: [s.f.], disponible en: http://recursos.salonesvirtuales.com/assets/bloques//rocio_galicia1.pdf (Consultado el 27 de octubre de 2016).

GALINDO, Hernán, *Los niños de sal* (1994), in: *Teatro del norte. Antología*, Tijuana, Teatro del Norte A. C., 1998, p. 9-37.

GALVÁN, Felipe, «VII Coloquio de Teatro Frontera Norte / South Border y Primer Acercamiento Centro-Sur», *Latin American Theatre Review*, Fall 2003, vol. 37, nº 1, p. 165-167.

GEWECKE, Frauke, *De islas, puentes y fronteras. Estudios sobre las literaturas del Caribe, de la Frontera Norte de México y de los latinos en EE.UU.*, Madrid, Iberoamericana, 2013, 470 p. ISBN: 8484897370.

LOPEZ REYES, Cutberto, *Désert* (1995) suivi de *Dormeuses* (2001), Aubervilliers, Le Miroir qui fume, 2005, 86 p. ISBN: 2-915802-00-9.

LÓPEZ REYES, Cutberto, *Durmientes* (2001), [s.l.]: [s.f.], 8 p. Disponible en: <files.larendija.webnode.es/200000010-ca898cae12/durmientes.pdf> (Consultado el 25 de octubre de 2016).

LÓPEZ REYES, Cutberto, *Acerca de la orfandad* (2009), in: Cutberto López, *Yamaha 300*, México, El Milagro / Universidad de Sonora, 2009, p. 127-159.

MELÉNDEZ EYRAUD, Agustín, *Isla Tiburón* (2010), in: Agustín Meléndez Eyraud, *Arde Fénix y otros textos incendiarios*, México, Escenología, 2011, p. 83-120.

MIJARES, Enrique, *Manos impunes* (1995), in: *Teatro del norte. Antología*, Tijuana: Teatro del Norte A. C., 1998, p. 39-57.

MIJARES, Enrique, *¿Herraduras al Centauro?* (1997), Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1997, 110 p. ISBN: 9687808047.

MORENO, Iani, «El exilio fronterizo», in: Heidrun Adler, Adrián Herr (eds.), *Extraños en dos patrias: teatro latinoamericano del exilio*, Madrid, Vervuet-Iberoamericana, 2003, p. 141-154.

PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad* (1950), Madrid, Cátedra, 2009, 578 p. ISBN: 978-84-376-1186-6.

SALCEDO, Hugo, *El viaje de los cantores* (1988), México, El Milagro / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, 59 p. ISBN: 968-6773-68-1.

SALCEDO, Hugo, *Bárbara Gandiaga (Crimen y Condena en la Misión de Santo Tomás)* (1994) [en línea], *Tramoya*, abril-junio 1995, n° 43, p. 4-38, disponible en: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/4173/2/199543P4.pdf> (Consultado el 15 de octubre de 2016).

SALCEDO, Hugo, *La llorona*, in: Hugo Salcedo, *10 obras en un acto*, Tijuana, CAEN, 1996, p. 37-50.

SALCEDO, Hugo, *El árbol del deseo* (1998) [en línea], *Tramoya*, abril-junio 1999, n° 59, p. 109-117, disponible en: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/4538/2/199959P109.pdf> (Consultado el 22 de septiembre de 2016).

TALAVERA TREJO, Manuel, *Los granos de oro y el resto del tesoro* (1986), in: *Teatro del norte. Antología*, Tijuana, Teatro del Norte A. C., 1998, p. 85-107.

TREVIÑO, Medardo, *Mazorcas coloradas* (1994), [en línea], *Tramoya*, octubre-diciembre 1996, n° 45, p. 245-255, disponible en: <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/4207> (Consultado el 16 de octubre de 2016).

TREVIÑO, Medardo, *Ampárame Amparo* (1998), in: *Teatro del norte. Antología*, Tijuana: Teatro del Norte A. C., 1998, p. 109-127.

TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel, *La gran bonanza. Crónica del teatro en Baja California. 1856-2006*, México, Porrúa / Universidad Autónoma de Baja California, 2006, 353 p. ISBN: 970-701-743-0.

USIGLI, Rodolfo, *México en el teatro* (1932), in: Rodolfo Usigli, *Teatro complete IV*, México, Fondo de Cultura Económica, Letras Mexicanas, p. 27-235.

VALENZUELA ARCE, José Manuel (coord.), *Por las fronteras del norte: una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, 448 p. ISBN: 978-9-681656263.

Marie-Jeanne GALÉRA – Maître de Conférences. Ses recherches portent sur le théâtre mexicain contemporain, plus particulièrement les formes brèves. L'étude de la brièveté au théâtre et de ses enjeux l'ont amenée à analyser les liens étroits qui se nouent entre les identités textuelles et contextuelles. Ses derniers travaux portent sur les résonnances transtextuelles dans les dramaturgies de l'exil et de la frontière.

Nación y filiación en la película *El Sur* de Carlos Saura

Nation et filiation dans le film El Sur de Carlos Saura

Nation and filiation in the film El Sur by Carlos Saura

Stéphanie HONTANG

Université de Pau et des Pays de l'Adour

En su adaptación del cuento «El Sur» de Jorge Luis Borges, el director español Carlos Saura se vale de las relaciones de filiación entre los miembros de una familia porteña, los Dalhman, para estudiar los mecanismos de creación de la Nación argentina. Al establecer una analogía entre la nación y el arte cinematográfico, el cineasta muestra la índole imaginaria y artificial de la imagen nacional, una representación fundada en la dicotomía civilización-barbarie.

Dans son adaptation du conte «Le Sud» de Jorge Luis Borges, le réalisateur espagnol Carlos Saura utilise les liens de filiation entre les membres d'une famille de Buenos Aires, les Dalhman, afin d'étudier les mécanismes de création de la Nation Argentine. En établissant une analogie entre la nation et l'art cinématographique, il révèle la nature imaginaire et artificielle de l'image nationale, une représentation fondée sur la dichotomie entre « civilisation » et « barbarie ».

Palabras claves : nación, Argentina, Carlos Saura, fotografía

Domaine : Cinéma XIX^e siècle, XX^e siècle
Argentine

Mots clés : nation, Argentine, Carlos Saura, photographie

*Domaine : Cinéma XIX^e siècle, XX^e siècle
Argentine*



Introducción

Tras el estrepitoso triunfo de la película *¡Ay Carmela!*, Carlos Saura vuelve a la adaptación literaria e imagina en 1992, para Televisión Española¹, una versión del cuento «El Sur» de Jorge Luis Borges. La cinta nos sumerge en los pensamientos de Juan Dalhman, un bibliotecario porteño. La acción pasa en los años noventa. A lo largo de la película, a Juan le asaltan las imágenes de una escena medio onírica: la persecución y el acuchillamiento de su padre por un hombre con aire de gaucho en la finca familiar al sur de Buenos Aires. Esta escena es doblemente original. Punto de partida de la creación fílmica, es a la par origen de un cuestionamiento del protagonista sobre sus orígenes. De ascendencia alemana, la pareja padre/hijo conlleva parte de la historia de Argentina, procedente de la inmigración europea de fines del siglo diecinueve. En aquella época, «Europa del Norte [...] representaba el modelo de la civilización [...] mientras que las llanuras y el desierto argentino con sus habitantes eran sinónimos de barbarie [...]»². Con todo, además del «problema indígena», dicha llegada masiva acarreó «los primeros cuestionamientos sobre la “argentinidad”, y las “concepciones de la nación»³, de ahí esa visión dicotómica del territorio argentino dividido entre el sur salvaje y la capital civilizada. Olivier Compagnon designa los años treinta como el punto álgido en cuanto a esta redefinición de la «Argentinidad» vista como amenazada por «los extranjeros» según parte de la clase política⁴. A partir de los años 50, el peronismo reactiva esos relatos sobre la barbarie y la civilización. Por ser mestiza, la élite porteña consideraba a la gente procedente del interior de las tierras como la base social de la ideología peronista. Todos esos discursos se arraigan en los escritos y proyectos de unos políticos argentinos del siglo XIX: Juan Alberdi y sobre todo Domingo F. Sarmiento con su famoso tratado *Civilización y barbarie*. Éste soñaba con «regenerar la raza» por constituir «Calfucura, [...] Catriel, [...] Manuel Grande, [...] y tantos otros jefes araucanos, el terror de nuestras fronteras [...]»⁵. Entonces la obsesión de Juan por la muerte gauchesca del padre y su vuelta al sur son sinónimos de regreso a los orígenes de los Dalhman, microcosmos que encierra las problemáticas sobre la génesis de la Nación argentina. A través de los lazos de filiación, Carlos Saura metaforiza esas cuestiones políticas. Para ello, ubica el relato diegético en la época coetánea a la realización de su película: los años 90 y no 30 como en el cuento de Borges, como si siguiera planteándose la cuestión de una identidad argentina en las lindes del siglo XXI. Cabe recordar la inclinación nacionalista de Borges en su juventud. Añoraba un criollismo nacido en

1 Carlos Saura, «Los cuentos de Borges, “El Sur”. Carlos Saura (Huesca) », *Lolafilms*, [en línea], disponible en: [http://lolafilms.com/es-es/cineastas-con-lolafilms/cineastas/los-cuentos-de-borges,-el-sur-carlos-saura-\(huesca\).aspx](http://lolafilms.com/es-es/cineastas-con-lolafilms/cineastas/los-cuentos-de-borges,-el-sur-carlos-saura-(huesca).aspx) (consultado el 21/12/2016).

2 La traducción es nuestra. Alejandro Dagfal, «Folie et immigration en Argentine entre le XIX^e et le XX^e siècles», *L'information psychiatrique* 2007/9 (Volume 83), p 752. [en línea], disponible en: www.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2007-9-page-751.htm (consultado el 16/08/2016).

3 La traducción es nuestra. Olivier Compagnon, «Le XX^e siècle argentin. Historiographie récente sur la nation et le nationalisme», *Le Mouvement Social*, 1/2010 (volume 230), p. 5, [en línea], disponible en : www.cairn.info/revue-le-mouvement-social-2010-1-page-3.htm (consultado el 15/08/2016).

4 «Dans les deux cas, les acteurs au pouvoir, ou proches du pouvoir, se veulent porteurs d'un projet de redéfinition de “l'Argentinité” qu'ils perçoivent comme menacée par divers périls –étrangers, juifs, démocratique ou bolchevique dans les années 1930, fondamentalement marxiste entre 1976 et 1983. » *Ibid*, p. 6.

5 Stéphane Bürgi, «La conquête du “désert” argentin (1879) et la fin de la question indigène. Étude sur la justification idéologique d'une spoliation», Lausanne: Mémoire de l'Université de Lausanne, 2008, p. 85, [en línea], disponible en: <http://mapuche.free.fr/documents/Laconquetedudesert.pdf> (Consultado el 19/12/2016).

el sur salvaje, con un «tango pendenciero y sobrador»⁶, una interpretación que reencontramos en el susodicho cuento. No obstante, Borges muestra cómo esa representación identitaria es irreal igual que el nazismo en su texto «Anotación al 23 de Agosto de 1944». Afirma que el nazi «en la soledad central de su yo, puede anhelar que triunfe»⁷. Cuando Juan Dalhman «(tal vez a impulso de la sangre germánica) eligió el [linaje] de ese antepasado romántico, o de muerte romántica»⁸, no se sabe si éste alude al ascendente alemán o al antecesor criollo, quien murió en las batallas épicas contra los indios a finales del siglo XIX. Pues, el cuento «El Sur» retoma quizás las reflexiones sobre el Nacional Socialismo y supera el marco argentino. Carlos Saura, por su parte, pudo valerse en sus películas del espacio familiar para «formular de manera más o menos solapada una crítica sobre los principios sociopolíticos que estructuran la idolología franquista»⁹. Sale un interrogante al respecto: ¿Dados la porosidad del marco identitario del cuento «El Sur» y los antecedentes del director español, no pudiera acaso en su adaptación desarrollar una reflexión más amplia sobre el concepto mismo de Nación?

A través de un estudio semiótico y civilizacional de la película, veremos cómo el cineasta inscribe el protagonista en esa historia dicotómica de la Nación argentina para luego mejor diseccionar la imagen consagrada y revelar el cariz común a todas las naciones. La equivalencia entre todas pudiera revelar cierta artificialidad, lo cual pondría en tela de juicio la visión según la cual los relatos épicos que fundan los nacionalismos existen desde los inicios de la historia humana. Carlos Saura asentaría las bases de la reflexión de Benedict Anderson sobre el origen del nacionalismo¹⁰.

La necesaria identificación con el pasado paternal y nacional

La cinta se abre con un clúster tocado en el piano. Desfilan enseguida unas fotos de familia en blanco y negro que vienen comentadas por una voz *en off* narrativa. Los primeros minutos reproducen la atmósfera de un piano bar donde un comediante en las tablas introduce las primeras líneas de una historia. Esa retórica espectacular se hace también narrativa por los cortes en seco que separan cada imagen fotográfica, como en el incipit de la película *Cría Cuervos* en el que se presentan «tanto el tema como los personajes»¹¹. De hecho, tenemos la impresión de recorrer con la mano las páginas del álbum familiar del protagonista Juan Dalhman. Esa puesta en escena insiste en la idea de origen y la relevancia de su doble linaje alemán y criollo. Las fotos

6 Dardo Scavino, «Nacionalista gringo», *El señor, el amante y el poeta*, 2009, p. 316, [en línea], disponible en: <https://fr.scribd.com/doc/315662172/Dardo-Scavino-Borges-y-El-Nacionalismo> (consultado el 05/08/2016).

7 «El nazismo adolece de irrealidad, como los infiernos de Erígena. [...] los hombres sólo pueden morir por él, mentir por él, matar y ensangrentar por él. Nadie en la soledad central de su yo, puede anhelar que triunfe. Arriesgo esta conjetura: *Hitler quiere ser derrotado*». Jorge Luis Borges, «Anotación al 23 de agosto de 1944», *Otras inquisiciones, Obras completas*, 2, 1952-1972, Buenos Aires, Emecé, 1994, p. 728, [en línea], disponible en: <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic1519915.files/WEEK%207/Borges-Anotacion.pdf> (Consultado el 28/09/2016).

8 Jorge Luis Borges, «El Sur», *Ficciones*, Barcelona, Debolsillo, 2014, p. 211.

9 Pascale Thibaudeau, «La pareja, lo íntimo y lo político: algunos ejemplos en el cine de Carlos Saura», in: Florence Baillet et Arnaud Regnauld (dir.), *L'intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains*, Paris: Michel Houdiard Editeur, 2011, p. 225.

10 Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de cultura económica, 2008, p. 11.

11 Agustín Sánchez Vidal, *El cine de Carlos Saura*, Zaragoza, Caja de ahorros de la inmaculada de Aragón, 1988, p. 99.

ilustran primero al antepasado procedente de Europa, Johannes Dahlman, pastor de la Iglesia evangélica. Luego se presenta a Francisco Flores que «murió en la frontera de Buenos Aires, lanceado por indios de Catriel»¹². A pesar del retrato con ropa típica de gaucho, su presentación mediante unos lienzos sobre la conquista del desierto y una foto de su tumba potencia lo mítico por ser invisible. Así que la herencia argentina cobra más fuerza. Por eso, «en la discordia de sus dos linajes, Juan Dalhman (tal vez a impulso de la sangre germánica) eligió el de ese antepasado romántico, o de muerte romántica»¹³, sin excluir el primer linaje como lo señalan el adjetivo «romántico» y el paréntesis. Su elección corresponde a la trayectoria nacional cuya génesis se arraiga en este siglo decimonónico. Así, a pesar de las tendencias europeizantes de finales del siglo XIX, es la figura del gaucho la que encarna al final el alma argentina, a la imagen por ejemplo del personaje literario Martín Fierro, paradigma del gaucho argentino. Igual que el antepasado de Juan, éste combatió a los indios para conquistar las tierras de la Pampa y de la Patagonia con el fin de imponer «la civilización». Pero optó por vivir con los indios al final. La figura del gaucho de hecho es esa fusión entre lo argentino y lo indígena. Pues, parece que Juan Dalhman se identifica con una Argentina gauchesca. ¿Por qué surge esa preocupación por sus orígenes? El eslabón que une Juan a este pasado épico es su padre que acaba de morir. Sin memoria no hay identidad, como explica el antropólogo Joël Candau citando a Anne Muxel:

Para Anne Muxel, el trabajo de la memoria es el operador de la construcción de la identidad del sujeto, es «el trabajo de reapropiación y de negociación que cada uno debe realizar con su pasado para advenir a su propia individualidad»¹⁴.

Juan emprende entonces una reconstitución de su pasado. La cinta se parece un juego de pistas. Para ello, nos adentramos en la película mediante la focalización de un niño, la de Juan de chico ya que «al abrirse a su propia infancia es enfrentarse [...] a su propia génesis, y a la inmanencia» por ser el niño «el primer ocupante concebido [...] (el) fantasma discreto de los primeros días, testigo de los primeros años y de las primeras veces de cualquier sujeto, y pues detentor de una clave de su identidad»¹⁵. Los primeros planos, como vimos, nos sumen en la memoria visual de Juan, quien de niño fue mecido por esas imágenes de unos antepasados prestigiosos. Sobre una de ellas, se nota el trazo circular alrededor de la cabeza del padre de Juan cuando joven. Al lado está escrita la apelación infantil: «Papá». Se desprende mucha fuerza de los tres retratos paternos. El padre de Juan aparece idealizado con esa aureola alrededor de la cabeza a la manera de un santo, que la foto del antepasado alemán potencia. La mirada frontal de ese personaje de aire serio y orgulloso con la biblia en la mano por ser pastor de la iglesia evangélica deja tieso al espectador; igual que Francisco Flores con los brazos cruzados y las bombachas del gaucho. A continuación, éste viene ilustrado en un lienzo en el que un hombre en un caballo con el facón en la mano se abalanza contra los indios, hito pionero en la construcción nacional. Pues los tres se asemejan a unas figuras fundadoras y autoritarias. Entonces, por la predominancia de esas figuras paternas, podemos decir que Juan se inscribe en una filiación patrilínea, la cual viene reforzada por la «residencia patrilocal»¹⁶: esa casa familiar al sur de Buenos Aires, lejos de la civilización. Además de esa memoria visual y espacial, la música participa de dicha inscripción de Juan en un pasado épico y gauchesco. Primero, la elección de una milonga no deja de remitir a los espacios interiores por ser el sustrato rural del tango. Luego, según la crítica Linda Willem,

12 Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 211.

13 *Ibid.*

14 Joël Candau, *Mémoire et identité*, Paris, PUF, 1998, p. 14.

15 La traducción es nuestra. Robert Harvey, *Politique et filiation*, Paris, Kimé, 2004, p. 57.

16 Christian Ghasarian, *Introduction à l'étude la parenté*, Paris, Le Seuil, 1996, p. 13.

la música en general y la milonga en particular permiten «combinar elementos visuales con elementos auditivos para establecer una conexión entre unos conceptos claves –el pasado, el origen, el padre– [...]»¹⁷. Se trata de la *Milonga uruguaya* de Ariel Ramírez. Cada vez que retumba, se opera una fusión entre Juan y su padre. Existen diferentes niveles de identificación que se organizan *in crescendo* hasta el final de la película. En las primeras secuencias, observa los objetos de su padre ya difunto: unas gafas, un puñal y su retrato. Se pone esas gafas redondas de otro tiempo para leer en su oficina. Hasta llega caminando con los zapatos paternos para desayunar con su madre. Es el mismo actor quien desempeña los papeles de Juan y del padre. La identificación física se vuelve perfecta hasta la confusión cuando el hijo sale vestido de un traje decimonónico en las últimas secuencias para acudir por fin aunque soñando a la finca familiar para pelear. La escena viene bañada en colores cálidos. Así que dicha ascendencia hacia la figura paterna y el pasado nacional pudiera constituir una forma de plenitud. Sella de cierta manera el cumplimiento de la transmisión del pasado al presente, de la identidad¹⁸. La filiación parece perfecta.

No obstante, ese parentesco no es sinónimo de apaciguamiento para Juan cuando en general «la seguridad radica en el hecho de vivir entre parecidos» por constituir «los no parientes [...] un peligro potencial»¹⁹. Roland Barthes pudo describir en *La chambre claire* esa paradoja que encierra la filiación:

El linaje ofrece una identidad más fuerte, más interesante que la identidad civil- más tranquilizadora también, ya que el pensamiento del origen nos apacigua, mientras que el porvenir nos preocupa, nos angustia; pero este descubrimiento nos decepciona porque al mismo tiempo ésta afirma una permanencia [...] hace estallar la diferencia misteriosa de los seres procedentes de una misma familia [...] ²⁰.

Esa preocupación por los cambios que ejerce el paso del tiempo sobre los miembros de una misma familia es un espectro que vuela por encima de toda la obra de Saura, más allá de las meras cintas *Cría Cuervos* y *El sur*. El crítico Sánchez Vidal la evoca en sus estudios citando al director:

Nada me produce más pavor y al mismo tiempo me atrae más que esos álbumes familiares donde se recogen minuciosamente las peripecias de los personajes que han participado [...] en la vida tribal. Pero los que más me preocupan son los rostros que se modifican sustancialmente al hilo de las páginas del álbum de familia [...] ²¹.

En el caso de la película *El sur*, se opera una sima entre la herencia del padre y la herencia nacional. No corresponden. Por eso, a Juan no deja de asaltarle la escena del duelo perdido por aquél. A fuerza de repetirse, ésta suena angustiosa como si ese pasado patriarcal le aplastara

17 La traducción es nuestra. «Thus, in this credit sequence Saura combines visual and aural elements to establish a connection between several key concepts –the past, ethnicity, the father– before the actual narrative of the film even begins». Linda Willem, «The Music of Borgesian Destiny in Saura's "El Sur"», *Bulletin of Spanish Studies* 83 (2006), p. 961, [en línea], disponible en: http://digitalcommons.butler.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1219&context=facsch_papes (consultado el 05/08/2016).

18 Robert Harvey, *Politique et filiation*, Paris, Kimé, 2004, p. 57.

19 La traducción es nuestra. Christian Ghasarian, *op. cit.*, p. 13.

20 La traducción es nuestra. Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Le Seuil, 1989, p. 150. (En Esp: La cámara lúcida: nota sobre la fotografía, Barcelona, Paidós Comunicación, 1980).

21 Agustín Sánchez Vidal, *op. cit.*, p. 99-100.

y le condenara a una eterna posición infantil. Surge aquí otro tema sauriano: «esta pugna entre el adulto y el niño [...] donde los dos estadios de crecimiento/regresión suelen convivir conflictivamente por encima de la cronología, dotando su obra de una peculiar tensión temporal [...]»²². Parece pues el cineasta reinterpretar el cuento de Borges a la luz de sus propias obsesiones. El interés de dicha tensión entre las dos edades estriba en la fusión entre pasado y presente. «La manipulación de los tiempos» es lo que al director le seduce en Borges²³. Pero, es más. Ello le permite mejor traducir el peso del pasado en el presente. Según el periodista Luis Martínez en un artículo para *El Mundo*, Carlos Saura tiene una concepción bergsoniana del tiempo²⁴. El pasado convive con el presente. En el caso de Juan, éste no se siente a la altura del pasado familiar. Además de una concepción particular del tiempo, el tratamiento del espacio es muy significativo al respecto. Reproduce la tradicional división dicotómica descrita inicialmente. Unos espacios exteriores peligrosos se oponen con otros interiores y familiares como la casa de la madre. Repetidas veces, se le ocurren a Juan unas malas pasadas y se refugia al domicilio materno como si el Otro fuera peligroso. Esto traiciona la total herencia de este pasado épico nacido en las tierras bárbaras. Fue reducida a unas reliquias del pasado: un facón arreglado en el fondo de un cajón, unas lecturas del Martín Fierro... Fue silenciada por el padre por vergüenza como lo señala la hermana pero vuelve a la mente de Juan de manera inconsciente como si la imagen nacional de tan arraigada como es en la mente de la población no dejara de acosarla en caso de omisión o traición. Entonces, emprende un camino crístico por la redención familiar y nacional.

Los entresijos de la creación nacional

Leer y caminar son las dos actividades que ritman la vida de nuestro protagonista. Los planos conjuntos ponen de relieve las trayectorias lineales que recorre Juan. Sin embargo, la orientación de los recorridos en la imagen varía de lo horizontal a lo vertical, lo cual insiste en la profundidad del plano. Al fin y al cabo, las diferentes trayectorias reconstituyen el espacio de un laberinto que cobra la forma de un camino redentor con respecto al pecado del padre según el análisis de Manuel Cáceres Sánchez:

El mundo como laberinto, pero también cada persona como laberinto; búsqueda de la propia identidad, de la razón de nuestra existencia. Dalhman la busca y la ha encontrado escrita en su padre. Su padre no tuvo el coraje suficiente para pelear con el matón que le desafió y fue humillado. El hijo sueña con otra muerte, desea precisamente esa «muerte argentina por excelencia» a la que su padre no supo enfrentarse²⁵.

Por eso, sus caminatas están jalonadas de luces: las luces en el pasillo de la casa maternal que recorre cuando no puede dormir, las luces en el metro para ir al trabajo, las luces de la carretera, las luces en el pasillo del hospital... como si Juan buscara la revelación salvadora al final de ese túnel luminoso. No obstante, las panorámicas horizontales hacia la izquierda o la derecha van creando un torbellino alrededor del personaje principal. Tenemos la impresión de estar ante un personaje que anda en círculos y no avanza. El ejemplo más sintomático se sitúa en las primeras

²² *Ibid.*, p. 102.

²³ Carlos Saura, «Los cuentos de Borges, “El Sur”». Carlos Saura (Huesca)», *op. cit.*

²⁴ Luis Martínez, «Saura o el sonido de lo que somos», *El Mundo*, 2015, [en línea], disponible en: <http://www.elmundo.es/cultura/2015/09/07/55edb68746163fa1668b4580.html> (consultado el 20/12/2016).

²⁵ Manuel Cáceres Sánchez, «Dibujos del mundo de Borges», *Vanderbilt e-journal of Luso-hispanic Studies*, vol. 3 (2006), *Borges, Escritor del Siglo XXI*, Silvia N. Barei (ed.) [en línea], disponible en: <http://ejournals.library.vanderbilt.edu/index.php/lusohispanic/article/view/3199/1393> (Consultado el 13/07/2016)

secuencias de la cinta. Juan viene enmarcado por un primer plano y sueña con encontrarse en la finca familiar al sur. Pero, el trabajo en la ciudad le impide que se vaya. El plano fijo insiste en la idea de un personaje bloqueado y sedentario, cuando ha de volver al mundo salvaje para enfrentarse con el matón y reescribir la historia. Pero no lo puede. Además, la ciudad, símbolo de la civilización, acoge en su seno la barbarie. Como vimos, todo el espacio físico se organiza de manera dual, aun en la urbe. Con todo, Juan no encuentra la ocasión para invertir el curso de la historia. ¿Cómo alcanzar dicho territorio original si la acción en la vida real no funciona? Pilar González Bernaldo de Quirós cita a Borges para mejor explicar la diferencia entre Estado y Nación, y por ende, la índole de dicho espacio argentino:

Comprendemos mejor, a partir de esos «orígenes de la nación», la especificidad argentina que fue señalada de esa manera por Borges: «El argentino [...] no se identifica al Estado. Ello puede atribuirse al hecho general de que el Estado es una abstracción inconcebible [...]. Aforismos como el de Hegel: «El Estado es la representación de la Idea moral», le parecen unas bromas siniestras²⁶.

Si el Estado es un conjunto de personas que vive en un territorio determinado, la nación aparece como un espacio fantasmado. Significa que ese territorio dicotómico no existe físicamente sino mentalmente. La nación pues se basa en una imagen. Por eso, el sentimiento de pertenencia a una comunidad puede seguir viviendo sin que exista un territorio físico. Saura traduce en la pantalla el cariz transcendental de ese espacio argentino y el poder de la imaginación. Lo hace en particular en las últimas secuencias. Las luces que suelen iluminar las caminatas de Juan acaban por inundar un plano. Mediante una cámara subjetiva, el espectador viene cegado por esa fuente luminosa. En realidad, el protagonista se sume en una duermevela en el quirófano de un hospital de Buenos Aires. Lo operan por unos dolores de cabeza que se habían vuelto inaguantables como si la mente, la imaginación, sede de la nación, estuviera enferma. Una vez enfrascado en sus pensamientos, Juan podrá moverse por fin y viajar «al pasado y no sólo al Sur [...] para darse a sí mismo una nueva ocasión de volver a escribir la historia»²⁷. En el cuento, el lector puede vacilar entre dos desenlaces posibles: la muerte de Juan en «un duelo criollo como su abuelo materno» o en la «cama de un hospital porteño»²⁸. En cuanto a la película, podemos optar por la secuencia onírica, por esa ensoñación mortífera. ¿Por qué? No solo por la puesta en escena descrita anteriormente sino también por la inclinación de Saura hacia las escenas fantásticas en las que sus personajes proyectan sus propios deseos o temores. Bajo el franquismo, el recurrir al sueño o la metáfora era una manera de engañar la censura y criticar el sistema dictatorial. En el caso de *El sur*, el sueño cobra el primer sentido: la proyección de un anhelo obsesivo. Pues Juan cumplirá con el destino familiar pero soñando. Al final de la cinta, acude a una estación de trenes, vestido de un traje decimonónico. Cuando el resto de la película se queda en la oscuridad, los planos finales se vuelven luminosos. Las imágenes del viaje y de la llegada al sur se empapan de unos colores primarios: rojo, verde y azul. Es el camafeo de colores necesarios para la creación de la imagen fotográfica y cinematográfica a color. Esto se obtiene gracias al fenómeno de la síntesis aditiva que consiste en mezclar esas tres luces coloreadas. Asistimos pues al nacimiento

26 Pilar González Bernaldo de Quirós, «Civilité et politique aux origines de la nation argentine. Les sociabilités à Buenos Aires 1829-1862 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1999, p. 250, [en línea], disponible en : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2001-4-page-248.htm> (consultado el 15/07/2016). La autora cita un fragmento de *Evaristo Carriego*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de La Pléiade», p. 16.

27 «During the train ride Borges' protagonist felt that 'viajaba al pasado y no solo al Sur, and this is precisely what Saura' protagonist is doing. He is giving himself the chance to rewrite history». Linda Willem, art. cit. p. 968.

28 Dardo Scavino, «El autor y su musa», *Cahiers Lirico* n° 1, *Figures de l'auteur*, Saint Denis, Université Paris 8, 2005, p. 20.

de una imagen. Solo faltan los sujetos para dar un sentido a la foto. Por fin, Juan baja del tren y se dirige a un bar en medio de la pampa donde se reúne con el hombre vestido de gaucho. Por última vez, la escena del duelo se repite. Para ello, los dos hombres salen fuera con el facón en la mano. La acción viene enmarcada por el cuadro espeso de la puerta ventana que se queda en la oscuridad. Solo la escena de pugna está iluminada. Mediante van saliendo ambos hombres, se abren lentamente las puertas del bar de donde sale esa luz cegadora y tricolor. Tanto la gente del bar como el espectador se quedan en el umbral oscuro. El hombre «civilizado» y el bárbaro luchan y posan en medio de un plano fijo como si estuvieran delante de un objetivo fotográfico. La escena dura poco tiempo. Y paulatinamente, sin que se conociera el desenlace, la película se cierra con fundido a negro. Se reproduce el fenómeno de la *camara obscura* por dejar pasar por una abertura la luz exterior, captarla durante cierto tiempo de exposición para luego imprimir la imagen tras cerrar el ojo fotográfico²⁹. La placa sobre la cual se imprime esa estampa nacional no es más que nosotros los espectadores quienes observamos la escena desde la cámara oscura. El cariz fijo del plano final cual foto viene potenciado por la anulación de la noción del tiempo. La película no se cierra sobre el asesino de uno u otro sino que termina *in medias res* como si nos quedáramos en la «eternidad del instante frente a la sucesión temporal, como si lo que sucede una vez se repitiera hasta el infinito»³⁰. Juan acaba completando el altar fotográfico sobre los ancestros prestigiosos de la familia al conjurar la mala suerte. No obstante, dicha filiación entre un hijo y su linaje prestigioso no es más que un pretexto para Carlos Saura. Más allá de la mera herencia, el cineasta acaba por diseccionar los rodajes de la creación de una nación y revelar su cariz transcendental por reconstituir las condiciones de la creación de una imagen, siendo la foto un motivo entrañable para Saura, y por reunir con solo un plano tanto el espacio como los personajes pintorescos que fundan los relatos sobre el nacimiento de la nación argentina.

Conclusión

Al exponer los entresijos de la creación de la imagen nacional argentina, Carlos Saura conjuga el funcionamiento del arte cinematográfico y fotográfico con el de la Nación como si estuvieran relacionados. De hecho, la analogía es perfecta como lo explica Jean-Michel Frodon en su artículo titulado «La proyección nacional, cine y nación»:

La nación es la articulación de una realidad y de una ficción, de un complejo factual y de una «obra» imaginaria colectiva, complejo cuya proyección es reconocido a la vez dentro, por la población concernida, y fuera, por los que no pertenecen a ello. Funciona simultáneamente hacia el interior y el exterior. El cine también³¹.

Entonces, la cinta *El sur* dista de reducirse a la filiación de un personaje con su familia, de un personaje con el destino de la nación argentina ya que el director español incluye a los espectadores en la construcción como para mostrar que la cultura o la identidad «no es más que [...] un entrelazamiento de unas filiaciones [...] que el individuo no es más que una suma de herencias»³² para bien o para mal. Ya desde el inicio de la película, el espectador se encuentra asociado a un plano que representa a Francisco Flores mediante un lienzo. La pintura parece reproducir la estructura del *2 de mayo de 1808 en Madrid* de Goya por mostrar al gaucho y al

29 Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, Paris, Alia, 2015, p. 23.

30 Manuel Cáceres Sánchez, art. cit.

31 Jean-Michel Frodon, «La projection nationale cinéma et nation», *Les cahiers de médiologie*, 1/1997 (n° 3), p. 136, [en línea], Disponible en: <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1997-1-page-135.htm> (Consultado el 15/08/2016).

32 Nancy Berthier, *Goya en Burdeos de Carlos Saura*, Paris, Editions du temps, p. 193.

indio luchando. Están montados en unos caballos. Ambos llevan un sable y una lanza. Unas escenas de guerras ocupan el fondo de la imagen. Sólo las armas permiten bien distinguir a los dos bandos. El verdadero interés del cuadro radica en la violencia. No sería la única vez en que Saura citaría unas obras del pintor. Le haría de manera explícita en la película *Tango* de 1998 al mostrar los grabados de los *Desastres de la guerra* y, desde luego, en el biopic *Goya en Burdeos* de 1999. En *El sur*, este juego de intericonicidad borra otra vez las fronteras geoartísticas e incluye a toda la humanidad dentro de una historia violenta. En cuanto al último plano, por muy luminoso que sea, no esgrime la imagen nacional o el duelo original como modelo. El final queda abierto tanto en el cuento como en la película. Para la crítica Beatriz Sarlo, el llamamiento al duelo al que sucumbe Juan en el cuento y su posible muerte son «un castigo por su bovarismo»³³. Según ella, el final abierto traduce el conflicto no resuelto entre los dos linajes: civilización y barbarie. Revela el mantenimiento de cierto pintoresquismo. Gracias al final abierto de la cinta, Carlos Saura no deja tampoco de profundizar la reflexión. En una entrevista para el periódico *El Mundo*, el cineasta no habla de pintoresquismo sino de «folklorismo [...] politizado» que hizo mucho daño por no hacer la diferencia entre las tradiciones y la instrumentalización de ellas por los políticos. Cita el caso de Lola Flores que según se decía «era fascista porque se dejaba ver con Franco», lo cual «no era cierto» ya que «la utilizaban» igual que «los fados en Portugal que durante mucho tiempo fueron asociados al régimen de Salazar». Afirma que «todo eso ha cambiado» y quiere creer que sus «películas han tenido algo que ver»³⁴. Así que notamos la preocupación por Saura por traducir el alma de los pueblos. Para el director, el folklore no es un peligro a diferencia de la interpretación que hace Sarlo a partir del cuento de Borges. Quizás esté ahí el aporte del cineasta español con respecto al cuento de Borges y esta reflexión sobre la noción de nación. Para ello, hay que volver al último plano de la película. El fundido a negro no se hace de manera abrupta sino que el plano se esfuma lentamente como si la larga exposición hubiera quemado la imagen por captar demasiada luz. El director acaba con dicha imagen pintoresca recurriendo al lenguaje fotográfico. Al desvelar la creación de una nación y presentarla como imagen fotográfica o cinematográfica, Carlos Saura muestra tanto su fuerza o peligro por ser universal como su fragilidad por ser una construcción imaginaria y fácil de manipular.

33 Beatriz Sarlo, *Borges un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995, p. 106-107.

34 Luis Martínez, «Saura o el sonido de lo que somos», *El Mundo*, 07/09/2015, [en línea], disponible en: <http://www.elmundo.es/cultura/2015/09/07/55edb68746163fa1668b4580.html> (consultado el 20/12/2016).

BIBLIOGRAFÍA

ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de cultura económica, 2008, 315 p. ISBN: 8432312347.

BARTHES, Roland, *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Le Seuil, 1980, 192 p. ISBN: 978-2-07-020541-7. (En Esp: *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1980, 133 p.)

BENJAMIN, Walter, *Petite histoire de la photographie*, Paris, Alia, 2015, 63 p. ISBN: 978-2-84485-444-5.

BERTHIER, Nancy, *Goya en Burdeos de Carlos Saura*, Paris, Editions du temps, 2005, 253 p. ISBN: 2-84274-335-0.

BORGES, Jorge Luis, «El Sur», *Ficciones*, Barcelona, Debolsillo, 2014, p. 211-219.

—, *Evaristo carriego, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de La Pléiade», 2010, 1856 p. ISBN: 978-2-07-012815-0.

—, «Anotación al 23 de agosto de 1944», *Otras inquisiciones, Obras completas*, 2, 1952-1972, Buenos Aires: Emecé, 1994, p. 727-728 [en línea], disponible en: <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic1519915.files/WEEK%207/Borges-Anotacion.pdf> (Consultado el 28/09/2016).

BURGI, Stéphanie, «La conquête du “désert” argentin (1879) et la fin de la question indigène. Étude sur la justification idéologique d’une spoliation», Lausanne : Mémoire de l’Université de Lausanne, 2008, 180 p. [en línea], disponible en: <http://mapuche.free.fr/documents/Laconquetudedesert.pdf> (Consultado el 19/12/2016).

CÁCERES SÁNCHEZ, Manuel, «Dibujos del mundo de Borges», *Vanderbilt e-journal of Luso-hispanic Studies*, vol. 3 (2006), Borges, Escritor del Siglo XXI, Silvia N. Barei (ed.) [en línea], disponible en: <http://ejournals.library.vanderbilt.edu/index.php/lusohispanic/article/view/3199/1393> (Consultado el 13/07/2016)

CANDAU, Joël, *Mémoire et identité*, Paris, PUF, 1998, 225 p. ISBN: 2-13-049553-2.

COMPAGNON, Olivier, «Le xx^e siècle argentin. Historiographie récente sur la nation et le nationalisme», *Le Mouvement Social* 1/2010 (n° 230), p. 3-6, [en línea], disponible en: www.cairn.info/revue-le-mouvement-social-2010-1-page-3.htm (Consultado el 15/08/2016).

DAGFAL, Alejandro, «Folie et immigration en Argentine entre le xix^e et le xx^e siècles», *L’information psychiatrique*, 9/2007 (Volume 83), p. 751-758 [en línea], disponible en: www.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2007-9-page-751.htm (Consultado el 16/08/2016).

FRODON, Jean-Michel, «La projection nationale cinéma et nation», *Les cahiers de médiologie*, 1/1997 (n° 3), p. 135-145 [en línea], disponible en: www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1997-1-page-135.htm (Consultado el 15/08/2016).

GHASARIAN, Christian, *Introduction à l’étude de la parenté*, Paris, Le Seuil, 1996, 276 p.

GONZALEZ BERNALDO DE QUIROS, Pilar, «Civilité et politique aux origines de la nation argentine. Les sociabilités à Buenos Aires 1829-1862», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999, p. 248-250.

HARVEY, Robert, *Politique et filiation*, Paris, Kimé, 2004, 206 p. ISBN: 2-02-024701-1.

MARTIN, Corinne, «Jean-Claude Kaufmann, L'invention de soi. Une théorie de l'identité», *Questions de communication*, 7 | 2005, p. 478-480, [en línea], puesto en líneas el 23 de mayo de 2012, disponible en: <http://questionsdecommunication.revues.org/5591> (consultado el 7/08/2016).

MARTÍNEZ, Luis, «Saura o el sonido de lo que somos», *El Mundo*, 07/09/2015, [en línea], disponible en: <http://www.elmundo.es/cultura/2015/09/07/55edb68746163fa1668b4580.html> (consultado el 20/12/2016).

MESA GANCEDO, Daniel, «El sur», *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, University of Iowa, n° 2, 1996, p. 152-176.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *El cine de Carlos Saura*, Zaragoza: Caja de ahorros de la inmaculada de Aragón, 1988, 230 p. ISBN: 84-505-8245-8.

SARLO, Beatriz, *Borges un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995, 184 p. ISBN: 950-9122-31-9.

SAURA, Carlos, «Los cuentos de Borges, “El Sur”. Carlos Saura (Huesca)», *Lolafilms*, [en línea], disponible en: [http://lolafilms.com/es-es/cineastas-con-lolafilms/cineastas/los-cuentos-de-borges,-el-sur-carlos-saura-\(huesca\).aspx](http://lolafilms.com/es-es/cineastas-con-lolafilms/cineastas/los-cuentos-de-borges,-el-sur-carlos-saura-(huesca).aspx) (consultado el 21/12/2016).

SCAVINO, Dardo, «Nacionalista gringo», *El señor, el amante y el poeta: notas sobre la perennidad de la metafísica*, Buenos Aires: Eterna cadencia editoria, 2009, p. 319-327 [en línea], disponible en: <https://fr.scribd.com/doc/315662172/Dardo-Scavino-Borges-y-El-Nacionalismo> (consultado el 05/08/2016).

—, «El autor y su musa», *Cahiers Lirico* n° 1, *Figures de l'auteur*, Saint Denis, Université Paris 8, 2005, p. 13-31.

—, «Sarmiento y la translatio imperii», *Estudios de Teoría Literaria*, año 5, n° 10, septiembre 2016, p. 167-177.

THIBAudeau, Pascale, «La pareja, lo íntimo y lo político: algunos ejemplos en el cine de Carlos Saura», in: Florence Baillet et Arnaud Regnauld (dir.), *L'intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains*, Paris, Michel Houdiard Editeur, 2011, p. 225-235.

WALTER, Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, Paris, Alia, 2015, 63 p. ISBN: 978-2-84485-444-5.

WILLEM, Linda M., «The Music of Borgesian Destiny in Saura's “El Sur”», *Bulletin of Spanish Studies* 83 (2006), p. 957-969, [en línea], disponible en: http://digitalcommons.butler.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1219&context=facsch_papes (consultado el 05/08/2016).

Moi, Scapin, fourbe et trans

Jessica BASSELOT-GROC

Invitée par l'université de Pau et des Pays de l'Adour (UPPA), Master Arts, communication et médias, mention : études théâtrales.

La demande qui m'a été faite pour la journée d'étude sur *Scapin et la filiation*, organisée à l'université de Pau et des Pays de l'Adour, était de mettre le corps en présence, dans le processus de recherche. Cela m'a conduite peu à peu à entamer l'écriture d'un monologue de théâtre où Scapin lui-même, en tant qu'archétype de l'esclave, du soumis, vient s'adresser aux universitaires, assumant ainsi la posture du conférencier issu du peuple. J'ai fait le choix de traiter de la descendance symbolique de Scapin et me suis posée la question suivante : quel courant de pensée, quels esclaves d'aujourd'hui pourraient être les héritiers d'un Scapin acceptant sa condition sociale, agissant, manipulant, trichant parfois, se travestissant ou déguisant les autres, pour atteindre ses objectifs personnels ? Les courants féministes de la seconde moitié du xx^e siècle, déconnectant sexe et genre, m'ont paru appropriés – plus particulièrement Beatriz Preciado, se prénommant aujourd'hui

Paul B. Preciado. D'un point de vue féministe ne se bornant pas à combattre les formes de domination au nom des femmes mais de celui de tout exclu, le nœud de la guerre ne semble pas se situer dans la transgression mais dans la subversion. Ce courant, comme Scapin, postule l'acceptation de la norme sociale imposée aux corps à la naissance pour la dépasser, qu'il ne sert à rien d'attendre d'un oppresseur qu'il reconnaisse son esclave comme son égal et que, par conséquent, il vaut mieux s'avancer vers le politique, l'art et l'esthétique, à visage masqué, quand on relève de la catégorie *féminin*.

Mots clés : Scapin, Corps, Trans-identité, Féminisme, Travestissement, Filiation



Où est donc ce fat de Géronte ? *Scapin scrute la salle*. Pour sûr ce doit être un vilain tour du seigneur Géronte. Comment sinon ? *Scapin sort le carton d'invitation à la journée d'étude*. Une journée d'étude entière sur moi, Scapin ! Allez... mes seigneurs où est le bâton ? Qui le tient caché derrière son dos ? Non, visiblement, pas de bâton, pas de Géronte. « Nous serions très honorés de votre présence à notre journée d'étude sur vous et votre filiation ». Les maîtres de ce monde, honorés de me recevoir ? Quels chichis ! Traiter de ma filiation ? Foutaises ! Je n'ai jamais eu d'enfants ; je n'avais pas le temps ! *Trililing...* Scapin ! Mes chausses ! *Trililing...* Scapin, mon bonnet ! *Trililing...* Scapin par-ci *trililing* Scapin par-là ! Pas le temps pour faire La chose. Quoique... Le soir des noces de Léandre, Octave, Hyacinthe et Zerbinette, j'avais bu, beaucoup. Je me devais bien de fêter toutes mes fourberies et je l'ai fait plus qu'honorablement. Mais alors... La Francette... Mais oui... bien sûr... Il y aurait donc en ce monde, qui traversent les temps, des petits de Scapin, des bâtards de ma Grande Fourberie, plein de petits moi-même ? Et mes stratégies de guerre contre Géronte et son pouvoir auraient fait des petits aussi ! *Scapin reprend le carton d'invitation*. « Dans l'attente de votre venue, veuillez agréer, Monsieur Scapin, mes sentiments les plus respectueux ». C'est trop, je me sens tout chose. On me donne du Môssieu... « Veuillez agréer... tralalalala... Marielle Nicolas ». Qui donc est cette Marielle ? Serait-ce une p'tite p'tite p'tite fille de Scapin ? Avec une invitation comme ça... pardi !, même craignant le bâton, le jeu en valait la chandelle, non ? Je ne pouvais pas ne pas traverser les siècles et les siècles pour venir ici, aujourd'hui. Le plus grand voyage de ma vie et, peut-être, l'opportunité de ma plus facétieuse fourberie. J'ai fait mes bagages à la six quatre deux et *zouhhhhh*, je suis parti. Le voyage a été long, fatigant, intéressant, fascinant. Quelle belle invention que le train ! Je n'ai pas osé ce que vous appelez « avion ». Trop risqué.

Des descendants ? Hum... C'est pour ça que tant de visages m'ont semblé familiers, au cours de mon voyage dans l'Histoire. Mes descendants ! Toutes ces têtes qui me disaient bien quelque chose... c'est chez les féministes que doivent se trouver mes héritiers directs. Tout s'éclaire. Mes p'tites p'tites p'tites filles marquées au fer rouge, placées dès la naissance dans la même catégorie que moi : celle des esclaves, celle des valets. Mes dignes filles, s'acharnant à résister, répondant à l'oppression de leur Géronte à elle. Une chose me vient maintenant à l'esprit. Elles ont hérité de mon art de l'intrigue, du travestissement, de la fourberie bien placée. Nous autres, les valets, nous n'avons que cela comme moyen d'agir. Il y en a un que j'aimais bien. J'avoue... j'ai un chouchou. Je ne devrais pas avoir de préférences, ce sont tous mes enfants. Vous m'excuserez ; je suis père depuis peu. À Barcelone, je l'ai trouvé, mais aussi à Paris, en Grèce, à Berlin, à Princeton, il transite beaucoup. Son nom ? Paul B. Preciado. C'est mon... Ma... Mon... Bref, on ne sait plus. Paul B. est né « Beatriz », à « Burgos », en « 1970 »¹. Que le temps passe vite et que les enfants grandissent comme l'éclair ! *Pfffffffiut*. Elle a grandi « comme un garçon manqué »², dans « le plus important garage de Burgos, ville gothique de curés et militaires où Franco avait installé la nouvelle capitale symbolique de l'Espagne fasciste »³. Romantique, tragique à souhait !

Beatriz est née femme homosexuelle dans un contexte où son sexe et ses orientations l'ont placée dans la position des soumis aux pouvoirs. Elle me fait un peu penser à Anne Bonnie. Finalement, Anne, qui s'est travestie en homme pour intégrer les navires pirates, vers 1720, ne faisait pas autre chose que ce que fait Paul B. Anne est même devenue capitaine ! Ce n'est pas rien. C'est le sang de Scapin qui coule dans leurs veines. Beatriz, Paul devenue, et Anne, ont bien compris une chose essentielle : quand on se targue d'accéder à la liberté et que l'on est d'emblée

1 Preciado, Beatriz, *Testo Junkie*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2008, p. 23.

2 *Ibid.*, p. 24.

3 *Ibid.*

marqué au fer rouge comme appartenant à la masse immense des valets, il ne sert à rien d'attendre d'un oppresseur qu'il vous reconnaisse comme son égal, qu'il vous voie comme un sujet. Vous êtes pour lui un objet animé qui existe par intermittence, vient parfois contrecarrer ses plans, et retombe rapidement dans l'état de pur objet. C'est certain. Imaginez-vous décemment que le seigneur Géronte me convoquât un beau matin d'hiver, au coin de la cheminée et me dit : « Mon cher Scapin, mes yeux se sont ouverts, je me suis trompé tout ce temps sur ton compte, je réalise aujourd'hui que tu es mon égal et t'invite à t'asseoir avec moi au coin de ce bon feu. Que puis-je faire pour t'être agréable ? Veux-tu que je t'amène un vêtement de laine ? ». Non, sérieusement, trêve de plaisanterie... Paul B. pose les questions philosophiques fondamentales : suis-je le sujet libre que je sais que je suis ? Ne suis-je que les signes de ma condition de valet ? Suis-je les deux ? Où vais-je avec tout ça ? En quoi puis-je encore croire ? À la grâce ? Au salut ? Au bien et au mal ? Que puis-je faire ? Mon cher Paul répondrait : Tra-ves-tis-toi et tu seras partiellement libre!

Filiations, familles et pouvoir

Mes seigneurs, vous savez bien que tout est affaire de filiation, de généalogie et de pouvoir. Ma raison d'être tient debout, bien droite, sur « fils de »⁴ et « fille de »⁵, et sur « amant de »⁶ et « amante de »⁷, sur l'Amour qui fera d'autres familles et d'autres fils et filles. Que Géronte et Léandre se seraient ennuyés s'ils n'avaient pas eu leur valet et Octave le sien, en la personne de Sylvestre ! Ils ont toujours eu besoin d'une soupape, de quelqu'un sur qui taper pour éviter de s'entre-tuer. Les puissants fondent des familles ; c'est par là qu'ils veillent et gardent jalousement leur pécule. Dialectique du maître et de l'esclave : ils ont besoin de serviteurs sans famille, sans descendants. Pour illustrer cela, je vais vous raconter une petite anecdote.

Le seigneur Géronte s'était absenté du « logis »⁸ et craignait de retrouver sa maison en désordre, pour être parti trop longtemps. J'ai répondu au seigneur Géronte que je m'étais toujours préparé à revenir au « logis »⁹, prêt à recevoir « la colère de mes maîtres » et tous les coups de bâton imaginables, que ce faisant tout ce que je ne recevais pas je le louais et en remerciais Dieu. Ce que ce stupide Géronte n'a pas pu relever, c'est que j'avais construit mon argumentaire en miroir et qu'au « logis » formulé par lui, entendant « fils », « gens de maison », « amis », etc., mon « logis » à moi résidait dans ma condition même de valet. Point de douce amie qui attende au coin du feu ni de marmots à redresser. Peut-être est-ce une chance ? Point de descendants. Qu'ils croient ! Pardi, cette journée d'étude sur moi, moi, et re-moi, place en mon cœur quelque espoir nouveau.

J'ai pris soin de lire pendant mon voyage – long, très long, le voyage – le récit de ma vie consignée par... ce... comment s'appelle-t-il déjà ? Il y a à son nom du Mou... Molles. Olier... Olière. Mol... Molière. Oui, Molière. Ce n'était pas son véritable nom, au passage. Je ne peux pas lui en vouloir. Quand on s'attaque à la main qui nous nourrit, encore vaut-il mieux avancer un peu masqué. Changer de nom est une stratégie possible. Le cas de Zerbinette est ma foi fort édifiant. On la croyait égyptienne, puis finalement nous nous sommes aperçus qu'elle était fille

4 Molière, *Les Fourberies de Scapin*, Paris, Le livre de Poche, 1999, p. 24 – présentation des personnages.

5 *Ibid.*, p. 24. À noter que tous les personnages sont présentés en termes de filiation sociale et familiale, selon leur fonction, leur place, leur lien de dépendance réciproque, au cœur d'un système hiérarchique fondé sur la verticalité du pouvoir.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*, p. 54 – acte II, scène 5.

9 *Ibid.*, p. 55 – acte II, scène 5.

d'Argante¹⁰. Je vous donne mon billet que sans ce trouble dans l'identité, mon maître Léandre ne lui aurait pas même accordé un soupir. Léandre cherchait surtout à rendre son tyran de père furibond, à s'opposer à son diktat. Votre époque le penserait sans problème. Remerciez votre dieu Sigmund pour ses prophéties. Ce serait donc le trouble, l'incertitude, qui créeraient le désir ? Moi, Scapin, je savais tout cela depuis longtemps, mais on ne m'a pas laissé la place qui m'était due. Il suffit de se rendre invisible. La place du valet est propice à ce tour de passe-passe, à la contemplation des turpitudes humaines.

Être le vide, identifié comme mort, inanimé, pour accéder à quelques visions, quelques pensées interdites à ceux qui se croient purs sujets. C'est la fonction de tous vos médecins de l'âme, vos psychanalystes. Remerciez votre Lacan pour son verset sur le Phallus. En ce sens, les femmes seraient le Phallus, pour refléter le pouvoir du Phallus, sur les hommes. Écoutez ceci :

Pour les femmes, « être le Phallus » veut ainsi dire refléter le pouvoir du Phallus, signifier ce pouvoir, « incarner » le Phallus, procurer le lieu qu'il pénètre, et signifier le Phallus en étant son Autre, son absence, son manque, la confirmation dialectique de son identité. En considérant que c'est l'Autre, celui à qui il manque le Phallus qui *est* le Phallus¹¹.

Judith Butler, la meilleure amie de mon adorable petit Paul B. Les relations de dépendances familiales ne seraient donc que cela : résultantes d'un jeu de dupes, d'une mascarade où personne n'a de pouvoir – comprendre Phallus comme pouvoir et non comme la toute petite chose qui trône là, au milieu ! Ma foi, quand je songe à Zerbinette et Hyacinthe, ce n'est pas faux. Elles n'étaient pas vraiment présentes, occupaient moins de place, subissaient, avaient pris l'habitude de se croire incapables etc., etc., etc., *et cætera*. Elles étaient une monnaie d'échange. Après Butler – je peine à le formuler mais il le faut bien – je dois me rendre à l'évidence : moi aussi, Scapin, je suis une femme, du moins... absorbé dans la catégorie « femme ». Oh ! Ne me faites pas des yeux comme ça ! Depuis que vous avez subi cette terrible Seconde Guerre mondiale, vous pouvez déconnecter le sexe et le genre. À première vue, c'est une idée séduisante pour les féministes. Si on déconnecte, adieu fourneaux, adieu sonnettes et balais ! Mais quand on y regarde de plus près, le bilan n'est pas si glorieux. Au lieu d'un plus d'égalité, cette déconnexion a fait entrer plus de corps, ceux d'hommes de naissances dans la catégorie « valet », et a réduit encore le nombre des « Géronte ». Au fond, quand mes maîtres agitaient la sonnette *Trililing*, j'étais du côté de Zerbinette, propulsé au rang de Hyacinthe. J'étais le Phallus qui reflétait la *potentia gaudendi* de sa seigneurie Géronte. J'ai honte ! Je ne devrais pas, mais comme le messie Lacan n'a jamais été tout à fait clair sur la distinction entre zizi et phallus, le doute et le dégoût en même temps m'assaillent.

Comme j'avais de l'avance, je me suis assis dans votre bibliothèque. Fascinant votre monde qui multiplie à l'infini les identités et les vide en même temps ! Judith a « participé à de nombreuses réunions »¹², elle a « fréquenté la vie nocturne des bars »¹³ et « rencontré la sexualité par ses marges culturelles »¹⁴ – les images me viennent à une vitesse ! Une fille du peuple en somme, une invisible, d'aucun dirait une catin. Que nenni ! Digne p'tite p'tite p'tite fille de Scapin. Judith Butler, un valet travesti en universitaire : « se réclamer de l'université pouvait être une

10 *Ibid.*, p. 24 – Présentation des personnages.

11 Judith Butler, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2006, p. 127.

12 *Ibid.*, p. 40.

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*

prolepse et avoir une efficacité performative »¹⁵ pour « faire advenir une réalité qui n'existait pas encore »¹⁶ et offrir « la possibilité de faire converger des horizons culturels qui ne s'étaient encore jamais croisés »¹⁷. Elle parle bien, non ? ; je me suis saigné pour qu'elle fasse des études. Dit plus simplement, à se rencontrer vraiment, à mieux se connaître, les préjugés tombent, le dialogue s'enclenche, et les catégories se modifient ; donc la réalité aussi. Ah ! Butler la militante, Butler le bras armé des parents pauvres de la Culture, Butler ma fille. Elle se propose « d'analyser le *drag* ». Le *drag king* ou la *drag queen*, n'est ni homme ni femme. Le *drag* est un mini simulateur de dénonciation de la tricherie dans le genre, de son artificialité. Mais alors... moi aussi je pourrais être un *drag* ! Je serai au drag, ce qu'Anne Bonnie est à Paul B.

Pour preuve : je me souviens d'avoir rudoyé le seigneur Géronte, de l'avoir mis dans un sac, de lui avoir fait croire que j'étais quelqu'un d'autre et de lui avoir ainsi donné les coups de bâton qu'il méritait, fait relaté dans ce que vous avez coutume d'appeler « la scène du sac »¹⁸. Molière, qui étonnamment sait tant d'exactes choses sur mon compte, cette fois s'est quelque peu trompé. Ce n'est pas l'accent du Gascon que j'avais pris d'abord mais celui plus espagnol du Matamore. Je ne sais pour quelle raison le seigneur Géronte détestait les Espagnols. Avec un tel accent mon coup était plus efficace. Bref... J'ai déguisé ma voix. Aujourd'hui j'aurais, avec les moyens techniques, pu faire bien plus perfide, mais pour l'époque – il faut le dire – j'étais un génie. Et j'ai ri, j'ai ri, ri à en pleurer de joie, tant et si bien que, pris à mon propre jeu, j'ai réussi à travestir ma voix en celle « d'une demie douzaine de soldats tout ensemble »¹⁹. J'ai morcelé mon identité, je me suis fragmenté, je suis devenu !

Ils sont tous passés au crible de ma folie du travestissement. Tous. Sylvestre, l'autre valet, par exemple, était un peu nigaud. Il se pliait volontiers à mes génialissimes fourberies. Je faisais de lui ce que je voulais, quand je le voulais. Il s'est une fois déguisé en spadassin²⁰ et je dois dire qu'il s'est tout de même bien débrouillé dans le rôle. C'est certain, bien dirigé, c'était un bon acteur. « Je puis dire, sans vanité, qu'on n'a guère vu d'homme qui fut plus habile ouvrier de ressorts et d'intrigues, qui ait acquis plus de gloire que moi, dans ce noble métier »²¹. Hyacinthe et Zerbinette n'y ont pas coupé. Je les marionnettisais, les transformais à ma guise, les *dragkinguisais*.

Plus fort encore ! C'est moi qui ai fait d'Octave un homme en l'aidant à soutenir le regard de son père. Ici Molière est très exact. Comment diable sait-il tant de choses sur moi ? Cette question me tarabuste et ne cesse de me tourmenter. J'ai dit à Octave : « Là, tâchez de vous composer par étude. » Quelle maîtrise, quel génie ! Champ lexical de l'artifice, artefact, parallèle fait avec le peintre qui « compose » son tableau. Tout ceci ne peut échapper, j'en suis certain, à la puissance de vos cerveaux. Et j'ai ajouté : « répétons un peu votre rôle »²². J'ai façonné tant d'êtres humains, maîtrisé leur image, leurs mots, leurs actions, faisant appel à l'Art, à tous les arts ! Je suis l'Art total ! Je suis le Théâtre, parce que le théâtre, hors de la scène, hors du marché de la production culturelle, scénique – qui est bien jolie, ce n'est pas cela que je discute – le théâtre que je pratique

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*

18 Molière, *op. cit.*, p. 75 – acte III, scène 2.

19 *Ibid.*, p. 77 – acte III, scène 2.

20 *Ibid.*, p. 59. Voir la didascalie : « Sylvestre déguisé en Spadassin ».

21 *Ibid.*, p. 28 – acte I, scène 2.

22 *Ibid.*, p. 35 – acte I, scène 3.

est un théâtre dans la vie, qui pose de bien sérieuses questions sur les conditions de la liberté, pour les esclaves, les marginaux, les femmes, les exclus... Pour tous ceux qui viennent remplir la catégorie « valets ».

Savoir populaire, auto-expérimentation et terrorisme

« Je hais les cœurs pusillanimes qui, pour trop prévoir les suites des choses, n'osent rien entreprendre »²³. Eh oui ! Il faut aux âmes de haute facture envisager jusqu'à la mort pour atteindre leurs idéaux. Croyez-vous qu'une fois, une seule, j'ai tremblé devant mes désirs et le bâton de Géronte ? Point de salut sans radicalité ! C'est pourquoi Paul B. est mon préféré : terroriste du genre. Je sais que ce terme frise les oreilles de votre temps, qu'il n'est pas de bonne éducation, mais je n'irai pourtant pas par quatre chemins. Je ne crains pas les coups et les punitions ; gardez-vous-le pour dit. Bri-llan-ti-ssime, le livre de mon Paulounet B. : *Testo Junkie*, qu'il s'appelle. Ardu. Il faut se cramponner au bastingage, mais n'empêche... C'est le récit de voyage de Beatriz, voyage qui aboutira à Paul, mais au moment de l'écriture, elle ne le sait pas encore. Deux cent soixante-trois jours de prise de testostérone hors des protocoles de l'État *dealer*. Pas pour changer de sexe. On peut faire ça maintenant, *ouaaaaah*... ce doit être quelque chose, tout de même ! J'aimerais bien essayer, mais qu'on me rende mon *cousin de Phallus* après. « 263 jours d'intoxication volontaire à la testostérone synthétique »²⁴. *Scapin sort le portrait de Beatriz*. Au premier coup d'œil, pas trop de ressemblances. Peut-être les cheveux ? Hum... Mais si je vous présente Paul... *Scapin sort un portrait de Paul B.* C'est saisissant, non ? Ce petit nez adorable, ce regard malin... mais oui ! Plus de doute ! Et puis... le même courage et la même réflexion sur la mort.

Dans le chapitre 8 de *Testo Junkie* : « le pharmacopouvoir », dans le passage « la sorcellerie narco-sexuelle », Beatriz – je dis Béa mais j'espère qu'il ne va pas se fâcher ; Paul est un tantinet caractériel, si si, mais à l'époque, c'était Beatriz et pas Paul B. – Béa affirme que la prise de substances hallucinogènes, psychotropes, famille dont fait partie la testostérone, hors du contrôle du pouvoir politique, relève de la construction du savoir populaire. Béa est une sorcière contemporaine et les défend ces sorcières bec et ongles... et poings. Qui impose le mot « sorcière » ? Qui décide de dire « pirate » plutôt que « corsaire » ? Qui colle le mot « terroriste » sur celui de « militant » ? L'État, toujours l'État-Géronte. On appelait ces femmes « sorcières » parce qu'elles absorbaient moult psychotropes sans validation institutionnelle et qu'elles vivaient seules par-dessus le marché ! Écoutons Petit Paul :

Le processus d'expropriation des savoirs populaires, la criminalisation des pratiques d'« intoxication volontaire » et de privatisation des germoplasmas végétaux ne fait que commencer. Il atteindra son point culminant à l'époque moderne avec la persécution des producteurs, consommateurs ou trafiquants de drogues, la transformation progressive des ressources naturelles en brevets pharmaceutiques.²⁵

Le postulat de Béa, c'est que sans le principe d'auto-expérimentation, il ne sert à rien de discourir sur la liberté. Toute philosophie sans corps serait bonne pour la cheminée du seigneur Géronte. Quel goût a la liberté dans un pot à confiture ? Quelle couleur revêt-elle quand elle est bien rangée sur une étagère du grand salon ? Quelle musique produit-elle quand elle est pur concept au milieu des pages du plus gros livre du monde ? Un jeu sérieux, la liberté, parce que sa bonne amie, c'est la mort. Pas de tragi-comique sans l'inferral trio : liberté-mort-crise de rire. Le rire !

23 *Ibid.*, p. 72 – acte III, scène 2.

24 Beatriz Preciado, *op. cit.*, p. 11.

25 *Ibid.*, p. 135-136.

Allez y riez ! Maintenant ! Vous allez voir... un petit bout de liberté. Bon... si ça ne vient pas maintenant, ça viendra plus tard.

Starhawk, mentionnée dans ce même chapitre, « activiste féministe et sorcière païenne »²⁶ défend une théorie qui tient plutôt la route. Il y aurait deux formes de pouvoir : le *pouvoir sur* et le *pouvoir du dedans*. Les individus seraient structurés comme ça. Ou bien ils atteindraient le sentiment d'exister dans la recherche d'un *pouvoir sur* l'Autre, ou bien dans celle d'un pouvoir sur soi-même, le *pouvoir du dedans*. Il faut quand même que je vous dise que ceux qui vivent dans le *pouvoir sur*... ne peuvent fondamentalement pas comprendre ce que je dis. Donc, si je vous perds en ce moment même, peut-être est-ce un indice que vous êtes dans une forme de *pouvoir sur*... Hypothèse, simple hypothèse. Par exemple, Géronte et Argante sont des modèles parfaits du *pouvoir sur*, et moi, du *pouvoir du dedans*... Chaque forme de pouvoir, qu'il soit *sur quelque chose* ou *vers le dedans*, génère sa propre réalité. *Chuuuut*... secret d'Alchimiste... Je n'ai pas le droit de vous donner la recette. Un indice cependant : une goutte de testostérone, quatre d'activisme et deux de rire.

Pharmacopornographie et action dramatique

Si l'on se penche un peu sur le système philosophique de petit Paul, à regarder de plus près, on s'apercevra que le monde décrit, dans cette « autofiction » ou « autothéorie », ressemble à ce que vous appelez le théâtre classique. Je n'ai pas bien compris encore pourquoi vous tenez tant à ce nom de « théâtre » et encore moins au sobriquet « classique ». Est-ce péjoratif ou mélioratif ? Hum... Mais qu'à cela ne tienne, poursuivons. J'ai remarqué à la bibliothèque que j'ai fait couler beaucoup d'encre, ça disserte sur mon compte et que, d'après vos plus illustres cerveaux, ma vie est pleine d'actions dramatiques. Pour sûr que ma vie est dramatique. Visiblement l'action dramatique en théâtre tient sur l'interdépendance de toutes les personnes concernées par une histoire quelconque. Tous doivent être connectés les uns aux autres par la nécessité. « Fils de », « fille de », comme je vous le disais tout à l'heure. S'ensuit qu'un tout petit rien du tout peut faire basculer le Tout. L'incident, l'accident... Pour décrire le pouvoir pharmacoporno, Paul ose cette hypothèse : « les matières premières du processus productif actuel sont l'excitation, l'érection, l'éjaculation, le plaisir, le sentiment d'autosatisfaction, de contrôle omnipotent, et de destruction totale »²⁷. Quand j'y songe, le tableau contemporain a l'air sinistre mais nous ne sommes pas si différents, mes camarades et moi-même : Géronte ne rêve que de pouvoir et quand il agite sa sonnette pour que j'accoure lui enfiler ses chaussettes, son désir n'est pas tant celui d'être chaussé que celui de voir un corps – le mien – valider inlassablement son propre pouvoir. Léandre et Octave... Disons que le plaisir, l'érection et l'éjaculation leur iront comme un gant. En somme, notre petit village interdépendant, notre théâtre, fonctionne comme un simulateur pharmacopornographique. Tout y est affaire d'interconnexions, de dépendances et de désirs.

On communique toujours à travers des objets symboliques, pour moi c'est souvent un bâton, un sac, un costume pour déguiser un compère, de simples objets. L'objet fait partie intégrante de ma personne, il est le prolongement de mes désirs et de mes actions, quand il s'agit du sac ou du déguisement de Sylvestre, ou un aboutissement quand, une fois pris, je reçois le bâton. Moi, Scapin, je ne suis rien sans les objets auxquels je suis relié par nécessité. Mon Paul adoré dit :

L'oncomouse, rat de laboratoire biotechnologiquement conçu pour être porteur d'un gène cancérigène, ronge le *Dasein* de Heidegger. Buffy, la chasseuse de vampire mutante, dépèce la femme

26 *Ibid.*, p. 139.

27 *Ibid.*, p. 38.

en devenir de Simone de Beauvoir. Le gode, paradigme de toute prothèse de téléproduction du plaisir, avale la bite de Rocco Siffredi. Il n'y a rien à dévoiler du sexe, ni de l'identité sexuelle. La vérité du sexe n'est pas dévoilement, elle est *sexdesign*²⁸.

Paul est un peu porté sur la chose mais... comment dire ? On accepte sans problème que tout tourne autour de l'Amour, avec un grand « A », que l'Amour génère l'Art, avec un grand « A ». Paul ne fait que déconstruire le grand « A » et dit que tout tourne autour de l'amour avec un petit « a », que l'on pourrait aussi appeler le Sexe, avec un grand grand grand grand « S ». Le sexe est politique chez vous comme chez moi ; nous lui donnons seulement un nom différent mais il participe du contrôle et du pouvoir.

La preuve que mon Paul est très fort et qu'il est bien mon digne héritier c'est que, à l'encontre du féminisme essentialiste qui fait de la catégorie « femme » le strict référent du signifiant « féministe », Paul choisit celle d'« exclu(e)s ». C'est par ce glissement que l'espace possible pour un Agir réel, efficient, transite de la transgression-opposition à la subversion-action, qui agit *du dedans*. Si je mets un grand « Ah ! » au concept d'agir c'est que ce dont je parle fait référence aux actions qui contaminent l'Autre, non pas à celles qui ne sont que pure agitation. J'ai commencé à vous parler en pointant cela : peine perdue d'attendre qu'un oppresseur comme Géronte vous regarde comme un égal. Mieux vaut entrer dans l'œil du cyclone, s'emparer des objets-reflets du pouvoir, les utiliser en conscience, pour se frayer un chemin vers un minuscule morceau de liberté.

À traverser le temps et l'espace, je vous assure que j'ai vu des opprimés par milliards, s'avancant en masse, cherchant une respiration, dans l'air putride distillé par les puissants. Tous, je les ai vus lutter, résister. Ils choisissent, pour certains, des moyens que je ne saurais faire miens, mais je les comprends, tous, mes p'tits p'tits p'tits p'tits p'tits p'tits enfants. S'il est une humanité, elle ne peut pas ne pas chercher la liberté. Partout, dans les maisons, dans les palais des rois, les femmes sont des monnaies d'échange, des symboles, un reflet vide de l'appétit de pouvoir des avides qui les gouvernent. Sceptre-Phallus. Bon... jusqu'en 45, au moins, la situation était claire, mais après... quand vous avez commencé à concevoir que sexe et genre étaient deux choses différentes, ça s'est compliqué grandement. Eh oui ! C'est angoissant de se savoir dans le même sac que les opprimés. Angoissant ? Oui ! Mais jubilatoire ! Je pensais retourner chez moi, au chaud dans mon 1697, mais c'est trop tard. Je sais trop de choses sur la réalité et sur moi-même. Je pense que je vais rester. Devenir une femme peut-être, pour voir. Rencontrer Paul aussi. Tous les parallèles entre ce qu'il décrit de sa pharmaco-pornographie et mon monde, le système clos du théâtre classique, aristotélicien, sont troublants. Peut-être est-ce pour cela que le théâtre, tragi-comique, puissant, classique, cathartique, politique, est un outil propice à faire sentir et comprendre, en même temps, les ressorts pervers d'un pouvoir qui se fait de plus en plus invisible. Je vais peut-être rédiger un testament et je léguerais à Paul mon théâtre pour qu'il puisse en faire ce que bon lui semblera, quand je serai mort, au cas où je mourrais. Moi, Scapin, transgenre finalement, cherchant à construire une identité refuge temporaire, une transidentité, je ne retournerai jamais dans mon monde. Le vôtre est si ludique ! Il y a, dans l'ère pharmacopornographique, produit hybride de l'ère de la souveraineté et de l'ère disciplinaire, tant de jouets, de substances à essayer, tant d'opportunités de résistances, tant de Fourberies à inventer.

Rapport d'expérience, projections et suites possibles

J'ai fait le choix de ne pas interpréter ce monologue mais de le mettre en scène, pour la journée d'étude, et de proposer à Anthony Lefoll de se prêter au jeu. En 2017, je serai amenée à remplir

28 *Ibid.*, p. 34-35.

la fonction d'assistante à la mise en scène, dans la création *Fourberies*, à partir des *Fourberies de Scapin* par la compagnie d'Henry, mise en scène par M. Lefoll : un Scapin-Théâtre de tréteaux, populaire et transitant de village en village. Le hasard nous a réunis, M. Lefoll et moi-même, alors que nous travaillions sur nos Scapin respectifs. Hasard ? Mise en abîme des courants féministes mentionnés ci-dessus : fais avec ce que tu as sous la main, construis des systèmes non clos sur eux-mêmes, loue les accidents et le hasard qui, dans la création artistique – et peut-être toute forme de création –, représentent une occasion de sortir de la productivité, de la rentabilité, du garanti-sur-facture. Hybridation.

À ce stade déjà, les deux Scapin se nourrissent l'un l'autre. Cette recherche aura eu, quoi qu'il arrive, des répercussions dans le Scapin de la Compagnie d'Henry. Pour ce qui est de l'écriture d'un texte dramatique, monologue de Scapin sur les courants féministes, cette première tentative de mise en corps et en bouche me confirme le bien-fondé d'une œuvre populaire, voire didactique, tragi-comique, mélangeant des pages d'Histoire, des apports philosophiques, théoriques, notions d'analyses stylistiques, etc. Peut-être faudra-t-il rendre l'écriture un peu moins universitaire ou seulement développer certains termes tacitement définis, dans le cadre de l'université.

Un extrait de ce travail en cours sera présenté au concours Beaumarchais, proposé par la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatique (SACD), au cours de l'année civile 2017. Grâce aux différentes expériences menées pour l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, avec Anthony Lefoll, aux divers retours qui m'ont été faits jusque-là, je sais que l'écriture de ce texte doit s'orienter vers un dialogue entre Scapin et Paul B. : plus d'altérité, de possibilité d'éclaircissements de points théoriques et conceptuels, plus de rire et de simplicité.

BIBLIOGRAPHIE

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006, 294 p. ISBN : 9782707150189

MOLIERE, *Les Fourberies de Scapin*, Paris, Le Livre de Poche, 1999, 128 p. EAN / ISBN : 9782253038757

PRECIADO, Beatriz, *Testo Junkie*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2008, 409 p. ISBN : 978-2-290-03602-0

Jessica BASSELOT-GROC, invitée par l'université de Pau et des Pays de l'Adour (UPPA), Master Arts, communication et médias, mention : études théâtrales. Jessica BASSELOT-GROC est auteure de spectacles, metteuse en scène et pédagogue, militante de l'Éducation populaire, notamment dans les Centres de Jeunes et de Séjours (CJS), partenaires du festival d'Avignon In et des Centres d'Entraînement aux Méthodes d'Éducation Active (CEMEA). Titulaire d'une maîtrise d'espagnol et d'un master en arts, communication et médias, mention études théâtrales, sa recherche s'articule principalement autour de la dimension politique du chœur dans la création contemporaine populaire.