Acta Litteraria

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS
I. BÁN, M. CZINE, E. HALÁSZ, L. KARDOS, I. KIRÁLY, P. NAGY,
I. SŐTÉR, E. TÖRÖK

REDIGIT
G. TOLNAI

TOMUS XVII FASCICULI 1–2

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
1975

ACTA LITTERARIA

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

FŐSZERKESZTŐ
TOLNAI GÁBOR
SZERKESZTŐ
TÖRÖK ENDRE

Az *Acta Litteraria*, a Magyar Tudományos Akadémia idegen nyelvű irodalomtörténeti folyóirata, tudományos értekezéseket közöl a magyar és az európai irodalomtörténet tárgyköréből s ennek keretében a magyar és az európai irodalmak kapcsolatairól (középkor, humanizmus, felvilágosodás stb.), a magyar írók és költők világirodalmi helyéről és jelentőségéről, beszámol kutatásaink eredményeiről, könyvismertetéseket közöl.

Évente egy kötet jelenik meg, kb. 30 ív terjedelemben.

Közlésre szánt kéziratok az alábbi címre küldendők:

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24.

Ugyanerre a címre küldendő minden szerkesztői és kiadói levelezés.

Megrendelhető: a belföld számára az *Akadémiai Kiadónál* (1363 Budapest Pf. 24. Bankszámla: 215-11448), a külföld számára pedig a Kultúra Könyv és Hírlap Külkereskedelmi Vállalatnál (1389 Budapest 62, P. O. B. 149) vagy külföldi képviseleteinél és bizományosainál.

Acta Litteraria, revue en langues étrangères (en français, allemand, anglais, russe ou italien) de l'Académie des Sciences de Hongrie, publie des études scientifiques sur des sujets concernant l'histoire de la littérature hongroise et européenne, leurs rapports au cours des siècles (moyen âge, humanisme, siècle des Lumières, etc.), sur la place occupée par les écrivains et poètes hongrois dans la littérature mondiale. La revue rend compte des recherches des historiens littéraires hongrois et passe en revue les publications récentes.

Les *Acta Litteraria* sont publiés en volumes de 400 à 500 pages par an.

On est prié d'envoyer les manuscrits destinés à la rédaction à l'adresse suivante:

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24.

Toute correspondance doit être envoyée à cette même adresse.

Le prix de l'abonnement est de $ 32,00 par volume.

On peut s'abonner à l'Entreprise pour le commerce extérieur de livres et journaux Kultúra (1389 Budapest 62, P. O. B. 149) ou à l'étranger chez tous ses représentants ou dépositaires.

Acta Litteraria

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS

I. BÁN, M. CZINE, E. HALÁSZ, L. KARDOS, I. KIRÁLY, P. NAGY,
I. SŐTÉR, E. TÖRÖK

REDIGIT

G. TOLNAI

TOMUS XVII

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1975

INDEX

Arrom, J. J.: Cuba: polaridades de su imagen poética 3
Bueno, S.: Hungría en las cronistas y cartas de José Martí 49
Losada Guido, A.: Ciro Alegría como fundador de la realidad hispanoamericana 71
Coddou, M.: El amor en César Vallejo „viejo combatiente de la esperanza" 93
Loyola, H.: Tentativa del hombre infinito 111
Horányi, M.: El mundo dividido de W. Delgado 125
Csép, A.: Rompimiento de categorías en la narrativa hispanoamericana actual 147
Sarrailh, M.: De Rubén Darío a G. García Márquez 159
Kulin, K.: El surrealismo y la obra de G. García Márquez 203
Cornejo Polar, A.: José Donoso y los problemos de la nueva narrativa hispanoamericana 215
Scholz, L.: Un octaedro del „Octaedro" de Julio Cortázar 227
Haraszti, Zs.: Dependencia social, factor determinante de la humillación 239
Bikfalvy, P.: Contraste y paralelismo en „La ciudad" y los perros 247
Tolnai, G.: Encuentros con Pablo Neruda 269
Süpek, O.: Lectori salutem 315
Fodor, I.: Histoire de l'enseignement du français à l'Université de Budapest 317
Mezey, L.: Les rapports intellectuels entre la France et la Hongrie des Árpáds (Recherches nouvelles—textes nouveaux) 327
Dufournet, J.: Des jeux linguistiques sur les noms propres à l'interprétation du «Testament» de Villon 335
Süpek, O.: La «doctrine plus absconce» du «Gargantua» 355
Barbéris, P.: Les Martyrs: une lecture idéologique 369
Köpeczi, B.: L'intention artistique et sa réalisation dans «Les faux-monnayeurs» d'André Gide 385
Zumbiehl, F.: Clamence ou la perversité de la culture 393
Kelemen, J.: Linguistique contrastive et texte littéraire 403
Szathmári, I.: Les perspectives de la stylistique 415

CHRONICA

Problemas y tareas de la crítica literaria contemporánea — Introducción (Cornejo Polar, A.) — Discursos críticos y proyectos sociales en Hispanoamérica (Losada Guido, A.) — Deslinde teórico sobre la crítica en el Perú (Bendezú Aribar, E.) — Sobre la tradición en la crítica literaria (Bueno Chávez, R.) — Descripción textual y referente (Fernando Vidal, L.) 373
Moyens syntaxiques de l'expressivité poétique dans la chantefable Aucassin et Nicolette (Szabics, I.) — Actualité de la Grammaire générale et raisonnée de Port-Royal (Völgyes, Gy.) — De la «Grâce» à la «Religion»; Du jansénisme aux lumières dans les oeuvres de L. Racine (Padányi, K.) — L'enseignement du français en Hongrie au XVIIIe siècle (Vörös, I.) — Les Chefs-d'oeuvre inconnus de Balzac (Fodor, I.) — La représentation des faits de la vie quotidienne dans la littérature russe et française, Tchékhov et Maupassant (Rév, M.) — Les métamorphoses de Baudelaire dans les traductions hongroises (Korompay, J.) — Image et signification dans la poésie de Reverdy (Vajda, A.) ... 427

BIBLIOGRAPHIA

América Latina en su literatura (Scholz, L.) — **A. Jansen: La novela hispanoamericana actual y sus antecedentes** (Scholz, L.) — **T. Escajadillo: La narrativa de López Albújar** (Haraszti, Zs.) — **Todo Adán, casi todo** (Cisneros, A.) — **J. Roy: Julio Cortázar ante su sociaded** (Csép, A.) — **J. L. Martín: La narrativa de Vargas Llosa** (Bikfalvy, P.) — **P. Gimferrer: La poesia de J. V. Foix** (Faluba, K.) — **José Polo y su nueva visión de la ortografía** (Zalaveta, J.) 291

Pierre Bec: Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du moyen âge (Szabics, I.) — **Le romantisme vu par les nouvelles recherches littéraires françaises** (Fodor, I.) — **Serge Brindeau: La poésie contemporaine de langue française depuis 1945** (Vajda, A.) 487

Acta Litteraria siempre ha tratado de contribuir a la difusión de las nvestigaciones realizadas por el hispanismo húngaro y a la colaboración internacional fomentada en este campo en Hungría por la Cátedra de Español de la Universidad Eötvös Loránd de Budapest. Nuestro número dedicado en 1969 a la narrativa hispanoamericana contemporánea constituye un precedente orgánico de la colección de estudios que ofrecemos ahora sobre una temática más amplia de la literatura hispanoamericana moderna. La selección de estos estudios obedeció a las finalidades de la aludida colaboración de promover la investigación de la literatura hispanoamericana moderna, especialmente de la época del modernismo, de la vanguardia y del momento actual. Los estudios ordenados según una cronología aproximativa de los temas no reflejan todavía la interrelación de enfoques y de la terminología, que será uno de los objetivos principales que se suscitará en el Simposio organizado por la Cátedra de Español, en agosto de 1976, con motivo del próximo Congreso de la Asociación Internacional det Lieratura Comparada.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 17 (1—2), pp. 3—41 (1975)

Cuba: polaridades de su imagen poética

Por

José Juan Arrom

(New Haven)

Acaso parezca hiperbólico afirmar que desde el arribo de los primeros hombres a Cuba ésta se convierte en constante tema lírico de sus moradores. Y aún más hiperbólico añadir que siglo tras siglo, para representarla o describirla, los poetas de Cuba han acudido a imágenes que esencialmente son variaciones o metaforizaciones de una misma idea nuclear. Esa idea nuclear es *tierra:* tierra contemplada de cerca o añorada de lejos, pero siempre tierra. Y a medida que esa imagen prolifera en variantes o se desdobla en metáforas, unas y otras se polarizan hacia dos posturas igualmente constantes: una es eufórica, arcádica, paradisíaca, de gozosa contemplación de su belleza; la otra es patética, angustiada, pesimista, de pesarosa meditación de los males que la asedian. Esas posturas se resumen en dos frases que también nos llegan desde nuestros lejanos orígenes literarios: "isla la más hermosa que ojos hayan visto" y "triste tierra, como tierra tiranizada y de señorío". La trayectoria de esas variaciones sobre un mismo tema viene a ser, por consiguiente, como un incesante canto antifonal, o si se quiere, como un largo poema en marcha que a su vez contiene e ilumina la historia literaria y política de la nación cubana.

Los fundadores de la imagen

Lo que de pronto pudiera haber parecido hipérbole no lo es cuando se sabe que el primero en proyectar la imagen de Cuba como "tierra" fue el indígena que le dió ese nombre. Tan lentos hemos andado en reconocer el legado de quienes nos precedieron en las Antillas que sólo en estos últimos años hemos comenzado a vislumbrar el luminoso mundo mitopoético que nos dejaron. Tal es el caso de los nombres de las grandes islas que descubrieron en su migración desde las costas de Sur América. A la primera de las Antillas Mayores la nombraron, como es sabido, *Borinquen* o *Burenquen* 'tierra de muchos burenes'.[1] Pasaron luego a la segunda de las Grandes Antillas, y estimulada la imaginación nominalizadora por la extensión aún mayor de ésta, la nombraron *Quisqueya*, o tal vez *Quiscaya* 'isla grande que no la haya mayor'. Penetraron

después en la región occidental de esa isla y la llamaron, por lo fragoso del terreno, *Haití* 'tierra montuosa'.[2] Continuando sus exploraciones siempre hacia el poniente, arribaron por fin a la mayor de todas. A ésta le dieron por nombre *Cuba* 'tierra, territorio', o como si dijésemos, la tierra por antonomasia.[3] Por consiguiente, en el contexto de aquellas exploraciones, la voz Cuba viene a ser el misterioso signo del país donde termina el mundo conocido, tras cuyos confines se hunde el sol, donde no hay más allá, es decir, la última Thule taína. Y de ese modo, en la bruma de los tiempos prehistóricos en que se funden mito y poesía, el indígena que llamó a Cuba por ese nombre invocó la imagen que preludia a las demás e inicia la tradición con un breve poema imaginista, casi una épica en miniatura.

Pasan milenios. Los indígenas que vivían en las inmediaciones a un puerto de la actual provincia de Oriente contemplan la insólita llegada de tres carabelas. Según los textos de historia, con esa llegada Colón había descubierto a Cuba. Tal vez sea más exacto decir que el navegante genovés acababa de descubrir para la imaginación europea la isla que ya había sido hallada y poblada hacía siglos por navegantes amerindios. De todos modos, lo maravilloso es que si las circunstancias de ambos descubrimientos fueron distintas, y distintas la lengua y la cosmovisión de los respectivos descubridores, la imagen que surge en los dos casos es la misma. La diferencia, desde luego, es que el taíno, careciendo de escritura, condensa su visión en una sola palabra, mientras que Colón, volcado sobre su *Diario*, se deleita en registrar sus emociones en una minuciosa descripción. Apunta el domingo 28 de octubre: "Dice el Almirante que nunca tan hermosa cosa vido, lleno de árboles todo cercado el río, fermosos y verdes y diversos de los nuestros, con flores y con su fruto, cada uno de su manera. Aves, muchas, y pajaritos que cantaban muy dulcemente; había gran cantidad de palmas de otra manera que las de Guinea y de las nuestras: de una estatura mediana y los pies sin aquella camisa, y las hojas muy grandes, con las cuales cobijan las casas . . . La yerba era grande como en el Andalucía por abril y mayo. Halló verdolagas muchas y bledos. Tornose a la barca y anduvo por el río arriba un buen rato, y diz que era gran placer ver aquellas verduras y arboledas, y de las aves, que no podía dejallas para se volver. Dice que es aquella isla la más hermosa que ojos hayan visto, llena de buenos puertos y ríos hondos, y la mar que parecía que nunca se debía de alzar porque la yerba de la playa llegaba hasta cuasi el agua . . ."

Al día siguiente, lunes 29 de octubre, agrega: "Las casas . . . eran hechas a manera de alfaneques, muy grandes, y parecía tiendas en real, sin concierto de calles, sino una acá y otra acullá, y dentro muy barridas y limpias, y sus aderezos muy compuestos. Todas son de ramas de palma, muy hermosas . . . Dice que halló árboles y frutas de muy maravilloso sabor... Aveso y pajaritos, y el cantar de los grillos en toda la noche, con que se holgaban todos. Los aires sabrosos y dulces de toda la noche, ni frío ni caliente."

Y el sábado 3 de noviembre: "Subió en un montecillo por descubrir algo de la tierra, y no pudo ver nada por las grandes arboledas las cuales eran muy frescas, odoríferas, por lo cual dicen no tener duda que no haya yerbas aromáticas. Dice que todo era tan hermoso lo que vía, que no podía cansar los ojos de ver tanta lindeza".[4]

Estos párrafos del *Diario* constituyen el primer elogio lírico de Cuba en lengua española. Y en ese elogio figuran ya los elementos descriptivos que reaparecen polarizados hacia la visión edénica de la isla: el eterno verdor de los bosques, el dulce canto de los pájaros, las palmas de tronco esbelto y majestuoso penacho, los plácidos ríos que la bañan y el manso mar que la ciñe, los limpios y cuidados bohíos, las frutas de maravilloso sabor, el halago de los rumores nocturnos, los aires "sabrosos y dulces", la ausencia de fuertes fríos o agobiantes calores y el grato aroma de las selvas odoríferas. Sólo faltó que explícitamente la llamara Paraíso.[5]

Para completar el contorno de la imagen inicial indiquemos la postura del primer criollo de quien ha quedado una tersa definición de la patria. Lo que de él se sabe es en realidad bien poco. Por carta del Obispo de Cuba al Emperador, fechada en Santiago en junio de 1544, tenemos noticias de que estaba la iglesia servida por "tres curas, uno predicador, otro bachiller y un mestizo, natural de ésta, que estudió en Sevilla y Alcalá de Henares, sabe el canto llano, tañe los órganos, enseña gramática, y es de vida ejemplarísima y lo llevo siempre conmigo".[6] En otra carta, fechada en Santiago el 20 de febrero de 1547, y enviada al Emperador por Juan de Agramonte, se informe además: "Miguel Velázquez, canónigo, mozo de edad, anciano en doctrina y ejemplo, hijo de un vecino de ésta, por cuya diligencia está bien servida la iglesia".[7] Velázquez era, pues, un criollo arraigado en la tradición nativa, educado en universidades de la península, al tanto de todo lo que ocurría en la isla. Y porque los males de Cuba le duelen ya con dolor de patria, el 18 de febrero de 1547 envía al Obispo una carta en la cual resume su angustia en esta frase "Triste tierra, como tierra tiranizada y de señorío".[8] Esa frase, intensificada por el arrastre de la anáfora, la vibración de las múltiples aliteraciones y la fuerza patética de la adjetivación, da la medida de su saber literario. Más importante aún, concreta la visión angustiada hacia donde se polarizan ya las inquietudes de los cubanos más alertas.

Los sosegados siglos coloniales

Terminadas las convulsiones de la conquista, comienza un pausado período en el cual se afianza la economía agropecuaria del país y hasta se establece un lucrativo comercio de cueros y carne salada con los piratas que recalan en sus costas. Afortunadamente para la poesía, en 1604 un suceso

inusitado conmueve a los pacíficos habitantes de aquella Arcadia tropical: el obispo es secuestrado por un pirata francés y rescatado por los vecinos de Bayamo. Para celebrar el triunfo de los bayameses y la virtud del obispo, el escribano del cabildo de Puerto Príncipe, Silvestre de Balboa, escribe un largo poema al que titula *Espejo de paciencia*. Y en torno a Balboa se congregan seis poetas que le dedican sendos sonetos laudatorios.

El valor artístico de la obra de Balboa es relativamente modesto. Lo que importa destacar a los efectos de este recuento es que el autor, reflejando fielmente la época y el ambiente en que vive, introduce en el primero de los cantos unos ingenuos bodegones verbales que contienen productos típicos de América.[9] En extraña mezcolanza, son deidades de la mitología grecolatina las que salen a ofrecer al obispo lo mejor de la flora y fauna antillanas:

> le ofrecen frutas con graciosos ritos,
> guanábanas, gegiras y caimitos.
>
> . . . bateas
> de flores olorosas de tabaco.
>
> mameyes, piñas, tunas y aguacates,
> plátanos y mamones y tomates.
>
> De arroyos y de ríos a gran prisa
> salen náyades puras cristalinas
> con mucho jaguará, dajao y lisa,
> camarones, biajacas y guabinas.
>
> [y] aquellas hicoteas de Masabo
> que no las tengo y siempre las alabo.[10]

De este modo Balboa continúa la tradición detallista de Colón, pero dentro de ella da un notable paso de avance: familiarizado con cada uno de los element de esa rica cornucopia antillana, los enumera por sus nombres propios, que casi siempre son nombres indígenas. Con esas sabrosas evocaciones nativistas cubaniza no sólo el tema sino aun el idioma poético. Esta ganancia, de no escasa monta, es la que retomarán los neoclásicos cuando proyecten la imagen de la patria como mitificación y símbolos frutales.

De los seis sonetos laudatorios, el más logrado es el del alférez Lorenzo Laso de la Vega. Laso de la Vega, cubano ya, proclama el alarde literario de Balboa como galardón para Cuba. Y por consiguiente es a Cuba a la que invoca desde el primer cuarteto:

> Dorada isla de Cuba o Fernandina
> de cuyas altas cumbres eminentes
> bajan a los arroyos, ríos y fuentes
> el acendrado oro y plata fina;

invocación que se reitera a lo largo de todo el poema y cobra especial relieve en el primer terceto:

Con cuánta más razón, isla dichosa,
estáis dando al orbe admiración
con este nuevo Homero y fértil yedra.[11]

Es patente que ambas estrofas transparentan una visión puramente edénica. Lo que sorprende es la ambigüedad del epíteto inicial con que se multiplican las posibilidades del elogio. ¿Es Cuba "dorada" porque quedaban todavía minas auríferas por explotar? ¿"Dorada" porque en la "isla dichosa" se vivía arcádicamente, como en una nueva Edad de Oro? ¿O "dorada" porque el sol de los trópicos la inundaba con los oros de su luz? Y en este caso, ¿es esa luz la que recorta nítidamente, sobre el fondo azul del cielo, las "altas cumbres eminentes" y la que irisa con fulgores metálicos las ondas de "los arroyos, ríos y fuentes"? De ser válida esta interpretación, Balboa y Laso de la Vega coincidirían tanto en la justeza de los trazos nativistas como en la proclividad pictórica de sus respectivos estilos. Estilos, además, muy propios del momento. Colón, al filo entre el siglo XV y el XVI, representa el tránsito de la Edad Media al Renacimiento. Velázquez, a juzgar por la época de sus estudios y la lucidez de su frase, es un escritor renacentista. Y estos acomodados vecinos de Puerto Príncipe, viviendo la etapa en que el Renacimiento ha llegado a su ocaso y el Barroco está todavía al alborear, pertenecen a una generación que en América es preponderantemente manierista.

En poesía, el demasiado sosiego suele terminar en silencio. Al menos así ocurrió en este obscuro período de las letras cubanas. Con excepción de algunos versificadores de escaso vuelo, y la aparición del primer comediógrafo de obra conocida — Santiago de Pita — no es hasta fines del siglo XVIII cuando surgen dos poetas dignos de mencionarse como hitos en esta trayectoria: Manuel de Zequeira y Arango (1764—1846) y Manuel Justo de Rubalcava (1769—1805). Y para esos años se había impuesto ya un nuevo estilo: el neoclásico.

Una de las más acusadas tendencias del Neoclasicismo en este hemisferio consistió en que los poetas mitificaran realidades americanas en términos grecolatinos. Así, por ejemplo, Manuel José de Lavardén (1754—1808), en su *Oda al Paraná*, deifica el "augusto" y "sagrado" río como "primogénito ilustre del Oceano", y le hace ir de región en región, "en carro de nácar refulgente", vertiendo "suave frescor y pródiga abundancia". Y José Joaquín de Olmedo (1780—1847), en su oda *A la victoria de Junín*, convierte a Bolívar en héroe homérico y le confiere una curiosa genealogía según la cual resulta "hijo de Colombia y Marte". Del mismo modo Zequeira, para dar adecuada expresión a sus sentimientos patrios, en su oda *A la piña* escoge un símbolo frutal al que da realce inventándole un origen mítico.

Recordando acaso que *oda* etimológicamente significa 'canto', divide a la suya en lo que pudiéramos llamar dos movimientos musicales. En el inicial, compuesto por las doce primeras estrofas, describe el proceso mitificador: la

piña nace "del seno fértil de la madre Tierra", Pomona con "verde túnica la ampara", Ceres le "borda su vestido con estrellas doradas", su augusta madre "por regio blasón la gran diadema / le ciñe de esmeraldas" y el copero de Júpiter la lleva al "sacro Olimpo" para júbilo y deleite de los dioses. En el segundo movimiento (el cual es el que especialmente nos interesa aquí), Zequeira pasa de la mitificación de la piña a la exaltación de la patria. En el primer verso surge ya la consabida imagen: "¡Salve, suelo feliz!". Y a continuación puntualiza que es feliz porque la naturaleza le prodiga "la odorífera planta fumigable", la florida primavera y el rico otoño, las "benignas auras", los "mil trinados y festivos coros", y, en fin, "las delicias todas" que "en el meloso néctar de la piña / se ven recopiladas". E implora a Jove que le conserve todo el esplendor a la fruta para que sea, según el verso con que cierra el segundo movimiento, "la pompa de mi patria".[12] Bajo el atuendo mítico y el tono ecuánime tan caros a los neoclásicos reaparecen, pues, la imagen precisa que nos legó el taíno, las coloridas enumeraciones de Colón y el mismo sentimiento de orgullo con que el alférez camagüeyano hizo propio de Cuba el triunfo poético de Balboa.

Zequeira se contenta con cantar *A la piña;* Rubalcava, más inclusivo, le canta a *Las frutas de Cuba.* No sólo las contempla, las palpa, las aspira y saborea, transformando sus experiencias directas en imágenes a veces sumamente felices, sino que las compara con las europeas para declarar la superioridad de las americanas:

Más suave que la pera
en Cuba es la gratísima guayaba.

El marañón fragante,
más grato que la guinda si madura.

La papaya sabrosa,
al melón en su forma parecida,
pero más generosa.

La jagua sustanciosa,
con el queso cuajado de la leche,
es aún más deliciosa
que la amarga aceituna.

El mamey celebrado . . .
en el sabor mejor es que el membrillo.

Y así continúa y exalta, no a la piña "que prodiga el pino", sino a la "que con dulcísimo decoro / adorna el fruto con escamas de oro", a "la guanábana enorme / que agobia el tronco con el dulce peso", al "misterioso caimito" que "ofrece en cada hoja un busto a Jano", al anón, "Argos de las frutas . . . de ojos lleno su cuerpo granuloso" y, para no mencionarlas a todas, concluye:

No te canses, ¡oh numen!,
en alumbrar especies pomonanas,

pues no tienen resumen
las del cuerpo floral de las indianas,
pues a favor producen de Cibeles,
pan, las raíces, y las cañas, mieles.[13]

Es patente que Rubalcava se concentra en uno de los elementos de la visión edénica — las colombinas "frutas de muy maravilloso sabor" — para elevarlo a emblema del orgullo patrio. Orgullo, además, que ahora conlleva una nota de pugnacidad, una especie de velado testimonio del inconformismo criollo hacia la Metrópoli. Rubalcava, por consiguiente, cierra la etapa de placidez de los siglos coloniales y en cierto modo augura las ya cercanas luchas por la independencia.

El turbulento siglo XIX

El siglo XIX se inicia en América con una generación que efectúa lentos cambios estéticos y rapidísimos cambios políticos. En lo estético marca el casi imperceptible tránsito del Neoclasicismo al Romanticismo. En lo político, lleva a cabo la independencia de la mayor parte de nuestros países. En Cuba pertenecen a ella dos poetas menores, Francisco Pobeda (1796—1881) y Francisco Iturrondo (1800—1868), y uno de primera magnitud, José María Heredia (1803—1839).

Tanto Pobeda como Iturrondo reducen la imagen de la patria a una sencilla fórmula: isla = jardín = mujer. En su composición *A Cuba*, Pobeda escribe:

Centinela del seno mexicano,
pensil hermoso de la esfera indiana,
hija del sol, del oceano esposa,
conjunto bello de riqueza y gracia.[14]

Es decir, que en el primer verso Cuba aparece todavía como isla: la isla que en razón de su posición geográfica se metaforiza en alerta centinela situado a la entrada del Golfo de México. En el segundo verso reitera el tradicional concepto de jardín edénico, sólo que para expresarlo elige un término que habrá de ser luego uno de los más usados en el repertorio verbal de los románticos: pensil. Y en el tercero, continuando la tendencia mitificadora iniciada por la generación anterior, convierte a Cuba en hija del sol y esposa del oceano. Mediante este último proceso emerge una nueva imagen: la de Cuba personificada en una joven y bella mujer. Esa imagen, como se verá más adelante, correrá con fortuna, si bien modificándose a través del tiempo para acomodarse al gusto y a las circunstancias de cada poeta.

Iturrondo sigue la fórmula casi al pie de la letra: en apariencia sólo altera el orden y varía la adjetivación. En el poema *Rasgos descriptivos de la naturaleza cubana* expresa su visión en estos términos:

¡ Isla de bendición ! ¡ Cuba felice !
De los índicos mares
plácida joven, virginal señora;
voluptuoso jardín, donde las palmas
se mecen a la brisa,
y ondulando la verde cabellera
recuerdan al amante la sonrisa
y el donaire gentil de la que adora.[15]

Esos cambios, por leves que parezcan, en realidad representan una inesperada apertura en el proceso mitificador. Como acaba de verse, Cuba no es "hija de sol" y "esposa del oceano", sino "plácida joven, virginal señora de los índicos mares". Con estas sencillas frases Iturrondo se aleja de los librescos mitos grecolatinos para esbozar, acaso inconscientemente, un auténtico mito cubano. Porque la plácida joven de Iturrondo no pertenece ya a la familia mediterránea de Poseidón y Anfitrite. *Plácida joven, virginal señora* e *índicos mares* son signos que conllevan significados implícitos de trascendental importancia: aluden, creo yo, a la Virgen de la Caridad del Cobre, Nuestra Señora del Mar, lade la milagrosa aparicón en las "índicas" aguas de la Bahía de Nipe, la que con su "plácida" presencia aplaca las enfurecidas olas y salva de muerte cierta a los tres Juanes.[16] Y para completar la americanización del mito, la isla paradisíaca no es ya "pensil hermoso" sino, muy cubanamente, "*voluptuoso* jardín". Y la planta que lo caracteriza es, por supuesto, la palma: la ondulante y donairosa palma que en el contexto evoca a la mujer amada y, por extensión, es metáfora de la mujer cubana. La intuición poética de Iturrondo le había llevado a descubrir el mito central, los rasgos descriptivos esenciales y la raíz espiritual de la patria.

Entre las palmas de Iturrondo y las de Heredia hay sólo un paso. Sabido es que Heredia emigra por razones políticas y que, en su melancólico ambular de desterrado, visita las cataratas del Niágara. El majestuoso espectáculo le inspira la más conocida de sus odas, y en ella añora su tierra nativa en esta estrofa:

Mas ¿ qué en ti busca mi anhelante vista
con inútil afán ? ¿ Por qué no miro
alrededor de tu caverna inmensa
las palmas ¡ ay ! las palmas deliciosas
que en las llanuras de mi ardiente patria
nacen del sol a la sonrisa, y crecen,
y al soplo de las brisas del océano
bajo un cielo purísimo se mecen ?[17]

Se trata, por consiguiente, de una visión interiorizada, transida de nostalgia, evocadora de una Cuba inasequible y lejana. Es, pues, paraíso, pero un paraíso perdido. Y de ahí que a continuación comente conmovido:

Este recuerdo a mi pesar me viene . . .
Nada, ¡ oh Niágara ! falta a tu destino,
ni otra corona que el agreste pino
a tu terrible majestad conviene.

Se le ha llamado a Heredia el cantor del Niágara. Tal vez deba de llamársele, con mayor razón, el cantor de la independencia de Cuba. Su obra entera es un himno a la libertad. El nombre de Cuba resuena obsesivamente en sus versos. Y en su angustiada visión se perfilan en torno a la imagen nuclear, completándose y conjugándose entre sí, las polarizadas posturas de "isla hermosa" y "tierra tiranizada".

Esta secuencia se establece claramente en otra de sus composiciones, el *Himno del desterrado*. En una de las estrofas iniciales, casi como si el poeta hubiese intuído el secreto sentido de la voz indígena, exclama:

¡Cuba, Cuba, que vida me diste,
dulce tierra de luz y hermosura!
¡Cuánto sueño de gloria y ventura
tengo unido a tu suelo feliz![18]

En las frases "¡*Cuba, Cuba* . . . dulce *tierra* . . . *suelo* feliz!" las palabras esenciales misteriosamente recobran la sinonimia original y también su primigenia potencialidad mágica: resuenan como notas de un acto encantatorio para invocar la presencia de la patria lejana.

Estrofas más abajo de nuevo invoca a Cuba por su dulce nombre. Y herido por el patetismo de la evocación, sus encontrados sentimientos chocan, se combaten y al fin se polarizan hacia las dos posturas tradicionales:

¡Dulce Cuba! En tu seno se miran,
en su grado más alto y profundo,
la belleza del físico mundo,
los horrores del mundo moral.
. . . . . .
¿Ya qué importa que al cielo te tiendas
de verdura perenne vestida,
y la frente de palmas ceñida
a los besos ofrezcas del mar,

si el clamor del tirano insolente,
del esclavo el gemir lastimoso,
y el crujir del azote horroroso
se oye sólo en tus campos sonar?[19]

Una vez expuesta en estas tensas estrofas su visión totalizadora, pasa lógicamente, en función de vate iluminado, de la poesía a la profecía. Empleando ahora como símbolos de libertad algunos de los elementos decorativos que desde los días de Colón habían servido de mero elogio del paisaje, con solemne voz de augur presagia:

¡Cuba! Al fin te verás libre y pura
como el aire de luz que respiras,
cual las ondas hirvientes que miras
de tus playas la arena besar.

Aunque viles traidores le sirvan,
del tirano es inútil la saña,
que no en vano entre Cuba y España
tiende inmenso sus olas el mar.[20]

Aquel manso mar colombino, que al Almirante "parecía que nunca se debía de alzar", aquí se alza, se conmueve y se agita en "ondas hirvientes" y se torna en emblema de la separación política que el poeta vaticina. Por eso el *Himno del desterrado*, escrito en 1825, se convirtió luego en santo y seña de los cubanos que peleaban en las guerras que duraron hasta 1898. Y el vaticinio al fin se cumplió (aunque no de la manera que hubieran querido los cubanos) al capitular el ejército español precisamente en la ciudad donde Heredia había nacido noventa y cinco años antes.

Heredia, nacido al filo entre dos generaciones, escribe desde la vertiente neoclásica aunque anticipe algunos rasgos románticos. Pero la generación siguiente, que ingresa en las letras hacia 1834, es ya plenamente romántica. Con el triunfo de las nuevas corrientes estéticas se agudiza el sentimiento de libertad y aparecen, entre otras tendencias características, la idealización del pasado, la identificación con la naturaleza y una mayor sensibilidad emocional. Esta generación, además, da un número tan nutrido de buenos poetas que en conjunto constituyen el primer grupo de señalada importancia en la historia de la poesía cubana. Para representarlos escogeré a tres de los más destacados.

El primero que ocupará nuestra atención es Gabriel de la Concepción Valdés, "Plácido" (1809—1844). Su vida iguala en elementos románticos al más romántico de los dramas que se hayan escrito en esa época: nace expósito, vive pobre y desdichado, es condenado a muerte acusado de haber participado en una conspiración en la cual no participó, y va al cadalso recitando la más desgarradora de sus composiciones, la *Plegaria a Dios*. Inscrito en lo que es ya una tradición multisecular, Plácido canta a las frutas en *La flor de la piña*. Y canta también a Cuba personificada en sus bellas mujeres: la tierna veguera de *La flor de la caña* y la esquiva Flora de *La flor del café*. Pero la principal contribución al tema de este recuento se relaciona con la manera en que idealiza el pasado. Los románticos europeos, como es sabido, cuando vuelven la vista al pasado se encuentran con la Edad Media; los de América, sin Edad Media propia, lo que acá redescubren es el obliterado mundo prehispánico. Eso es lo que hace Plácido. En su poema *Al Pan de Matenzas* no sólo se identifica plenamente con la naturaleza sino que, rememorando un auténtico mito taíno, congrega en la falda del monte a las almas de los indios muertos. Allí se reúnen a cantar lo que fueron, hasta que la inminente llegada del alba las obliga a retornar a su morada de sombras. Y termina el trozo aludido con estos versos:

> Entonces rápidas vuelan,
> en la inmensidad se ocultan
> y sólo se oyen sus ecos
> que repiten: "Cuba, . . . ! Cuba . . . !"[21]

La Cuba que Plácido nos ha dado es, más que una realidad física, una creación puramente verbal, una exclamación que resuena como un rumor apenas audible en los confines entre la vaguedad del eco y la irrealidad del mito. El nombre

vuelve a ser así el signo misterioso y lejano que nos legaron los prinigenios descubridores de la isla.

Para Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814—1873), la airosa poetisa camagüeyana, Cuba es luminoso y feliz paraíso. En dos momentos culminantes de su vida, reflejados en sendos poemas, nos deja la Avellaneda la imagen plena que se había formado de su tierra. Uno de esos poemas es el soneto que escribe a bordo del buque en que por primera vez parte hacia Europa y en el cual resume una de las visiones más emotivas de Cuba como imagen paradisíaca. El soneto data de 1836 y es como sigue:

Al partir

¡ Perla del mar ! ¡ Estrella de Occidente !
¡ Hermosa Cuba ! Tu brillante cielo
la noche cubre con su opaco velo,
como cubre el dolor mi triste frente.

¡ Voy a partir ! . . . La chusma diligente,
para arrancarme del nativo suelo
las velas iza, y pronta a su desvelo
la brisa acude de tu zona ardiente.

¡ Adiós, patria feliz, Edén querido !
¡ Doquier que el hado en su furor me impela,
tu dulce nombre halagará mi oído !

¡ Adiós ! . . . Ya cruje la turgente vela . . .
el ancla se alza . . . ¡ el buque, estremecido,
las olas corta y silencioso vuela ![22]

Teniendo en cuenta que en 1836 el romanticismo se extendía triunfalmente por toda América, no han de sorprender los rasgos románticos que aparecen en este soneto: el opaco velo de la noche, el dolor que cubre la frente de la viajera, el hado que la impele a partir al extranjero. Sobre esas expresiones de época resaltan la acostumbrada enumeración de las bellezas de la isla ("hermosa Cuba . . . brillante cielo . . . brisa de tu zona ardiente"), y las patéticas referencias a la tierra de que se aleja ("nativo suelo . . . patria feliz . . . Edén querido"). Pero acaso más importante aún son las dos metáforas con que inicia el soneto: "Perla del mar" y "Estrella de Occidente". Ambas imágenes, raigalmente cubanas por su luminosidad, han corrido con extraordinaria fortuna: la primera se ha de convertir en tópico al llamársele a Cuba "la Perla de las Antillas", y la solitaria Estrella de Occidente ha ido a situarse en el triángulo de la bandera que hoy es la enseña nacional.

Durante los lentos años de ausencia, en diversas ocasiones la Avellaneda recuerda con nostalgia la patria lejana. Es, empero, en el momento en que regresa a la isla cuando capta en todo su esplendor los pormenores del paisaje y los traslada a un amplio lienzo paradisíaco. El poema que entonces escribe, apropiadamente titulado *La vuelta a la patria*, comienza con estas invocaciones: "¡ Perla del mar ! ¡ Cuba hermosa !" . . . tranquilo Edén de mi infancia.',

Y apostrofa luego a "las brisas perfumadas" para que lleven los tiernos saludos de la poetisa:

Por esos campos felices
que nunca el cierzo maltrata,
y cuya pompa perenne
melífluos sinsontes cantan.
Esos campos do la ceiba
hasta las nubes levanta
de su copa el verde toldo
que grato frescor derrama;
donde el cedro y la caoba
confunden sus grandes ramas,
y el yarey y el cocotero
sus lindas pencas enlazan;
donde el naranjo y la piña
vierten al par su fragancia;
donde responde sonora
a vuestros besos la caña;
donde ostentan los cafetos
sus flores de filigrana
y sus granos de rubíes
y sus hojas de esmeraldas.
Llevadlos por esos bosques
que jamás el sol traspasa,
y a cuya sombra poética,
do refrescáis vuestran alas,
se escucha en la siesta ardiente
-cual vago concento de hadas-
la misteriosa armonía
de árboles, pájaros, aguas,
que en soledades secretas,
con ignotas concordancias
susurran, trinan, murmuran
entre el silencio y la calma.
Llevadlos por esos montes
de cuyas vírgenes faldas
se desprenden mil arroyos
en limpias ondas de plata.
Llevadlos por los vergeles,
llevadlos por las sabanas
en cuyo inmenso horizonte
quiero perder mis miradas.
. . . . . .
Doquier los oiga ese cielo
al que otro ninguno iguala,
y a cuya luz, de mi mente
revivir siento la llama;
doquier los oiga esta tierra
de juventud coronada,
y a la que el sol de los trópicos
con rayos de amor abrasa . . .[23]

Es obvio que para la Avellaneda, camagüeyana y romántica, Cuba sigue siendo la Arcadia tropical que Silvestre de Balboa y Lorenzo Laso de la Vega habían pintado, en la misma señorial Camagüey, con tintes manieristas. Y es igualmente evidente que los pormenores del paisaje corresponden a los que aparecen en las prolijas descripciones de Colón. Con la diferencia, desde luego, que como criolla conocedora de su tierra, identifica por su nombre a cada uno

de los elementos que perfila en este lírico elogio de la patria. Lírico, y acaso también dramático: la extensión del poema, la sonoridad de los versos y el declarado deseo de que su saludo resuene por todo el ámbito de la isla son indicios de que estas estrofas se escribieron para ser recitadas desde el escenario de un teatro o al menos en acogedoras veladas literarias.

El tercer poeta que ha escogido para representar a esta generación es Joaquín Lorenzo Luaces (1826—1867). Luaces es sin duda el que con mayor perseverancia trabajó el tema que nos ocupa. Escribió numerosas composiciones dentro de la corriente ciboneísta, llenas generalmente de referencias al paisaje y saturadas de voces indígenas. Dejó inédita la composición *Cuba, poema mítico*, en la que presenta a Cuba como "la hija más hermosa / de Yucatán, cacique soberano" y de quien se enamoran Febo, Apolo y Neptuno. Herida por la flecha de Cupido, la "hechicera joven" al fin se rinde a Febo, y batida por el celoso dios de los vientos, es lanzada al Mar Caribe y convertida en isla. Publicado este poema en 1964, su lectura impresiona más por lo animoso del esfuerzo mitificador (cuatro cantos de cien octavas reales cada uno), que por sus logros literarios. Con mejor fortuna corrió su poema *Ultimo amor*. En sus doce estrofas, aunque también ampulosas, no faltan algunos versos felices. Tales son el que inicia el poema sugiriendo los inefables sentimientos que despierta la mera mención del nombre de la patria ("¡Oh Cuba, nombre dulce, indefinible . . ."), y los que aluden a su condición de isla:

el indomable oceano te circunda
con ceñidor flotante
de espumas de rizada encajería.

Por lo demás, no faltan los que han comenzado a convertirse ya en lugares comunes:

. . . Perla abrillantada,
tierra del sol, Edén resplandeciente,

y estos, exaltadamente románticos, con que cierra y da título a la composición:

¡Yo, Cuba, te proclamo
la virgen de mis últimos amores![24]

Escrito este poema en 1853, tendremos que esperar a que otro cubano, nacido justamente en ese año, logre en su plena madurez poética que la imagen de Cuba como mujer amada cobre inusitada originalidad y alcance su más alta potencialidad expresiva.

Aplacados los excesos de la generación que inició el Romanticismo, la siguiente lo depura, lo afina y lo trasciende. Ese proceso tiene en América dos fases: a partir de 1864 el prolongamiento gana en mesura y delicadeza; de 1879 en delante, sin desechar los valores esenciales de la cosmovisión romántica, la calidad de la expresión se modifica tan radicalmente que de hecho comienza

un nuevo movimiento de extraordinarias consecuencias en las letras hispánicas: el Modernismo.[25] De la primera etapa escogeremos a dos poetas: Isaac Carrillo O'Farril (1844—1901) y Diego Vicente Tejera (1848—1903); de la segunda bastará con solo un nombre: José Martí (1853—1895).

En las quintillas del poema *Connais-tu le pays?* Isaac Carrillo enumera algunos de los tradicionales elementos paisajistas de la imagen de Cuba como venturoso jardín. Y logra crear en ellas una melodía tan suave y cantarina que éstas resultan temprano anticipo de la ya cercana estética modernista: anticipo por la búsqueda consciente de la musicalidad y anticipo por haber tenido por fuente un modelo francés: la romanza de *Mignon* en la ópera del mismo nombre.[26] Pero el poeta no se queda en complacido cantor de la naturaleza. Súbitamente irrumpe su nostalgia de emigrado e inyecta la penosa situación política que sufre la isla. Las polarizadas imágenes se perfilan y contrastan, pues, igual que ocurrió en el *Himno del desterrado*. Sólo que esta composición, en tono menor, carece de ritmos marciales, épicos apóstrofes y conturbadores presagios:

Connais-tu le pays? . . .

¿Conoces tú la region
donde el naranjo florece,
donde, en armónica unión,
más bello el cielo parece
y más ama el corazón?

Tierra que formó el placer,
donde es más pintada el ave
y canta con más poder,
donde la brisa es más suave
y más tierna la mujer?

¿Conoces tú la palmera
cuyo penacho sonoro
se agita allá en la ribera
del país de frutos de oro
y de eterna primavera?

Donde, en largueza habitual,
le da la rosa bermeja,
como en vaso de coral,
toda su miel a la abeja,
todo su aroma al panal?

Donde la guerra taló
todo el monte y todo el llano,
y ni una cruz se elevó
donde descansa el hermano
que por su fe sucumbió?

De allí fue donde, a pedir
un albergue al extranjero,
me hizo el déspota venir,
¡y es allí donde yo quiero
ser libre, amar y morir! . . .[27]
. . . . . .

Diego Vicente Tejera roza levemente temas y procedimientos ciboneístas en el poema *En la hamaca*. Pero su saber literario lo levanta muy por encima de los poetas de aquella escuela. El epígrafe, de fray Luis de León, es claro indico de que no habrá de quedarse en rimado registro de voces indígenas o intrascendente evocación del obliterado mundo taíno. Y lo confirma la elección de la forma estrófica: las sextinas de pie quebrado que son, en realidad, remozamiento y revitalización de las coplas en que Jorge Manrique recoge sus meditaciones sobre la muerte. Citemos aquéllas que más directamente atañen a nuestro tema.

En la hamaca

¡Qué descansada vida
la del que huye del mundanal ruido!
Fray Luis de León.

En la hamaca la existencia
dulcemente resbalando
se desliza.
Culpable o no mi indolencia,
mi acento su influjo blando
solemniza.
. . . . . .
Que es tan vívido el sol mío,
tan espléndido mi suelo
tropical,
y en mi rústico bohío
bríndame próvido el cielo
dicha tal,

que si el turco sorprendiera
los encantos de la oscura
vida mía,
su imperio al punto me diera
por gustar de mi ventura
sólo un día!

Sobre pintoresca loma,
en el centro de frondoso
platanal,
por cuyas cepas asoma
fresco, limpio y bullicioso
manantial;

pobremente construído
lejos del hombre, entre mares
de verdor,
do sólo suena a mi oído
de las ceibas y palmares
el rumor;

levanta su tosco muro
el hogar donde, en sabrosa
languidez,
tan suaves gozos apuro . . .
que no más anhelar osa
mi avidez.

¡Cuán grato es vivir en calma
consigo mismo, sin penas
que gemir,

y en su mundo absorta el alma,
el curso del tiempo apenas
percibir!
. . . . . .
Aquí, de perfumes llena,
la brisa el calor aplaca
sin cesar,
y mi conuco, sin pena,
puedo, tendido en la hamaca,
vigilar.

O del conuco me olvido;
y sin deberes tiranos
soy feliz,
ya calme el tierno gemido
de mis tórtolas con granos
de maíz;

ya de las piñas el zumo
libe, o la caña jugosa
miel me dé,
del tabaco aspire el humo,
o la esencia deleitosa
del café.

O me duermo al vaivén lento
de la hamaca, o me recrea
contemplar
cómo al impulso del viento
el cañaveral ondea
cual un mar.

O sorprendo al pajarillo
su nido en la ceiba añosa
fabricando,
o admiro el cambiante brillo
del sunsún sobre una rosa
palpitando.

O la imagen me extasía
del único ser que impera
sobre mí:
de Amelia, la gloria mía,
trigueña más hechicera
que una hurí.[28]
. . . . . .

El poema es en parte un comentario irónico de la corriente ciboneísta: sutilmente parodia la imagen del indio en su hamaca y despliega el usual repertorio de voces indígenas. Todo eso para trascenderlo y superarlo. Porque el poema es también un jubiloso comentario de la ataraxia griega desde las circumstancias de un *beatus ille* criollo: alaba los "suaves gozos" de solazarse en la contemplación de la naturaleza antillana, elogia la tranquilidad de espíritu de quien, "en calma consigo mismo", apenas percibe el implacable curso del tiempo, y subraya, con discreta alusión a su fuerte sentimiento de libertad, que sobre él sólo impera su Amelia, la "trigueña más hechicera / que una hurí". En el proceso, además de haber renovado la forma estrófica que Casal empleará en *Nostalgias*, confiere a su verso las cualidades anticipatorias de ritmo, color,

plasticidad y tersura. Burla burlando ha llegado, sosegadamente, al luminoso umbral del Modernismo.

Cruzado ese umbral encontramos a José Martí. Muy lejos han quedado aquellos años cuando, adolescente todavía, en un incontenible desahogo patriótico pone en boca del joven protagonista de *Abdala:*

El amor, madre, a la patria
no es el amor ridículo a la tierra,
ni a la yerba que pisan nuestras plantas;
es el odio invencible a quien la oprime,
es el rencor eterno a quien la ataca.[29]

Acendrada su visión de la patria por la nostalgia del largo exilio y los sinsabores que su acción política le acarrea, ve a Cuba personificada en la imagen de una mujer. Esa mujer no es la "plácida joven" en el voluptuoso jardín de Iturrondo, ni la romántica virgen de los últimos amores de Luaces. La mujer que Martí vislumbra en la desolada soledad de sus noches es una viuda que lleva en la mano, como clavel sangriento, el corazón del poeta:

Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche.
¿O son una las dos? No bien retira
su majestad el sol, con largos velos
y un clavel en la mano, silenciosa
Cuba cual triste viuda me aparece.
¡Yo sé cual es ese clavel sangriento
que en la mano le tiembla! Está vacío
mi pecho, destrozado está y vacío
en donde estaba el corazón. Ya es hora
de empezar a morir. La noche es buena
para decir adiós.

Profeta de su propia muerte, con la sobrecogedora certidumbre de Dos Ríos hecha ya historia, viendo a Cuba como viuda de él mismo, termina:

Muda, rompiendo
las hojas del clavel, como una nube
que enturbia el cielo, Cuba, viuda, pasa . . .[30]

Ninguna de las imágenes que hemos hallado a lo largo de este recuento había alcanzado la desgarradora fuerza emotiva ni la extraordinaria capacidad de simbolización que logra esta visión. Con ella Martí vaticina su propio fin y también el comienzo de la guerra con que se cierra el siglo XIX y termina la dominación española en las Antillas. Sólo que esta guerra tampoco lograría la deseada felicidad de la isla. Otros peligros, aún mayores, se cernirían sobre la tierra cubana. De la nueva situación se harán eco, en imágenes dolidas e iracundas, los poetas del siglo XX.

La república mediatizada

El mayor de esos peligros también fue previsto por Martí. En la carta comenzada en Dos Ríos el 18 de mayo de 1895 dice a Manuel Mercado: "Ya estoy todos los días en peligro de dar mi vida por mi país y por mi deber — puesto que lo entiendo y tengo ánimos con que realizarlo — de impedir a tiempo con la independencia de Cuba que se extiendan por las Antillas los Estados Unidos y caigan, con esa fuerza más, sobre nuestras tierras de América. Cuanto hice hasta hoy, y haré, es para eso."[31]

La bala que lo derribó al día siguiente privó a Cuba de su mejor guía. Y el presagio del vate caído pronto se convirtió en realidad: quienes entraron en la contienda en son de aliados generosos y humanitarios luego se quedaron con Puerto Rico, ocuparon militarmente a Cuba y exigieron, como condición para terminar la ocupación militar, que se agregara a la constitución de la nueva república la odiosa Enmienda Platt. Esa enmienda, concediéndoles el derecho a la intervención, de hecho convertía a Cuba en un protectorado político. Y tratados comerciales no menos onerosos la reducían a mera colonia productora de azúcar. La república que se instaura el 20 de mayo de 1902 es, pues, una república mediatizada. Y en tales circunstancias, el instante de júbilo al ganar la ansiada independencia pronto se convierte en consternación y desamparo ante el cruel escamoteo.

La consternación de los cubanos que regresan al terminar la guerra se refleja fielmente en el poema de Bonifacio Byrne (1861—1936) que comienza:

Al volver de distante ribera,
con el alma enlutada y sombría,
afanoso busqué mi bandera
¡ y otra he visto además de la mía !

¿ Dónde está mi bandera cubana,
la bandera más bella que existe ?
¡ Desde el buque la vi esta mañana,
y no he visto una cosa más triste ! . . .

Con la fe de las almas austeras
hoy sostengo con honda energía
que no deben flotar dos banderas
donde basta con una: ¡ la mía ![32]

El sentimiento de desamparo que atenacea al pueblo le lleva a cantar una canción cuya letra, de tono elegíaco, dice en parte:

Martí no debió de morir
¡ ay de morir !

Si fuera el Maestro del día,
otro gallo cantaría,
la patria se salvaría
y Cuba sería feliz.[33]

Y el testimonio de los poetas que constatan las consecuencias del escamoteo, que contemplan la progresiva desintegración del proceso político y el constante enajenamiento de las riquezas naturales, se plasma en imágenes a la vez amargas y combativas. Acudiendo de nuevo al paisaje, los símbolos surgen ahora en torno a los cañaverales: campos resecos como el "tiempo muerto", carretas que rechinan cubanas razones, cañas enhiestas como lanzas y ceibas vigilantes que flexionan sus bíceps.

Agustín Acosta (1886—) es uno de los poetas que testimonian ese malestar. En las "Palabras al lector" de su libro *La zafra* explícitamente declara: "Este libro aspira a ser en la literatura cubana algo que deje en firme la verdad de una época". Y logra su propósito denunciatorio sin menguar el valor lírico de sus poemas: en conjunto el libro resulta una animada descripción de las labores cañeras sin dejar de ser una amarga exposición de los males que éstas acarrean. Circunscribiéndonos al tema de este recuento señalemos que el Canto II, *Mediodía en el campo*, es un despliegue de los tradicionales elementos del paisaje cubano en forma de brillantes estampas coloridas. Pero tras la reverberante brillantez de esas estampas se percibe el agobio del tiempo muerto — los largos meses de desempleo en que al campesino no le queda otra opción sino aguardar a que comience la nueva zafra. La denuncia, empero, es tan discreta, y el tono pesaroso tan contenido, que se corre el riesgo de no advertirlos. Examinemos a esta luz la primera estrofa:

> Huele a caña de azúcar. Sobre el verde
> oleaje de los cañaverales
> hay un temblor de sol, un rizamiento,
> una vibración impalpable
> que tuesta el estuche pajizo
> de los erectos frutos.
> El almagre
> de la tierra, reseco por falta
> de lluvia, muestra huellas imborrables
> de ruedas de carretas, de pesuñas bovinas,
> que son pozos de sangre . . .[34]

Obsérvese que no es hasta llegar a la última cláusula que el paisaje, al principio casi eglógico, de pronto se torna reseco e inhóspito. Y que no es hasta el final del último verso que aparece la palabra "sangre". Esa palabra irradiando retrospectivamente un estremecimiento sobre toda la cláusula, transforma la ambigüedad en certeza: lo que han dejado las pisadas de los bueyes son metafóricos y a la vez verdaderos "pozos de sangre". Y por analogía las huellas de las carretas son imborrables cicatrices en la endurecida piel de los campos — y de los hombres. Miseria, pues, y sudor y sangre.

Puntualizados estos motivos de desolación y desamparo, será más fácil reconocer otras alusiones igualmente atenuadas. La tercera estrofa, que en los versos iniciales pinta una plácida estampa del *pio bove*, súbitamente se oscurece con el vuelo de los totíes, "tan negros como el NO que a la esperanza / suele

darle la vida". Y es precisamente ese NO el que continúa y se expande en la estrofa siguiente:

> El fruto espera que los fríos
> el dulce jugo cuajen.
> Pero si el güín en cada caña eleva
> su gris penacho al aire,
> como una larga pluma de guinea
> que resiste del viento los embates,
> — año de ruina . . . ! predirá el guajiro,
> desde la sombra de sus viejos árboles . . .[35]

"Nada queda que hacer al campesino / sino esperar" comenta a continuación el poeta. Y en la espera, que de antemano sabemos ha de ser de angustiosa penuria, el sufrido guajiro se aferrará, para poder sobrevivir, a una esquiva ilusión: "mientras el ingenio" — nuevo señor feudal — "alza su dura torre dominante",

> el campesino sueña con una zafra pródiga,
> y hay fuerte olor de caña de azúcar en el aire.

Y llega la nueva zafra. Bajo un sol de fuego el guajiro corta y carga la caña en pesadas carretas. Esas carretas, camino al ingenio, dan tema al Canto VI, *Las carretas en la noche*. Comienza así:

> Mientras lentamente los bueyes caminan,
> las viejas carretas rechinan . . . rechinan . . .
>
> Lentas van formando largas teorías
> por las guardarrayas y las serventías . . .
>
> Vadean arroyos, cruzan las montañas
> llevando el futuro de Cuba en las cañas . . .
>
> Van hacia el coloso de hierro cercano:
> van hacia el ingenio norteamericano . . .
>
> Y como quejándose cuando a él se avecinan
> las viejas carretas rechinan . . . rechinan . . .[36]

La fatigosa monotonía de la marcha se refleja admirablemente en los pareados de ritmo lento y casi acentual. Y para romper la doble monotonía, sobre las quejas de las carretas se oyen las décimas de los carreteros. Pero luego las carretas se atascan. Los carreteros entonces gritan y blasfeman. Al fin logran salir y prosiguen la marcha. Y el canto concluye repitiendo las estrofas iniciales, si bien con inesperadas variaciones que recuerdan y avivan lo esencial del mensaje:

> Vadean arroyos . . . cruzan las montañas
> llevando la suerte de Cuba en las cañas . . .
>
> Van hacia el coloso de hierro cercano:
> van hacia el ingenio norteamericano,
>
> y como quejándose cuando a él se avecinan,
> cargadas, pesadas, repletas,
> ¡ con cuántas cubanas razones rechinan
> las viejas carretas . . . !37

Felipe Pichardo Moya (1892—1957) aborda el mismo tema en *El poema de los cañaverales*. Deseoso de conferirle un amplio marco a esta obra, la divide en trece secciones en las cuales desarrolla, en variados metros, diferentes aspectos del tema central. Una de ellas bosqueja la introducción en Cuba de la caña de azúcar (V), otra evoca los duros tiempos en que las faenas del ingenio las hacían dotaciones de esclavos (VI), algunas aluden a los incendios de cañaverales durante la gesta emancipadora (II y VII), y casi todas entremezclan, oscilando en penoso contrapunteo, notas de esperanza y desolación. Igual que la mayoría de sus contemporáneos, el poeta se siente atrapado por circunstancias cuya resolución está fuera de sus manos y hasta fuera de la isla. Y a la vez que confía y desespera, sus imágenes se vuelven contradictorias y obsesivas. La polarización aparece desde la primera strofa, contraponiendo a la esperanza ideas de desnudez y afiebrada locura:

> ¡ Oh rubia cabellera de los cañaverales
> que llenáis de esperanza la desnuda extensión;
> desde mi ciudad, loca por las fiebres actuales,
> os traigo mi canción ![38]

En la sección siguiente los cañaverales se tornan "invasores de extrañas / tierras vírgenes". Y en la tercera los apostrofa:

> Cañaverales: vuestras mareas de esperanzas
> inundan las maniguas y la loma y el llano,
> y poco a poco alzáis al cielo vuestras lanzas
> desde el pueblo naciente hasta el confín lejano.

O sea esperanza, inundación, e inesperadamente, lanzas marciales. De ahí en adelante los cañaverales reaparecen como "tropel de lanzas", "severa infantería" y, al mismo tiempo,

> mar de esmeralda, verde mar,
> creciendo siempre más y más.

En su desasosiego, que es también desconcierto, no halla otra solución sino pedir a los cañaverales que velen y rueguen por la patria. Y con evidentes ecos del Darío de la *Oda a Roosevelt* y *A Colón*, termina la penúltima sección:

> Yo os amo. ¡ Y porque alzáis al cielo vuestras lanzas,
> porque sois verdes, porque habláis en español,
> os dedico este canto de vida y esperanzas,
> a pesar de Monroe, bajo mi claro sol !
>
> ¡ Ya que vuestra riqueza nos atrae miradas
> ambiciosas, que vele tal riqueza por nos !
> ¡ Cañaverales ! ¡ Lanzas sobre Cuba clavadas:
> velad, y en vuestra brisa rogad por ella a Dios !

El desconcierto de Pichardo en estas estrofas no puede ser más penoso: versos imitativos, realmente infelices, y soluciones retóricas, realmente varías.

Por otra parte, es explicable su ofuscación: todavía no se vislumbraba el momento en que de los campos y ciudades de Cuba saliesen jóvenes dispuestos a transformar aquellas cañas en victoriosas armas de combate.

En la última sección, *Canto de isla*, Pichardo encuentra terreno firme en la tradicional contemplación lírica de la tierra. Y hallado el camino seguro,da con imágenes de comprobada virtualidad poética. Primero acude a visiones mitificadoras de la realidad geológica:

> Corona de un mundo perdido, con risas de espumas
> venciste las fuerzas telúricas, y estás en los mares
> sentada a la diestra del Golfo, dormida entre luces,
> sueltos tus cabellos de verdes palmeras al aire,
> al sol y la luna desnudo tu cuerpo moreno
> y un cinto de bellas isletas ciñendo tu talle!

Luego, tras la enumeración subjetivada de algunos elementos de paisaje, contempla la realidad geográfica como el contorno curvo de una mancha estampada sobre el azul del Mar Caribe. De esa contemplación extrae un tríptico de imágenes visuales:

> Arado que labra en las aguas, y lengua de pájaro
> que lame las olas, y saurio que duerme en los mares.

Y tornando nuevamente su pupila angustiada a los elementos del paisaje, termina:

> Y en tanto tus ríos se pierden en ciénagas turbias,
> cansados de inútiles cauces;
> desgarran sus rocas desnudas tus altas mesetas,
> bostezan tus puertos, se duermen tus líricos valles;
> caminan caminos de hastío tus mudas sabanas
> de entrañas ajenas, de tierras teñidas de sangre;
> tu azúcar, tu cromo, tu níquel, tu hierro, tus cañas,
> te queman las míseras manos de gestos de hambre,
> tus manos ardientes y heladas de fiebres palúdicas;
> y viendo en tus quietas lagunas tu pálida imagen,
> mirando tus ojos febriles tendidos al Norte,
> retuercen sus bíceps de monstruos las ceibas gigantes . . .
> y aguzan sus flechas al cielo las garzas de nieve!

Tanto Acosta como Pichardo pertenecen a la promoción que a partir de 1909 trabajosamente comienza a deshacerse de la pesada carga del Modernismo. La próxima generación, libertada de aquella impedimenta, se lanza en busca de nuevos horizontes por los vericuetos que en conjuto se designan con el nombre de uno de ellos: el vanguardismo. De este grupo, que ingresa en las letras hacia 1924, comenzaré por dos poetas nacidos en 1899: Rafael Esténger y Enrique Serpa.

Esténger incide en el tema de los cañaverales, aunque con óptica diferente: en la búsqueda vanguardista de imágenes inéditas procura situarse a un mayor distanciamiento lírico. Desde esa nueva posición logra una pers-

pectiva novedosa y da a su verso un tono, entre objetivo e irónico, que no disimula del todo la preocupación que le embarga. El poema de Esténger *Corte de caña* consta de sólo cuatro cuartetos de versos de catorce sílabas, y en cada una de esas estrofas fija una impresión distinta. En la primera estrofa el poeta, jinete en su jaca, observa que los jornaleros que regresan del corte son extranjeros: haitianos que las compañías importan y que desplazan, trabajando por una miseria, a los cortadores cubanos. Y es el caballo — no el jinete — el que se impacienta y encabrita ante aquella pobre gente sudorosa y extraña:

> Retornan al descanso, mocha en mano, las burdas
> cuadrillas de los negros cortadores. Mi jaca
> se encabrita impaciente de un furor que no aplaca . . .
> (¿Es por los vahos mefíticos, o las jergas absurdas?)

En la segunda deja ver las huellas de sus dos predecesores para destacar sobre ese fondo la innovadora imagen de cañaverales que, si todavía parecen mares, ahora son mares que se doblegan, y endeble lámina que se quiebra por la fisura de un camino:

> Sobre el listado cieno las carretas rechinan;
> el boyero sus golpes de garrocha comenta;
> bajo el terral, los cañaverales que se inclinan
> mienten mares fantásticos que el camino fragmenta.

En la tercera el recuerdo se remonta por el cauce de la tradición hasta Heredia. Y es la melancólica voz del Cantor de la Independencia — alusión nada fortuita — la que lamenta la ausencia de palmas que han sido tronchadas por la codicia de los azucareros. Y ya en un plano denunciatorio, con voz propia proclama que esos cañaverales resultan embriagante y amargo ajenjo para el cubano:

> Y ni una palma en torno . . . (¡Heredia sentiría
> la cruel melancolía de sus palmas natales!)
> Cañaverales amplios, infinitos . . . ¡Hastía
> la embriaguez de este ajenjo de los cañaverales!

En la cuarta y última vuelve el paisaje a ser engañoso: una tela que el sol poniente embadurna de fugaces colores. Y el "oro problemático" que se refleja en las cañas nuevas ilumina, bajo la mentida paz campestre, la inquietud que los cañaverales esconden:

> El crepúsculo el lienzo de los espacios unta
> de amatistas borrosos y azafranes fulgentes,
> y el oro problemático de las cañas nacientes
> marca en la paz geórgica una inquietud presunta.[39]

Muy semejante en el tema, aunque más audaz en el desenlace, es el soneto de Enrique Serpa *Cañaveral en plenilunio.* Igualmente conciso e innovador, su visión también se concreta en un paisaje fantástico. Y apoya su

descripción en dos verbos antitéticos: *fingir* y *ser*. Al principo los cañaverales *fingen* quiméricas arañas; al final, los cañaverales *son* armas de combate. Pero ya no las anacrónicas lanzas de Pichardo, sino el arma que el cubano blandió en las guerras de independencia, el machete. Veamos el soneto:

Los pajizos penachos de las cañas,
que tiemblan, por las ráfagas besados,
fingen, a los reflejos argentados
de la luna, quiméricas arañas.

Viene de la quietud de las montañas
un tumulto de vientos perfumados;
y tiene la nostalgia de los prados
un silencio de sílfides hurañas.

La luna sus plateadas radiaciones
esconde tras espesos nubarrones,
cual su seno entre ropa, las doncellas.

Mas, fulgura de pronto en el tapete
célico, y cada caña es un machete
que remata su punta con estrellas.[40]

Estos machetes de luminosidad estelar son algo más que una inusitada imagen vanguardista. También son, creo yo, símbolo de una esperanza todavía difusa y distante.

Los dos autores que acabamos de comentar han sido esencialmente prosistas: notable ensayista el primero, autor del antológico cuento *Aletas de tiburón* el segundo. El escritor que ahora pasamos a examinar es exclusivamente poeta, el poeta de obra más amplia y más difundida de esta generación: Nicolás Guillén (1902). Como buen poeta ha evitado las sendas trilladas para hallar su propio sendero. Y su gran hallazgo ha sido llevar a su verso el tono, el ritmo y la gracia de la música popular cubana. En su libro *El son entero* (1947) aparece el poema titulado *Mi patria es dulce por fuera*, el cual es, en efecto, una letra de son. De ahí la sintaxis sencilla, el aire conversacional, el tono de íntimo tuteo, el ritmo de música bailable, la frecuente repetición de versos que funcionan a modo de estribillos, y ese donaire burlón, entre jovial y angustiado, mezcla de agudeza e ironía, de ligereza y hondura que es el marchamo del humorismo cubano. El poema, por consiguiente, no necesita exégesis. Y mucho menos para lectores ágiles en el cotidiano choteo y conocedores de la amarga realidad de la Cuba de entonces. Dice, o mejor, canta Guillén:

Mi patria es dulce por fuera,
y muy amarga por dentro;
mi patria es dulce por fuera,
con su verde primavera,
con su verde primavera,
y un sol de hiel en el centro.

¡ Qué cielo de azul callado
mira impasible tu duelo !
¡ Qué cielo de azul callado,

ay, Cuba, el que Dios te ha dado,
ay, Cuba, el que Dios te ha dado,
con ser tan azul tu cielo!

Un pájaro de madera
me trajo en el pico el canto;
un pájaro de madera.
¡Ay, Cuba, si te dijera,
yo que te conozco tanto,
ay, Cuba, si te dijera
que es de sangre tu palmera,
que es de sangre tu palmera.
y que tu mar es de llanto!
Bajo tu risa ligera,
yo que te conozco tanto,
miro la sangre y el llanto
bajo tu risa ligera.
Sangre y llanto
bajo tu risa ligera,
sangre y llanto
bajo tu risa ligera.
Sangre y llanto.

El hombre de tierra adentro
está en un hoyo metido,
muerto sin haber nacido,
el hombre de tierra adentro.
Y el hombre de la ciudad,
ay, Cuba, es un pordiosero:
anda hambriento y sin dinero,
pidiendo por caridad,
aunque se ponga sombrero
y baile en la sociedad.
(Lo digo en mi son entero,
porque es la pura verdad.)

Hoy yanqui, ayer española,
sí, señor,
la tierra que nos tocó,
siempre el pobre la encontró
si hoy yanqui, ayer española,
¡cómo no!
¡Qué sola la tierra sola,
la tierra que nos tocó![41]

La letra continúa en un crescendo de ofendida beligerancia, pero lo acotado basta para dejar puntualizado que en Guillén la imagen de Cuba como tierra se polariza hacia una visión angustiada, estallante de ira contenida.

La preocupación patriótica es tan constante en la obra de este poeta que sería fácil espigar otros muchos ejemplos. Escojamos sólo dos de los más representativos. En 1958 — último año de los latrocinios, torturas, asesinatos y otras vilezas del gobierno de Batista — Guillén publica en Buenos Aires una nueva edición del libro *La paloma de vuelo popular. Elegías*. La primera parte del libro consta de varios poemas de tono y ritmo indudablemente populares. El segundo de éstos, escrito en romance — la más tradicional combinación métrica de los pueblos hispánicos — se titula *Un largo lagarto verde*. Y su sistema metafórico se basa, desde luego, en el contorno de Cuba tal como la

pintan los cartógrafos y la describen los textos elementales de geografía: isla que parece un caimán. Un caimán, empero, de duro ojo avizor, de uñas listas a salir del mapa y acabar con la vergonzosa semiesclavitud económica a que estaba sometido el país. Y no es llorando lágrimas de cocodrilo, sino cantando a lágrima viva, que nos dice:

Por el Mar de las Antillas
(que también Caribe llaman)
batida por olas duras
y ornada de espumas blandas,
bajo el sol que la persigue
y el viento que la rechaza,
cantando a lágrima viva
navega Cuba en su mapa:
un largo lagarto verde,
con ojos de piedra y agua.

Alta corona de azúcar
le tejen agudas cañas;
no por coronada libre,
sí de su corona esclava:
reina del manto hacia fuera,
de manto adentro, vasalla,
triste como la más triste
navega Cuba en su mapa:
un largo lagarto verde,
con ojos de piedra y agua.

Junto a la orilla del mar,
tú que estás en fija guardia,
fíjate, guardián marino,
en las puntas de las lanzas
y en el trueno de las olas
y en el grito de las llamas
y en el lagarto despierto
sacar las uñas del mapa:
un largo lagarto verde,
con ojos de piedra y agua.[42]

De la segunda parte de este mismo libro basten tres versos de la extensa *Elegía cubana* que comienza:

Cuba, palmar vendido,
sueño descuartizado,
duro mapa de azúcar y de olvido . . .[43]

He ahí, en tensa síntesis, la visión de la patria que para Guillén, como para la mayoría de sus compatriotas, era ya una pesadilla intolerable.

A fin de redondear el perfil de esta generación debe incluirse, al lado de estos tres poetas, a una poetisa: Dulce María Loynaz (1901). En contraste con ellos, que al escribir de cara a la insostenible situación vaticinaban la inminencia de un cambio a la vez radical y violento, ella escribe en el recoleto remanso de un mundo poético totalmente ajeno a tales preocupaciones. Su visión de Cuba resulta, por consiguiente, la de un paraíso terrenal contemplado con unción casi religiosa. Y es por eso que su poema a la patria no está escrito

en versos rimados, sino en versículos bíblicos, que el fraseo a menudo evoque el del *Cantar de los cantares*, y que contenga frecuentes alusiones al Viejo Testamento. Pero la voz que entona este himno de gracias es, si devota, también inconfundiblemente cubana: sin esfuerzo aparente conjuga en una sola melodía la eufórica descripción de Colón con el rebelde denuedo de Hatuey, la palabra apostólica de Martí con las palabras que nos legó el taíno *(iguana* de oro, *manjuarí* dormido, *hamaca* de olas, mayos llenos de *cocuyos)*, y en fin, que en tono de piadosa oración manifieste su voluntad de quedar para siempre en la "Isla fragante", "bajo un poco de arena soleada", a la orilla del golfo donde anidan los ciclones. Como un paréntesis en medio del turbulento quehacer de esta generación leamos algunos versículos del salmo de Dulce María Loynaz a su tierra:

> Isla mía, ¡ qué bella eres y qué dulce ! . . . Tú cielo es un cielo vivo, todavía con un calor de ángel, con un envés de estrella.
>
> Tu mar es el último refugio de los delfines antiguos y las sirenas desmaradas.
>
> Vértebras de cobre tienen tus serranías, y mágicos crepusculos se encienden bajo el fanal de tu aire.
>
> Descanso de gaviotas y petreles, avemaría de navegantes, antena de América: hay en ti la ternura de las cosas pequeñas y el señorío de las grandes cosas.
>
> Sigues siendo la tierra más hermosa que ojos humanos contemplaron. Sigues siendo la novia de Colón, la benjamina bien amada, el Paraíso Encontrado.
>
> Eres, a un tiempo mismo, sencilla y altiva como Hatuey; ardiente y casta como Guarina.
>
> Eres deleitosa como la fruta de tus árboles, como la palabra de tu Apóstol.
>
> Hueles a pomarrosa y a jazmín; hueles a tierra limpia, a mar, a cielo.
>
> Cuando te pintan en los mapas, a contraluz sobre ese azul intenso de litografía, pareces una fina iguana de oro, un manjuarí dormido a flor de agua . . .
>
> Pero también pareces un arco entesado que un invisible sagitario blande en la sombra, apunta a nuestro corazón.
>
> . . . . . .
>
> Escarchada de sal y de luceros, te duermes, Isla niña, en la noche del Trópico. Te reclinas blandamente en la hamaca de las olas.
>
> Tienes la rosa de los vientos prendida a tu cintura; tus mayos están llenos de cocuyos; tus campos son de menta, y tus playas, de azúcar.
>
> Varas de San José en trance de boda, tórnanse todos los gajos secos clavados en tu tierra taumatúrgica. Rocas de Moisés, todas tus piedras preñadas de surtidores.
>
> . . . . . .
>
> Isla mía, Isla fragante, flor de islas: tenme siempre, náceme siempre, deshoja una por una todas mis fugas.
>
> Y guárdame la última, bajo un poco de arena soleada . . . ¡ A la orilla del golfo donde todos los años hacen su misterioso nido los ciclones ![14]

De la angustia a la euforia: la patria recuperada

Pasando a los escritores posvanguardistas (los que generalmente ingresan en las letras a partir de 1939), quien con mayor impulso ha elaborado el tema de este recuento es Angel Augier (1910). En las páginas preliminares de su libro *Isla en el tacto* el propio autor explica que "es un libro de poemas consagrado a Cuba. Más exactemente, un poema de amor a Cuba como isla".[45] En efecto, las cincuenta y cuatro composiciones que contiene vienen a ser como breves capítulos de la historia de su acontecer político y social, o tal vez mejor, como diapositivas que transparentan la imagen que el poeta percibe de las principales etapas de esa historia. Además, puesto que dichas imágenes se polarizan hacia las dos posturas tradicionales, nítidamente separadas en este caso por el año 1959, el libro es también un elocuente testimonio del cambio que la Revolución Cubana ha efectuado en la manera en que Augier contempla a su tierra.

En los poemas que sirven de comentario a los tiempos anteriores al triunfo de la Revolución, las imágenes son angustiosas, coléricas, de matices violentos: isla atada con pespuntes de olas al revuelto mar que la aprisiona; amarga geografía cuyos contornos se disuelven en sal; barcaza inmóvil, cargada de azúcar, perennemente saqueada por piratas; isla de "verde desnudez estremecida" donde resuena el eco de las voces que sucesivamente reprimen el sollozo del indio vencido, el gemido del negro esclavizado, el clamor del guajiro despojado de su tierra; isla, en fin, de engaño, fraude e injusticia.

Dada la extensión del libro, será forzoso que presente sólo algunas de las variantes con que el poeta expresa su ira. Y para comenzar por una de las menos comunes, sigamos la trayectoria de las variaciones de la imagen acústica.

Incidiendo en la línea de Plácido, Augier comienza con el eco de la voz *Cuba:*

> . . . aquel modo primero de decir tu nombre,
> de decir "Cuba" y ya dejar el eco
> que arrastrara esas sílabas por siempre,
> así, juntas, pegadas a la tierra . . .[46]

Pero en seguida se oye, junto al eco de ésa y otras voces taínas que nombran la tierra y el agua, la flora y la fauna, el eco de

> La dura, férrea voz
> que trituró la cándida sangre fundadora
> hasta exprimir la última gota,
> la que hizo polvo los huesos, los cabellos,
> la dulce sombra, la rebelde angustia
> hasta mezclarlo todo a tu revuelto suelo.[47]

Y de nuevo:

> La misma dura, férrea voz
> de garra de látigo de espada
> movió los brazos llagados, destrozados,

molió los negros secuestrados brazos
para sembrar con sangre, con más sangre
en tu paisaje desnudo bajo el perpetuo azul,
las haciendas del grano, las iglesias,
las tumbas y los árboles,
los trapiches con sus cañaverales
y sus barracones y sus cepos . . .[48]

Días van, días vienen, y en el aire estremecido se escucha la clara voz de Martí:

. . . la que empujó la sangre unánime del pueblo
hasta clausurar exacto con el siglo
esa noche terrible
y España allá lejana
justo en su sitio y aquí Cuba,
Cuba aquí, sola, libre,
con su bandera al viento, con su límpida estrella
más alta, estremecida.

Pero basta reconocer la herida innumerable,
esa pena en vigilia que estalla en cada lágrima,
para saber también cómo aquel sueño,
aquella larga hazaña de asombro sin olvido,
quedó rota, anulada,
frustrada por el golpe
de una mano brutal que sus puñales enlutaba
en la sombra, del tamaño del crimen.[49]

El poeta acude entonces al paisaje de la isla para que sean el clamor de las olas, la voz de los palmares y la amarga resonancia de los cañaverales los que lleven de eco en eco la exacta dimensión y naturaleza del crimen:

el crimen de despojar a un pueblo de su luz,
la entera luz a golpes de sangre conquistada;
el crimen de degollar su esperanza,
el de romper también la sangre de sus mártires
y lanzarla al viento, como polvo inútil; el crimen
de cada amanecer, cuando el sol acudía
como a calentar el sueño del hombre, su pan limpio,
y lo encontraba sin pan y con su angustia
vitalicia prendida a cada minuto, y con las manos
vacías en su tierra que no era suya y que gritaba
su fecunda nostalgia sin consuelo; el crimen
de fomentar el hambre mismo desde la cuna
y de escamotear a los niños el futuro
al fabricar mutilados hombres analfabetos; el crimen
de tu secuestro en pleno Mar Caribe
como nave tomada al abordaje,
saqueada, envilecida.[50]

Tras el total deterioro de la república, llegan los cruentos años de la tiranía de Batista. Pero en medio de aquel horror, de pronto se escucha el eco de voces nuevas, de voces jóvenes que surgen por Oriente, como la alborada de un nuevo día, y súbitamente retumban por toda la isla con la incontenible fuerza de un ciclón. Pero no fue ciclón, nos dice Augier:

No fue el ciclón del Mar de las Antillas,
la tempestad que golpea y pasa,
que envuelve cielo y mar y árbol y nube
y sigue y se deshace.

Es la Revolución la que ha llegado
y crece y permanece y no descansa.

Es la justicia, estrella pura y viva.[51]

De ahí en adelante, el libro es un jubiloso canto de afirmación, de tierra y destino recobrados. El tiempo, por ejemplo, se dinamiza, se hace más veloz y luminoso, se mide en horas y sentimientos diferentes:

Estos días son distintos. Se levantan
por sobre el tamaño mezquino
de los que marcaban las semanas y los meses
de antes: son días que llegan
como en un torrente luminoso y nos envuelven
y exaltan y empujan,
y arrancan a pedazos los restos del pasado,
la costra repugnante de otros días,
de otros años.[52]

Arrojando de sí aquella costra, con su piel nueva la isla parece otra: recupera su magia de mito, vuelve a ser la isla soñada, el paraíso aún no vulnerado que acaso fuese el remoto modelo de la *Utopía* de Moro;[53] en fin, otra vez *tierra*, tierra por antonomasia, y ahora tierra propia de sus habitantes:

Tus límites dibujan incesantes
la extensión de nuestra esperanza,
los que marcan tu superficie abierta
para el sueño y el canto y el trabajo.
Estás aquí, ya nuestra para siempre,
tierra insular, naviera detenida,
nuestra: de quienes somos sobre ti algo más que pisadas,
algo más que manos ávidas o que sórdida ansiedad . . .[54]

Y el paisaje también parece otro: aunque los elementos descriptivos siguen siendo los mismos de antes, ahora tienen funciones distintas y despiertan emociones totalmente diferentes:

Recorro, tierra nuestra,
tus campos, la marea
de tus cañaverales, ya sin naufragios
y sin el lento ahogarse; la pleamar
ya no inunda de angustia los caminos
sino de júbilo y de brisas, y el sol fijo
castiga, pero la fiebre no es de llanto,
que es de entusiasmo su quemado impulso.
Ya en el ingenio de ruido y vapores
el sabor del azúcar no es amargo,
y ya en su turbia sombra de ceniza
no alarga el "tiempo muerto" de ojos tristes
y de manos que arañaban el aire
para encontrar que sólo el hambre
en el aire pesaba y se exprimía . . .[55]

Los fragmentos que anteceden apenas dan una idea de la impetuosa voluntad expansiva de las imágenes de Augier o la fuerza verbal con que contrasta la lobreguez de antaño y la euforia del nuevo día. Para salvar en parte esos vacíos citemos el soneto en el cual concentra la carga poética de su visión de la isla recobrada, y con el cual cierra, a modo de colofón, todo el libro:

Cuba, flotante línea suspendida
en la punta del agua sin sosiego;
llama en el centro de su propio fuego,
roja al viento la túnica encendida.

Cuba, de amor extiendes tu medida
y la sombra sepulta tu astro ciego:
tu sangre, ardiente luz, es dulce riego
para alzar el tamaño de la vida.

Marítima y frutal, solar y sola,
las olas que establecen tu corola
forman, Cuba, coraza a tu alegría.

Y en tu carrera de canción y espuma
deslumbra a la mirada entre la bruma
el fulgor con que en ti florece el día.[56]

Si la Revolución Cubana con su triunfo cambia radicalmente la postura de la generación posvanguardista, con sus hitos jalona el arribo de una nueva generación: justamente la que comienza a destacarse con el audaz asalto al Cuartel Moncada (1953), que contra viento y marea desembarca en el "Granma" (1956), se afirma luego en la Sierra Maestra y desde allí, venciendo el imposible, le inflige decisiva derrota al ejército de Batista (1958). Esta generación ingresa en las letras con una visión de Cuba que se caracteriza por la misma seguridad con que maneja las armas: para ellos Cuba es certidumbre, solidez, firmeza; es montaña, roca, peñasco, raíz, isla recuperada, tierra verdadera: patria.

Rolando Escardó (1925—1960) paladinamente declara esa certeza desde los versos iniciales de su poema *Isla:*

Esta isla es una montaña sobre la que vivo.
La madre solemne
empujó hacia los mares esta roca.

Luego dirá que el hombre es como un pasajero transitoriamente instalado en esa isla, y que este poema suyo es "como el ruido de palabras del viento" que lo arrastra. Pero después vuelve a la firmeza de su primera convicción para cerrar el poema, como encuadrando su pensamiento:

esta isla es una montaña
sobre la cual vivo.[57]

Rafaela Chacón Nardi (1926) coincide fundamentalmente con esa visión de la tierra nativa en dos poemas escritos aún en años anteriores al triunfo de la Revolución. Uno de ellos se titula simplemente *Soneto,* aunque en conso-

nancia con el contenido bien pudiera haberse llamado *Cuba*. En el primer cuarteto, entre exquisitas variaciones de algunos de los elogios tradicionales — esta vez ambiguamente cargados de símbolos eróticos — reaparece desde el verso inicial la imagen de suprema solidez:

> Isla, peñasco verde, costa herida,
> espuma sobre espuma en dalia abierta,
> pequeña caracola en que despierta
> la marinera voz al aire erguida.[58]

En la otra composición, explícitamente titulada *Poema a Cuba desde lejos*, la autora inicia su acercamiento lírico a la isla mediante el recuerdo de la cristalina cualidad de las aguas que la bañan. Y a través de esas aguas descubre la recia raíz marina del "peñasco" patrio:

> Puro como las flores del coral más antiguo
> o un espejo de conchas entre la arena virgen,
> el transparente verde de tu raíz marina
> crece y se mueve al aire
> tranquilo del verano.

Inmediatamente después la metáfora de Cuba como bella joven de largas trenzas imanta el fluir de sus recuerdos, y la poetisa entonces la ve reclinada voluptuosamente, a la orilla del agua — y del alba:

> ¿ Qué manos invisibles,
> qué dedos de agua y cielo
> trenzan tu cabellera a la orilla del alba ?
> ¿ Quién da el temblor pequeño
> que crece entre la espuma
> breve columna tenue de plata y de rocío ?
> Lentas llamas descienden
> a quemar tus arenas
> donde se pierde el agua y toda luz se quiebra.

Pero tras estos deliciosos regodeos de isla verde o hembra brava, resurge la imagen nuclear: *tierra*. Con la salvedad de que en esta ocasión la tierra añorada es ancha, como el mar que de ella la separa, e inmarcesible, como el perenne peñasco que materializa lo esencial de su visión:

> Mar de tierra,
> peñasco que las olas dibujan
> rosa del mar isleño,
> tierra de las gaviotas . . .[59]

O sea, que hasta en una de las voces femeninas de mayor delicadeza y ternura se escuchan las inconfundibles notas que caracterizan a esta generación.

Volviendo a Escardó, es al lado suyo que se debe de situar, tanto por la semejanza en la visión como por la brevedad de su vida, a José Alvarez Baragaño (1932—1962). El poema de Baragaño que deseo examinar lleva por título una breve oración declarativa que luego reaparecerá en el texto como

obsesionante martilleo: *Mi patria es Cuba.* Valiéndose de esa oración a modo de *leit-motif*, ella le sirve para introducir cada uno de los pensamientos que luego amplía en subsiguientes frases líricas. Ateniéndonos únicamente a los rasgos esenciales, se observa que comienza la estrofa aseverando la firmeza de su esperanza en medio de los torturantes años de la tiranía:

> Mi patria es Cuba. No en vano . . .
> vi por los gritos desolados
> correr mis cantos de esperanza.

A continuación repite la misma oración como punto de partida para evocar la imagen de Cuba como isla de solidez indestructible:

> Mi patria es Cuba. Contra sus flancos
> el mar apoya y destruye vientos
> salvajes . . .

Luego la reitera para darnos, mediante lo que parece una variación levemente amplificada, las cualidades definidoras de esa tierra:

> Mi patria es la dulce y firme Cuba . . .

Y retorna a la sencillez de la oración inicial para introducir de un golpe la intemporalidad de la isla, la firmeza y suavidad de las manos maternales con que acaricia el corazón de sus hijos, la sonoridad de ese nombre suyo que, en ella o fuera de ella, es escudo que ampara y proteje, y por último, la visión de la isla que refulge sobre un imaginario mapa como arco de metal incadescente que enciende la nueva alegría de sus habitantes:

> Mi patria es Cuba, los ópalos de carbón
> y sangre la reproducen en los ojos del tiempo,
> y las manos fuertes, fundamentales golpean
> el tambor como un corazón de seda.
> Siempre lejano o en su interior
> de piedra en movimiento, en su tierra cavada por mis manos,
> contra su nombre sonoro protegí mi edad y mi distancia.
> En ella encuentran todos los hombres sus ejemplos;
> la muerte fue desterrada, abclida la tumefacta
> raíz de la miseria. Su valiente mineral nos enciende
> los animales pechos y los cursos de la vida
> bajo el inmenso arco de toda la alegría.[60]

El cuarto y último poeta que deseo comentar de esta promoción es el de obra más amplia y vigorosa: Roberto Fernández Retamar (1930). Iniciado en la poesía desde muy joven, en sus libros primerizos apunta ya su inequívoca postura ante el tema que nos ocupa. En uno de ellos, publicado en 1952, y significativamente titulado *Patrias*, recoge el poema *Dulce y compacta tierra, isla*. Los títulos mismos anticipan la firmeza de la imagen que ha de surgir de los versos. Y a medida que nos internamos en la lectura, se hace igualmente

evidente su ira ante la angustiosa situación que Cuba padece y su llamada a la impostergable reconquista de la patria:

Dulce y compacta tierra, isla
que en busca de tu propia casa
vas agitando el corazón
como una luz desesperada:
mientras escondes en el viento
las mudas lanzas de tus cañas,
y el mar te muerde la cintura
constelada de finas palmas;
mientras el aire se estremece
con las manos de tu garganta
(ese incansable, agudo trino,
como de pájaros de plata),
es necesario que tus hijos
te hagan dueña de la esmeralda
con que refulge tu costado
—tela hermosamente sembrada—
y que te pongan en el sitio
desde donde ya te reclaman
la estatura azul de tu voz
y tu vida, perfecta y clara.
Y es necesario también, isla,
que se desboquen las guitarras
y se preparen los silencios
y se construyan las palabras
puras y abiertas que te canten,
para arrimar más la mañana
del día claro de relámpagos
en que alzarás tu propia cara,
en que tus manos serán tuyas,
y una canción esperanzada
veremos brillar en tu frente
como una eterna y ancha llama.[61]

Su "canción esperanzada" pronto fue rotunda realidad: el 1 de enero de 1959 amaneció "claro de relámpagos" y a sus destellos se vio que Cuba acababa de recobrar su propia cara y de romper las ataduras que le inmovilizaban las manos. La alegría cundió de un extremo al otro de la isla y se extendió por el mundo entero. Y entre las exclamaciones de alborozo se escuchó de nuevo la voz de Retamar: en abril de 1959 aparece el cuaderno *Vuelta de la antigua esperanza*. La nota preliminar declara: "[Esta colección] la forman poemas hechos en los meses atroces del pasado año, salvo los dos últimos, que lo fueron en este año: uno en la inolvidable fecha de su título, y otro poco después. Se trata, por lo tanto, de versos de ocasión. Sólo que la ocasión a que aluden es la más grandiosa en la historia del país".[62] Pues bien, el último de los escritos en 1958 resultó pronóstico exacto de su carteza: *La isla recuperada*. De los dos escritos en 1959, el primero es *El otro*, breve y desgarrador homenaje a los que, torturados y asesinados por los sicarios de Batista, cayeron para que los sobrevivientes puedan ahora construir la patria nueva. El que cierra el cuaderno es *Ultima estación de las ruinas*. En éste, habiendo recordado y olvidado las ruinas leídas en el papel de los libros y las ruinas vistas en las calles de Londres,

vuelve los ojos a su tierra para descubrir las ruinas dejadas por los años de tiranía. Estas no están en otra parte; están en Cuba. Y con inquebrantable certidumbre concluye:

> No hay otra parte. Ésta es la otra parte:
> la que conoció el horror para que alimentara la esperanza.[63]

La obra posterior de Retamar es tan abundante y variada — cultiva con igual brillantez la poesía, el ensayo y la crítica — que para concretar su visión en solo un poema más escogeré el titulado *Patria*. Este poema, escrito en 1962, a raíz de la crisis de Octubre, se compone de una serie de afirmaciones, o acaso mejor, de una suprema afirmación examinada en todos sus aspectos. Esa afirmación es, decorosa prolongación de los versos en que Martí personificó su imagen de Cuba. Como recordará el lector, escribiendo Martí en la lobreguez de Nueva York, y enlutado su pensamiento por el certero presagio de su muerte cercana, en su desolación decía:

> Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche.
> ¿O son una las dos ?

Y Retamar, escribiendo a la radiante luz del nuevo día cubano, y escuchando la voz de un pueblo erguido en pie de guerra, comienza aseverando:

> Ahora lo sé: no eres la noche: eres
> una severa y diurna certidumbre.

Esa es la certidumbre que el poeta expande y puntualiza en los versos que continúan la composición. Y al hacerlo ejemplifica otra de las características de los mejores escritores de esta generación: desecha todo atuendo verbal para ceñirse a las palabras esenciales, a las que forman, sencillas y vigorosas, la imperecedera armazón del idioma. Y así, totalizando su imagen de la patria, nos dice:

> Ahora lo sé: no eres la noche: eres
> una severa y diurna certidumbre.
> Eres la indignación, eres la cólera
> que nos levantan frente al enemigo.
> Eres la lengua para comprendernos
> muchos hombres crecidos a tu luz.
> Eres la tierra verdadera, el aire
> que siempre quiere el pecho respirar.
> Eres la vida que ayer fue promesa
> de los muertos hundidos en tu entraña.
> Eres el sitio del amor profundo,
> de la alegría y del coraje y de
> la espera necesaria de la muerte.
> Eres la forma de nuestra existencia,
> eres la piedra en que nos afirmamos,
> eres la hermosa, eres la inmensa caja
> donde irán a romperse nuestros huesos
> para que siga haciéndose tu rostro.[64]

Estos endecasílabos, hijos devotos de los hirsutos versos libres de Martí, pueden resumirse en puros sustantivos: la patria es certidumbre, indignación, cólera, y también la lengua . . . la luz . . . la tierra . . . el aire . . . la vida . . . el amor . . . la alegría . . . el coraje . . . la muerte . . . la piedra . . . la caja . . . los huesos . . . y el porvenir.

En el momento en que escribo — fines de 1973 — comienza a perfilarse una nueva promoción: la de los nacidos después de 1939, la de los que aún eran niños cuando triunfó la Revolución. No es tiempo todavía de caracterizarla definitivamente, pero se puede, al menos, indicar algunos de los rasgos que empiezan a definirla. A ese efecto señalo el poema *Resulta que nosotros*, de Víctor Casáus (1944). Casáus lo escribe en tono conversacional, cotidiano, sin puntuación, como si fuese una cinta magnetofónica que registrase el fluir intermitente de la voz que lo dicta. De ahí la iteración de la frase que sirve de título, el aparente titubeo, el cambio brusco y la casi falta de ilación entre las cláusulas. Pero todo eso queda en la superficie del texto. En el fondo resulta una dura ironía, una firme conciencia que recalca y golpea con toda la energía de su convicción. Y esto es lo que afirma:

Resulta que nosotros

Resulta que nosotros
resulta que habitamos este mundo y esta isla que recomendamos
como buena
resulta que mis padres mis abuelos que todos mis antepasados
que pisaron esta tierra
resulta que llegamos hace solamente un rato hasta ese punto
y que habremos de seguir
resulta que todo el mundo nos conoce por el nombre de esta
isla
y los discursos y las frases y los más largos cintillos
resulta que somos responsables de los crímenes más justos
de las más bellas mentiras
y resulta que nos ha costado mucho guardar lo que hemos hecho
a ver si nos dejan en paz un día de éstos[65]

El poema, que reduce la historia de Cuba a "solamente un rato", de hecho cierra el ciclo iniciado por Colón. A tono con el deliberado prosaismo del poema, bien pudiera alegarse que el Almirante de la Mar Océano escribió como el primer agente de turismo que tuvo la isla, como un vendedor de propiedades urbanas — y humanas — que quiso hacer su agosto despoblándola y repoblándola. Casáus también recomienda la isla como buena. Pero no quiere turistas deseosos de hartarse de ron ni explotadores ávidos de saquearle su tierra. Quiere, y lo quiere con palmaria justicia, que dejen a los cubanos guardar lo que han hecho. Y que los dejen en paz.

Es forzoso que nos detengamos aquí. Digo "detengamos" y no "terminemos" porque la poetización de la tierra cubana de ningún modo ha terminado. Lo que se ha visto en estas págnias es la continua elaboración de lo que desde

el principio llamé "un largo poema en marcha". De ese poema no conocemos las próximas estrofas. Pero hay justas razones para esperar que las imágenes que surjan en ellas sean las evocadas por una isla dueña de su propio destino, de una isla situada, por el esfuerzo de sus hijos, a la vanguardia de América.

NOTAS

[1] Arrom, J. J., *Baneque y Borinquen: apostillas a un enigma colombino*, *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, año XIII, núm. 48, julio-septiembre 1970, 45–51.

[2] Anglería, P. M. de, *Décadas del Nuevo Mundo*, dec. 3a., lib. VII, Cito por la edición de Buenos Aires, 1944, pág. 261.

[3] Arrom, J. J., *El nombre de Cuba: sus vicisitudes y su primitivo significado*, La Habana, Academia Cubana de la Lengua, 1964.

[4] Cito por la edición de Julio F. Guillén, *El primer viaje de Cristóbal Colón*, Madrid, 1943.

[5] Para congraciarse con los Reyes, días después la llamó Juana, por el príncipe Don Juan. Pero la idea de paraíso le siguió rondando, y a uno de los primeros puertos que descubrió en la Española lo llamó Puerto del Paraíso. Véase fray Bratolomé de Las Casas, *Apologética historia de las Indias*, lib. I, caps. 1 y 2. En la edición de México, 1967, vol. I, págs. 12, 15 y 16.

[6] *Colección de documentos inéditos . . . de Ultramar*, 2a. serie, tomo 6, III de la isla de Cuba, Madrid, 1891, pág. 223.

[7] *Ibid.*, pág. 293.

[8] *Ibid.*, pág. 292.

[9] Por estos mismos años en España se pintaban bodegones que desarrollan temas análogos con ingenuidad semejante a la de Balboa. Véase, por ejemplo, uno de Juan Sánchez Cotán (1561–1627), acabado hacia 1602, que se halla en el Art Institute of Chicago. En dicha tela se mezclan aves, frutas y verduras empleando como simple elemento de composición el hacerlas pender de cuerdas. El lector hallará fotografías de otros bodegones de Sánchez Cotán, igualmente ingenuos, en Ingvar Berström, *Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII*, Madrid, 1970.

[10] Balboa, S. de, *Espejo de paciencia*, ed. de Cintio Vitier, Las Villas, 1960, págs. 67–69.

[11] *Ibid.*, pág. 51.

[12] Zequeira y Arango, M. de, *A la piña*, en Julio Caillet Bois, ed., *Antología de la poesía hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, 1958, pág. 119.

[13] Rubalcava, M. J. de, *Las frutas de Cuba*, en Caillet Bois, *op. cit.*, págs. 15–136.

[14] Pobeda, Fr., *A Cuba*, en *Poesías*, Sagua la Grande, 1863. Cito por Samuel Feijoo, *Cantos a la naturaleza cubana del siglo XIX*, Santa Clara, 1964, pág. 31.

[15] Iturrondo, Fr., *Rasgos descriptivos de la naturaleza cubana*, en José Lezama Lima, ed., *Antología de la poesía cubana*, vol. II, La Habana, 1965, pág. 416. (Biblioteca Básica de Autores Cubanos.)

[16] El lector hallará mayor información en "La Virgen del Cobre: historia, leyenda y símbolo sincrético", en mi *Certidumbre de América*, 2a. ed., Madrid, 1971, págs. 184–214.

[17] Heredia, J. M., *Poesías líricas*, con un prólogo de Elías Zerolo, París, [s. f.], págs. 226–227.

[18] *Ibid.*, pág. 310.

[19] *Ibid.*, pág. 311.

[20] *Ibid.*, pág. 313. Añadamos que en otros poemas de Heredia reaparecen elementos descriptivos de la visión colombina. Citemos, a manera de ejemplos: "las dulces costas" y "el tranquilo mar" (*A Elpidio*, pág. 9), "los campos deliciosos" y "los plácidos arroyos" (*Al Sol*, pág. 265), y "de tus bosques el aura embalsamada" (*A Emilia*, pág. 300).

[21] Gabriel de la Concepción Valdés, *A el Pan* en *Poesías completas*, La Habana, 1886, pág. 265. Se hallará el trozo completo y otros informes sobre el mito en "Mitos taínos en las letras de Cuba, Santo Domingo y México", *Certidumbre de América*, *ed. cit.*, págs. 65–67.

[22] Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Obras literarias*, I: *Poesías líricas*, Madrid

1869, pág. 1. Debo puntualizar que en esta edición, revisada por la autora, este soneto abre la colección de sus *Poesías líricas*. La edición lleva, además, la siguiente dedicatoria: "Dedico esta colección completa de mis obras, en pequeña demostración de grande afecto, a mi Isla natal, la hermosa Cuba".

[23] *Ibid.*, págs. 333—335.

[24] Joaquín Lorenzo Luaces, *Último amor*, en *Poesías*, La Habana, 1909, págs. 119—123.

[25] Para mayor información sobre este asunto véase mi *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*, Bogotá, 1963, págs. 163 y sigs.

[26] Henríquez Ureña, M. informa: "Esta composición lleva por título *Connais-tu le pays . . .?*, que corresponde al primer verso de la romanza de Mignon, de Goethe, pero lo lleva en francés, como para revelar que fue en el libreto de la ópera de Ambroise Thomas, escrito por Michel Carré y Jules Barbier, donde abrevó su inspiración el autor." (*Panorama histórico de la literatura cubana*, I, Puerto Rico, 1963, pág. 323.)

[27] *Connais-tu le pays . . .?*, en Rafael Esténger, ed., *Cien de las mejores poesías cubanas*, La Habana, 1943, págs. 148—149.

[28] *En la hamaca*, en Esténger, *op. cit.*, págs. 152—156. Puede añadirse que tanto José Fornaris como Juan Cristóbal Nápoles Fajardo (El Cucalambé) tienen poemas sobre el tema de la hamaca.

[29] Martí, J., *Obras completas*, II, La Habana, Editorial Lex, 1946, pág. 1507.

[30] *Ibid.*, págs. 1415—1416.

[31] Esta inconclusa carta era apenas conocida por algunos especialistas hasta que se reprodujo en *Cartas a Manuel Mercado*, México, 1946. No aparece, sin embargo, en las *Obras completas* arriba citadas pese a que se publicaron varios años después y contienen una amplia sección dedicada a las cartas a Mercado (vol. II, págs. 829—1199). No obstante éste y otros ocultamientos, es hoy una de las piezas más citadas y comentadas de la obra martiana.

[32] Byrne, B., *Mi bandera*, en Cintio Vitier, *Cincuenta años de poesía cubana (1902—1952)*, La Habana, 1952, págs. 17—18.

[33] Ignoro el autor y el título de esta canción. Cito la letra tal como recuerdo haberla oído en mi niñez.

[34] Acosta, A., *La zafra*, La Habana, 1926, pág. 31.

[35] *Ibid.*, pág. 33.

[36] *Ibid.*, págs. 55—56.

[37] *Ibid.*, págs. 59—60.

[38] Pichardo Moya, F., *El poema de los cañaverales*, en Vitier, *op. cit.*, págs. 93 y sigs.

[39] Esténger, R., *Corte de caña*, en Vitier, *op. cit.*, págs. 135—136.

[40] Serpa, E., *Cañaveral en plenilunio*, en Vitier, *op. cit.*, pág. 132.

[41] Guillén, N., *El son entero, suma poética, 1929—1946*, Buenos Aires, Editorial Pleamar, 1947, págs. 129—130.

[42] Guillén, N., *La paloma de vuelo popular. Elegías*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1958, págs. 11—12.

[43] *Ibid.*, pág. 109.

[44] Dulce María Loynaz, *Poema CXXIV*, en *Poemas sin nombre*, Madrid, Aguilar, 1953, págs. 160—163.

[45] Augier, A., *Isla en el tacto*, La Habana, Ediciones Unión, 1965.

[46] *Ibid.*, pág. 22.

[47] *Ibid.*, pág. 26.

[48] *Ibid.*, pág. 29.

[49] *Ibid.*, pág. 41.

[50] *Ibid.*, pág. 45.

En cuanto a la extensión y naturaleza del crimen, no se trata de fantasías poéticas o hipérboles líricas. El lector hallará en objetiva y meticulosa prosa científica los pormenores de las causas y la magnitud de los efectos en Ramiro Guerra y Sánchez, *Azúcar y población en las Antillas*, 3a. ed., La Habana, Cultural, 1944. De esta obra hay traducción al inglés: *Sugar and Population in the Antilles*, Yale University Press, 1964.

Con respecto al proceso mediante el cual el capitalismo financiero se apoderó de la economía cubana puede consultarse Oscar Pino Santos, *El asalto a Cuba por la oligarquía financiera yanqui*, La Habana, Casa de las Américas, 1973. Y en cuanto al clamor, aparece bien registrado en C. Wright Mills, *Listen Yankee*, New York, McGraw-Hill Book Company, 1960. De este libro hay traducción al español. Esta lista pudiera ampliarse considerablemente.

[51] Augier, *op. cit.*, pág. 76.

[52] *Ibid.*, pág. 86.

[53] Martínez Estrada, E., "El Nuevo Mundo, la isla de Utopía y la isla de Cuba", *Cuadernos Americanos*, vol. 127, marzo-abril 1963, 89—122.

[54] Augier, *op. cit.*, pág. 93.

[55] *Ibid.*, pág. 101.

[56] *Ibid.*, pág. 108. El soneto ha sido reproducido, con una sugestiva ilustración de Morante, en *Cuba*, octubre de 1965, pág. 54.

[57] Escardó, R., *Isla*, en José Augustín Goytisolo, *Nueva poesía cubana*, Barcelona, Ediciones Península, 1970, págs. 41—42.

[58] Chacón Nardi, R., *Soneto* en Julio Caillet Bois, *op. cit.*, pág. 1914.

[59] *Ibid.*, pág. 1915.

[60] Alvarez Baragaño, J., *Mi patria es Cuba*, en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, Año 1, núms. 6—7, Julio de 1962; también aparece, con otras secciones que no atañen a la imagen aquí estudiada, en José Augustín Goytisolo, *Nueva poesía cubana*, edición citada, pág. 112 y sigs.

[61] Fernández Retamar, R., *Dulce y compacta tierra, isla*, obra recogida en su *Con las mismas manos, 1949—1962*, La Habana, Ediciones Unión, 1962, págs. 29—30.

[62] Fernández Retamar, R., *Vuelta de la antigua esperanza*, La Habana, 1959, pág. [5].

[63] *Ibid.*, pág. 25.

[64] Fernández Retamar, R., *Patria*, en su *Con las mismas manos*, edición citada, pág. 204.

[65] Casáus, V., *Resulta que nosotros*, en José Agustín Goytisolo, *Nueva poesía cubana*, edición citada, pág. 217.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 17 (1—2), pp. 43—53 (1975)

Hungría en las crónicas y cartas de José Martí

Por

SALVADOR BUENO

(La Habana)

En la Galería Nacional (Nemzeti Galéria), situada en la plaza de Lajos Kossuth, en Budapest, están en exhibición permanente los más destacados trabajos de los artistas plásticos húngaros clásicos y modernos, aunque en ciertas ocasiones se exponen otras diversas colecciones. En este edificio pueden contemplarse algunas de las obras capitales del gran pintor húngaro Mihály Munkácsy. En las cercanías, en el hermoso Parlamento, se encuentra una célebre obra de dicho pintor que representa la primera llegada de las tribus magiares a las tierras donde se iban a establecer para fundar el estado que hoy conocemos con el nombre de Hungría.

En la segunda mitad del siglo XIX alcanzó gran renombre en Europa este pintor. Puede decirse que fue el pintor húngaro de esa centuria más conocido fuera de su país. Sus lienzos conquistaron la admiración y el afecto de sus propios compatriotas. Durante su vida, cientos de reproducciones de sus cuadros se vendían en Hungría. Sus obras adornaban las casas de las familias húngaras, al lado de los retratos de Lajos Kossuth y de Sándor Petőfi, dirigentes de la revolución por la independencia en 1848.

Mihály Munkácsy nació el 20 de febrero de 1844 en la aldea de Munkács. Su verdadero apellido era Lieb, pero él escogió el de su pueblo natal. Quedó huérfano en edad temprana junto con tres hermanos más. A los diez años ingresó como aprendiz en el taller de un constructor de muebles. Por cuatro años tuvo que soportar el trato despótico de su amo y maestro, y realizar los más diversos trabajos en aquella casa. Estos años crueles le dejaron la huella de una gran melancolía que nunca desapareció de su ánimo. Rompió con su amo y durante dos años más vagó por el país hasta que cayó gravemente enfermo.

Fue feliz su encuentro casual con un pintor, Elek Szamossy, que se dio cuenta del talento que tenía el muchacho y le enseñó los rudimentos del arte pictórico. Trabajando con Szamossy, el adolescente estudió con verdadero afán. Observaba la vida que lo rodeaba y llevaba al papel y al lienzo sus impresiones directamente. En Pest tuvo ocasión de relacionarse con figuras importantes de la vida artística que se interesaron profundamente en sus

creaciones plásticas. Estimulado por estas personalidades destacadas, Munkácsy trabajó aún más seriamente en sus obras. En 1865 viajó a Viena donde se convirtió en discípulo de Rahl durante seis meses. A la muerte de Rahl regresó a Pest hasta que entre 1866 y 1868 estudió en la Academia de Munich bajo la dirección de Sándor Wagner. Fue de esta manera que consiguió una beca para poder proseguir sus estudios.

Cuando Munkácsy visitó la Feria Mundial de París en 1867 quedó entusiasmado al poder contemplar las obras de las realistas franceses contemporáneos, sobre todo las de Courbet que influiría mucho en su labor posterior. Siguió trabajando en Pest y en Düsseldorf hasta que en 1869 obtuvo un clamoroso triunfo: en el Salón de París de ese año obtuvo la medalla de oro por su cuadro "El último día de un condenado". Alcanzó de pronto una gran fama europea.

La primera etapa de la pintura de Munkácsy ha sido calificada como realismo crítico. En sus lienzos mostraba la vida del pueblo húngaro oprimido, siempre con una honda simpatía por la suerte de esos humildes hombres y mujeres. Puede decirse que la creación plástica de Munkácsy se deriva de la ideología revolucionaria de los hombres de 1848 que lucharon para lograr la independencia de su patria. En cierto sentido cabe afirmar que buena parte de su labor tiene objetivos políticos al revelar la explotación y la miseria que padecían las clases populares húngaras. Esta posición denunciadora le atrajo la enemistad de las clases acomodadas a las que molestaba la atención que prestaba el pintor a los sectores más marginados de su pueblo.

El matrimonio del pintor con la viuda del Barón de Marches no le impidió seguir luchando por alcanzar gloria y fama. Entró en relaciones con el tratante en cuadros Sedelmayer, y empezó a trabajar para él de un modo exhaustivo. Las relaciones sociales, las fiestas y recepciones, le robaban bastante tiempo, pero Munkácsy siguió trabajando tesoneramente. Por estos años concluyó algunos de sus cuadros más famosos: *Milton dictando "El Paraíso Perdido" a sus hijas* (1878), *Cristo ante Pilatos* (1881), el retrato de Liszt (1886) y muchos otros. En 1893 terminó el gran fresco para el bello edificio del Parlamento húngaro, titulado *Arpad, jefe de los magiares, tomando posesión de Hungría.* A partir de este instante, su atención volvería hacia las clases trabajadoras de su país, como puede observarse en su lienzo *La huelga.*

Los últimos años de la vida de Munkácsy fueron muy dolorosos. Habitaba en un gran palacio en Paris cuando comenzó a padecer trastornos mentales. Quiso inútilmente regresar a su país, pero era ya tarde. En 1896 fue internado en el sanatorio de Endenich, donde murió el primero de mayo de 1900. Los críticos consideran que la obra del gran pintor posee un carácter nacional no solamente por su contenido, sino por su forma y por sus intenciones. El llevó a sus lienzos los afanos del pueblo húngaro por obtener la independencia. También se identificó con las clases populares que en su propia tierra sufrían

hambre y miseria. Por eso abandonó la temática pintoresca y colorida de la vida popular húngara—como hasta entonces se había hecho—porque quiso revelar de manera auténtica las vicisitudes de su pueblo que él conoció directamente en sus años de adolescencia y juventud.

A fines de 1886, Mihály Munkácsy visitó los Estados Unidos. Allí presentó sus mejores obras y recibió el homenaje de los círculos artísticos y literarios. El cuadro que más llamaba la atención era *Cristo ante Pilatos*, que siempre fue recibido en todas partes con grandes alabanzas. No menor interés suscitaba *El último día de un condenado*, que le abrió las puertas de la fama en Europa.

José Martí (1853—1895), el gran escritor y revolucionario cubano, ha sido llamado "el mejor cronista de la década de 1880 a 1890 en los Estados Unidos". Los artículos y crónicas que escribió sobre la vida norteamericana en este período orfecen un singular panorama de los problemas políticos, sociales, religiosos, económicos y culturales de un país que se encontraba en una etapa de ebullición, período previo a su desaforada expansión imperialista. De manera destacada, Martí se interesaba por los temas artísticos y literarios que divulgaba a través de sus crónicas. Numerosos periódicos de "Nuestra América"—como él la denominó—reproducían sus trabajos. Comenzó enviando correspondencias a *La Opinión Nacional*, de Caracas, a partir de 1881. Después, otros periódicos de México, Honduras, Uruguay y la Argentina (sin olvidar los propios Estados Unidos) recibían estas crónicas. Una de las más importantos de estas colaboraciones fue la que mantuvo por muchos años en el famoso periódico bonaerense *La Nación*. Allí se publicó una de esas "Cartas de Nueva York" dedicada al famoso pintor húngaro Mihály Munkácsy.

Dicha crónica apareció en *La Nación*, el 28 de enero de 1887, precisamente en el aniversario del nacimiento de su autor. En esas páginas comentaba la exhibición en Nueva York de los cuadros del célebre pintor que venía precedido de una gran fama adquirida en las mejores galerías europeas. Las palabras que dedicaba Martí a describir e interpretar el cuadro titulado *Cristo ante Pilatos* llaman la atención de los lectores por la excelente descripción que hace el cubano, así como por la lúcida exégesis que dedica a comentar tanto este cuadro como la vida y la obra del pintor que había alzado renombre mundial ya en esa época.

Con fecha de diciembre 2 de 1886, escribía Martí: "Iremos hoy adonde va Nueva York, a ver el Cristo del pintor húngaro Munkácsy. '¡Eljem, eljem!' —que quiere decir ¡viva!—gritan pintores, poetas, periodistas, clérigos, políticos, donde quiere aparece Munkácsy, que está ahora de visita en Nueva York, como para ayudar la fama y ganancia de su cuadro."

Así comienza la crónica admirable. Martí habla allí de los grandes agasajos que hicieron en la ciudad norteamericana al célebre pintor: "Recuerda la suntuosidad de su viaje aquella manera de vivir de Rubens, que todo lo

quería de tisú y oro, y aun en la misma carne femenina gustaba de ver los resplandores y pompa de la joyas". Y habla de la vida del artista, que nació pobre y llegó al sitial de la fama: "[. . .] es preciso batallar para entender bien a los que han batallado: es preciso, para entender bien a Jesús, haber venido al mundo en pesebre oscuro, con el espíritu limpio y piadoso, y palpado en la vida la escazez del amor, el florecimiento de la codicia y la victoria del odio: es preciso haber aserrado la madera y amasado el pan entre el silencio y la ofensa de los hombres".

Martí ofrece noticias sobre la dura y cruel niñez y adolescencia de Munkácsy. Hungría, "el bello país de selvas y viñedos, parecía una copa de colores quebrada por el casco de un caballo". En medio de la guerra nació y creció el pequeño "Miska", Relata Martí cómo tuvo que trabajar, niño aún, como aprendiz de carpintero y lo que sufrió laborando doce horas diarias por un mísero jornal. Cuando empezó a pintar, por la suerte que tuvo de tropezar con un pintor de retratos, llegó a ofrecer lecciones de dibujo que le daban para vivir y retrató la familia de un sastre quien como pago le entregó un sobretodo.

Munkácsy llevó a sus cuadros la vida de su pueblo. Martí menciona las características del pueblo húngaro: "Pero la gente de estas tierras de Hungría, de ojo negro y tenaz, adora la naturaleza, la pasión desnuda, el hogar franco, el campo alegre y libre: en música, son Liszt; en poesía, Petőfi, Kossuth, en oratoria; beben el vino fresco de los odres: aman de modo que queman: cuando tocan sus músicas selváticas tienen de crin de corcel revuelta por la tempestad, y de voz de flor, y de reclamo de paloma: de allí son los gitanos de colores, con sus caravanas felices y pintorescas; sus amoríos que huelen a fruta primeriza, sus vagabundos de cabellos rizados que se enamoran de las reinas".

El ímpetu de creación y de vida sacudía el pintor: Munkácsy buscaba la vida libre y no la sequedad de las normas: "La idea ajena molestaba a Munkácsy como un frene; el amor de su raza a la naturaleza le nacía; prefería la vida al libre; crear le urgía; tenía aquel apetito de verdad, desconocido de los eruditos, que produce a los grandes hombres: los hombres son como los astros, que unos dan luz de sí y otros brillan con la que reciben. Con qué había de pintar Munkácsy sino con las tristezas de su alma, con sus recuerdos tétricos, con aquellas tintas propias de quien no ha conocido la alegría. Se ve en el mundo lo que se tiene en sí; el hombre se sobrepone a la naturaleza, y altera con la disposición de la voluntad su armonía y su luz".

Martí señala cómo el pintor húngaro deseaba crear en medio de la vida, no encerrado en preceptos de academia: "Y ese hombre audaz, directo, hijo de sí, había de entretenerse en vestir momias, en mimar trajes, en agrupar academias. No. La vida está llena de encanto y de aspectos pictóricos: cuando sintió maduras sus fuerzas, aplaudidas ya en exposiciones y concursos, lo que le ocurrió pintar, con gran escándalo del plácido Knaus, fue una nota viva, un cuadro famoso: *El último día de un condenado*".

Allí, en una sala de la Galería Nacional de Budapest, puede contemplar en nuestros días el curioso, este cuadro que hizo famoso a Munkácsy. Y el lector atento de la crónica de Martí recuerda las palabras exactas y precisas con que describe el lienzo célebre: "Ora el reo de bruces sobre una mesa en cuyo mantel blanco se levanta entre dos cirios el crucifijo: de pie contra la pared sombría gime la pobre esposa; la niña queda entre ellos: el soldado contiene a la puerta del calabozo a la muchedumbre que sa asoma. Puso el pintor en aquella obra su piedad de pobre, su color de alma sola; su osadía de hombre nuevo".

En París este cuadro fue premiado, el nombre del artista magiar se difundió por toda Europa, cada nueva obra suya recibía el parabién de los conocedores. Aquel carácter moderno, nacional y profundo de su creación plástica le dio categoría europea, impuso relevancia a su nombre que representaba a un artista que se sacudía de las preceptivas y de las normas rígidas de las academias, se evadía de las habitaciones de sombra y penumbra y se lanzaba a crear al aire libre, a la fresca brisa de la naturaleza, identificando su arte con la vida.

Pocos años después, Munkácsy lograba la realización de su lienzo magistral: *Cristo ante Pilatos*. La lectura de *El Paraíso Perdido* de Milton llevó al pintor a una nueva interpretación de Cristo. Con una lúcida interpretación, Martí anotaba: "El no lo ve como la caridad que vence, como la resignación que cautiva, como el perdón inmaculado y absoluto que no cabe, no cabe en la naturaleza humana [. . .] El ve a Jesús como la incarnación más acabada del poder invencible de la idea [. . .] El Jesús de Munkácsy es el poder de la idea pura".

Martí apela a todos los recursos de su poder expresivo para entregar al lector la imagen del cuadro famoso. Se refiere a los hombres que aparecen junto a Cristo: "a su lado se revuelve la cólera, se atreve la insolencia, se discute la ley, se pide a gritos la muerte". De su "túnica de lienzo blanco, por maravilla secreta del pincel, emerge una luz magna que domina y compedia todas las del contorno". A un costado está Poncio Pilatos, sentado en su sitial; también vemos al fanático Caifás, "que con el rostro vuelto hacia el pretor le señala en un gesto imperante el gentío que reclama la muerte", más cercanos al espectador, encuéntranse "dos doctores . . . miran a Jesús como si no acabasen de entenderlo".

La atenta contemplación del lienzo enorme conduce a Martí a la interpretación de aquella escena plena de significados. La forma en que Munkácsy trabaja la luz, la habilidad para disponer las figuras, "los colores riquísimos, calientes y pastosos, como los de la vieja escuela de Venecia", todos los elementos contribuyen a la creación de una obra plástica de valor extraordinario.

Pero no es solo la fuerza y la calidad que revela el cuadro como creación pictórica lo que le da su profunda significación. Martí destaca su valor intrínseco: "Algo más hay en ese cuadro", señala. "Es el hombre en el cuadro lo que entusiasma y ata el juicio. Es el triunfo y resurrección de Cristo, pero en la

vida y por su fuerza humana. [. . .] Es el Jesús sin halo, el hombre que se doma, el Cristo vivo, el Cristo humano, racional y fiero". Tal es la concepción genial de Munkácsy, según el patriota y escritor cubano: haber mostrado en su gran creación plástica la grandeza humana de Cristo. Y añade más todavía: "Es la bravura con que el húngaro Munkácsy, presintiendo en su intuición artística lo que el estudio corrobora, entendió y realizó, que siempre fueron unas las pasiones y sus móviles, y desembarazándose de leyendas y figuras canijas, estudió en su propia alma el misterio de la divinidad de nuestra naturaleza, y con el pincel y el espíritu libre, escribió que lo divino está en lo humano. Pero el cariño por el dulce error es tan potente, y tan segura está el alma de un tipo más bello fuera de esta vida, que el Cristo nuevo no parece enteramente hermoso".

Porque la contemplación del célebre cuadro de Munkácsy lleva al escritor cubano a comparar la interpretación que hace el pintor húngaro de la figura de Cristo con las que realizaban anteriormente otros artistas atados por ideales y normas rígidas: "Imposible es ver este lienzo gigantesco sin que asalte la mente, fatigada de tanto arte menor, de tanto arte retacero y sofístico, la memoria de aquella época de ideales fijos en que los pintores vestían las iglesias y los palacios de composiciones grandiosas". Contrastaba de esa manera dos concepciones del arte, pues, como había escrito en otra oportunidad: "El arte no es venal adorno de reyes y pontífices, por donde apenas asoma la cabeza del genio, sino divina acumulación del alma humana, donde los hombres de todas las edades se reconocen y confortan".

De ahí que Martí intente captar por qué este cuadro ha recorrido todos los países de Europa recibiendo en todas partes los elogios más diversos: "No es vano, en este siglo, cuya grandeza caótica y preparatoria no ha podido condenarse en símbolos, apasiona este cuadro de Munkácsy a los críticos y a las muchedumbres, aunque alguna de sus figuras resulta violenta, aunque cierta parte de él parezca añadida como segundo pensamiento, por efecto de decoración a la idea principal, aunque ya esté perdida la fe en la religión que conmemora."

Y todavía añade: "Nunca acude en vano el genio verdadero a la admiración de los hombres, necesitados a pesar suyo de grandeza. ¿Pero, serán sólo esa facultad de componer grandiosamente, esa fuerza y fulgor de colorido, esa armoniosa gracia de los grupos, esa pujanza de la obra entera, lo que en este tiempo de creencias rebeldes y temas novísimas asegura tamaña popularidad a ese asunto familiar de una religión vencida?"

Todo lo anterior nos lleva a pensar por qué José Martí se sintió tan atraído por las obras de Munkácsy. Por una parte, es indudable que le ganó la admiración aquella manera poderosa y libre de pintar que poseía el maestre húngaro. También hemos de estimar que Martí, tan deseoso de que en el arte se atendiera a los temas vitales, se buscara libertad y originalidad, debía

encontrar en esas obras como unos testimonios de sus criterios. Si Martí se inclinaba fervoroso hacia los pintores que por esos años iniciaban la transformación de la plástica académica y tradicional—recuérdese su estupenda crónica sobre los pintores impresionistas—la obra de Munkácsy debía conquistarla, sin duda alguna. Pero hemos de agregar algo más. En los dos cuadros que describe, hay como un tema común: el hombre es juzgado, el rebelde es encausado tanto en un cuadro como en otro. El señalamiento de la "grandeza humana de Cristo", que constituye el núcleo esencial de la interpretación plástica de Munkácsy, coincidía con la de Martí. Por eso menciona que "es el hombre en el cuadro lo que entusiasma y ata el juicio". Por tal motivo subraya que este Cristo: "Es el Jesús sin halo, el hombre que se doma, el Cristo vivo, el Cristo humano, racional y fiero". En los cuadros del pintor húngaro halló el revolucionario y escritor cubano testimonios gráficos de criterios que estaban muy arraigados en su espíritu. Es sin duda por esta identificación que su crónica alcanzó relieve tan destacado, cualidades tan altas, entre las muchas crónicas periodísticas de valor que escribió en esos años.

Consciente fue Martí de la categoría que poseía esta crónica dentro de su prosa. Por eso la incluyó entre las que debían ser publicadas por Gonzalo de Quesada y Aróstegui, según lo communicaba en la carta que se considera como su "testamento literario". Y no sólo en esta crónica, sino en otros artículos y cartas, vuelve a mencionar a Munkácsy y a su cuadro. Ya cuatro años antes, en *La Opinión Nacional* de Caracas (28 de marzo de 1882) habla de la vida y la obra de Munkácsy, lo que demuestra que lo conocía perfectamente antes de que el pintor llevara sus cuadros a Nueva York: „Uno de los pintores más famosos y más originales e independientes de estos tiempos es Munkácsy, un húngaro. Ya es un potentado, merced al precio extraordinario que alcanzan sus cuadros, y hace poco vivía en la miseria, que llevó como debe llevarse la miseria, sonriendo y bizarramente. Una de sus obras celebradas es el cuadro en que el triste Milton, ciego, lleno de dolores de familia, y sentado en su sillón ancho de roble y cuero, dicta a sus hijos los *versos del Paraíso Perdido*. Otro cuadro de Munkácsy, que revela a un hombre honrado y venturoso, es *Una visita*, la visita de las amigas que vienen a conocer al niño que acaba de nacer a su amiga, que sonríe pálida y orgullosa, vestida de ropas blancas, desde su sillón de convaleciente. Está allí de tal y tal modo reflejada la felicidad doméstica, que ver el cuadro hace entrar en deseos de aspirar a ella. Ahora Munkácsy, que es un hombre leal y modesto, piensa visitar a Munkács, la ciudad en que nació, y donde los habitantes le preparan una recepción suntuosa. Entre las ofrendas de la ciudad, es muy bella una corona de laurel, hecha de plata oxidada. Los cuadros de Munkácsy están llenos de naturalidad y de poder. Se ven en ellos las figuras, poco acabadas a veces, pero como vivas y de bulto; y no planas y sin vigor, como en los cuadros lamidos y convencionales de casi todos los pintores modernos."

Aun mucho antes, en la crónica dedicada a Fromentin, que apareció en inglés en The Hour (10 de abril de 1880) menciona al pintor húngaro: "Pensaría uno en Munkácsy como un resistente viajero, cruzando un ancho bosque, mirando a su alrededor con grandes ojos sombreados."

Si tanto lo impresionó el cuadro Cristo ante Pilatos, no menos sacudió el espíritu del cubano el dedicado a Milton. En uno de sus fragmentos, escribe Martí: " . . . Iba pensando en la bibl.[ioteca] de Lennox, que queda cerca, donde está el cuadro de Munkácsy en que Milton, ciego, cómo se debía estar cuando no se puede encender en los demás la luz ! dicta a sus hijos el Paraíso Perdido."

Otra crónica, enviada a *La Nación*, en la que reseña "Un gran baile en Nueva York" habla de los cuadros que se hallaban en la sala del baile, y, entre otros, menciona" . . . el *Pintor en su estudio*, de Munkácsy, con él y su esposa, todo negro."

Pero, del hondo impacto que le causó *Cristo ante Pilatos* lo podemos conocer a través de varias menciones que hace en su correspondencia con su íntimo amigo mexicano Manuel Mercado. En dos cartas, correspondientes al año 1887 (una de ellas fechada en abril) escribe a Mercado: "Le envío a Lola, mañana, una fotografia del cuadro de Munkácsy, de que habla mi carta". En la otra anota: " . . . Pero sí tengo tiempo para decirle que en rollo aprate, y bien dispuesto, va hoy misma para V. no una fotografía—como para quedarse en manos bribonas ha ido ya dos veces— sino un grabado mayor del cuadro de Munkácsy".

Mayor importancia posee otra carta en la que el análisis de sus vicisitudes está ligado a la interpretación que había hecho del Cristo del pintor húngaro: "Mi anciano está menos grave. Me dicen de la Habana que ha comenzado a restablecerse de la que se creyó que seria su última postración. De él heredo sin duda este poder de resurrección moral, que me permite sacar limpios el pensamiento y el carácter de este mar de agonías: un mar que sólo conoce un lado de la marea. Día ha de llegar en que pueda yo dar un salto a México, y con una taza de café de Uruapan quedará sometida la mala fortuna. Todo viene, créamelo V., de la inquietud del alma; y de haberme faltado aquella única fuente de fuerza que necesito yo para la vida. Por todo eso acaso haya sabido ya entender "El Cristo de M" de la manera que, por fortuna mía, le pareció agradable. Va en paquete registrado una fotografía del cuadro, sin que me explique cómo pudo extraviarse la anterior. Y va otro artículo distinto del que V. leyó, sobre el hermoso Cristo."

Esta carta nos permite conocer que no sólo hubo un artículo sobre Munkácsy (el publicado en *La Nación)* sino otro del que no se tiene noticias. Quizás ese otro artículo fue publicado en algún periódico mexicano y todavía no ha sido incorporado a sus obras completas.

Más conocida es la relación de José Martí con el poeta y revolucionario

húngaro Sándor Petőfi (1823—49). No obstante la gran distancia, y los escasos vínculos que en el siglo XIX podían existir entre Hungría y Cuba, podemos asegurar que Martí conoció la obra poética de Petőfi y su vida ejemplar. Ya lo cita en la crónica dedicada a Munkácsy. También lo mencionaba en los artículos que dedicó a los hermanos Francisco (1889—1907) y Antonio (1840—1889), quienes tradujeron al español diversos poetas del inglés, francés y alemán, y que leyeron intensamente a Petőfi seguramente en versiones a dichos idiomas. De Antonio Sellén escribía Martí en 1889: "Nunca se le veía sin un libre de versos curiosos en el bolsillo holgado de su gaban de poeta. Hoy era Kerner, mañana Baudelaire, y mañana Petőfi. No buscaba lo extravagante, sino lo genuino. En cuanto hallaba una de esas ideas perdidas entre las hojas, como las violetas, e resplandecientes como el puño de un sable magiar, la ponía en su verso español seguro y macizo, y otras veces gallardo y ligero, cuando no arrogante, si habia vileza que castigar, y armado de una bella cólera".

En el dedicado a Francisco Sellén—en el que expone ampliamente su propia teoria poética—Martí recuerda que el cubano había andado, también, "desde joven, de Petőfi, en Gogol, y de Firdusi en Hugo". Estas citas revelan que las poesías del húngaro eran bien conocidas en los círculos literarios en Cuba mucho antes de que Diego Vicente Tejera (1848—1903) realizara sus primeras versiones al español. Seguramente Martí leyó las diecisiete versiones de Petőfi que incluyó Tejera en la tercera edición de sus *Poesías completas* (1893) una de las cuales está dedicada al propio organizador de la guerra de 1895. Martí recuerda al poeta magiar en otra de sus crónicas neoyorquinas: " . . . dice que no hay deleite como el de hablar con estas damas hermosas y ricas a la media luz de los salones atestados de abanicos y de jarras, sobre los cantos de Petőfi, y las melodías inefables de Chaikovsky . . ."

No es de extrañar, por lo tanto, que nos enteremos por uno de los fragmentos que conservamos de Martí mencione el proyecto de preparar un libro, donde, dice: "Hablaremos de Pouchkine, y de Petőfi, de Hungría".

Según revisamos los escritos de Martí asombra encontrar en ellos tantas noticias y referencias sobre Hungría y el pueblo húngaro. ¿Conoció el ardiente revolucionario cubano a algunos emigrados húngaros durante su larga estancia en los Estados Unidos? No lo sabemos. Sin embargo, tal parece como si el gran organizador de la guerra de independencia cubana de 1895 hubiera conocido suficientemente la historia del pueblo húngaro y hubiese observado coincidencias de su lucha por la independencia contra el imperio de los Habsburgos con las desarrolladas por los pueblos de nuestra América y, en especial, el pueblo cubano. Las experiencias de la revolución húngara de 1848—1849 parecen servirle para prevenir ciertos fracasos similares en la revolución cubana que prepara. De la lucha independentista de los húngaros hablaba en su crónica sobre Munkácsy; de las consecuencias y derivaciones de aquel proceso

trata en otro artículo publicado en *Patria* (5 de abril de 1894) en el que analiza el aumento de las posibilidades revolucionarias en Cuba, y toma el ejemplo húngaro como oportuna previsión: "Hungría adora a Kossuth, y sus estudiantes sus mujeres, su pueblo entero, después del Deák inútil, de la componenda insincera y superficial, arrollan, al grito del país, al intruso austríaco. Hungría misma no fue libre porque en lo pasado oprimió a los pueblos menores que luego se unieron en venganza contra quien los oprimía."

De la mujer húngara habla en un artículo, *La mujer santa*, publicado el mismo año en *Patria* (5 de abril de 1894) que comienza: "Toda la patria—dice un álbum de cubana—está en la mujer: si ella falla morimos: si ella nos es leal somos. La abnegación de la mujer obliga al hombre a la virtud" y, después de exaltar los méritos patrióticos de estas mujeres cubanas, como colofón apunta: "Y ahora vienen los periódicos del día, y dicen que son, entre los húngaros, las mujeres quienes han recogido la primera suma hermosa para el monumento a Kossuth."

Al observar las grandes emigraciones europeas que llegaban a Estados Unidos durante esos años, Martí parece seguir con interés los datos sobre los que procedían de Hungría." De Hungría entraron 17,719 [. . .] los húngaros, irlandeses, austriacos, rusos o italianos se dedican principalmente a los trabajos menores de las grandes ciudades . . ." Y el emigrado latinoamericano que es él, piensa que en sus tierras del sur tendrían mejor lugar los emigrados húngaros:

Cansados, en tanto, por Filadelfia, unos veinte mil húngaros de trabajar a intervalos en industrias que por muchos años han de estar produciendo más de lo que de ellos se demanda, propónense emprender la marcha con otro noble a la cabeza, el Conde Esterházy, y dedicarse en masa, juntos los veinte mil húngaros, a las labores que perduran, y en las que debe descansar toda riqueza, a las labores agrícolas: les da el gobierno cerca de la frontera del Canadá doscientos mil acros de tierras. La Hungría es vivaz y de ojos negros; y escogidas en sus mejores lugares puesto que les tiene laxos y malos, no estaría mal en la América Latina. Una raza no crece bien sino con el allegamiento de materiales afines.

Desde muy temprano le venía a Martí ese apego y devocación por los acontecimientos relacionados con el pueblo húngaro. Ya en sus primeras colaboraciones periodísticas en México reseñaba con su palabra llena de color y ritmo ciertas inundaciones que habían castigado a extensos territorios europeos. Menciona en dicha crónica "la alegre Buda y la bella y riquísima Pest" describe con mano maestra la desolación causada por las inundaciones en tierras magiares: " . . . ni habrá en la plaza caballos salvajes; ni pascarán con franca algazara por las calles aquellos bueyes conicientos de larga y puntiaguda cornamenta". Y concluye: "La comercial, la rica, la industriosa Pest suspende ahora su vida activísima para mirar hacia los campos devastados y llorar sobre la ignorada tumba de sus hijos". Entre esas reiteradas referencias

a Hungría no falta el recuerdo de la Casa de Zichy—en su libro sobre Guatemala—para poner un apropiado ejemplo de latifundismo; ni olvida la mención del famoso músico húngaro János Bihari (1769—1827), el accidente en el que sufrió la fractura de un brazo y su final triste en la mayor pobreza.

Personaje complejo y atractivo en la única novela que escribió, *Amistad Funesta* (1885) es el pianista húngaro Keleffy. No forma parte de los personajes protagónicos de esta obra, pero Martí dedica varias páginas a perfilar la rica y valiosa personalidad de artista que poseía. ¿Se inspiró Martí en alguna personal real? No lo sabemos. Para crear esta figura ficticia Martí trasplantó sus propias experiencias autobiográficas, la desdicha y el fracaso de su matrimonio. Keleffy había casado con una mujer vulgar que no supo compartir sus anhelos y sueños de artista: "Viajaba porque estaba lleno de águilas, que le comían el cuerpo, y querían espacio ancho, y se ahogaban en la prisión de la ciudad. Viajaba porque casó con una mujer a quien creyó amar, y la halló luego como una cepa sorda, en que las armonías de su alma no encontraban eco, de lo que le vino postración tan grande que ni fuerzas tenía aquel músico-atleta, para mover las manos sobre el piano."

Como ha hecho con otro personaje, Ana, de quien describe los cuadros que pintaba, en el caso del músico húngaro Keleffy traza Martí el perfil de una creación musical en prosa de acento impresionista: "Y Keleffy en aquellos instantes tenía subyugada y muda a la concurrencia. Allí sus esperanzas puras de otros tiempos; sus agonías de esposo triste; el desorden de una mente que se escapa; el mar sereno luego; la flora toda americana, ardiente y rica; el encomiento sombrío del alma infeliz ante la naturaleza hermosa; una como invasión de luz que encendiese la atmósfera, y penetrase por los rincones más negros de la tierra, y a través de las ondas de la mar, a sus cuevas de azul y corales; una águila como herida, con una llaga en el pecho que parecia una rosa, huyendo, a grandes golpes de ala, cielo arriba, con gritos desesperados y estridentes."

Sin lugar a dudas, José Martí sintióse inclinado siempre a examinar la historia de aquel país centroeuropeo donde se había luchado, desde muchos años atrás, por la propia independencia, y le habían atraído los esfuerzos de los húngaros, de sus artistas y poetas, de sus desconocidos y humildes hijos por alcanzar un régimen de libertad, que permitiera desenvolver sus capacidades creadoras.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 17 (1–2), pp. 55–70 (1975)

La vanguardia y lá literatura látinoámericana

Por

JOSÉ CORREA CAMIROAGA

(Antwerpen)

> "El mundo de las artes es un gran taller en el que todos trabajan y se ayudan, aunque no lo sepan ni lo crean. Y, en primer lugar, estamos ayudados por el trabajo de los que precedieron y ya se sabe que no hay Rubén Darío sin Góngora, ni Apollinaire sin Rimbaud, ni Baudelaire sin Lamartine, ni Pablo Neruda sin todos ellos juntos."
>
> (NERUDA)

Todas las circunstancias que se relacionaron y que constituyeron ese espíritu de época en Europa que hizo posible la aparición de la vanguardia, el discutido fenómeno literario y artístico que nació a comienzos del siglo con el sello de lo que Octavio Paz ha llamado "tradición de ruptura", otros "tradición de lo nuevo" y que incluso ha sido visto como síntoma de profundas dudas acerca de la validez de los ideales de la civilización occidental[1] y cuya polémica vigencia se extiende hasta alrededor de los años 40, faltaban en nuestro continente, América Latina, que no pudo, por tanto, participar en sus orígenes. Que faltara en América Latina no significa, sin embargo, que no existiera en algunos latinoamericanos quienes desde muy temprano participaron activa y creadoramente en ella. A partir de 1916, el chileno Huidobro empieza a hacerse notar en los círculos más importantes; en 1918, el argentino Borges se unirá al grupo de españoles con quienes creará y difundirá el Ultraísmo.

Huidobro y Borges son dos "adelantados" de las letras latinoamericanas en la vanguardia. Si centramos alrededor de 1910 el primer gran momento del fenómeno en Europa—Marinetti lanza su manifiesto futurista en 1909—, veremos que demora más o menos diez años en plasmar en América Latina.[2] 1920 es una fecha que diversos críticos coinciden en señalar como inicial de agitaciones en las que "con juvenil ánimo de cambio y ruptura con los esquemas recibidos [la generación superrealista] desenvuelve su período aspirante en simpatía y activa práctica de la literatura de vanguardia".[3] 1920 marca la primera de las tres rupturas violentas y apasionadas de la tradición central que atraviesan nuestras letras en lo que va del siglo, según Rodríguez Monegal.[4]

A pesar de la no siempre creída cronología huidobriana que señala los años 1912—1916 como de gestación de sus teorías, las que expone en el

Ateneo de Buenos Aires en 1916, en donde se le habría bautizado de *creacionista* por decir que la primera condición del poeta es crear, la segunda crear y la tercera crear; del número 3 de la revista *Azul* (1913) donde señala que se debe crear y no imitar a los clásicos; de su manifiesto *Non serviam* presentado en el Ateneo de Santiago en 1914 en el que afirma "El poeta, en plena conciencia de su pasado y de su futuro, lanza al mundo la declaración de su independencia frente a la Naturaleza. Ya no quiere servirla más en calidad de esclavo. (. . .) Hemos cantado a la Naturaleza (cosa que a ella bien poco le importa). Nunca hemos creado realidades propias, como ella lo hace o lo hizo en tiempos pasados, cuando era joven y llena de impulsos creadores."[5] A pesar también de que algunos autores incluyen al libro de poemas *El cencerro de cristal* de Ricardo Güiraldes, publicado en 1915 como obra vanguardista y que en 1917 Alberto Hidalgo publica en Perú su *Panoplia Lírica* en que aparece un manifiesto sobre la nueva poesía con clara influencia futurista, pensamos que no se puede hablar propiamente de vanguardia hasta después de los años veinte cuando "en todas partes hervía la literatura a borbotones".[6] Huidobro no dejó estela en Chile ni en Argentina y su influencia posterior vendrá vía Europa, Güiraldes es un hombre inscrito más bien en los ideales del mundonovismo e Hidalgo sólo después del 20 tiene un relativo éxito. Tal vez sería más acertado considerarlos como parte de la "prehistoria" de la vanguardia latinoamericana.

No ocurre lo mismo con Huidobro en Europa a donde llega en 1916. Aquí entrará a formar parte de la historia. (Conviene recordar antes, porque no se ha dicho suficientemente, que en su libro *Pasando y pasando* publicado en 1914 critica al futurismo en el que ve postulados demasiado viejos e infantiles. Termina su breve comentario diciendo: "El señor Marinetti prefiere un automóvil a la pagana desnudez de una mujer. Prefiere una fábrica a un museo lleno de cuadros hermosos . . . (sin ser pintura cubista). Es ésta una cualidad de niño chico: el trencito ante todo. ¡Agú, Marinetti!"[7] El párrafo es decidor porque nos indica que Huidobro ya conocía la vanguardia europea: el futurismo y el cubismo aparecen ahí (¿no será ésta la primera vez que el término es usado en un texto de lengua española?). Además habría que anotar, simplemente como curiosidad, que 'agú' es la forma española—al menos del español de Chile—de 'dada' . . .) En 1916 participa en la revista *SIC;* integra desde su aparición en 1917 el sexteto de colaboradores más asiduos de *Nord-Sud* en donde publica doce de sus composiciones; el mismo año edita en París su libro *Horizon carré*, con ilustraciones de Juan Gris; se le encuentra en el número 3 de *Dada* (Zurich, 1918) y en el número 6 (París, 1920) Tristán Tzara lo incluye en la lista de "presidentes del movimiento Dada". Estará presente en *Le coeur á barbe. Journal transparent* en su único número de abril de 1922 en París; en la revista *Manomètre* de Lyon y en *Le Mouvement Accéléré* (noviembre de 1924).[8]

En España, su influencia ha sido comparada a la que ejerciera Rubén Darío. Es la segunda vez que un latinoamericano promoverá una renovación literaria en la península. Su paso por Madrid en 1918 será considerado como el "acontecimiento supremo del año literario" por Cansinos-Asséns; Guillermo de Torre deberá reconocer que a través de él conoció los primeros nombres, libros y revistas de "las escuelas que luego darían tan pródigas y discutidas cosechas" y Gloria Videla, al estudiar el Ultraísmo[9] indica que su visita de 1918 es uno de los hechos que contribuyen a la aparición del movimiento en España: "No cabe duda de que Huidobro despertó en España la voluntad »ultra« y de que sus teorizaciones y poemas señalaron medios para concretarla".

Huidobro llevó a España *Horizon carré* y publicó en francés en Madrid en 1918 *Hallalli* y *Ecuatorial*, como asimismo la segunda edición de *El espejo de agua* (primera edición: Buenos Aires 1916), en el que se encuentra su 'Arte poética'. En estos libros hallamos por primera vez una serie de recursos ideográficos en español: el espacio en blanco de la página mallarmeana, los recursos tipográficos del futurismo italiano, una sintaxis fragmentada llena de lo que Undurraga llama "imágenes creacionistas" en las que aparecen sugestiones del mundo mecánico, del científico y del cotidiano y que constituye el principal recurso que imitará el Ultraísmo español. *Ecuatorial* fue "la biblia estética que todos imitaron".[10]

La influencia de Huidobro en la transmisión de la vanguardia no es negada, pero sí minimizada limitándola a un período de poetas ultraístas de poco valor, sin embargo, anota Yurkievich[11] que junto a César Vallejo y Pablo Neruda constituyen los nombres más importantes de la poesía contemporánea de Hispanoamérica.

Jorge Luis Borges, hispano-inglés-portugués de origen, educado en sus primeros años por una institutriz inglesa, habla el inglés como si fuera su lengua materna y a poco de entrar al colegio, una traducción suya de *El príncipe feliz* de Wilde será publicada en el diario *El País* en 1909, cuando recién bordea los diez años. De sus padres aprenderá los rudimentos del francés necesarios para aprovechar la biblioteca paterna compuesta en gran parte de obras no traducidas de este idioma. A partir de 1914 está en Europa y pasará casi cuatro años en Ginebra donde perfeccionará su francés y conocerá el alemán.[12] Desde 1918 lo encontramos en España colaborando en los comienzos del Ultraísmo. El mismo afirma haber conocido al expresionismo alemán en Ginebra, cuyas traducciones aporta al movimiento. Es él quien sintetiza los propósitos ultraístas que Guillermo de Torre se encarga de transcribir: 1° Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora. 2° Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles. 3° Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada. 4° Síntesis de dos o más imágenes en una que ensanche de ese modo su facultad de "sugerencia".

Estos mismos propósitos aparecerán en el primer artículo de Borges en Argentina en la revista *Nosotros* en 1921.

El Ultraísmo español ha sido retratado siempre como un movimiento de síntesis. Más que aportes nuevos logró concentrar los hallazgos que diversos ismos habían entregado. En este sentido, el creacionismo aportó el mayor número de elementos. Los poetas españoles solo inventaron el nombre. En la creación o renovación de algunas revistas está su acción más efectiva: allí publicaron manifiestos, traducciones, artículos y poemas. *Cervantes* y *Grecia* fundadas en 1917 y 1918, respectivamente, muestran la huella de los ultraístas a partir de 1919 y hasta 1920 en que se extinguen. *Ultra*, la revista más representativa y propia del movimiento, publica 24 números entre enero de 1921 y febrero de 1922. Pero, "la suma final de estas efímeras revistas vino a realizarse en otra de más larga vida, *Alfar*", dice De Torre. Desde 1921 hasta 1925 se denominó *Revista de Casa América-Galicia*, año en que cambia su título. Era mantenida por el cónsul del Uruguay en La Coruña, Julio J. Casal, donde aparece hasta ser transplantada a Montevideo en 1929, y dura hasta la muerta del editor en 1954. "Suman noventa y uno los números publicados de *Alfar* y treinta y dos sus años de existencia: cifras excepcionales para una revista sin otros apoyos que la voluntad, el entusiasmo de un poeta como Casal, quien había hecho de *Alfar* la razón última de su vida."[13] En esta revista, además de Borges y Casal publican otros autores latinoamericanos: los ultraístas argentinos.

No es el propósito de este artículo profundizar en el Ultraísmo en su versión europea. Ya se ha ocupado bastante de él Gloria Videla. Por otra parte, el saldo que ha dejado tras de sí es bastante exiguo: De Torre menciona una decena de obras que Gloria Videla reduce drásticamente: "El ultraísmo en España dio pocos libros: *Imágenes*, de Gerardo Diego (creacionista), *Hélices*, de Guillermo de Torre y algún otro. Será necesario que el movimiento llegue a América para que encontremos numerosos títulos de obras publicadas."

Y a América llega a través de uno de sus fundadores: Borges. Lo que Huidobro fue para España en 1918, será para Argentina y otros países del subcontinente Borges: el precursor que trae el verbo nuevo. Llega a Buenos Aires en 1921 e inicia inmediatamente su "propaganda subversiva en la revista *Nosotros*, entonces identificada con el modernismo",[14] donde en el número 151 de diciembre del mismo año publicó un artículo—algunos lo llaman manifiesto—en el que están los cuatro puntos mencionados anteriormente como propósitos del ultraísmo. Luego, con el primer grupo de poetas atraídos a su órbita, publicará la hoja mural *Prisma*, que se extinguió al segundo número y que según Borges "ni las paredes leyeron y que fue una disconformidad hermosa y chambona". Exactas palabras para definir una de las menos leídas revistas de nuestra América y que sin embargo ocupa

un lugar importante de su historia literaria. Le seguirá la más exitosa *Proa* (tres números entre agosto de 1922 y julio de 1923), de formato semejante a *Ultra* con tres hojas desplegables a manera de espejo triple. Tanto *Prisma* como *Proa* publicarán proclamas y poesías de los ultraístas espyúoles y argentinos, demostrando la simultaneidad y relación entre ambos grupos y que se corresponde con la simultaneidad con que de ahora en adelante, América Latina se incorporará a los movimientos de vanguardia con nuevos o modificados aportes.

Antes de la publicación del segundo número de *Prisma*, se ha producido un fenómeno importante en otro sector del continente: en Brasil se ha realizado entre el 13 y el 17 de febrero en Sao Paulo, la Semana del Arte Moderno, hito señero de la vanguardia en ese país, que tomará ahí el nombre de *Modernismo*, término que no tiene en las letras brasileñas el entido que se le da en los países de habla hispana. Según De Torre, "fue Ronald de Carvalho quien transmitió al Brasil los gérmenes del espíritu innovador de Portugal, lanzando las primeras apelaciones a la libertad de expresión".[15] La etapa literaria se corresponde con la del "creacionismo-ultraísmo" (como acertadamente lo llama Haroldo de Campos) y destacan en ella dos figuras de primer orden, Oswald de Andrade y Mario de Andrade, que a pesar de la coincidencia de nombres no tienen ninguna relación de parentesco. Esta vanguardia se propone cortar toda relación con el simbolismo y el parnasianismo reinantes durante el período y su poesía recibe el estímulo de los diversos ismos europeos con los que pretendía poner en contacto a la literatura brasileña. "Oswald al igual que Huidobro, convivió en París con pintores y poetas ligados al cubismo; Mario fue un lector infatigable de los experimentalistas europeos e, inclusive, del propio Huidobro",[16] sin embargo, una característica importante resalta en este grupo, y es su intención de efectuar un descubrimiento e interpretación del Brasil a través del lenguaje, los mitos y la creación poética. Aunque habría de ser superado pronto por movimientos posteriores, el modernismo brasileño deja "una importante señal en la piel de la literatura brasileña". La novela *Gran Serton: veredas* de Guimarães Rosa tiene su antecedente obligado en *Macunaíma* de Mario de Andrade.[17]

La presencia de Borges en Argentina, sobre todo a partir del artículo de diciembre de 1921 en *Nosotros* y la publicación de *Prisma* y la Semana de Arte Moderno de Sao Paulo, indican los dos acontecimientos iniciales de la vanguardia latinoamericana. Lamentablemente y como ha sucedido siempre con la literatura brasileña, las inquietudes de los modernistas no fueron conocidas ni tuvieron repercusión valedera en el resto del subcontinente.

Borges vuelve a Europa en 1923 y su ausencia durará un año. Su breve paso, sin embargo, ha desencadenado un movimiento en el que se entrelazarán hombres de los rincones más separados de latinoamérica que establecerán una unidad e interrelación extraordinarias para la época. Ese mismo año se

publicará en Buenos Aires el tercer libro del peruano Alberto Hidalgo, *Química del espíritu*, quien ya en 1917 en su *Panoplia lírica* pedía dejar de lado los viejos motivos y con evidentes reflejos marinettistas exigía cantar al músculo, la fuerza y el vigor, agregando "Poesía es la roja sonrisa del cañón; / Poesía es el brazo musculoso del Hombre; / Poesía es la fuerza que produce el Motor; / el acero brillante de la Locomotora / que al correr hace versos a la Velocidad". En *Química del espíritu* el autor presenta su teoría sobre la poesía, en la que reconoce su deuda con cubistas y creacionistas y propone un título para su manera de crear, "simplismo". Este movimiento—si es que se puede llamar así a la obra de un solo hombre, pues sus seguidores son ilustres desconocidos—no tiene mayor importancia que representar uno de los primeros intentos de vanguardia en Latinoamérica y su única característica es el valor que concede a la pausa en los versos, de una precisa connotación matemática.[18]

A fines de 1923 aparece una nueva revista argentina que viene con intenciones de ser más abierta a las corrientes del pensamiento contemporáneo que las ultraístas, *Inicial*, en cuyos once números encontramos artículos relacionados con política, estética y sociología y en que participan también los ultraístas (Borges y De Torre, por ejemplo). En febrero de 1924, sin embargo, aparecerá la revista más importante de la época en Argentina, *Martín Fierro*, que se convertirá en el vehículo literario, crisol y medio de proyección de la sensibilidad vanguardista argentina del decenio y contará entre sus colaboradores a Borges, Brandán Caraffa, González Lanuza, Rojas Paz (nombres habituales de las otras publicaciones de la misma época), a los que se agregarán a partir de 1925 Macedonio Fernández, Ricardo Güiraldes, Leopoldo Marechal, Pablo Neruda, Salvador Reyes y otros. Hay que mencionar aún, dentro de las revistas, a *Proa* (segunda época 1924—1926) que renace bajo el impulso de Borges, Güiraldes, Rojas Paz y Brandán Caraffa. Su contenido será menos combativo y, sin duda, más maduro, que el de su antecesora. En sus páginas participarán directamente varios autores extranjeros ya famosos o por serlo: Scott Fitzgerald, García Lorca, Gómez de la Serna, Joyce, Neruda, De Torre, Villaurrutia.[19]

Fervor de Buenos Aires, 1923 (que no es propiamente ultraísta), de Borges; *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, 1922, y *Calcomanías*, 1925, de Oliverio Girondo; *Prismas*, 1923, de Eduardo Lanuza; *Bazar*, 1922, y *Kindergarten*, 1924, de Francisco Luis Bernárdez; *Días como flechas*, 1926, de Leopoldo Marechal y algunos otros textos, son la obra que queda del ultraísmo en Argentina. Es curioso destacar que la militancia de Borges con la vanguardia, tan importante para la difusión de la misma en lengua española es considerada por el autor como un hecho accidental, sin importancia, del cual se quiere borrar las huellas y al ultraísmo muerto se le presenta como un fantasma que no ha dejado jamás de habitarlo.

"En todas partes hervía la literatura a borbotones", hemos citado, pero en general el valor de ellos no sobrepasa el interés de las historias nacionales y desde el punto de vista de una visión de conjunto son insignificantes. Debemos anotar la frase siguiente de Anderson Imbert: "sería vano trazar el perfil, la duración de cada borbotón", pues podría llevarnos a conclusiones algo exageradas, como la de Ramón Xirau, quien comentando el período, dice que tomando en cuenta la unidad de propósitos y estilo de escritores españoles y latinoamericanos, se puede hablar de un nuevo Siglo de Oro en nuestras letras.[20] De todas maneras, debemos destacar los más importantes de estos borbotones.

En México es necesario referirse a Manuel Maples Arce quien es el teórico y figura más importante del "estridentismo", movimiento de tendencia social inspirado en las doctrinas de Marinetti, que incluye también los nombres de German List Azurbide, Luis Quintanilla, Salvador Gallardo y Arqueles Vela. Sin embargo, "the unique movement, characterized by Futurist imagery and philosophy of syndicalism, a desire for the total control of society by unionized groups, was shortlived",[21] con *Poemas Interdictos* de 1927 empieza a alejarse del mundo de luces y motores del futurismo.

El grupo de autores en torno a la revista *Contemporáneos* es el más importante en México en los años veinte. (Bajo la influencia del Ateneo de México y de la *Nouvelle Revue Française*, unidos por la reacción contra el nacionalismo literario producto del triunfo de la Revolución mexicana y su exploración de las escuelas de vanguardia europeas.) *Contemporáneos* fundada por Bernardo J. Gastélum, existe entre 1928 y 1931. Junto a la cubana *Revista de Avance* y a *Martín Fierro*, son consideradas las tres mejores y más importantes revistas de la década. Sirvió para divulgar en México tanto a autores europeos como norteamericanos, así como también es responsable de la introducción de la Filosofía de la razón vital de Ortega y Gasset, de las doctrinas del surrealismo y del existencialismo.[22] Los nombres más importantes en torno a *Contemporáneos* son Jaime Torres Bodet (a cargo entre 1920—1923 de la sección 'Letras francesas' y 'Letras europeas' de la revista *México Moderno*, que sólo publicaba materiales inéditos), Bernardo Ortiz de Montellano y Enrique González Rojo.

Cincuenta números integran *Revista de Avance* y en ellos no se descuida ningún género literario. Entre 1927 y 1930 concentra casi todos los esfuerzos vanguardistas cubanos que habían venido apareciendo desde los primeros años de la década en revistas tan dispares como *Social*, *Carteles* y *Diario de la Marina*. En sus páginas se combinan las tendencias del arte puro y las tendencias sociales. Junto a las contribuciones de los editores Juan Marinello, Alejo Carpentier, Jorge Mañach, Félix Lizaso, Francisco Ichaso y Martí Casanovas, se encuentran las de otros cubanos (Mariano Brull, creador del uso de palabras cuyo único sentido es su valor musical, procedimiento bauti-

zado por Alfonso Reyes como "jitanjáfora"), puertorriqueños, guatemaltecos, chilenos, franceses, estadounidenses, mexicanos, algún alemán, etc.[23]

La revista *Amauta* fundada en Perú por José Carlos Mariátegui existe entre 1926—1932. Es la más importante dentro de las revistas de tendencias izquierdistas, a gran distancia de la argentina *Claridad* y las mexicanas *Horizonte* e *Irradiator*. La figura peruana más importante que encontramos en sus páginas es Vallejo. Entre los nombres extranjeros que colaboran hay figuras de primerísima plana: Aragón, Barbusse, Freud, Ilya Ehrenburg, Trotzky, Unamuno, Gabriela Mistral, Neruda, Diego Rivera, José Vasconcelos, etc.

Con frecuencia en el estudio de la literatura latinoamericana a partir de los años 20, se habla de dos tendencias antagónicas, expresadas como postmodernismo—ultramodernismo, vanguardia artística—combatividad política, vanguardismo—preocupación social o de otras maneras.

La oposición *postmodernismo—ultramodernismo* no nos plantea mayores dificultades, por cuanto en el contexto en que se emplea[24] se refiere, con el primer término, a los poetas que reaccionaban contra ciertos aspectos del modernismo para enmendar excesos o defectos y que son, sin duda, los mundonovistas, mientras que los ultramodernistas son más radicales y en ellos destacan las notas 'creación individual', 'libertad del artista', 'negación y destrucción del pasado'. Huidobro, Vallejo y Borges aparecen mencionados en este grupo. El mismo autor de la dicotomía anterior es quien opone *vanguardismo—preocupación social* que tenemos que entender es una subdivisión del ultramodernismo. Vanguardistas son aquellos que desean participar en la revolución de la expresión y la significación artística, lo que es visto como un ejercicio de literatura pura por el otro grupo. Si tomamos los mismos nombres mencionados entre los ultramodernistas, deberíamos clasificarlos de la siguiente manera: Huidobro y Borges en la primera, Vallejo en la segunda, lo que sería un gran error. Huidobro expresó en varios de sus poemas su admiración y esperanza en la Revolución Rusa y *Hallalli* es un canto a los horrores de la guerra; el Borges de la primera época, es decir, el Borges vanguardista, tampoco ocultó su admiración por la Gesta de octubre, recuérdese sus "salmos rojos" *Rusia* o *Gesta maximalista*. Por otro lado, Vallejo ha sido uno de los pocos autores que verdaderamente ha entregado una voz nueva entre tanto grito destemplado.

La tercera antinomia *vanguardia artística — combatividad política* es de Adolfo Prieto y coincide con la anterior, aunque más mesurado, indica la posibilidad de compatibilidad. En el primer término menciona a Carpentier, Borges y Huidobro; en el segundo a los grupos de *Claridad* y *Amauta*.

Nos parece que el problema más serio que conllevan estas definiciones es su generalización. Si observamos con detención a los hombres que representan la vanguardia y queremos encasillarlos en dos grupos, la oposición no

puede ser entre los que desean participar en la revolución de la expresión y la significación artísticas y los de tendencias sociales: los estridentistas mexicanos serían un buen ejemplo de que el modelo no funciona.[25] Creemos que la oposición habría que plantearla más bien entre aquellos que manifiestan inquietudes sociales, expresadas en su opinión sobre el mundo exterior a la creación poética y los que no manifiestan esta inquietud. En el primer grupo están los adelantados: Huidobro, Borges, Vallejo y las principales figuras de la generación siguiente: Carpentier, Neruda, Asturias, Guillén. En el segundo costaría mucho encontrar un nombre de calidad para oponer a los anteriores.

Una dicotomía como *vanguardia — preocupación social* o *combatividad política* es fácilmente homologable a otra pareja de conceptos que permanentemente aparecen entre los distintos grupos de vanguardistas latinoamericanos: *izquierdistas* opuestos a *apolíticos*. La revista *Contemporáneos*, financiada primero por el Departamento de Salubridad y más tarde patrocinada por un alto functionario del Ministerio de Relaciones Exteriores de México, es el más militante de los órganos de difusión del apoliticismo, por esa razón opinará "políticamente" sobre diversos temas; algunos de sus autores ingresarán al servicio diplomático por influencias políticas y su fundador, Jaime Torres Bodet "figure tout autant sinon plus, dans l'histoire politique et culturelle du Mexique que dans son histoire littéraire. Il fut ministre de l'Education et des Affaires étrangères" anota Jacques Joset en La Littérature Hispano-Américaine.[26] Recordemos, finalmente, que *Contemporáneos* introdujo en México el pensamiento de Ortega y Gasset (cuyo poderoso ascendiente ideológico reconoce De Torre en el *Ultraísmo)* que encierra evidentemente una posición política y no de las más progresistas.

No puede dejar de mencionarse aquí el digno ejemplo de compromiso de uno de los hombres que los *apolíticos* generalmente colocan de su lado, Vicente Huidobro, quien mantuvo siempre una actitud política renovadora y fue consecuente con este compromiso. En Chile fue candidato a la presidencia de la república el año 1925, como abanderado de la Federación de Estudiantes, intervino en la Guerra Civil española junto a los republicanos y en la segunda guerra mundial "integra, con el grado de capitán, la columna del ejército francés del general De Lattre de Tassigny".[27]

Hay una característica de la literatura latinoamericana que es válida para todas las posibles tendencias que se han planteado y es el hecho de que las influencias externas no constituyen nunca su esencia, por muy importantes que sean. El nuevo mundo yuxtapone lo que en el viejo fue decantado hace tiempo por el decurso histórico. Se toman las técnicas y teorías modificándolas y desarrollándolas, intentando síntesis en donde participan valores de lo antiguo nacional y lo nuevo extranjero, en donde se mezcla folklore y vanguardia. Por esta razón, la ruptura será siempre paralela al escarbar en las propias

raíces y puede llegar a impedir la influencia inmediata de un movimiento o una idea cuando se presentan con objetivos que entre nosotros no tienen razón de ser (así, como alrededor de los años veinte no teníamos una burguesía o un arte establecidos similares a Europa, el dadaísmo no tuvo inmediato impacto y solo apareció ya sumergido en otras tendencias), pero también puede transformar aspectos que se han considerado negativos en positivos, por ejemplo la predilección por el arte primitivo entre los vanguardistas europeos, considerada como una actitud ahistórica y antisocial mediante la cual se buscan elementos que estén libres del control impuesto por la civilización y la historia, adquiere una dimensión absolutamente diferente en América Latina, en donde a través de lo primitivo se busca nuestra propia historia. En este sentido, creemos que las características señaladas por Szabolcsi para las vanguardias nacionales es plenamente aplicable aquí: "alguna de esas tendencias, al llegar a un país, se integra a una continuidad dada de letras nacionales, se hace eco de sus tradiciones, de sus virtudes específicas, y más aún, se incorpora a una tradición folclórica de su cosecha. En estos casos, la vanguardia se vuelve específicamente nacional."[28] 'Nacional' que nosotros debemos entender referido a toda la unidad latinoamericana. Vanguardia latinoamericana, he ahí el término con un nuevo sentido, y dentro de él, por supuesto, los que después de una juvenil etapa de búsqueda empiezan a entregar los frutos de la síntesis alcanzada y aquellos que solo se quedaron en la búsqueda, en el ruido, en el oropel y a quienes las características del vanguardista señaladas por Lienhard Bergel en su artículo "The Avant-garde Mind and Its Expression" vienen como anillo al dedo.[29]

Hacia 1925 esta unidad es un hecho palpable y la confianza en lo propio es expresada de un extremo a otro del continente y también en Europa. Hay una intercomunicación y difusión de materiales extraordinarias. Un buen ejemplo lo constituye el *Indice de la nueva poesía americana* prologado por Huidobro, Borges y Alberto Hidalgo, que aparece en 1926 y donde encontramos, además de los mencionados, a los argentinos Leopoldo Marechal y Francisco Bernárdez; a los chilenos Pablo de Rokha, Rosamel del Valle, Humberto Díaz Casanueva, Pablo Neruda; al guatemalteco Luis Cardoza y Aragón; a los mexicanos Manuel Maples Arce, Carlos Pellicer, Salvador Novo; al uruguayo Ildefonso Pereda Valdés. Hay un sentido de grupo y de soporte mutuo entre los vanguardistas de México, Cuba, Argentina y Chile, sobre todo, pero también de los otros países. La *Revista de Avance* comenta casi todo lo que publica *Contemporáneos* y vice versa. En relación a esta última, es notable la difusión de su aparición ocurrida el 15 de junio de 1928: en julio se la comenta en *Repertorio Americano* de Costa Rica, en agosto en la *Revue de l'Amerique Latine* de Francia, en septiembre en la argentina *Nosotros*. *Revista de Avance*, *Contemporáneos* y *Amauta* coexisten durante una etapa importante de sus desarrollos.

Huidobro sigue publicando en Europa y América, Borges en España y Argentina, Vallejo en Francia y Perú, Carpentier en Francia y Cuba. La revista *Alfar* del uruguayo Casal, se edita durante varios años en La Coruña, España, y más tarde en Montevideo, Uruguay, sin alterar estilo ni contenido. Otros autores han viajado a Europa, los "contemporáneos" Torres Bodet y Gastélum, la argentina Elvira de Alvear, el cubano Mariano Brull, etc.

Desde 1923 César Vallejo vivirá en Europa. Su presencia no será tan espectacular ni comentada como la de otros vanguardistas, pero su obra es considerada como la primera que verdaderamente exigía muchas de las nuevas técnicas para expresar su sensibilidad. *Trilce* (1922) es considerado por Fernández Retamar como "el único gran libro de poesía atribuible a la vanguardia pura en nuestro idioma" y de *Poemas humanos* (1939) se ha dicho que "aprovecha las experiencias superrealistas fundidas dentro de la ideología marxista del autor".[30] En París junto con Juan Larrea editará la revista *Favorable-París-Poemas* (1926).

El último latinoamericano con gran participación entre los grupos de vanguardia en Europa, fue Alejo Carpentier. Su vida está marcada por la conjunción de muy variados elementos. Su padre es un arquitecto francés, violoncelista de afición y amante de las letras; su madre es rusa y estudió medicina en Suiza. Carpentier realizará sus estudios primarios en Cuba y secundarios en París. Estudia teoría musical (fue un pianista aceptable) y algo de arquitectura y periodismo. Entre 1923 y 1928 es uno de los protagonistas de la renovación literaria en su país, difusor de los músicos y pintores europeos y miembro del equipo fundador de *Revista de Avance*. A partir de 1928 estará exilado en París a donde llega luego de novelesco itinerario: un poeta superrealista, Robert Desnos, le prestará su pasaporte para embarcarse en La Habana y Mariano Brull, entonces Cónsul en Francia, le ayudará a entrar al país. Se integra al movimiento surrealista y colaborará en la célebre *Révolution surréaliste*. Su actividad entre los círculos musicales parisinos será enorme. "Así nacen poemas, libretos y textos de las siguientes obras: *Yamba-O*, tragedia burlesca, música de M. F. Gaillard, estrenada en el Théâtre Beriza, París, 1928; *Poèmes des Antilles: neuf chants sur des textes de Alejo Carpentier*, música de M. F. Gaillard, Edition Martine, París, 1929; *Blue*, poema, música de M. F. Gaillard, Edition Martine, París; *La Passion Noire*, cantata para diez solistas, coro mixto y altoparlantes, música de M. F. Gaillard, estrenada en París, julio de 1932, y *Dos poemas afrocubanos: Marisabel y Juego Santo*, para voz y piano, música de A. G. Caturla, Edition Maurice Senart, París, 1929."[31] Participa como jefe de redacción de la revista *Imán*, París, 1931, que apareció una sola vez y fue financiada por Elvira de Alvear. Su contenido menciona más de treinta nombres de la época entre franceses, americanos y alemanes. Curiosa, pero no inexplicablemente, Carpentier, propagandista y activista de la vanguardia, ha sido muy duro en sus juicios sobre los van-

guardistas latinoamericanos que según él actúan con un retraso cronológico de tremendas consecuencias, pues cuando aceptan alguna de las novedades, éstas ya han rebasado sus metas iniciales.[32]

Hablar de poesía del siglo veinte sin referirse a Neruda es una falta de respeto que no queremos cometer. Neruda no fue una figura notable entre los propagandistas y difusores de la vanguardia. Participó en las actividades de su país y colaboraciones suyas se encuentran con frecuencia en las revistas argentinas o peruanas. A mediados de la década, su nombre es ampliamente conocido. La calidad y magnitud de su obra ha impedido que se le adscriba a algún grupo, sin embargo, parte de su primera poesía, sobre todo *Residencia en la Tierra* (Santiago, 1933) que reune poemas compuestos entre 1925—1931, es considerada como superrealista y junto con *Trilce* de Vallejo, valorada como lo mejor que produjo la vanguardia.

En la década del 20, Neruda solo pasó por Europa en viaje a Rangoon (Birmania). Sus primeras publicaciones en el continente serán en la *Revista de Occidente* en 1930: los poemas *Galope muerto*, *Serenata* y *Caballo de los sueños*, todos de *Residencia en la Tierra*. Unicamente en 1934 llega a España y en 1935 se editará el *Homenaje a Pablo Neruda de los poetas españoles* y la primera edición europea de *Residencia en la Tierra*. El mismo año, dirige en Madrid la revista vanguardista *Caballo verde para la poesía*, pero a estas alturas, lo que se llamaba vanguardia diez años antes, ya no existía.

Al intentar destilar las influencias de la vanguardia vemos que en la etapa creadora, Huidobro asimila y transforma lo nuevo, el futurismo, el dadaísmo y aporta a su vez sus propias concepciones; más tarde se descubre en parte de la obra de Vallejo y Neruda influencia superrealista, también en un poeta de menor dimensión, Xavier Villaurrutia; Borges valora el expresionismo como lo más interesante que conoció. Al resto, en general, las ideas llegarán refundidas a través del ultraísmo, incluso aquellas nacidas en América como las creacionistas. El superrealismo es, sin duda, de todos los ismos europeos el más significativo y el que ha dejado más larga huella en la literatura latinoamericana, en donde ha ejercido un importante efecto liberador en el lenguaje y ha ayudado a la formación de lo específico, de lo auténtico, aunque durante su período de mayor prestigio y resonancia "la crítica hispanoamericana lo acogía mal o no lo elogiaba sino por razones políticas"[33]: *Revista de Avance* lo ignora, tal vez por ello el artículo de Carpentier "En la extrema avanzada; algunas actitudes del *Surrealismo*" de 1928, aparezca en *Social* y no en la revista que él ha fundado; Vallejo, en *Amauta*, considera que no representa valor constructivo, mientras Mariátegui los califica como "los mejores espíritus de la vanguardia francesa"; Villaurrutia los llama naturalistas del sueño, pero sin un Zola, en *Contemporáneos* y a Borges le parecen frívolos.

Siempre se ha dicho que la vanguardia es un hecho poético, o un ruido

poético, porque en verdad, imitando a Luis Alberto Sánchez podemos decir: vanguardia latinoamericana, poesía sin poetas. ¿Y por qué necesita la vanguardia expresarse más bien en poesía—recuérdese que nos referimos fundamentalmente a los autores que se forman entre los años 20—30—cuando las fronteras poesía-prosa han sido sobrepasadas por la literatura posterior? ¿Qué es *Paradiso* de Lezama Lima? Nosotros creemos que la elección del género lírico en tantos que no dejaron rastros, está determinada en gran parte por la falta de reflexión seria sobre lo que se hacía. "Borges iba al taller de imprenta y ensartaba erratas grotescas en los poemas de sus amigos" dice Anderson Imbert. ¿Cuántas erratas habrán sido aplaudidas como genialidades?[34]

De los grandes nombres de Latinoamérica, Huidobro, Vallejo, Neruda, Borges, Carpentier, etc., el primero es ciento por ciento (y en un sentido absolutamente positivo) vanguardista: poeta, dramaturgo, novelista incluso; el resto no: Vallejo y Neruda están por sobre la vanguardia; Borges y Carpentier no son famosos por su poesía, y han renegado de la vanguardia o criticado las características negativas con que se desarrolló.

En el campo de la narrativa ha dejado el superrealismo su huella más notoria, la que se ha expresado en un número considerable de grandes obras a partir de la vigencia de la generación de la vanguardia, a través de las cuales inaugurarán la novela contemporánea en latinoamérica y configurarán las características de la tendencia literaria superrealista, cuyas notas más sobresalientes son, superación del naturalismo, nuevo modo de representación de la realidad (inclusión de nuevas esferas de la realidad y nuevos modos de experiencia e interpretación de ella; el mundo representado es eminentemente interior, de la conciencia y su motivación es irrisoria o hay irrisión de toda motivación), afirmación de la autonomía de la novela que se presenta con un cosmos literario hermético y autosuficiente en cuanto objeto, destrucción del mundo y su lenguaje. Mucho de lo más novedoso y resonante del "boom de la novela hispanoamericana" tiene su origen en esta generación.

Hay que distinguir entre las novelas que presentan verdaderamente estos cambios y son producto de las innovaciones vanguardistas, de aquellas que por haber aparecido entre los años 20—30 y tal vez con afán de demostrar la presencia de la vanguardia en ella o de ella en la vanguardia, han sido consideradas de este modo por muchos críticos. Nos referimos a *Los de abajo* (1915), de Mariano Azuela; *Raza de bronce* (1919), de Alcides Arguedas; *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera; *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes; *El Aguila y la Serpiente* (1928) y *La sombra del caudillo* (1929), de Martín Luis Guzmán y *Dona Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos, novelas que no necesitan ser encasilladas donde no les corresponde para ser apreciadas, sino solamente que se las estudie desde una perspectiva correcta. Los elementos intrinsecos de ellas—que los tienen—harán el resto.

Es la generación de 1927 la que aporta el nuevo sistema ("En ella se dio antes que en ninguna otra la conciencia de la poesía y el creacionismo [el término no es una casualidad] fundamental de la nueva novela. Sus figuras principales se cuentan entre las más originales e innovadoras y su significación no es siquiera discutida. Sus grandes poetas y narradores la convierten en la primera generación auténticamente contemporánea y universal que gravita además poderosamente en el mundo de las letras sobre América y Europa. Asturias, Borges, Carpentier, Mallea, Marechal, Yáñez son grandes creadores de universos. Ellos recrean una antropología poética restituyendo al hombre su humanidad y representándolo en su interioridad y en su anhelo de conocimiento sin ignorar su miseria o la miseria de sus limitaciones ni desconocer la gloria de sus obras o sus sueños. A nuestro entender, son estos grandes narradores los auténticos adelantados y fundadores de la nueva novela"[35]) que empieza a publicar con cierto retraso pues las novelas aparecen después de 1940, aunque hayan sido compuestas antes. *El señor Presidente* de Asturias está listo en 1931, en París, pero sólo se edita en 1946. *¡Ecue-Yamba-O!* (1933. Un fragmento de la primera versión había aparecido en 1931 en *Imán)*, de Carpentier; *Fiesta en noviembre* (1938), de Mallea y *El pozo* (1939), de Onetti son, en este sentido, precursores.

Si la importancia de la vanguardia no consiste en sus propias obras, sino en su papel de incitación, como dice Szabolcsi,[36] es evidente que el papel jugado por los hombres que transitaron en todas direcciones en la década del veinte en América Latina, es importante, porque abrieron caminos y mostraron nuevas posibilidades para la creación. Ahora bien, una vanguardia tiene muchas pérdidas y es natural—cuesta superar tanto ruido y tanta acción—, pero los sobrevivientes pueden llegar a ganar la guerra. Los nuestros, la ganaron.

NOTAS

[1] Véase Lienhard Bergel, "The Avant-garde Mind and Its Expression", en *Comparative Literature Studies* (Hastel M. Block, editor y Renato Poggioli, autor pasivo), Maryland, 1963, p. 118.

[2] Miklós Szabolcsi en "La 'vanguardia' literaria y artística como fenómeno internacional" *(Casa de las Américas*, La Habana, Año XIII, No 74, 1972, pp. 4—17) señala que estos movimientos "conocieron su primera gran época en torno a 1910, y su segunda después de 1920".

[3] Cedomil Goić, *Historia de la novela hispanoamericana*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972, p. 184.

[4] Las otras dos son en 1940 y 1960. Cada una de las tres coincide con un acontecimiento importante: la del 20 con el fenómeno de las vanguardias, la del 40 con la guerra española y la del 60 con la Revolución cubana. Cf. Emir Rodríguez Monegal, "Tradición y renovación" en César Fernández y otros, *América Latina en su literatura*, México y París, Siglo XXI y UNESCO, 1972, p. 139.

[5] Citado por Antonio de Undurraga, "Teoría del creacionismo", en Vicente Huidobro, *Poesía y Prosa*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 21.

[6] Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 5a ed. 1970. Vol. II, p. 157.

[7] Undurraga, *Ob. Cit.*, p. 27.

[8] Cf. Saul Yurkievich, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Barral Editores, 1973, p. 111 y Boyd G. Carter, *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*, México, Ediciones de Andrea, 1968, p. 99 y siguiente.

[9] Gloria Videla, *El Ultraísmo*, Madrid, Gredos, 2a ed. 1971. Véanse pp. 23—24 y 103—104.

[10] Undurraga, *Ob. Cit.* p. 88.

[11] Yurkievich, *Ob. Cit.* p. 56.

[12] Véase Michel Berveiller, *Le Cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*, París, Publications de la Sorbonne, Didier, 1973, pp. 66 y ss. La obra es un buceo en todos los dominios culturales con los que Borges ha tenido contacto. Es un interesante trabajo que sirve para enterarse de la diversidad de fuentes en que Borges bebe y que conforman su extraordinaria personalidad literaria.

[13] Guillermo de Torre, *Historia d las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1971 (1a, 1965), II, p. 226. Es interesante anotar lo que Gloria Videla dice sobre esta revista: "Desde 1923 hasta 1926 fue su director el cónsul uruguayo Julio J. Casal. En 1927, después de un paréntesis de casi un año, reaparece y cambia de director: Julio González del Valle. Posteriormente se trasladó a Montevideo." pp. 61—62.

[14] Yurkievich, *Ob. Cit.* p. 74.

[15] De Torre, *Ob. Cit.*, II, p. 257.

[16] Haroldo de Campos, "Superación de los lenguajes exclusivos", en César Fernández y otros, *Ob. Cit.* p. 288.

[17] Cf. Emir Rodríguez Monegal, *Ob. Cit.* p. 140. Pedro Henríquez Ureña señala que los modernistas "tuvieron el apoyo no sólo de los escritores y artistas de las generaciones más jóvenes, sino también de algunos de su misma edad y que gozaban ya de reputación, como Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida, Alvaro Moreyra y hasta el veterano Graça Aranha." *(Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 3a reimpresión 1969, p. 194.

[18] "La pausa tiene una representación aritmética. El tiempo que el lector debe guardar reposo—reposo de los ojos si lee en silencio—ha de estar en relación directa con la distancia que [hay] entre uno y otro verso. La pausa equivale al espacio que ocuparía una línea y corresponde a cinco segundos. Así para conocer el valor de una pausa determinada bastará multiplicar por cinco el número de renglones que cabrían dentro de ella." Citado por Edward J. Mullen, en "Spanish American 'Vanguardismo': The Aesthetics of Revolt", *The USF Language Quarterly*, XI/3—4, Spring-Summer 1971, p. 13.

[19] En relación a todas las revistas de la época que nos preocupa, el mejor material informativo lo aporta la obra ya citada de Boyd. G. Carter, *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*, a la que normalmente seguimos. Carlos Hamilton en *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, EPESA, MCMLXVI, entrega una curiosa cronología de las revistas fundadas por Borges. Dice en la página 319: "fundó, en 1919, la revista *Martín Fierro*—símbolo de la fusión de elementos culturales argentinos y europeos—y luego *Proa* y *Prisma*."

[20] Ramón Xirau, "Crisis del realismo" en César Fernández y otros, *Ob. Cit.* p. 189.

[21] Edward J. Mullen, *Ob. Cit.* p. 14.

[22] Cf. Edward J. Mullen, *Contemporáneos: revista mexicana de cultura (1928—1931)*, Salamanca, Anaya, 1972.

[23] Boyd G. Carter, *Ob. Cit.* p. 108, cita los siguientes nombres: "los cubanos Luis A. Baralt, Mariano Brull, Eugenio Florit, Enrique José Varona; del puertorriqueño, José A. Balseiro; del guatemalteco, Miguel Angel Asturias; de los chilenos, Francisco Contreras y Armando Donoso; de los franceses, Paul Morand, Philippe Soupault; del uruguayo, Jules Supervielle; del alemán, Walter Hasenclever; de los estadounidenses, Sherwood Anderson, H. L. Mencken, Eugene O'Neill, Katherine Anne Porter, Ezra Pound, Thornton Wilder; de los mexicanos, Manuel Maples Arce, Elías Nandino, Salvador Novo, B. Ortiz de Montellano, Carlos Pellicer, Alfonso Reyes, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia."

[24] Comentamos aquí las opiniones expresadas en los artículos de José Luis Martínez, "Unidad y Diversidad" y de Adolfo Prieto, "Conflicto de generaciones", ambos del volumen *América Latina en su literatura*. La oposición *postmodernismo-ultramodernismo* es vista por otros autores como *postmodernismo-vanguardia* o *mundonovismo-superrealismo*.

[25] Cf. a este respecto el artículo de Miklós Szabolcsi ya citado, "La 'vanguardia' literaria y artística como fenómeno internacional", donde se refiere a los grupos vanguardistas que se alían a los movimientos obreros revolucionarios.

[27] *La littérature hispano-américaine*, París, Presses Universitaires de France 1972, p. 74.

[27] Yurkievich, *Ob. Cit.* p. 58.

[28] Szabolcsi, *Ob. Cit.* p. 13.

[29] *Ob. Cit.*

[30] Joset, *Ob. Cit.* p. 77.

[31] Klaus Müller-Bergh, *Alejo Carpentier. Estudio biográfico-crítico.* New York, Las Américas Publishing Company, 1972, p. 25.

[32] Dice Carpentier en "Problemática de la actual novela latinoamericana" (incluido en Juan Loveluck, *La novela hispanoamericana*, Santiago, Editorial Universitaria, 1969): "El cubismo empieza a ser entendido en América cuando ya ha cumplido su trayectoria en Europa; el surrealismo es imitado en América cuando en la fuente primera, se halla en proceso de desintegración. Esto, contemplado con la ironía de quien nada ha arriesgado (. . .) Prueba nuestro pintor sus primeros escarceos cubistas (hacia el año 1925) cuando ya el cubismo es cosa del pasado. Aceptan ciertos jóvenes determinadas realidades políticas, trabajosamente, después de muchas discusiones y cavilaciones, cuando esas realidades políticas se han afirmado en tal grado que ya rebasaron sus metas iniciales." p. 152. Habría que recordar entre estos casos de desajuste cronológico el increíble ejemplo del creacionismo en Chile.

[33] Carter, *Ob. Cit.* p. 109.

[34] Una opinión interesante sobre la presencia de la poesía en la vanguardia expone Bergel cuando dice: "The incomplete, rudimentary, essentially infantile self of avant-gardism may very well find its adequate expression in 'pure chant'; a self that does not want to be contained in a self-constructed shell will necessarily reach out for the 'impure' forms of large structure that provide room for reality" y luego agrega: "Yet the poetics of avant-gardism involves not so much a question of genre, but of language as such. The desire of avant-gardist to express his 'unique' self 'absolutely', will inevitably lead to a conflict with the objective, collective foundations of historically established language; the problem is how a self that avoids the contamination of reality, which is history, can make use of language, wich is the creation of history." *(Ob. Cit.* p. 120.)

[35] Goić, *Ob. Cit.* p. 181. Debemos reconocer que en la última parte de nuestra exposición hemos seguido bastante a este autor, a veces sin darnos cuenta, lo que no es raro pues durante más de quince años ha sido el maestro y orientador de los estudios literarios en Chile y hemos tenido el honor de contarnos entre sus alumnos. Sus *La novela chilena: los mitos degradados* (1968) e *Historia de la novela hispanoamericana* (1972), son probablemente lo mejor que se ha escrito al respecto.

[36] *Ob. Cit.*

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 17 (1—2), pp. 71—92 (1975)

Ciro Alegría como fundador de la realidad hispanoamericana

Por

ALEJANDRO LOSADA GUIDO

(Lima)

La Obra de Ciro Alegría (1909—1967)[1] es un acontecimiento excepcional dentro del panorama cultural de Hispanoamérica. Comprenderla como novela realista, social, costumbrista, regionalista o como novela popular deja de lado lo esencial de esta creación. Su presencia en el panorama de la literatura y de la cultura hispanoamericana implica un hecho tan importante, novedoso y creador que no tiene antecedentes en la literatura burguesa de los paises industriales y que sólo puede ser relacionada con muy contadas creaciones no europeas de la edad moderna. Desde la época de la Independencia Hispanoamérica se busca a sí misma. Después de siglo y medio, ningún otro pueblo integrado al mundo occidental ha debido pagar por ello un precio tan alto que significó la pérdida de su identidad, la constitución de un grado tal de dependencia que implicara la imposibilidad de ser sujeto activo en el diseño de su destino y la duda de cuál es su modo de pertenencia a la historia. En medio de este panorama estructural y cultural la Literatura debe cumplir tareas que ni siquiera pueden ser planteadas en sociedades que han completado el ciclo más importante de su revolución burguesa, es decir que han hecho un mundo a su medida con voluntad de dominio. Y por ello Ciro Alegría, creando un sentido renovado de la existencia que cuestiona los modos habituales con que su sociedad se comprende en el mundo, es uno de los fundadores, de los pocos y excepcionales fundadores, de la nueva y auténtica realidad del nuevo hombre hispanoamericano. Frente a su empeño, la "nueva novela", en su egótica y romántica pretensión de ser creador de nuevos mundos sólo existentes en el lenguaje y en la subjetividad, parece ignorar que un lenguaje crea eficazmente un mundo sólo cuando constituye un ámbito para la existencia social. Ciro Alegría crea nuevas realidades para hombres nuevos y, en cambio, este nuevo movimiento artístico, con muy pocas excepciones, produce imágenes en vez de realidades, expresa subjetividades en vez de sociedades, deja fluir y desvanecer su espíritu en el agnosticismo, el relativismo, la ambigüedad o el juego en vez de encarnarse en el mundo.

Si Alegría no ha privilegiado el expresionismo subjetivista por sobre la existencia social, tampoco es un cronista. Por ello, si pertenece indudablemente al movimiento indigenista, lo trasciende en cuanto transgrede los supuestos que lo sustentaban y crea un nuevo sentido del mundo, crea un nuevo mundo en donde jugar nuestra existencia social. Con todos ellos Ciro funda un movimiento de revalorización y reivindicación del sector tradicional de su nación pero, más que ellos, suma a su denuncia un testimonio admirativo, además de un acto de protesta recita una elegía, no se detiene en el documento social para afirmar un modo de vida ejemplar que tomará las características de un símbolo mítico, con todo lo que supone su presencia activa en una cultura: condena y rechazo del orden actual donde se ve obligado a vivir un pueblo, revisión del sentido del proceso histórico que ha tenido por resultado la situación del presente, movimiento de identificación y elección de un modo de pertenencia con respecto a uno de los grupos de la sociedad del pasado, proyección nostálgica y objetivación de una ausencia, afirmación de un valor humano que es negado, ha sido destruído y permanece irrealizado en el orden social contemporáneo, pauta regulativa para juzgar la vigencia de un orden social y la cualidad de otras propuestas y, por todo ello, toma de conciencia de quién es el hombre, cuáles son la realidad y las posibilidades de su sociedad, quién es su pueblo, qué ha sido de su historia y cuál es su destino.

En este trabajo reflexionaré sobre sus tres primeras novelas: *La serpiente de oro* (1935), *Los perros hambrientos* (1937) y *El mundo es ancho y ajeno* (1941). En la primera parte tentaré comprender la Obra a través de la descripción de sus elementos relevantes tratando de señalar un rasgo dominante que aluda a lo esencial de su creación. En la segunda parte meditaré sobre la significación de esta Obra en el conjunto de la cultura y de la sociedad hispanoamericana, en particular de los países andinos, que implica también la atención a la tradición de la cultura europea de los países industriales dominantes. Espero que aparezca con cierta claridad que esta Obra no representa una variante de alguna de las tendencias literarias europeas, que ni siquiera se trata de un género literario particular, sino que constituye una nueva literatura sólo comparable con las antiguas literaturas sapienciales. Los conceptos de estética ficción, narrador y lector ideales o reales, forma y contenido, estructura o estilo, con los que pensamos aquél fenómeno cultural, no son válidos para comprender lo esencial de esta Obra. Porque acá se trata de una nueva estética, de nuevas funciones y nuevas modos de articulación social del acto de producción y de lectura, nuevas formas de comprensión de las variantes estilísticas y estructurales y otra manera de interpretar el nuevo horizonte de la existencia que propone. Y sólo a partir de estos presupuestos, asumiendo que aquí nos interpela una nueva literatura que indaga en la verdad de un pueblo y de la existencia humana, que en su aparente realismo trata de convencernos de que hemos perdido—y debemos buscar—nuestra realidad, que diseña patrones

valorativos y hechos ejemplares para definir nuestro destino y que une el acto literario a la búsqueda de la propia identidad, la indagación por una recta autoconciencia, la lucha por la justicia y la promesa de una liberación será posible considerarla en su justo valor y diferenciarla tanto de la tradición europea como de las demás producciones hispanoamericanas.[2]

*

En esta primera parte, consideraré a las tres novelas como un "corpus" unitario. Comenzaré por describir las constantes de toda su Obra para señalar, después, que su última creación se diferencia esencialmente de las anteriores elevándolas a una cualidad diferente. El primer elemento relevante de esta Obra es su tema: la vida indígena del Ande como estilo cultural. Nos enseñaron a distinguir a la literatura gauchesca por el uso de un dialecto; a la literatura de la revolución mejicana por su referencia a un acontecimiento; a la literatura indianista por la presencia de una raza y, a la indigenista por la protesta ante un modo de relaciones sociales. En la Obra de Ciro no se destaca el hecho de utilizar un lenguaje, de referirse a un acontecimiento, a una raza o a un modo de relaciones sociales. Su novedad consiste en su voluntad afirmativa y valorativa que no conoció el iluminismo, la literatura romántica o la literatura liberal, que no pudieron despojarse de un modo de pertenencia a las pautas "civilizadas" europeas. Sarmiento, Icaza, Alcides Arguedas, Rómulo Gallegos o Eustasio Rivera tuvieron voluntad realista pero su perspectiva los hacía interpretar a la antigua cultura, en los que incluyeron a los dominadores, como un estado de barbarie. La presencia en una cultura urbana, de una literatura que afirme como válido a un modo de existencia social desconocido para sus lectores, y que además la muestre sometida a un proceso de explotación y destrucción por parte de quienes participan del propio sistema social significa una revolución espiritual. Todas las demás características de esta Obra serán determinaciones de esta deslumbrante elección.

Desde el punto de vista formal, esta Obra llama la atención por dos aspectos en los que no refleja influencias de las tendencias dominantes que han determinado un tipo de relato particular en Hispanoamérica: la objetivación del narrador con la consiguiente autonomía del mundo narrado y, por otro lado, un modo de composición aditiva contenida por una intención estructurante.

Se ha comparado a Ciro Alegría con los autores que producen novela social. Sin embargo la objetivación del narrador rompe con esta tradición como así también con las otras que eran predominantes hasta la última guerra. Se aparta del tono satírico, irónico o lúdrico que, a partir de la literatura picaresca es una herencia española presente, no sólo en el relato costumbrista urbano, sino también en el realismo crítico escéptico de nuestro siglo (Diez Canseco o Bryce). No recoge ningún rasgo de la novela sentimental intimista y psicológica

que, a partir del romanticismo, impregna nuestra novela popular hasta Puig o Vargas Llosa. Pero, sobre todo, rompe con el ángulo de visión de la novela pedagógica, moralizante o de tesis que ha sido igualmente una de las constantes desde Olavide hasta nuestros días. En Ciro, el narrador no apela a la sensibilidad emotiva, no dispone de la vida, de los rasgos de sus personajes y de su medio social, no defiende una idea, no muestra una posición política ni extrae una enseñanza. El mundo narrado se construye, en cambio, a partir de una actitud contemplativa, se recogen y superponen detalles significativos de una cultura que no pretenden directamente mover a la acción ni formular una interpelación inmediata a la conciencia, sino hacernos presente en la multiplicidad imprevista de la vida de un pueblo al que, siendo también "nuestro", ignorábamos. Muestra, no demuestra ni enseña. No apela a una obligación, no defiende un valor sino que simplemente relata una serie de hechos que no dependen de quien los contempla y que, por ello mismo, no son unificados por una voluntad constructiva.

La literatura del siglo XIX europeo confesaba su tendencia a la objetividad. La autonomía del mundo narrado no es lo mismo que aquella tendencia. Precisamente esta Obra significa también la ruptura con la actitud demiúrgica de un Balzac, que con su voluntad omnisciente se mueve entre bastidores para "armar" las escenas y hacer confluir unitariamente, a través de truculentos y melodramáticos vericuetos, la vida de sus personajes. Igualmente se aleja de la actitud naturalista, hija de un positivismo tremendista, que se regodea con el rescate y la documentación de rasgos humanos impactantes, interesantes, contradictorios, crueles o marginales como lo hacían los franceses y lo repetían los cuentos de López Albujar. Tampoco obedece a la voluntad esteticista del modernismo de un Ventura García Calderón en su búsqueda de pintoresquismo, exotismo o lejanía de la vida urbana. Aquellas actitudes preferencian el mundo objetivo pero manifiestan una visión selectiva, una mirada de quien observa desde fuera y con intereses ajenos al ritmo y los valores de una vida que se desarrolla incomprendida frente a ellos. En Ciro Alegría existe, en cambio, la voluntad de permitirle a la vida indígena que se muestre a sí misma y que se deje entender en su propio latir. Aquél modo de observar y relatar, en su culto a la objetividad, es una proyección de la subjetividad, los valores, la intención dramática o estetizante, de sus autores. Por primera vez en la Literatura de los países andinos, aparece una Obra que es una invitación a la vida para que nos diga ella misma cuál es su ritmo, qué juzgan sus propios protagonistas como lo banal y lo esencial, cuál es su núcleo, su imprevisión y su verdad. Y esta renovación técnica constituye también la ruptura con un horizonte urbano y una sensibilidad conformada con patrones importados, para dejarse impregnar de un horizonte y una sensibilidad de otra cultura que, quizás y si luchamos por ella y por nosotros mismos, llegue a ser también la nuestra.[3]

La Obra se estructura con un tipo de composición aditiva al modo del relato de aventuras medieval, de tal manera que admite multiplicidad de personajes, cuadros e historias relativamante independientes alrededor de una peripecia central pero no demasiado absorbente. Esto significa una ruptura con el modo de composición romántica e iluminista, que han permanecido vigentes hasta nuestros días, pero no revela influencia de la literatura folletinesca que aparentemente repite el mismo esquema. A partir de la novela iluminista, al igual que las reglas de composición enunciadas por Diderot para el teatro, el relato ha seguido pautas de la estructuración dramática: unidad de todos los elementos, escenas relativamente independientes articuladas en una progresión de la tensión, polaridades, desenlace que resuelve todos los planteos, etc. El fuerte racionalismo de la época obligaba a constituir la realidad según el molde de una doctrina y construir las obras según normas prefijadas. Es, en un sentido estricto, la composición de una totalidad y de un mundo, del hombre y de la vida, a partir de las exigencias de la razón subjetiva. Y esta actitud y este modo de entender el arte y el mundo, donde la obra no es sino la ilustración de una doctrina o la proyección de una posición tomada de antemano, nace en las postrimerías del siglo XVIII y se mantiene a lo largo de los siglos XIX y XX. Por ello, la historia de la novela burguesa hasta la renovación que significó la novela subjetivista, que también romperá este modo dramático y unitario de composición, es la historia de la perspectiva o del punto de vista del narrador. El modo de composición romántica no sólo no rompe sino que refuerza la tendencia constructivista del iluminismo por el acento trágico dramático con que empaña la vida. Su aparición y su permanencia nos ilustra sobre la tan conocida tesis que afirma que el romanticismo no es sino una de las fascetas del siglo, constituyendo una unidad con su par dialéctico, el racionalismo. En este caso, la obra no es la ilustración de una idea sino de una vivencia y el tema central no nace de la exigencia de probar una tesis sino de expresar una situación en la que el individuo excepcional vive, como el nivel más hondo, la coalisión con la realidad social. El primero mantiene una actitud constructivista y pedagógica y éste, en cambio, representa el gesto destructivo de la protesta, la desilusión y la frustración; aquél proyecta una visión de su personalidad y éste hace lo mismo, pero no con voluntad triunfalista sino abandonando la lucha: uno y otro absorben toda la realidad en la propia subjetividad.

En Ciro Alegría, como en las dos tendencias citadas, hay voluntad de totalización. Pero a diferencia de ellos, no presenta un mundo como una proyección de la subjetividad sino como una interpelación que pone en cuestión las certidumbres y las espectativas de los grupos urbanos. Ya se trate de aquellos que acostumbran a ver el mundo como una afirmación de sí en lo real, como de aquellos otros que experimentan como dominante la propia inseguridad, a unos y a otros esta Obra se les aparece como una realidad que no está

construída a su medida. Por ello este tipo de composición aditiva, donde la vida de una cultura se nos aparece en su imprevisibilidad, su fluir sin límites totalizables, su inacabamiento simultáneamente íntimo y concreto pero trascendente, su destino indominable y asumido por los hombres como una dimensión más de su humanidad, no puede ser atribuído a un punto de vista ni a una subjetividad.

Sin embargo, este modo aditivo, fluyente e inacabado de composición no participa de la tradición melodramática y folletinesca de la novela popular, por un principio estructurador que lo contiene y le da otro sentido. En el folletín, este tipo de composición cumple la función de mantener, durante un largo período de tiempo, la novedad, el interés por lo sorpresivo y la tensión distractiva. Acá, en cambio, pretende revelar lo esencial de un ritmo vital y de un modo de comportamiento cultural que, una vez destacado, no admite variaciones interminables sobre el mismo tema. Por ello, mientras el melodrama hace de sus personajes una serie de estereotipos que cumplen funciones narrativas, es decir que son piezas para construir una escena interesante (héroe, víctima, villano, cómplice), en la novela de Ciro Alegría son ocasiones para revelar patrones culturales. En un caso interesa la ficción y la distracción y en éste, en cambio, la revelación de una cultura. Allá la multiplicidad es acumulación y acá es totalidad que se remite a un centro. En aquél caso la multitud de escenas responden a la voluntad lúdica y a la inventiva del narrador y en Ciro Alegría, en cambio, tienen como núcleo un modo inédito y valioso de existencia social.

Podemos constatar las mismas diferencias que hemos señalado en el modo de tratar el tema, la objetivación del narrador y la autonomía del mundo narrado y el modo de estructuración, en el modo de constituir el espacio narrativo, el de configurar los personajes y su relación con el mundo y el de presentación de los acontecimientos. Sólo aludiré brevemente a estos elementos.

En la Obra de Ciro predomina el espacio narrativo. Los personajes y acontecimientos no tienen justificación sino en cuanto colaboran para configurar un cuadro colectivo. La descripción de situaciones cotidianas, de modos de sentimiento y comportamiento social, de un tipo peculiar de relaciones sociales que constituyen una comunidad, del significado social de la alegría, el dolor, el destino o el amor interesan más que las personalidades y las acciones. La novela de personaje destaca y privilegia al individuo en lo que tiene de excepcional e intransferible. La que convierte a las acciones en su elemento dominante se interesa por la tensión dramática y subordina a los personajes y los ambientes a una esencialidad que los absorbe haciéndolos irrelevantes. En los dos primeros relatos de Ciro, no hay individualidades ni peripecias que estén más allá del «río de la vida"—a quien Escobar destaca como el motivo principal — que, en su multiplicidad impone un ritmo, revela una expectativa y una comunión, un modo de sentimiento y comportamiento que definen una

existencia colectiva. Esto nos permite nuevamente diferenciar esta Obra de la tradición romántica (desde Byron y Hugo hasta el subjetivismo contemporáneo) que se interesa por la personalidad excepcional en lo que tiene de diferente e intransferible frente a su sociedad y, por otro lado, con la novela naturalista y social (desde Balzac y Flaubert hasta Vargas Llosa) donde el ambiente y la realidad social actúan como elementos determinantes de cada destino individual. En Ciro Alegría, en cambio, si no se dan personalidades excepcionales tampoco se da un determinismo del medio. Su visión revela el valor excepcional de lo comunitario y su novedad está en destacar lo que puede ser la comunión de los individuos con una cultura con la que consienten, en la que viven y que les da su razón de ser. Por ello su tema no es ni las peripecias y aventuras, ni la coalisión entre el individuo aislado y fantasioso y el medio que lo absorbe, lo frustra y lo destruye, sino la participación de cada hombre en un medio cultural que lo plenifica, lo humaniza, le da sentido y le participa un modo consentido de vivir.[4]

La madurez de su Obra: la coalisión histórica

Hemos descrito una serie de rasgos que son las constantes de la Obra y agotan los elementos relevantes de *La serpiente de oro* y de *Los perros hambrientos. El mundo es ancho y ajeno*, en cambio, introduce una nueva perspectiva: la coalisión entre aquel espacio cultural y otra sociedad que lo destruye. Aquel tipo de vida nos había sido presentado en un fluir aparentemente trascendente, cerrado, peremne e independiente.[5] La aparición de un proceso histórico que irrumpe en el tiempo, conducido por otro sector social ajeno y opuesto y narrado desde el punto de vista de la antigua cultura es un elemento tan grávido que, a partir de esta Obra, la producción anterior y la figura de su autor toman otro sentido: lo que era la contemplación de otro tipo de vida se convierte simultáneamente en un testimonio, una denuncia, una afirmación valorativa y una condena; lo que era un esfuerzo, algo gratuito, de comprensión toma el perfil escandaloso de un crimen, se convierte en un lamento impotente frente a una tragedia, provoca la identificación amorosa de una elegía y asume el ritmo simbólico de un recitado mítico; lo que era "literatura", en el sentido urbano de producir una ficción donde se recreaba, sin consecuencias, una experiencia y que no pretendía iluminar una conducta, revelar un mundo o cuestionar el modo habitual de relación consigo y con las cosas, se nos aparece como de los pocos intentos por fundar una literatura nacional y, simultáneamente, un símbolo ejemplar.[6]

El tema de la coalisión entre dos tipos de cultura y el de la destrucción de la cultura tradicional por los nuevos grupos dominantes ha sido planteado una y otra vez en las grandes crisis históricas de cada pueblo, dando ocasión al

nacimiento de las grandes obras de la épica y de la tragedia universal. La última obra de Ciro tiene un despliegue épico y una progresión que culmina en un desenlace trágico—en el sentido hegeliano—y, sin embargo, su amplio panorama de un tipo de vida donde el hombre toma su sentido de la comunión con su tierra y con su pueblo no obedece a un aliento épico y trágico sino elegíaco y, por ello mismo, mítico. Aquellos cuadros que fueron sus dos primeras novelas—y no podemos llamarlos de otra manera si consideramos que podrían ser integrados a esta última si se dejaran impregnar de la nueva perspectiva—, que se nos aparecían como autónomos y cerrados, confrontados con el poder destructor de los nuevos protagonistas de la historia y presentados como una experiencia definitiva de quienes están a punto de ser sacrificados sin esperanza, se transforman en otra literatura. La lectura de la Obra busca, ahora, por un lado referentes concretos que sean el objeto de esa escandalosa denuncia; simultáneamente mueve al lector a un movimiento de identificación solidaria con aquellos que sufren la desctrucción de su mundo que, por ser imp otente, se convierte en elegíaca; finalmente, lo que era sólo una comprensión o un acto de revalorización de un ritmo existencial ajeno y que supone un movimiento de simpatía circunstancial, se convierte en paradigma valorativo que juzga al propio sistema social en un doble sentido: lo condena por su amoralidad y su capacidad destructiva y lo valora con la medida de un tipo de vida que era más justo, pleno y humano. La comprensión se transforma en denuncia, elegía y mito. Y por ello, la lectura de la Obra de Ciro Alegría se ha realizado, tanto en el Perú como en el extranjero, en una triple dirección: como una denuncia contra un sistema y un grupo social injustos, como una identificación admirativa con un tipo de vida al que le cupo un destino trágico y, finalmente como una valoración nostálgica de un tipo de existencia desalienado y humano.

Esta Obra también ha sido leída como un relato ficticio, como un documento costumbrista o una historia de aventuras. Se puede olvidar de que acá hay algo más, que la ficción se convierte en una denuncia y una condena contra quienes han fundado el presente sistema social y continúan dominándolo; se puede desatender que un pueblo, que vive una gran crisis de identidad y ha sido sometido a un constante y cuatro veces secular proceso de desvaloración ideológica y real, puede revivir en su lectura la memoria de los antepasados o elegir un modo de pertenencia al pasado; se puede prescindir de que acá se trata también afirmación del valor de un tipo de existencia al que se recuerda con nostal gia porque hoy sólo es ausencia y recuerdo de que el hombre, todavía, no ha encontrado su hogar en el presente sistema social y, por lo tanto, impone desde un futuro posible una norma ideal para nuestras acciones. Pero acá hay un nuevo *pathos;* se nos presenta un nuevo narrador que no sólo fabula sino que denuncia, pronuncia un lamento elegíaco, se identifica, se envuelve en la nostalgia y la afirmación valorativa; acá hay un nuevo lector que no es el profesional de la cultura, sino el que no entiende de "literatura" y al que se le

propone que condene, se compadezca, se identifique y que tome conciencia de sí y de su mundo y, por todo ello, acá hay una nueva literatura. Ni la novela costumbrista española, ni la novela social francesa, ni el folletín, la novela sentimental o la novela popular, ni la voluntad esteticista del modernismo ni, posteriormente, el creacionismo subjetivista del vanguardismo han conocido un tipo tal de literatura. Acá se trata de otra cosa, donde el acto de la escritura y de la lectura son una indagación sobre la esencia ausente de la existencia social de quienes, hasta ahora, habían sido despojados de su conciencia, de una búsqueda de pertenencia y de identificación con un pasado que les había sido escamoteado, de una búsqueda de los valores auténticos que deben mover y con los que se deben juzgar las acciones y los sistemas sociales. Crear una obra tal es, en un sentido estricto, un acto de creación de un mundo, una significación nueva de la existencia, un acto de afirmación de una esencia que se había perdido, la revelación de sí y del mundo, de su realidad, sus posibilidades, su pasado y sus exigencias, un juicio sobre la propia cultura y una meditación sobre el destino de su propio pueblo.

Significación socio-cultural de la Obra de Ciro Alegría

Nuestro modo de comprender el mundo se rige por pautas conceptuales elaboradas por la cultura y corregidas por nuestra experiencia. También hemos comprendido a nuestra literatura y, en particular a la Obra de Ciro, a través del instrumental conceptual elaborado por europeos para su literatura, relacionándola con las tradiciones hispanoamericanas, sin unificar ambas tendencias coherentemente. La Obra de Ciro fué, entonces, comprendida como novela social o realista y, dentro de la crítica hispanoamericana, según la visión del mundo de quien la ejerciera, como regionalista o indigenista. Esta obra admite de alguna manera estas caracterizaciones porque cada uno de esos conceptos, con distinta extensión, implican distintos criterios de comprensión. Definirla como novela realista implica tomar como patrón tanto a su referente como a sus elementos formales. El concepto de novela regionalista implica una dominancia de lo temático y arrastra un sentido peyorativo como, por ejemplo, en Carlos Fuentes que lo considera sinónimo al documentalismo infraliterario, al maniqueismo simplificador, al dramatismo infantil y al costumbrismo.[7] El concepto de indigenismo sugiere inmediatamente a la temprana tesis de Mariátegui, donde el elemento dominante es extraliterario, es decir la participación del escritor, de la obra y de sus lectores en un movimiento social de reivindicación del indígena que, para llegar a sus últimas consecuencias, debe resolverse en una revolución social.[8] En crítica literaria no hay actos inocentes. Un modo de describir y caracterizar une obra es un acto reflejo que sólo es posible de formular a partir de un modo de relacionarla con el vasto fenómeno de la sociedad, la historia y la cultura y, por ello, es una toma de posición frente a la

misma, un modo de valoración. Nosotros también, a partir de la comprensión que hemos ganado de la Obra de Ciro, tentaremos una caracterización que implicará su valoración cultural y social.

El concepto de literatura *realista* posee demasiada extensión para poder caracterizar a esta Obra. Dentro de la historia del arte, recibe el nombre de realista una obra que toma como criterio de verosimilitud a un modelo que existe independientemente de la subjetividad creadora: es realista la escultura griega del período clásico con respecto a las tendencias anteriores a la estilización o la simbolización, la pintura renacentista con respecto a la alegoría medieval o el hieraticismo románico y la novela social con respecto al formalismo cortesano del clacisismo. En este sentido Ciro también lo es y en sus declaraciones ha puesto énfasis en su condición de testigo, citando como fuente y objeto de su inspiración a sus experiencias y a las narraciones de campesinos. En la historia de la novela, se llama realista a la novela del siglo XIX diferenciándola, por un lado, de la narración ficticia de misterios o de aventuras extraordinarias (Radcliffe o la ficción medieval) y, por otro, de la novela expresionista y subjetivista de principios de este siglo. También en este sentido Ciro lo es, pues su creación no es un relato de aventuras que pretenda distraer con mundos ficticios distintos de la vida real, ni tampoco es una creación linguística como la pudo realizar Borges u Onetti, sus contemporáneos. En tercer lugar, se llama realista al movimiento de oposición al romanticismo y a su contenido emotivo e idealista: es un punto de vista positivo, desencantado, escéptico y filosófico, cruel y desprendido que no transfigura la realidad según los requerimientos de una subjetividad excepcional sino que la sigue fielmente, recogiendo sus detalles, tal como se manifiesta a un observador ajeno. Esta es la característica general de la novela francesa del siglo XIX como lo es también de la sociedad burguesa que la asumió como propia, sobre todo a partir del reinado de Napoleón III durante el Segundo Imperio. También Ciro Alegría trata de mostrar la realidad a partir de sí misma y, en esto, se diferencia del subjetivismo constructivista de López Albújar, de la crítica negativa e irónica de Diez Canseco y del creacionismo lúdico de Martín Adán, pero tiene muy poco del realismo ajeno, escéptico, fatalista y desencantado que a partir de Blest Gana, Martel o Gálvez ha sido una de las constantes de la novela hispanoamericana.

Para la novela hispanoamericana tradicional se utiliza indistintamente el término de realista, costumbrista, social y, últimamente, neorealista. Diferenciemos estos conceptos y preguntémosnos cuál define la Obra de Ciro Alegría.

El *relato de costumbres*, tal como lo conocemos en Larra, Mesonero Romanos, Juan Bautista Alberdi, Pardo Aliaga o Gamarra, tiene por origen a un dualismo social: el conflicto entre dos épocas, dos tipos sociales o dos culturas entre los que se encuentra tensionada una sociedad en un momento de

transición. Tiene también un límite: el cambio no es violento sino progresivo y por lo tanto, no se trata de una situación revolucionaria y los autores y lectores no están diferenciados socialmente de manera que tampoco se trata de un enfrentamiento irreconciliable sino de una actividad entre iguales. El autor se inclina sobre las costumbres o los tipos sociales a partir de una actitud que los juzga como dignos de ser documentados utilizando la ironía, el ridículo, la sátira o apelando a la curiosidad. No es una toma activa de partido ni nada de la voluntad de comprensión de la totalidad del proceso social, sus articulaciones causales, su pasado y su futuro, sus clases y sus contradicciones sino un comentario frívolo o amargo, casi intrascendente por la falta de consecuencias, aunque ingenioso, de una diversidad social o de un contraste inevitable al que no se quiere interpretar sino mostrar superficialmente. (Y en este sentido, la tradición de Ricardo Palma no es romántica sino que es una variante del cuadro de costumbres tradicional.)[9]

La *novela social* se diferencia del cuadro de costumbres en que no pretende rescatar rasgos circunstanciales, superficiales y fragmentarios de ciertos tipos sociales sino por su voluntad de totalización y de esencialidad. Trata de interpretar cuáles son las relaciones que definen el destino de los hombres en una sociedad y en una época sometidas a la transición histórica. Tampoco se limita a lo urbano (como Larra), o a lo exótico, patológico y marginal (como Vargas Llosa) sino que desea captar el conjunto social, sus tensiones y sus contradicciones, apareciendo por primera vez en la novela, como protagonista de la historia, el grupo mayoritario popular. De allí su complejidad, su dramatismo folletinesco, su acento serio y trágico, su omnisciencia, su constructivismo, su tensión histórica y su cuadro social.

La novela social tiene por condicionamiento social a la misma situación de transición que la costumbrista pero nace de una voluntad de comprensión de lo que muere y lo que nace en la nueva realidad que se presenta como dinámica e irreversible. Balzac se proponía "hacer la historia y la crítica de la sociedad, el análisis de sus enfermedades y la discusión de sus principios" y, con ello, quería decir la nueva sociedad burguesa que estaba naciendo y ya se había constituído en dominante a partir de la Revolución francesa. Esta novedosa perspectiva da lugar a nuevos principios formales y estructurales que han sido suficientemente estudiados por Lukács en sus estudios sobre la novela histórica y el realismo. Cita, entre otras, como características del nuevo género al empleo del tiempo que refleja la nueva conciencia histórica, el modo de configurar los personajes y situaciones como típicos para que reflejen los condicionamientos y los conflictos sociales, la particular construcción del proceso narrativo llevado a cabo por personajes mediadores entre las diversas clases sociales y el contrapunto entre lo individual y lo colectivo, de manera que cada historia sea el relato de una individualidad pero, el conjunto, revele el ámbito social e histórico inevitables donde deben encontrar su destino.

La novela social hispanoamericana tiene las mismas características formales y, sin embargo, constituye un fenómeno diferente. Igual que el costumbrismo y la novela francesa hunde sus raíces en la conciencia del cambio histórico. Pero en este caso, la situación de la sociedad, de la cultura y de los productores inmediatos de la literatura es tan excepcional que su novela presenta rasgos inéditos aún para la literatura de la Rusia pre-revolucionaria. Nuestro realismo tiene por origen no sólo una transición sino una revolución todavía no consumada, se refiere a una cultura que no se desprende como un hecho autónomo frente al nivel económico, político y social sino que se formula como un instrumento para crearlos y sus productores no son profesionales de las letras sino sujetos que se relacionan activamente con la historia. Se puede interpretar casi toda la literatura realista hispanoamericana, hasta el neorrealismo y el realismo mágico contemporáneos, como una literatura de la revolución. Primero, con Echeverría y Sarmiento, de la revolución programada. Después, de las viscisitudes y alternancias, de las tentativas y las tareas postergadas por una revolución burguesa y liberal en marcha. Finalmente como la literatura de la revolución fracasada, la conciencia del desencanto, la frustración, el ciclo repetitivo que sólo muestra la impotencia y trata de simbolizarla con el mito. Ciro Alegría se encuentra precisamente en el momento de la transición entre aquellos que todavía juzgaban su mundo a la luz de la exigencia y de los ideales de la "civilización", la "razón" y la "ley" y los que abandonaron la esperanza y elaboraron, desde un punto subjetivo, la propia frustración o la destrucción de su pueblo: entre Icaza y Carpentier entre Rómulo Gallegos y Vargas Llosa, entre Alcides Arguedas y Miguel A. Asturias.

Las tareas que le cupieron a esta literatura y a toda la cultura no tienen parangón con las que desempeñó la literatura europea a partir de la revolución de 1848. A principios del siglo XIX Hispanoamérica liquida un modo de dependencia colonial e inicia un proceso de transformación que debe constituir un nuevo sistema económico social, una nueva ideología y una nueva imagen del mundo que debe tener en cuenta la realidad nacional y la integración inevitable a los centros hegemónicos industriales. El problema nacional y la integración al mercado mundial se presentan, en un primer momento, como dependientes de un mismo impulso, pero pronto se manifiestan como los términos de una elección. Durante las primeras décadas de este siglo, quienes tratan de conocer a su pueblo y plantear el futuro en términos de independencia, justicia social, desarrollo o simplemente bienestar, deben luchar también en contra de las oligarquías dominantes, en contra del imperialismo y a favor de las mayorías tradicionales postergadas y explotadas. Los escritores, entonces, no se han visto reducidos a la tarea del profesional absorbido por un mundo autónomo de la cultura sino que han tenido por delante una tarea cultural que era una acción política para construir un futuro nacional. En los países andinos, esta actitud se resuelve en una revisión del proceso que a partir de la Inde-

pendencia, y aún de la Conquista, tuvo por consecuencia la situación social presente y en el cuestionamiento de los valores culturales europeos del capitalismo liberal, que habían prevalecido y justificado la destrucción de los valores y la explotación de la sociedad tradicional. Esta novela social debió asumir todas aquellas tareas que habían sido abandonadas hacía tiempo por la europea, y que conoció sin embargo la literatura del iluminismo durante el siglo XVIII: el conocimiento de la realidad social y la crítica racional, la inquisición por la realidad nacional y los valores humanos que justifican un sistema social, la discriminación entre lo auténtico y lo inauténtico, la denuncia y el pedido de cuentas a las clases dirigentes, la revalorización del modo de vida de la clase social mayoritaria. Totalidad, esencialidad, tipicidad, dinamismo histórico y relaciones sociales, es decir todos aquellos elementos que caracterizaban formalmente a la novela social europea, toman acá un sentido diferente que tendrá por consecuencia en la variación de ciertas características y la dominancia de ciertos rasgos técnicos y formales. Esto explicará, por un lado, la insistencia en los cuadros costumbristas y regionalistas que debilitan la tensión narrativa, nacidos de la necesidad de revalorizar la cultura y las clases tradicionales, ignoradas y postergadas por los grupos urbanos dirigentes. Por otro lado, se prescindirá de la riqueza de personalidades individuales o de la complicación psicológica, con cierta tendencia al maniqueismo simplificador, que obedece no a una pobreza literaria sino al hecho de que el interés de la literatura no juzgaba significativo al individuo sino a la comunidad y al hecho de que la cultura no se había independizado de las otras relaciones sociales, refiriéndose a la vida privada y a la subjetividad individual, sino que debía construir una imagen social y solidaria de las tareas políticas y generales que debían ser cumplidas. Finalmente, la toma de partido apasionada del narrador—que más adelante será reemplazada por el sentido trágico e incoherente de la existencia —y su referencia a un lector cómplice, no con la obra sino con la necesidad de resolver las tareas postergadas. Este autor y este lector están convencidos de que su quehaceres literarios no son una actividad gratuita y no se refieren a la sensibilidad estética como a un orden diferente de su vida práctica, sino que en ella deben llenar la necesidad de pronunciar un juicio histórico sobre su pasado, buscar la identidad nacional, determinar los auténticos valores que deben mover la vida social, pedir cuentas a los grupos dominantes y a su sistema económico social a partir de la Independencia, constituir una Nación integrada y en función de los grupos populares, enfrentar la dominación imperialista y, cada vez más, elaborar su impotencia para dominar la situación presente que es considerada como irracional, inhumana y destructiva. Todas estas obras, desde Echeverría y Sarmiento, fueron esritas en momentos de "impasse", exilio o fracaso. La peculiaridad de la Obra de Ciro Alegría consiste en que considera esta situación como definitiva, no avizora un futuro y, sin embargo, se empecina en la afirmación del valor de una cultura que en ese momento era

destruída irreversiblemente. De allí el valor ejemplar, paradigmático y excepcional de su Obra que pudo adquirir una dimensión simbólica y mítica.

Se puede conceptuar la Obra de Ciro como novela realista pero no como novela costumbrista. La presencia de cuadros de costumbres en sus relatos no permite relacionarlos con tendencia europea o hispanoamericana. Por otro lado, si llamamos a su creación novela social, debemos agregar que es novela social hispanoamericana. Esta denominación debe tener en cuenta que, como sistema literario, se diferencia de sus semejantes europeos y ha de purificarse de las connotaciones peyorativas con las que se ha aludido a esta tendencia, incomprendiéndola y tomando como patrón a un modo de pertenencia a la cultura europea que no tiene en cuenta las tareas, urgencias y funciones que le caben a la literatura en la situación revolucionaria y cultural de los países hispanoamericanos.

*

El problema del indio ha tenido un peso decisivo en la conciencia de los países donde ha sobrevivido la población tradicional. Por ello, en estas naciones, se suele identificar a la literatura social con la literatura crítica y de protesta urbana y se reserva el nombre de *literatura indigenista* a la que se refiere al indio.

Fernando Alegría divide a la novela hispanoamericana en cuatro grandes grupos a los que llama de la propiedad, de conflictos sociales urbanos, psicológica e histórica. La novela indigenista sería una de las formas de la novela de la propiedad. El criterio de clasificación es la tematización de un referente objetivo: sociedad tradicional, sociedad urbana, sujeto individual y el pasado. Igualmente, Loveluck clasifica las novelas por el conflicto que "reflejan", y aunque no utiliza el término "indigenismo" alude genéricamente a las novelas que reflejan los conflictos del hombre con su medio geográfico. Su criterio es aún más estrecho que el anterior, pues privilegia el escenario en donde se desarrollará el tema. Recientemente Tomás G. Escajadillo ha replanteado el concepto de clasificación en una tesis interesante. Toma como punto de partida la distinción entre Aída Cometta Manzoni (1939), asumida posteriormente por Luis A. Sánchez (1953) entre indianismo e indigenismo. El primero sería aquel en el que está presente el tema indígena pero donde su imagen no responde al referente objetivo sino a una intención sentimental, romántica o idealista. El segundo, en cambio, no lo considera como "personaje decorativo sino como agonista", no lo ve con "cuerpo de indio y alma de blanco sino con alma y cuerpo de indio" —nos diche Sánchez—. Acá el criterio es el modo de tematizar un referente objetivo, agregando un juicio de hecho: se afirma que existen modos auténticos y modos ajenos de tematizar al indio y se reserva el título de indigenismo para aquella literatura cuyo criterio de verosimilitud es el referente real y no una imagen urbana, subjetiva o mediatizada de ese referente.

Pero además, ambos autores agregan un segundo criterio que no se refiere al tema sino al punto de vista de productor, o su reacción, frente al tema tratado auténticamente: el indianismo obedece a la "mera emoción exotista" y el indigenismo, en cambio, al "sentimiento de reivindicación social". Escajadillo cita dos criterios más—liquidación del idealismo romántico y suficiente proximidad con el indio y el Ande — que pueden reducirse al primero.[10]

Esta clasificación no es descriptiva ni comprensiva sino indicativa: provee de un índice estimativo para juzgar como diferente a un conjunto literario con respecto a otros conjuntos anteriores o simultáneos. Los elementos que constituyen a un conjunto en una nueva tendencia o un nuevo sistema literario, se transforman en el nivel estilístico formal, en el nivel del acto de producción y de lectura y en el nivel de la función institucional en la totalidad de la sociedad. De todos estos elementos Escajadillo sólo escoge dos indicadores, al nivel del acto de producción o de la praxis artística de los productores reales: el criterio de verosimilitud, que ha variado en la doctrina estética del nuevo movimiento, y la intención social que guía el acto de producción. La elección no es desafortunada como procedimiento eurístico pues ya se sabe que, en un sistema literario, la variación esencial de uno solo de los factores de un nivel implica el hecho de la transformación del conjunto en su totalidad. Pero todavía queda por delante una descripción del movimiento indigenista en sí mismo, es decir como lenguaje artístico que funda la conciencia e instituye un nuevo horizonte de la existencia individual y social de quienes lo producen o lo identifican como propio.

La conciencia del problema indígena comenzó como alegato ético-social en el siglo XVI. En esa época toma la forma de un discurso expositivo con el que se muestran los hechos y de un alegato que dirige a probar, en varios niveles, la incoherencia y la contradicción entre los principios que sustentan un sistema y la realidad social que los transgrede. Exposición documental, denuncia de los grupos dominantes, defensa y reivindicación de los dominados y apelación al deber de quienes han de velar por la justicia y el orden social son las características del primer indigenismo. Durante el siglo XIX, la misma tendencia se reformula en dos etapas. La primera mitad del siglo, a partir de la Asamblea del año 1813 en el Río de la Plata hasta mediados de siglo, conoce una prédica liberal sobre todo a través de las discusiones sobre el orden constitucional que debe regir las nuevas sociedades. En ella se insiste en que todo indio es un ciudadano y, por lo tanto, que es capaz de ejercer sus derechos civiles, en particular en el principio de igualdad ante la ley (en 1840 gran parte del presupuesto nacional del estado peruano se sufragaba con la contribución de castas o el impuesto personal a los indios), la capacidad de ser propietario y de enajenar y tierra y el derecho al voto, siendo deber del Estado reconocer estos derechos a través de la Constitución y prepararlo a través de la educación. En ese tiempo se calculaba que en cinco años se resolvería el problema del analfa-

betismo y que, recién entonces, podría ser ésta una condición para ser capaz del derecho de elegir las autoridades. En la segunda mitad del siglo XIX, predomina en cambio el sentimiento de frustración de estas expectativas que se manifiestan tempranamente, desde la narrativa de Aréstegui o en la segunda novela de Cisneros, hasta los que Escajadillo llama los precursores del indigenismo como Clorinda Mattos de Turner. Se actualiza, entonces, la doble dimensión de la documentación y denuncia de los hechos y de su consecuente interpretación como un desfasaje entre los principios liberales y progresistas de los nuevos estados y la existencia de una práctica anacrónica de explotación feudal y atraso nacional. En su expresión literaria, esta mentalidad tiene la doble influencia de la novela folletinesca popular con su dosis de melodramatismo, apelación a la sensiblería, exotismo, voluntad moralizante, simplificación maniquea y esquematismo; y también de la novela realista social con su voluntad de ver el personaje en función del medio, de comprender la realidad social y las relaciones entre los hombres y de producir una literatura que sea maestra de la vida. Sin embargo, esta literatura no trasciende los límites de la literatura burguesa con su alusión a lo ficticio, lo íntimo, lo privado y su encerramiento en un grupo social estabilizado e integrado a un sistema en expansión.

A partir de Mariátegui y Luis E. Varcárcel en la década de los años veinte, junto con un grupo que representa una ruptura, y más tarde de Ciro Alegría y José María Arguedas, se produce una novedad radical: la visión del mundo indígena no obedece a una denuncia documental, ni apela a la conciencia de los grupos dominantes, sino a un impulso de revalorización de un tipo de existencia y de una cultura tradicional que implican una afirmación revolucionaria, una condena global al sistema social dominante, sus valores y sus principios ideológicos y de todos los fundamentos que habían justificado a un orden social y a una cultura a partir de la Independencia. De esta manera aparece la voluntad de documentar la cultura indígena desde adentro de ella misma y, si se protesta en contra de la dominación de un grupo, sobre todo se diseña un paradigma valorativo que tiene un concreto sentido socialista.[11]

Este nuevo acento fundará un nuevo modo de producción (una nueva forma de estética, un nuevo criterio de verosimilitud, una nueva intención social), del que resultará un nuevo producto donde se transformarán el narrador y el lector ideales; se modificará la estructuración dando relevancia a lo espacial y constante por sobre lo narrativo y dinámico; creando un nuevo sentimiento afirmativo, gozoso y optimista de la vida; mostrando al personaje no sólo en función del ambiente, es decir determinado por su medio, como lo hacían Balzac y el positivismo naturalista, sino integrado y plenificado, participando solidariamente con el medio que lo trasciende y, sin embargo, constituye la esencia de su personalidad; despreocupándose tanto de los efectos sentimentales y melodramáticos del romanticismo y la novela popular, como

de las individualidades excepcionales propias de la novela burguesa; distinguiendo el proceso narrativo, que se detiene y diversifica para recrear un mundo, del relato de las acciones, que tiende a dramatizar la destrucción de la antigua cultura como un escándalo (en Ciro Alegría) o a interpretar su renacimiento como une reconquista nacional (en José M. Arguedas).

Este nuevo modo de producción y esta nueva forma artística se resuelven en una transformación radical de la función institucional de la forma literaria en una sociedad. La literatura acerca del indio, igual que la literatura social de los países de estructura predominantemente tradicional, participaban paradójicamente del sistema literario europeo, donde se reconocía la división de las funciones de cada actividad, asignándole al arte el ámbito de lo superfluo, del cultivo de los sentimientos, de lo individual y privado, del ocio y del entretenimiento moralizantes. Los sectores dominantes, en su literatura, reproducían a este nivel social y estético las tendencias predominantes en la ideología y la política de los grupos progresistas. Pero su presencia dentro de la Nación no era revulsiva sino integrada a los grupos dominantes, no luchaban por una revolución sino por una evolución más consecuente con sus propios principios y su literatura no era sino una expresión más de la ideología y de la situación de su clase social. Esta literatura, en cambio, transgrede el lugar a que había sido desplazada y ocupa un lugar inédito para las burguesías dominantes. Mientras aquélla reflejaba su vida y sus sentimientos ésta crea un nuevo sentido de la existencia social; mientras aquélla exigía la realización consecuente de los principios en los que se asentaba una clase y un Estado, ésta propone realizar una revolución social; mientras aquélla consiente en ocupar un lugar marginal y superfluo dentro de la vida social, ésta asume el lugar de la indagación racional y de la actividad política y el quehacer artístico se convierte en un momento de una praxis revolucionaria general. Mariátegui, comentando *Tempestad en los Andes* (1927), nos dice que el libro anuncia el advenimiento de un mundo. Caracteriza la empresa de Valcárcel, no como la de un profesor sino como la de un profeta: no se propone registrar los hechos que anuncian o señalan la formación de una nueva consciencia indígena, sino traducir su sentido histórico, ayudando a esa consciencia indígena a encontrarse a sí misma. La interpretación, en este caso, tal vez como en ninguno —nos dice con una clarividencia notable—asume el valor de una creación. Más adelante dice que su tema es la resurrección de la raza quechua y que para ello debe mostrarla viviente. No es el Inkario el que revive—nos aclara—, sino que es el pueblo del Inka que, después de cuatro siglos de sopor, se pone otra vez en marcha hacia sus destinos. Y, en otra parte, nos dirá que este tipo de movimiento social, y también este tipo de literatura, este renacimiento y esta gestación que se da en la realidad y en la conciencia, "no puede ser entendido, en toda su trascendencia, sino por los que luchan por que se cumpla". En estas pocas palabras Mariátegui ha definido, a nivel formal, a nivel del proceso de pro-

ducción y a nivel de la función institucional en la totalidad, al nuevo sistema literario. Y ésta es la diferencia esencial entre Ciro Alegría y José M. Arguedas y todos sus predecesores, incluyendo a los "indigenistas", a los regionalistas como E. Rivera, R. Gallegos o R. Guiraldes, a toda la novela naturalista urbana con tendencia a la crítica negativa y a buena parte de la literatura llamada del "realismo mágico" de Rulfo, Asturias, Carpentier o Guimaraes Rosa.

La crítica literaria también es un momento del sistema. Una crítica burguesa no puede captar, con su estética y sus supuestos valorativos, este fenómeno artístico que supone otros principios estéticos y otras pautas para medir sus cualidades artísticas. Sólo quienes luchan y participan en ese sistema lo han comprendido desde sí mismo y han podido juzgarlo.

*

Esta creación no ha sido comprendida por la crítica hispanoamericana contemporánea. Le cupo el mismo destino que a obras tan importantes como *El gaucho Martín Fierro* o las novelas de José María Arguedas, de las que se recogen sólo elementos irrelevantes, sin mencionar su importancia para la fundación de una cultura y del horizonte de la existencia de una sociedad. La razón ha de ser buscada en que los patrones valorativos y el instrumental conceptual que utilizan ordinariamente nuestros críticos proviene del sistema de la literatura europea post-burguesa de los países industriales. Esa literatura, a partir de Baudelaire y de Proust, del surrealismo y el subjetivismo creacionista de las escuelas de vanguardia, está soportada por un modo de producción que también supone una estética y una intención social particulares que son esencialmente diferentes de las que fundamentan este aspecto del fenómeno hispanoamericano. Medir a estas literaturas con los patrones y el instrumental válido para aquéllas es, científicamente, un error y, culturalmente, una alienación.

Rubén Barreiro Saguier critica al indigenismo literario, su esquematismo formal y el hecho de confundir la creación literaria con el periodismo, el panfleto o la crónica. Los dos presupuestos conceptuales son ya lugares comunes en la crítica de la novela hispanoamericana tradicional. También se ha hecho corriente la exposición de las características de la "nueva narrativa" en base a una serie de oposiciones con la tradicional, de tal manera que ese modo de discurso se ha convertido casi en un modo retórico de dar cuenta del fenómeno literario. Ramon Xirau, a quien cito a manera de muestra, opone los diversos tipos de realismo latinoamericano a la exploración de lo imaginario, lo fantástico y lo mítico de la nueva literatura. Si los primeros son documentalistas éstos serían creadores absolutos, si aquéllos reflejan lo real éstos indagarían por su sentido y revelarían fascetas desconocidas para la vida cotidiana, si aquélla es simple y coloquial ésta es barroca y esteticista, si aquélla es lineal ésta es circular, si aquélla es constructiva ésta es inacabada y fluyente, si

aquélla es afirmativa ésta es alusiva, si aquélla es simplificadora ésta es polifascética y, en fin, ésta no se contenta con describir la realidad sino que buscaría más allá de los hechos y las costrumbres, inventar y descubir una nueva realidad.[12]

A partir de las revoluciones burguesas, las literaturas de los países industriales han constituído tres distintos sistemas literarios en cuanto a sus características formales, el modo de producción de sus portadores y la función institucional que cumplieron con respecto a la totalidad social. Esquematizando ese proceso, la literatura romántica politizada de un Byron o un Victor Hugo, como lo fué la de Diderot, simplificaba y dramatizaba lo real para hacerla cumplir una función comprometida con respecto a la transformación de las relaciones de la totalidad social; la literatura del realismo y del naturalismo social tenía una actitud contemplativa e insistía en la imparcialidad, la objetividad y el desinterés de la forma literaria; finalmente, la literatura postburguesa prescindió de la realidad económica y social, defendió la autonomía y la intemporalidad de la obra refiriéndola, por un lado, a la cultura trascendente y a los valores estéticos y, por otro, a la propia subjetividad creadora o a la de un grupo aristocrático, hermético y elitista desvinculado y marginado de la sociedad. Sólo a partir de este proceso de extrañeamiento de la cultura, de su desvinculación de la vida práctica, la marginación del artista, su olvido del mundo y la absolutización de la subjetividad desenraizada, su prescindencia y la desvalorización de la razón, su ignorancia de la solidaridad y su renuncia a fundar la conciencia social es posible considerar como absolutamente válidos e indiscutibles los principios de una estética que privilegia lo alusivo, lo ambiguo, lo subjetivo, la creación absoluta y desvinculada del ámbito social, la indagación gratuita, el escepticismo, el relativismo y lo lúdico. Para esta estética sólo existe "una" literatura y todas las literaturas anteriores, sus estéticas y sus modos de producción, excepto algunas obras excepcionales trascendentes a las circunstancias en que fueron creadas y que por lo tanto permiten referirlas a los valores absolutos y a la propia subjetividad, pertenecen a la prehistorira de su arte.

Y con estos patrones valorativos y este instrumental se ha comprendido y juzgado a la literatura social hispanoamericana. Es decir, que se la ha malcomprendido. Ni se ha comprendido exactamente el fenómeno de la nueva literatura a partir de Huidobro, Vallejo, Neruda y Borges aunque las similitudes con los movimientos europeos han permitido valorizar algunas de sus características, sobre todo en lo que tienen de subjetivo y esteticista, sin lograr discriminar valores, igualándolos en una dignidad similar.

Es posible comprender la Obra de Ciro Alegría desde ella misma, atribuyéndole los mismos rasgos con los que Xirau describe a la nueva literatura hispanoamericana, pero despojándolos de su contenido idealista y su ambiguo relativismo. Si aquélla indagaba por el sentido del mundo ésta también lo hace

pero no porque su exploración busque distinguir una subjetividad genial que logra un mundo original y autónomo de palabras, sino porque pretende fundar, por primera vez de manera auténtica, la conciencia de un pueblo y poner a luz lo que había sido negado, ignorado y suprimido hace cuatrocientos años. Si aquélla no refleja lo real sino que revela fascetas desconocidas para la vida cotidiana de los grupos urbanos, ésta también lo hace, pero no con un sentido lúdicro, gratuito y sin consecuencias sino para mostrar, como una evidencia, el modo de pertenencia de un pueblo a la historia. Si aquélla literatura trata de ir más allá de las costumbres y los hechos, también ésta crea mundos imaginarios, pero para dar razón de lo esencial de lo real y no para desvincularse de la vida de los hombres. Si aquélla se mueve en horizontes míticos ésta también lo hace, pero afirma lo fantástico y lo mítico, es decir lo utópico diseñado simbólicamente, para fundar un paradigma valorativo y señalar su destino a un pueblo, que ya está en marcha y está decidido a tomar las riendas de su historia; en vez de contentarse con su referencia o su participación con un confuso espíritu trascendente que olvida que no puede existir una realidad espiritual sin raíces que busquen encarnarse en la historia y en las sociedades reales. Finalmente, si aquélla es creación ésta también lo es, porque la tarea eminente de esta literatura es haber fundado una nueva conciencia, creado un nuevo sentido, dado razón de una nueva forma de la historia y diseñado un futuro posible que no le era permitido al hombre presentir y en el que no econtraba una razón para luchar en el pasado. Ciro, para utilizar la expresión de Xirau, asumió el papel de continuar inventando y descubriendo esta realidad que se hace y se construye y que ellos contribuyen a construir. Que es precisamente, a pesar de la grandielocuencia de la nueva crítica, lo que se niega a hacer una buena parte de la nueva literatura.

Nos dice Heidegger que el arte cumple su función cuando nos abre un mundo nuevo, distinto y esencial para el hombre. Y nos define a la literatura como la institución de la verdad de un pueblo. La instituye como don, como fundación y como inicio, donde sa acuñan para un pueblo histórico los conceptos de su esencia, es decir su modo de pertenencia a la historia. Ciro Alegría ha instituído un mundo y ha fundado un modo de pertenencia de su pueblo a la historia. Y por eso con su Obra puede reclamar para sí, junto con un breve puñado de otras creaciones, la de fundador de nuestra realidad.

NOTAS

[1] Dora Varona ha publicado *Ciro Alegría, trayectoria y mensaje*, Lima, Ed. Varona, 1972, en donde figuran una cronología, una recopilación de trabajos críticos, declaraciones de Ciro Alegría e interesantes referencias bibliográficas.

Utilizo, además, las declaraciones de Ciro Alegría en el *Primer encuentro de narradores peruanos*, Lima, Casa de la cultura, 1969 y la entrevista de Günter Lorenz en *Diálogo con América Latina*, Valparaíso, Pomaire, 1972.

Existe una bibliografía sobre Ciro Alegría y está anunciada la *Obra completa* y una serie de estudios, ahora en preparación por Dora Varona.

[2] Utilzaré los conceptos de *literatura sapiencial, poesía elegíaca* y de *función mítica* según los expongo en *Martín Fierro, mito, héroe y gaucho*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1968. Utilizaré el concepto genérico de *Literatura* en el sentido de sistema literario en cuanto fenómeno institucional, tal como lo he expuesto en *Creación literaria y praxis social: Los sistemas literarios como instituciones sociales en Hispanoamérica*, Centro de Estudiantes de Literatura, Universidad Nac. M. de San Marcos, 1974.

[3] Cedomil Goić, en *Historia de la novela hispanoamericana*, Valparaíso, Ed. Universitarias, 1972, caracteriza al narrador de la Obra de Ciro Alegría como un sujeto que "se vuelca simpática y solidariamente, con patética o contenida emoción, a la causa de los explotados", igualmente que los narradores de su generación (pg. 219). Utilizaré acá la noción de *objetivación del narrador*, no en un sentido relacional como acostumbran a hacerlo los estudios de estilo, sino en un sentido ontológico, tal como lo entiende Heidegger en su exposición del concepto de *sujeto* (sub-jectum), del concepto del *representar* (poner delante) o de la imagen antropológica del mundo como característica de la edad moderna o del mundo como *proyecto* (pro-jectum) de la propia subjetividad, en *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1960, "La época de la imagen del mundo", pgs 80 y ss; ver también pg 78 y, sobre todo, la nota, 9, pg. 93 y ss. G. Lukács utiliza el mismo concepto para caracterizar la literatura burguesa, véase en *Teoría de la novela*, capítulo III y en *Sociología del drama moderno* en la introducción (en la selección de Peter Ludz: György Lukács, *Sociología de la Literatura*, Madrid, Ed. Península, 1969, pgs. 77 a 83 y pgs. 251 a 281).

[4] Alberto Escobar ha destacado, en su notable estudio sobre *La serpiente de oro:* a) la peculiar relación entre un narrador-pedagogo y un lector-forastero; b) la naturaleza como personaje sujeto de acciones, como definición del hombre y como antagonista que le permite afirmar su señoría; c) la unidad entre el hombre, el ritmo de la naturaleza y el horizonte comunitario en el que un pueblo constituye su realidad; d) con este último aspecto se vincula la imagen de la novela como la de un coro fraterno o un destino solidario; e) la novela como imagen totalizadora de una existencia libre y plena: "la autenticidad de una experiencia que dice llanamente de la grandeza del mundo regional, pequeño pero propio, y humanizado por una actitud que rechaza el envilecimiento del hombre y reclama no lástima, sino admiración".

Para Escobar, este modo de creación significa una novedad dentro de la tradición de la literatura nacional que "centraba el interés novelístico en la discordia entre el régimen imperante, favorable a los hacendados y patronos, y el oprimido de los grupos mestizos e indígenas", en *Patio de letras*, Lima, Caballo de Troya, 1965. Este último juicio debe ser matizado: si bien representa una novedad, corresponde a la actitud de Luis E. Valcárcel y el grupo revolucionario; y el interés de la novela anterior era naturalista, manteniendo la tradición del cuadro de costumbres, esteticista en los que participan en la renovación modernista y social. Sin embargo, en esta última tendencia, al final de la década del treinta, está presente tanto la visión liberal novecentista a que se refiere Escobar, como la revalorización de la cultura tradicional y la perspectiva de la lucha de clases.

[5] Cornejo Polar, A., *La estructura del acontecimiento de Los perros hambrientos*, Revista *Letras*, Lima, Instituto de Literatura, Facultad de Letras y Ciencias humanas, Universidad de San Marcos, no. 78 y 79.

[6] Esta coalisión había sido ya aludida en sus dos novelas anteriores, donde se vislumbra que si el hombre asume espontáneamente su pugna con la naturaleza, la que le da ocasión para engrandecerse integrándola a su personalidad comunitaria, no puede comprender ni adecuarse con respecto a la ocasional pero inevitable relación con las Instituciones y autoridades forasteras. Sin embargo, este elemento sólo es presentado ocasionalmente, como un rasgo lateral dentro de un acontecimiento y un tipo de existencia que permanece en un ámbito independiente y fuera de la historia. Véase Antonio Cornejo Polar, en la cita anterior y Alberto Escobar, op. cit., "Vida y libertad".

[7] Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, Méjico, Joaquín Mortiz, 1969.

[8] Para la concepción de José C. Mariátegui sobre el *Indigenismo*, véase en la edición de su *Obra completa*, Lima, Amauta, 1970, los tomos II, XI y XIII; en particular, en el tomo II, Segunda parte "El problema del indio" y Séptima parte, párrafo XVII, "Las corrientes de hoy: el indigenismo"; en el tomo XI, las pgs. 25, 30, 72, 104 y 108; y en el tomo XIII, I, "Tesis ideológicas" e "Indigenismo y socialismo", pgs. 214 a 229.

[9] Acerca del costumbrismo español, ver el estudio de José Montesinos, *Costumbrismo y novela, Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Valencia, Castalia,

1960; también E. Correa Calderón, *Costumbristas españoles*, Madrid, Aguilar, 1964. Ambos citados por Juan Carlos Ghiano, *El matadero de Echeverría y el costumbrismo*, Buenos Aires, Centro Editor, 1968, de quien tomamos la caracterización del costumbrismo y sus relaciones con la sociedad en España y en el Río de la Plata.

[10] Sobre el concepto de *Indigenismo*, Aída Cometta Manzoni, *El indio en la novela de América*, Buenos Aires, Ed. Futuro, 1961; Raimundo Lazo, *La novela andina*, Mexico, Ed. Porrúa, 1971; Luis A. Sánchez, *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*, Madrid, Gredos, 1953. Estas citas están tomadas de la Tesis de doctorado de Tomás G. Escajadillo, *La narrativa indigenista: un planteamiento y ocho incisiones*, Lima, Univ. de San Marcos, Programa de Literaturas hispánicas, 1971, quien ha recopilado un interesante material bibliográfico sobre los narradores indigenistas peruanos.

[11] El movimiento indigenista está representado por aquellos sectores independientes tanto del Estado y de su política social (Visitadores, Leyes de indias, Constituciones, Patronatos, Ligas) como del movimiento de organización e insurrección de los propios indios (representaciones al soberano, memoriales de los propios indios, insurrecciones, Congresos campesinos y Ligas Agrarias, Sindicatos.)

Durante el siglo XIX, hay que distinguir dos épocas. La primera alrededor de la independencia y la organización, está representada por los proyectos de restauración del Imperio de Miranda o Belgrano, por los gestos y proclamas de San Martín y Bolívar, y por el movimiento constitucionalista liberal que se expresa en las Constituciones del 23, 27—28 y 33—34. La segunda etapa, a partir de la explotación del guano y del salitre, forma parte de la resistencia general de la corriente liberal (llamada de los "rojos" ya a mediados de siglo) contra el ritmo de vida señorial y ocioso de la nueva clase social (Benjamín Cisneros, Bustamante, Casós, Clorinda Matos de Turner y los informes de los ministros de hacienda). Sobre esto hay numerosas referencias en Jorge Basadre, *Historia de la República del Perú*, Lima, Ed. Universitaria, 6ta edición. Véase también Jorge Basadre, Introducción a las bases documentales para la historia de la república del Perú con algunas reflexiones, Lima, Ediciones P. L. Villanueva, 1971, 2 tomos.

Durante el siglo XX, se dan diversas tendencias: a) la crítica positivista y radical a las oligarquías improductivas y dominantes, por ejemplo en González Prada, y que inspirará el movimiento del anarcosindicalismo; b) los nuevos planteos del A. P. R. A., donde se combate simultáneamente a las oligarquías y a la penetración imperialista a través de una alianza de clases bajo el liderazgo de una burguesía nacionalista, y que da origen al sindicalismo controlado por el partido aprista; c) la propuesta de una revolución socialista y clasista, donde el problema del indio ocupa el primer lugar por constituir la gran mayoría de la población trabajadora, representada, por ejemplo, por Mariátegui; d) finalmente los planteos populistas de sectores de la social democracia y la democracia cristiana que tiene su expresión en el programa de reformas pacíficas y producidas por la acción del Estado del Belaundismo, por ejemplo Alejandro Miró Quesada. Después de la década del 60 existirán otros planteos revolucionarios entre los que resalta el movimiento de los Valles de La Convención y Lares, pero ya no pueden llamarse indigenistas sino indigenas. Véase la Obra de Basadre (tomos IX a XIII). Una visión de conjunto de esta bibliografía indigenista véase las obras de González Prada, de los participantes del movimiento Aprista, de los inspirados en el movimiento socialista y de Alejandro Miró Quesada en Augusto Salazar Bondy, *Historia de las ideas en el Perú contemporáneo*, Lima, Francisco Moncloa, 1965, 2 tomos.

[12] R. Barreiro Saguier, "José M. Arguedas", en *Le Monde*, Paris, 20 de diciembre de 1969, cita tomada de la tesis del Dr. Escajadillo, op. cit. El artítuclo de Ramón Xirau en la obra de conjunto dirigida por César Fernández Moreno, México, Siglo XXI.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 17 (1—2), pp. 93—109 (1975)

El amor en César Vallejo, "viejo combatiente de la esperanza"

Por

MARCELO CODDOU

(Concepción)

I

Resulta enormemente ilustrativo el valioso análisis efectuado por Neale-Silva del poema XIX de *Trilce* con el que aclara cómo en la visión de Vallejo "esperanza" y "desilusión" constituyen opuestos y complementarios extremos del vivir. Afirma el crítico: "del final (del poema) se desprende una lección profunda: la esperanza puede elevar al hombre a insospechadas alturas trascendentales, siendo, como lo es, proyección del espíritu, pero es también la causa de lamentables caídas, porque, igual que el ente que la sustenta, no puede realizarse más allá de las posibilidades humanas".[1]

Y esto efectivamente es así: no podríamos encontrar en *Trilce* una concepción utópica—tampoco la hay en sus últimos libros—sobre el alcance y significación del hombre y sus potencialidades. Si no hay en Vallejo—como tanto se ha insistido, sin comprender cabalmente su obra—una negación rotunda y, por ende, "cerrada", de la capacidad humana para proyectarse en su medio circundante, su concepción realista—humana también—no le lleva a vislumbrar algo que vaya más allá de lo que integra al hombre como su necesario límite constitutivo; como insuficiencia sí, pero que de ser tomada en plenitud de conciencia permite partir de seguras consideraciones sobre lo que ha de pensarse como posible. Es que justamente en esta dialéctica—ésta y otras—que ofrece la concepción de nuestro poeta, reside su enorme valor de aprehensión de lo más señero y conformador de lo humano: es en el encuentro de sus aptitudes, en el enfrentamiento de los rasgos que lo definen, donde Vallejo ve al hombre, no en el esquema rígido de lo definitivo.

De allí la dinamica de su desplazamiento, de allí la imposibilidad de la generalización abstracta y definitiva. Dice bien Neale-Silva cuando sostiene, interpretando a Vallejo: "el hombre vive, pues, entre la euforia y la depresión espiritual, impelido a veces por móviles cuya existencia no acierta a comprender, o atenazado por la melancolía y la inacción" (pág. 149).

Por esto también es que Vallejo nos entrega una imagen del hombre mucho más rica de la que la crítica generalmente ha vislumbrado. Un hombre

sometido, sí, a las contingencias del desengaño—cruel realidad nunca desdeñable—pero abierto siempre a las posibilidades de un más cabal cumplimiento de sí, no por venturas venidas de esferas ignotas e inalcanzables, sino por esfuerzo que requiere la atención constante, el debatirse decidido y la acción que permita el cambio necesario. Hay en el hombre lo que el citado crítico llama "su propia naturaleza proyectiva" y esto es esencial tenerlo en consideración, pues implica no dejarse domeñar por supuestos esencialismos estáticos y, como tales, definitivos e insuperables. Lo cual nos obliga a sostener también que el siguiente acerto de Valverde—casi lugar común de la crítica—pida ser revisado: "el dolor y la desgracia son para Vallejo algo total, radical, que le reducen para siempre y le menguan sin remedio, revelando su pobreza sustancial y su miseria eterna, obligado a la renuncia de su mismo ser, buscando apenas el subsistir".[2]

¿No es ésta, por lo menos, una manera demasiado rotunda de asentar un juicio? ¿"Renuncia de su mismo ser" en una poesía en que el espectáculo de su sujeto lírico es precisamente la defensa de su entidad más soterrada y esencial? Si de búsqueda hay que hablar—y ella está, predominante, en esta poesía—, no es del mero subsistir, sino del persistir y proseguir: recuperar lo perdido es permanente intento, afirmarse en lo logrado y proyectarse en nuevas dimensiones es propósito mantenido en quien se define, precisamente, por su anhelo del Fundamento, de la Unidad.

Creemos legítimo ver en esta apreciación errónea de Valverde un hecho sintomático que, por frecuente, ha motivado en gran parte las limitaciones de la crítica referida a Vallejo: una nota que indudablemente caracteriza a su obra, se la considera hasta tal punto esencial que se la hace extensiva a toda ella. Se procede a una generalización ilegítima de un rasgo particular —básico en algún momento—que el crítico eleva a constituyente definitorio de *toda* la poesía del autor, con la consecuente exclusión de importantes sectores de su praxis poética. Necesariamente con ello el criterio propuesto entra en contradicción con la poesía misma del creador peruano, ya que a ésta se la cercena o mutila. Como tal generalización falsea la realidad de la obra, se impone pronunciarse por un cambio radical en el modo de enfocar el problema. Neruda, con esa profundidad intuitiva y con esa capacidad de recepción crítica de la que diera tan generosas muestras en su propia obra, nos proporcionó la pauta más adecuada al referirse al "interno crecimiento esencial" de Vallejo, quien con su "silenciosa obra duradera" justifica que el poeta chileno le llame "viejo combatiente de la esperanza, viejo querido".[3] Aquí sí que estamos frente a una apreciación justa: "viejo combatiente de la esperanza".

Una perspectiva que acepte la faceta del dolor como la única que preside la poesía de Vallejo, tendrá que errar por unilateral. La predominancia de lo que significa un vivir atormentado, el choque duro con una realidad cruel

que conforma históricamente el marco en que surge la fuerza de esta poesía, no debiera impedir apreciar en ella la visión de una humanidad que lucha por su plenitud y realización esencial: humanidad que es la del "yo" debatiéndose con garra y que es la de "todos", a quienes llama en su canto, por los cuales clama en cada verso y a los que proporciona la mostración de su propio quehacer inquebrantable.

Por eso tampoco nos puede parecer valoración efectiva la de quienes —como García Nieto, por ejemplo— postulan que "Vallejo sabe bien que hay dolores sin remedio, que surgen de la tierra, como arboledas sucesivas e innumerables".[4] Una visión limpia y amplia, que considere la totalidad del mundo vallejiano, permite esclarecer la delimitación precisa que el poeta hace de la circunstancia en que el dolor y la injusticia se entronizan. Cuando el mismo García Nieto llega a decir con respecto a "Un hombre pasa con un pan al hombro" que: "el lamento de este poema, con toda su doliente ironía está llevándonos a llorar a una tierra que ya no es de nadie, a un tiempo que ha sido o que está por venir, que hemos abolido y que preparamos, por nuestra condición tremenda de ser hombres y de estar sujetos sin remedio a nuestra hombredad", nos parece estar ante un caso flagrante en que la crítica proyecta la parcialidad de su propia visión a una poesía que básicamente es la mostración de precisas circunstancias por la superación de cuyos límites clama. Tales postulaciones esencialistas no son las propias de esta etapa del poetizar de Vallejo, quien bien sabe el poder que la praxis tiene para transformar un mundo en reino humano. Hay gran equivocación en decir, pues, que la esperanza "no asoma apenas (en Vallejo) ni cuando su postura de militante, dentro de las salvaciones del hombre por el camino de lo social, podría alentarle hacia un mundo mejor, de mayor equidad y de estadía más prometedora" (pág. 24).

Pero, como siempre, han de ser los poemas mismos los que impongan su propia realidad: en ellos hay un requerimiento a una más justa intelección y debemos, pues, atenderlos.

En la segunda estrofa de *Trilce* XIX el sujeto lírico se dirige a la "Hélpide dulce" constatando:

> Hoy vienes apenas me he levantado.
> El establo está divinamente meado
> y excrementido por la vaca inocento
> y el inocente asno y el gallo inocente.

Aquí la esperanza, elemento del devenir, potente de cambio, que termina con la melancolía de quien, feliz, la ve actuar (vs. 1—2), provoca modificaciones substanciales en el mundo externo: "hasta las más prosaicas realidades —comenta Neale-Silva— adquieren contornos simbólicos y se embellecen. Presiéntese un concierto, una armonía antes no vista ni sentida, que hace desaparecer todo lo vulgar y lo maléfico".

El término "inocente", cualificador de los objetos, de los animales —vaca, asno, gallo—, reiterado como propio de cada uno y de todos ellos y en esa reiteración intensificándose, es proporcionado como determinante de la realidad circunstancial, por un yo que se ha enriquecido por esa "Hélpide dulce" cuya acción más decisiva se forja, claro está, sobre él mismo, transformándolo hasta el regocijo que lo lleva a exclamar:

> Quemaremos todas las naves!
> Quemaremos la última esencia![5]

Ni tan siquiera lo iluso del *mito* o la duda intelectual—explícita en la fórmula de consideración "mas si . . ." del verso catorce—, pueden doblegar la tenacidad de un yo que se afirma en su propósito:

> mastiquemos brasas.

Si bien es efectivo que puede llegarse a la constatación de que

> ya no hay donde bajar,
> ya no hay donde subir,

y que "el gallo" se pone "incierto", tal incertidumbre brota de un intento que, como hemos dicho, pudiese ser superior a las posibilidades reales con que se cuenta, lo cual no es lo mismo que negar definitivamente la fuerza de una esperanza que fuese para siempre rechazada, por inoperante o inválida. Esa esperanza que, por frágil, "plañe entre algodones", según nos dice en *Trilce* XXXI, donde se la ve plenamente humana, diferenciada y enfrentada a la que ofrece la presencia anhelada de Dios.[6]

No es la esperanza fruto logrado y permanente en el hombre, que al vivir en un mundo de acoso y amenazas, donde prima la falsedad—"porteros botones innatos"—debe estarse siempre prevenido haciendo callar el miedo, "cállate, miedo" dice textualmente el verso seis. Y esa esperanza no es algo abstracto ni lejano, ni inaccesible: soy "yo" el que "espero, espero siempre" dice el sujeto en medio de la contingencia y la dificultad de aprehender un sentido a la existencia, que es la propia vida, con posibilidad de inspirar, aún "tan vaga" como es, esa afirmación que se busca y se necesita. Tampoco Dios tiene la potencia suficiente para sostener definitiva y firmemente al hombre. Cuanto más

> apenas
> pero apenas, entreabre los sangrientos algodones
> y entre sus dedos toma le esperanza.

Un Dios que ante el espectáculo del hombre queda "sobresaltado", esto es, sorprendido, sin la fuerza requerida para enmendar a su criatura. Y se llega así a lo único posible, lo verdadero:

Señor, lo quiero yo . . .
Y basta!

La voluntad inquebrantada, sosteniéndose a sí misma y sosteniendo al hombre.

No creemos con Coyné que el grito final "Y basta!" sea del dolor"sin otro recurso que la afirmación desesperada de la voluntad de no tenerlo en cuenta";[7] más bien nos parece válida otra de las posibles interpretaciones que proporciona Neale-Silva, la de que sea un "¡basta de esperanzas falsas!, un reniego de la fe trascendida a valores suprahumanos y en este sentido no es "afirmación desesperada" sino conscientemente encaminada a sí mismo; no sin dudas y contradicciones, claro está, como parte que es de una mentalidad genérica que expresa la confusión y el desencuentro del hombre que no ha hallado aún su camino verdadero. ¡Qué distinto va a ser ese hombre seguro y firme que nos poetiza Vallejo en *España, aparta de mí este cáliz*!

No queremos decir que en *Poemas humanos* no encontremos una imagen del hombre en pleno extrañamiento—desmembración del mundo, inmensa soledad, miseria y desamparo—, pero es que justamente en el sufrimiento descubre el sentido profundo de la verdadera solidaridad humana. En el "yo" de todo ese poemario vemos cómo siente "una gana ubérrima, política" de querer y abrazar a todos, aún a sus enemigos.

En las líneas que siguen procuraremos ver modo de explicar con claridad cómo se nos ofrecen estos hechos complejos en la poesía de Vallejo.

II

Sin necesidad de subscribir absolutamente las tesis de Fromm, cuyas formulaciones alcanzan tal carácter sugerente que uno se explica la acogida que se les brinda aún entre aquellos que parecieran estar más alejados del centro de su doctrina, no se puede menos de admirar la lucidez con que ha descrito la naturaleza última del amor, descubriendo su ausencia general en el presente y criticando válidamente las condiciones sociales que determinan tal carencia. Sabedores del peligro de deformación a que nos pueden llevar nuestras esquematizaciones de su rico y complejo pensamiento, nos atrevemos, sin embargo, a proponer la aproximación de sus postulados fundamentales a algunos de los problemas que plantea la correcta interpretación de la obra vallejiana.

Hay en esta poesía un constante sentimiento de *culpa* y de *angustia* que parecen inmotivados o para cuya explicación se han procurado las más diversas teorías.[8] Nunca, que sepamos, se las ha puesto en la conexión indudable que guardan con el núcleo mismo de la visión del mundo que su obra expresa: la conciencia de la *separatidad humana*. Vallejo siente, ve, que la necesidad más profunda del hombre es la de superar su *separatidad*, o, como

diría Fromm, "de abandonar la prisión de su soledad".[9] Algunos de los poemas más significativos de esta obra los constituyen aquellos en que se percibe el dramático intento por lograr la unión, por trascender la propia individualidad y encontrar compensación.

Una poesía así surge de la situación humana, de las condiciones de la existencia humana y por eso toda ella es, en el sentido más estricto del término, *poesía del amor*, en la que se plasma toda esa dinámica hacia la superación de la separatidad que constituye el existir del hombre en determinadas relaciones.

Vallejo rechaza, y ve con angustia, el modo en que el hombre de su sociedad ha procurado sobrepasar el estado de separación, en una unión en la cual el ser individual desaparece y cuya finalidad es la pertenencia al rebaño: la sumisión al mundo del *se*, una adaptación pasiva en que parece encontrarse salvado de la terrible experiencia de la soledad a través de las modalidades predominantes de la conformidad. Y por eso esta poesía es también fundamentalmente *inconformista*, negadora de los principios que sustentan las formas de convivencia en la sociedad capitalista o industrial, o en la sociedad del infradesarrollo sometida al capitalismo, donde tan sólo hay apariencia de igualdad, la igualdad de los autómatas, de hombres que han enajenado su individualidad. "Hoy en día—dice Fromm, hablando de la sociedad capitalista contemporánea—igualdad significa "identidad" antes que "unidad"—refiriéndose así a la identidad de las abstracciones que en ella prevalece—. La sociedad contemporánea predica el ideal de la igualdad no individualizada, porque necesita átomos humanos, todos idénticos, para hacerles funcionar en masa, suavemente, sin fricción; todos obedecen las mismas órdenes, todos están convencidos de que siguen sus propios deseos."

Es notable lo que Vallejo a este respecto nos ha proporcionado como visión en su obra y que explica cómo, desde el rechazo a tal modalidad de "relación" humana, había de llegar, como sucedió, a una postura vital y política en la que su postulado es el de una sociedad en que la identidad por la conformidad—insuficiente para aliviar la angustia que provoca una radical separación—no exista, sino que, por el contrario, esté basada en los principios de justicia que dando al individuo plenitud de posibilidades para su más cabal realización humana, le permita alcanzar un lazo de unión efectiva con todos, a través del esfuerzo común, en labor de proyección y sentido social, en la cual el individuo se une al mundo por el proceso de creación en un trabajo o acción productivos y no enajenantes.

Es por no ver esto que resulta incomprensible para muchos estudiosos de Vallejo la existencia de una poesía social y política, como llegará a ser la suya, desarrollada a partir de instancias iniciales en las cuales lo predominante fue la angustia, el sentido de culpa.

Con referencia a un poema como "El pan nuestro", con razón Spelucín

ha podido hablar de "santa indignación cristiana ante el oprobioso espectáculo de la injusticia social"[10]: el sentimiento de solidaridad en el dolor aquí era, también, el sentimiento de un pecado del que el sujeto asume la responsabilidad.

Paoli también ha escrito, con respecto a "Agape" y a "El pan nuestro", que hay en ellos una disposición de fraternidad cristiana: "il cristianismo è per lui soprattutto questo: comunitarismo e sacrificio redentore del Cristo".[11]

Mucho más importante es, sin embargo, lo que el mismo crítico averigua en el segundo de esos textos: que en él se delinee el concepto negativo que Vallejo tiene del individualismo. Advierte Paoli que la aspiración, primeramente familiar y comunitaria, después interhumana y cósmica, está en las raíces morales de su espíritu más que en la experiencia y en los sentimientos: "la famiglia, la società-famiglia, prima che sentimenti, sono imperativi morali. L'individuo isolato è un orfano da compiangere e da salvare. L'individualista è un peccatore" (pág. XLV).

Basándose en esta afirmación y en el análisis del poema "La araña" —donde efectivamente se presagia el dolor cósmico que estará presente en tanto texto de Vallejo—, Paoli sostendrá: "lo spirito comunitario o comunista (. . .) è originario in Vallejo e prima degli studi marxisti e dei viaggi in Russia, si fonda su di una lettura socialrivoluzionaria del Vangelo" (pág. XLVI).

Creemos que Paoli equivoca su enfoque en esta oportunidad, aunque acierte en consideraciones parciales. Es cierto el arraigo ético de la propensión humanitaria de Vallejo, su tendencia al amor caritativo y su rechazo del individualismo, como también es cierto que ello es anterior a la profundización de sus lecturas marxistas, escasas en los años peruanos.[12] Y, todavía más: tenemos que conceder que la lectura de los Evangelios hecha por Vallejo, pudiera llegar a calificarse de "social-revolucionaria". Pero el avance, la seguridad y, sobre todo, el sostenimiento ideológico sólido de su postura vital y humana, tal como ella trasparece en su última producción literaria y tal como sabemos por su biografía que ella fue, exigen apreciar en todo lo que significó para Vallejo su adopción responsable de la posición filosófica y política del marxismo.

En el instante que estábamos revisando del desarrollo del pensamiento de Vallejo, conciencia de culpa y conciencia de desgracia—personal o colectiva—se hacen una:

> ¡ Pestaña matinal no os levantéis !
> ¡ El pan nuestro de cada día, dánoslo,
> Señor . . . !
> Todos mis huesos son ajenos;
> yo tal vez los robé !
> Yo vine a darme lo que acaso estuvo
> asignado para otro.

¡Y pienso que, si no hubiera nacido,
otro pobre tomara este café!
Yo soy un mal ladrón . . . ¡Adónde iré!

Lo que en estos versos es indudable perspectiva cristiana, en otros de la misma época ya serán las primeras manifestaciones de un rasgo que se hará recurrente en *Trilce:* la rebelión contra Dios, debido al carácter injustificable del sufrimiento humano. Así, por ejemplo, "La cena miserable":

Hasta cuándo estaremos esperando lo que
no se nos debe (. . .)
Hasta cuándo la Duda nos brindará blasones
por haber padecido (. . .)
Y cuándo nos veremos con los demás, al borde
de una mañana eterna, desayunados todos.
Hasta cuándo este valle de lágrimas a donde
yo nunca dije que me trajeran.

Aquí es resaltante, en la reflexión que el sujeto se hace, la apetencia de que la plenitud—simbolizada en la satisfacción del hambre—sea de todos, de él *con los demás.*

A esta luz tales versos, pensándolos dentro del contexto total de la obra de Vallejo y no tan sólo en el circunscrito al poema mismo, nos parece que la duda de Ferrari de si se trata de un "paraíso de las almas después de la muerte o la sociedad realizada y justa después de la revolución socialista"[13], encuentra su respuesta. Sobre todo si tenemos en cuenta que, según sostiene el mismo crítico, en poemas como "Agape" y "El pan nuestro", cuyo tono es cristiano, "se vislumbra ya esa impaciencia de felicidad colectiva, de justicia universal que caracterizarán al Vallejo revolucionario y marxista". Frente a la ambigüedad de los textos la resolución interpretativa tiene que optarse de acuerdo con el núcleo significativo de toda la producción poética del autor y éste en Vallejo—creemos haber ido dando la demostración de ello—no es tanto la apetencia de una salvación ultraterrena como el acceder a esa unidad que en él es siempre concebida como una realización unánime, colectiva.

Esta protesta contra el sufrimiento (siempre el suyo y el de los demás, solidariamente unidos), ese sufrimiento que destruye, y del cual nacen la muerte y la aniquilación, va intensificándose en su obra última y adoptando cauces que marcan una modalidad diversa a la incial pero que responde a lo que allí claramente se fraguaba.

Paoli, que tanto ha recalcado el carácter cristiano del pensamiento de Vallejo, queriendo verlo totalmente integrado con su marxismo, no puede menos de reconocer que la imagen de la Divinidad—no la de Cristo—se presenta en Vallejo en forma contradictoria: "il destino *(lo ciego y lo fatal)* è in realtà il gran dio crudele di Vallejo" (pág. XLVIII). Por eso debe señalar: "la frequenza del motivo (» Los heraldos negros «, » La de a mil «, » Líneas «, » Los dados eternos «, » Unidad «)—anche se spesso intellettualizzato e non

concretizzato poeticamente—è sintomatica. Vallejo perseguirà nelle opere mature una salvezza umana, una fede politica capaci di liberare lui e tutti gli altri uomini dalle morse del destino."

No podrá entenderse el vínculo de profundo sentido que conlleva el desarrollo de una visión y podrá pensarse como mera adherencia de literatura partidista a la fase final de su obra, si no se comprende a ésta como una culminación necesaria de un pensamiento que fue integrándose y desenvolviéndose coherentemente. Por ello es que no pueden deslindarse, como lo pretende cierta crítica voluntariamente inmanentista, aspectos que van tan entrañablemente cohesionados en su obra, como son los poemas mismos y la dinámica de una visión y de un sentimiento que en definitiva los sostienen. La poesía definidamente social de su última etapa de producción tiene su raíz en la poesía inicial, no tan sólo porque en ésta haya algunos textos de filiación claramente establecida con la poesía última—aquellos en que los motivos son precisamente sociales—, sino, y principalmente, con esos otros más aparentemente desligados de una literatura de tal carácter y donde lo dominante es, sin vacilaciones, un sentido metafísico de la culpa, la angustia de la soledad y del desamparo, el anhelo de retorno a la seguridad del espacio feliz de la infancia, etc. La más inextricable correspondencia existe entre dos poesías de motivación aparentemente tan disímil.

Pensada así la continuidad de la obra poética de Vallejo es como pretendemos comprender lo que en ella plantea. Toda separación es siempre allí amenaza: la fusión buscada es a veces encuentro de un instante, inmediatamente roto en la conciencia adquirida de cuerpos en desunión. Así cuando invoca:

Oh hermana mía, esposa mía, madre mía

al fin de "Muro antártico", el narrador se nos revela apelando a una esencial consubstancialización, en una entidad única, de las dimensiones de la mujer, cuya multiplicidad será la que se imponga en definitiva, cuando patentice su carácter perecedero, que surge del hecho de ser tan sólo un momento creado por la conciencia misma en su busca, y no objetividad real.[14] En "Mirtho", de *Escalas Melografiadas*, el vientre femenino representa el único refugio ante las fuerzas disgregadoras; se yergue así como símbolo de la unidad perdida en el acto mismo del nacer: "oh vientre de la mujer, donde Dios tiene su único Hipogeo inescrutable, su sola tienda terrenal en que abriga cuando baja, cuando sube al país del dolor, del placer y de las lágrimas". El vientre de la mujer amada—"más palpitante que el corazón, el corazón mismo"—otorga el bienestar buscado, a quien padece el terror y el abandono. Ese vientre, sin embargo, "es una salvaguardia fugaz, deleznable, ya que la amada no se limita al vientre, y el amor, para triunfar de veras, debe aferrarse a una imagen de la infancia: amor de dos hermanos enlazados, a escondidas, pero como ampa-

rados por la cercana presencia materna: »Buenos y puros con pureza intangible de animales« *(Muro Antártico)*."[15]

Si Vallejo siente en un principio la dificultad del vínculo, si en él se da la angustiosa búsqueda de la unión interpersonal, si todo le conduce al encuentro anhelante de la Unidad y ese camino le es difícil y, por instantes, inhallable, después, obtenido el sostenimiento ideológico, entrañada y sólidamente interiorizado, hecho suyo, pasión y carne, la seguridad del mundo le da un sentido a la existencia y su voz poética será el canto a la hermandad humana, al amor universal realizado en la sociedad socialista, solución madura del problema de la existencia para el hombre, en la visión del poeta. Por eso el amor será sentido por Vallejo como acción, como praxis de un poder humano, realizado en la libertad real, nunca como resultado de una compulsión. Por el sentimiento de la comunión humana, de la solidaridad de todos, será como Vallejo logre superar la angustia inicial, hasta culminar en la afirmación de una inmortalidad diversa a la religiosa—*terrestre* ha dicho Salomon.[16] Progresivamente, en sus obras últimas irá detectando un lazo invencible de unión entre los hombres (y hasta de los hombres con las cosas), más poderoso que la muerte misma y a cuya acción la Vida se perpetúa en la colectividad y en la historia.

En la fase final de su poesía, de nítida protesta y construcción social, el amor a los demás—ya sin ningún sentimiento del pecado—le faculta para sobreponerse a la angustia personal, suya propia

> Un hombre pasa con un pan al hombro:
> ¿voy a escribir después sobre mi doble?
> (. . .)
> Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre,
> ¿cabría aludir jamás al yo profundo?

Aquí el yo visto en proceso de introspección, un "yo profundo desdoblado", es sustituído por un yo-plural, un "yo es los otros"—como dice Salomon—, en que prima el sentimiento del amor fraterno al cual ha sido llevado por el espectáculo del dolor cotidiano.

En "Traspiés entre dos estrellas" esta superación de la angustia del yo solipsista por el amor, es explícita:

> Amadas sean las orejas sánchez,
> amadas las personas que se sientan,
> amado el desconocido y su señora,
> el prójimo con mangas, cuello y ojos!
>
> Amado sea aquel que tiene chinches,
> el que lleva zapato roto bajo la lluvia,
> el que vela el cadáver de un pan con dos cerillas,
> el que se coge el dedo en una puerta,
> el que no tiene cumpleaños,
> el que perdió su sombra en un incendio,
> el animal, el que parece un loro,
> el que parece un pobre, el pobre rico,
> el puro miserable, el pobre, pobre!

(. . .)
Amado sea el que trabaja al día, al mes, a la hora,
el que suda de pena o de vergüenza,
aquel que va, por orden de sus manos, al cinema.

Es el caráter activo del amor, que Fromm ha afirmado como una fundamental y continua actitud de dar sin renunciar, y no de recibir. Presente ya en la poesía inicial de Vallejo, es en la última donde irá ampliándose y profundizándose a medida que se amplía y profundiza para él una visión certera de la sociedad y del hombre.

Vallejo mismo, pero sobre todo los hombres que él vislumbra como portadores del futuro de la humanidad—esas víctimas de la injusticia, para él "los más amados", fuerza histórica en desarrollo—son portadores de lo que Fromm denomina *caráter productivo*—en oposición al *receptivo*, predominante en la sociedad mercantil que Vallejo censura en su estructura más íntima, la de su individualismo empobrecido, contra el que se rebeló siempre, llevado por su sentimiento de solidaridad hacia *los demás*. Por eso vencer el individualismo significa a sus ojos derrotar la soledad y la angustia. En su libro *Rusia en 1931* pueden encontrarse innumerables páginas en las cuales contrasta el individualismo mezquino y egoísta del burgués con la "solidaridad proletaria", liberadora y generosa, germen de una solidaridad humana capaz de alcanzar lo universal.

Escribre Fromm refiriéndose al tipo caracteriológico cuya realización vemos en las figuras humanas positivas de los últimos libros de Vallejo: "en el acto mismo de dar, experimiento mi fuerza, mi riqueza, mi poder. Tal experiencia de vitalidad y potencia exaltada me llenan de dicha. Me experimiento a mí mismo como desbordante, pródigo, vivo y, por tanto, dichoso. Dar produce más felicidad que recibir, no porque sea una privación, sino porque en el acto de dar está la expresión de mi vitalidad."

Este principio, aplicado a la actitud que las figuras de los poemas de Vallejo nos explicitan, nos permiten advertir fácilmente la validez con que definen su carácter de orientación predominantemente productiva, de hombres que han adquirido confianza en los poderes de lo humano y coraje para confiar en su capacidad para alcanzar el logro de los fines que les mueven.

Fromm sostiene que la clase más fundamental de amor, básica en todos los tipos de amor, es el *amor fraternal*. Por él entiende "el sentido de responsabilidad, cuidado, respeto, y conocimiento con respecto a cualquier otro ser humano, el deseo de promover su vida". Es, pues, el amor a todos los seres humanos que se caracteriza por su falta de exclusividad. "Si he desarrollado la capacidad de amar, no puedo dejar de amar a mis hermanos. En el amor fraternal se realiza la experiencia de unión con todos los hombres, de solidaridad humana, de reparación humana. El amor fraternal se basa en la experiencia que todos somos uno." Esta relación central, no de periferia a periferia,

es la que Vallejo, con su amor al desvalido, al pobre, al desconocido, al que necesita ayuda, al frágil e inseguro, irá paulatinamente fortaleciendo, no tan sólo como personal actitud que asumir sino también como constitutivo al hombre que él ve forjándose para la sociedad futura.

Desde la experiencia inicial de la separatidad, con su consecuente necesidad de superar la angustia que esa conciencia depara, llega Vallejo a la experiencia de la unión total, que es experiencia de amor. Una y otra experiencia, de separación y de unión, se nos ofrecen como núcleos genéticos de toda su obra y por lo tanto exigen llegar a ellos para encontrar la explicación inmanente de su estructura, de la estructura de esta poesía cuya coherencia interna queda así desvelada.[17]

Vallejo supo ver que la realidad básica del hombre está en la totalidad de la existencia humana: en la situación común a todos los hombres y en la "práctica de la vida" determinada por la estructura específica de la sociedad y por ello su poesía tiene alcances que trascienden a lo universal humano y que, al mismo tiempo, atienden a los factores decisivos de momentos históricos precisos; un presente que se niega y un futuro que se vislumbra como la posibilidad de la plenitud anhelada.

Es en este *aspecto proposicional* del arte—para decirlo con palabras de Henri Lefebvre[18]—que es donde Vallejo nos entrega su imagen del hombre y del mundo, donde encontraremos la postura del poeta, su implicancia política.

El amor, para alcanzar la plenitud de su potencia—recordemos "Masa"—frente al mal, no puede ser tan sólo amor de muchos, ni menos el individual: ha de ser el de "todos los hombres de la tierra", lo que implica una organización social regida por leyes muy distintas a las que sostienen las diferencias, la injusticia, la negación de los vínculos humanos. Crear una sociedad no es, para Vallejo, cosa de fórmulas y proclamas, sino de acción decidida y sobre la base del amor: "la transformación del mundo—dice en *Rusia en 1931*—vendrá tarde o temprano, por acción violenta de esos cuarenta millones de hambrientos y víctimas de los patrones", y en *Rusia ante el 2° plan quinquenal* afirma: "la sustancia primera de la revolución es el amor. Pero, mañana, cuando la lucha pase—puesto que pasará, puesto que ésa es la ley de la historia—, la forma del amor será el abrazo definitivo de todos los hombres".

Por eso, entonces, el dar muerte será dar vida donde no haya muerte, y los "voluntarios" que luchan son los "voluntarios de la vida", a quienes pide:

> ¡Voluntarios
> por la vida, por los buenos, matad
> a la muerte, matad a los malos![19]

Vallejo, en este momento definitivo de su obra—definitivo en muchos aspectos: no tan sólo por ser el último, en el cual culmina el movimiento de

toda su poesía, sino también porque en él cristalizan las búsquedas que impulsaron todo su quehacer vital y estético—, verá surgir la esperanza desde ese mismo dolor y maldad a los que con angustia venía cantando desde sus primeros versos. Este dolor, que ya no es para él inmotivado, sino el del vivir triste y aherrojado en una sociedad que se constituye en la injusticia, es el que tiene "rejas de esperanza", son los "dolores del pueblo con esperanza de hombres" y, por eso, de un sacrificio generoso de quienes poseen el *carácter productivo*, ve surgir el día en que:

se amarán todos los hombres
y comerán tomados de las puntas de vuestros pañuelos tristes
y beberán en nombre
de vuestras gargantas infaustas
(. . .) venturosos
serán y al son
de vuestro atroz retorno, florecido, innato,
ajustarán mañana sus quehaceres, sus figuras soñadas y cantadas!

Esta realización es posible porque hay quienes tienen la disposición a

. . . padecer,
pelear por todos y pelear
para que el individuo sea un hombre
para que los señores sean hombres
para que todo el mundo sea un hombre y para
que hasta los animales sean hombres!

Del sacrificio de muchos es que nace el mundo nuevo tan largamente anhelado. Sacrificio que llega hasta la muerte, valorada ahora como

una gran raíz en trance de otra.

La muerte ya no es el término definitivo y angustiante para el que tiene conciencia de ella: es la de quienes mueren por la vida:

—su cadáver estaba lleno de vida
—herido mortalmente de vida.

Certeramente han señalado Luis Monguió y Noel Salomon que en poemas como "Masa" y "Pedro Rojas" aparece una concepción inédita de la inmortalidad, brotada dentro de una visión colectivista de la vida: "el hombre no perece si muere por su pueblo: sigue vivo en todos los hijos del pueblo".[20] Como dice Monguió: "Para Vallejo, la victoria sobre la muerte no crea una supervivencia personal e individual; crea, por el contrario, una inmortalidad general en la supervivencia de los ideales y la causa en que creían los muertos individuales, y por los cuales aceptaron la necesidad del sacrificio de su vida como útil y fructífera para la colectividad. Es la pervivencia de esos ideales personificados en las populares masas lo que le interesa. Mientras ellos estén vivos, vivos estarán quienes por ellos murieron."

Importa mucho comprender bien lo que los citados autores nos explican, pues desde esa perspectiva sí se podrá apreciar con exactitud la dimensión social y política de la poesía vallejiana, enclavada, amalgamada a toda su obra y no elemento extraño en ella. Si se ha podido ver su poesía preñada de contradicciones, desencuentros y soledad, con la carga angustiosa que ello supone, también han de verse las reconciliaciones que postula, el empeño puesto para la derrota de lo contradictorio en el canto vallejiano: a la lucha inspirada en el deseo de paz y de amor. Por eso en su "Himno . . ." Vallejo ve:

> trenzáronse las trenzas de los potros
> y la cría de las potencias;

esto es, domeñáronse las fuerzas monstruosas de la vida indócil y así el hombre pone las suyas al servicio de los demás, en acto de darse entero en un sacrificio que lo plenifica:

> Mas sólo tú demuestras, descendiendo
> o subiendo el pecho, bolchevique,
> tus trazos confundibles, tu gesto marital
> tu gesto marital
> tu cara de padre,
> tus piernas de amado
> tu cutis por teléfono,
> tu alma perpendicular
> a la mía,
> tus codos de justo
> y un pasaporte en blanco en tu sonrisa.
>
> *(Salutación angélica)*

Son la solidaridad humana, el amor fraterno, los que ve encarnados en ese prototipo de hombre que él aprecia en el bolchevique. La imagen última lo resume todo: éso a quien él canta "rompe las barreras que impiden la comunicación entre los hombres y se acerca a los domás con fraternidad y comprensión", prosifica—explicando—, James Higgins.[21]

Es así como vemos a Vallejo sobreponiéndose a la angustia que el vivir escindido le provoca, al esperar que el amor fraterno venga a sustituir una modalidad de existencia degradada. En "Gleba", por ejemplo, dedicado a los mineros peruanos, representantes para Vallejo de una humanidad superior que resuelve dialécticamente las contradicciones más desgarradas, leemos:

> saben . . .
> bajar mirando para arriba,
> saben subir mirando para abajo.

Y la piedad por el sufrir ajeno que podemos ver desde su primer poemario, se trueca en definitivo amor solidario y activo en sus últimos libros. Si para sí aún pide

> quisiera hoy ser feliz de buena gana

en esos momentos en que

> me viene, hay días una gana ubérrima, política
> de querer, besar con cariño en sus dos dedos,

todo acontece siempre unido al afán de entrega a los otros:

> Ah querer, éste el mío, éste, el mundial,
> interhumano y parroquial, provecto!
> Me viene al pelo,
> desde el cimiento, desde la ingle pública,
> y viviendo de lejos, da ganas de besarle
> la rufanda al cantor,
> y al que sufre, besarle en su sartén,
> al sordo, en su rumor craneano, impávido!

Hemos hablado repetidas veces de aspiración a la unidad en Vallejo. Importa insistir en que ella brota no tan sólo de ése su sentirse escindido de los demás: surge también de una continua discordia interior suya. Apetencia de la integridad, búsqueda del existir unificado en quien tiene conciencia de su trágica condición de inarmonía y conflicto entre las partes componentes de su propia entidad. En "El alma que sufrió de ser su cuerpo"[22] vemos cómo "el hombre anhela una existencia que satisfaga sus necesidades espirituales más profundas, pero las limitaciones de su naturaleza física impiden la realización de ese anhelo". Como es frecuente en Vallejo, su impulso básico—en conformidad con el concepto y la función de la poesía que ha hecho suyos—es enfrentar al hombre a una completa definición de sí mismo, no importando que esta inteligencia de sí conlleve una nueva carga de dolor, la que significa aprehender la realidad de su existencia:

> Tú sufres de una glándula endocrina, se ve,
> o quizá,
> sufres de mí, de mi sagacidad escueta, tácita.

Todo el poema será, básicamente, esta revelación al hombre de su condición sufriente, de ser que siente la atracción de la plenitud sin llegar nunca a ella.

> Tú das vuelta al sol, agarrándote al alma.

Esta gráfica expresión última traduce eficazmente el esfuerzo del "diáfano antropoide" por alcanzar una existencia espiritual . . . desde las amarras de su ser físico, cuyas exigencias no puede soslayar. Estas causas del dolor—continuo reflexionar sobre el existir, conflicto entre corporalidad y espiritualidad—como las otras que aparecen más adelante en el poema—la época crítica en que vive el hombre de la modernidad, las condiciones de la vida misma—, son dadas a conocer por el sujeto lírico al hombre para que salga de su engaño y lo ilusorio, primer paso, necesario, hacia la superación de su estado, que se alcanzará plenamente en la solidaridad humana que el mismo

Vallejo exaltará, como hemos dicho, sobre todo en su obra final. Para Vallejo el amor fraternal es el potencial con que se ha de vencer ese caos absurdo del mundo en que el hombre sufre y cuya redención viene a ser, en términos definitivos, la derrota de todo lo que signifique rupturas.

Por eso también, si es cierto que a Vallejo lo ha torturado desde *Los heraldos negros* la misteriosa relación que media entre la voluntad y el destino ("La de a mil", "Los dados eternos") y, en su visión, al hado no lo puede vencer ningún esfuerzo de la inteligencia, por poderoso que sea, pues el hombre cae siempre víctima de lo imponderable, en *España* . . . se asegura la posibilidad de la victoria del hombre sobre la ciega fatalidad, basándose justamente en la Masa-Amor. Sólo ella, "en cuanto unidad interhumana —comenta Paoli—, podrá vencer al hado y a la muerte, pues el destino no podrá 'entremeterle a su lado ni un solo dedo suyo', como a la madre de *Trilce*".

NOTAS

[1] Cfr. Neale-Silva, E., *Esperanza y desilusión en tres poemas de César Vallejo*. En: *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid: núm. 241, enero 1970), págs. 149—169. La cita es de la pág. 154.

[2] Cfr. Valverde, J. M., *Estudios sobre la palabra poética* (Madrid; Ed. Rialp, 1952). Citamos por la segunda edición, pág. 51.

[3] En: *Aurora de Chile* (Santiago: núm. 1, 1° de agosto de 1938).

[4] Cfr. Nieto, J. G., *César Vallejo o el dolor sobre el tiempo*. En: *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid: núm. 229, enero 1969), págs. 19—34.

[5] Véase de Neale-Silva el análisis completo de este texto, art. cit., del cual hemos intentado aprovechar todas sus útiles sugerencias.

[6] En el mismo ensayo citado Neale-Silva realiza, siempre con agudo escalpelo, la disección verso a verso de este difícil texto, aclarando el significado de cada procedimiento poético: de él cogemos las sugerencias que mejor nos afirman en lo que exponemos más arriba. Otro análisis muy completo del poema se lo debemos a Xavier Abril, recogido por Angel Flores en sus *Aproximaciones a César Vallejo* (New York: Las Americas Publishing Co., 1971), vol. II, págs. 131—145. Para el crítico peruano la deidad mitológica de la esperanza representa una misión protagónica dentro del proceso de una realidad conflictual: como mito pagano contrasta el motivo cristiano. "La Esperanza se desarrolla a expensas del pesimismo y de lo negativo encarnado en una figura inoperante."

[7] Cfr. Coyné, A., *César Vallejo y su obra poética* (Lima: Ed. Letras Peruanas, 1958), pág. 106, nota 18.

[8] Al respecto resulta ilustrativo consultar el ensayo de Ana María Pucciarelli, *Claves de César Vallejo: indagación preliminar*. En: *Visión del Perú* (Lima: núm. 4, julio 1969), págs. 33—43.

[9] Citaremos por la siguiente edición de *El arte de amar*: Bs. As., Ed. Paidós, 1970, versión castellana de N. Rosenblatt.

[10] Cfr. Spelucín, A., *Contribución al conocimiento de César Vallejo y de las primeras etapas de su evolución poética*. En: *Aula Vallejo* 2—3—4 (Argentina: Universidad Nacional de Córdoba, 1965), pág. 66.

[11] Cfr. Paoli, R., "Studi introduttivi" a *Poesie di César Vallejo* (Milán: Lerici Ed., 1964), pág. XLV.

[12] Este aspecto lo hemos estudiado cuidadosamente en nuestra tesis doctoral *Significación del espacio en la obra poética de César Vallejo*, defendida en la Universidad Central de Madrid a principios de 1973 y actualmente en prensa, con algunas modificaciones, bajo el título *César Vallejo, combatiente de la esperanza*.

[13] Cfr. Ferrari, A., "Prólogo" a la *Obra Poética Completa* de Vallejo (Lima: Moncloa

Edts., 1968), pág. 22. Todas las citas de textos líricos de Vallejo las hacemos según esta edición.

[14] El sueño incestuoso de "Muro Antártico", como en *Trilce* XI, LI, LII "no es más que un normal deseo de la unión con la *esposa*, cuya imagen ideal refleja las reales de la madre y las hermanas", comenta Paoli. Vid: "Vallejo, prosista en los años de *Trilce*". En: *Visión del Perú* (núm. cit.), págs. 9—12. La cita es de la pág. 10. Este ensayo constituye la traducción de un capítulo de su trabajo ya mencionado en la nota 11.

[15] Cfr. Coyné, A., *César Vallejo* (Bs. As.: Edcs. Nueva Visión, 1968), pág. 122.

[16] Cfr. Salomon, N., *Sur quelques aspects de lo humano dans Poemas Humanos et España, aparta de mí este cáliz de César Vallejo*. En: *Caravelle* (Toulouse: núm. 8, 1967), págs. 97—130. Id. in *Aproximaciones*, ob. cit., vol. II, págs. 191—230. Citamos por esta última, pág. 214.

[17] En nuestro libro mencionado en la nota 12 hemos procurado encontrar la explicación genética de la estructura unitaria interna de la poesía de Vallejo según la metodología goldmanniana.

[18] Cfr. Lefebvre, N., *Contribución a la Estética* (Bs. As.: Edcs. Procyon, 1965). Traducción de Marcos Winograd.

[19] Sobre el punto es de importancia el análisis que Alberto Escobar ha emprendido del poema VIII de *España* . . . , en su: *Patio de Letras* (Lima: Ediciones Caballo de Troya, 1965), págs. 275—280, en especial pág. 279.

[20] Cfr. Salomon, art. cit., ob. cit., pág. 227.

[21] James Higgins, siguiendo a Paoli, realiza un acabado análisis de la obra última de Vallejo. Cfr. su ensayo *La revolución y la redención del hombre*, en: *Aproximaciones*, ob. cit., vol. II, págs. 325—337.

[21] Vid. análisis de Higgins: *Trilce LXXVII* y *El alma que sufrió de ser su cuerpo*. En: *Mundo Nuevo* (París: núm. 22, abril 1968), págs. 21—26. Id. in *Aproximaciones*, ob. cit., vol. II, págs. 313 ss.

[22] Cfr. Paoli, art. cit. de *Visión del Perú*, pág. 11.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 17 (1—2), pp. 111—123 (1975)

Tentativa del hombre infinito

50 AÑOS DESPUÉS

Por

HERNÁN LOYOLA

(Bordeaux)

Esta es mi casa

Si *El Hondero Entusiasta* suponía un tropismo hacia lo alto, un movimiento orientado a lo estelar, *Tentativa del Hombre Infinito* confirmó el desplazamiento inverso ya anunciado en *Veinte Poemas:* "las estrellas descienden a beber al océano" (6: 4), "cuando aproximo el cielo con las manos" (8: 1).[1] Si en *Crepusculario* los ojos del hablante sólo querían mirar hacia arriba ("bebo el azul del cielo") negándose *en el poema*[2] a la textura terrestre y forestal del monte indiano a su alrededor (¿talvez el cerro Ñielol de Temuco?), ahora el cielo del poeta baja a la tierra y se proyecta líricamente a la medida del hombre. Este signo define a *Tentativa*. El movimiento de reducción iniciado en *Veinte Poemas* se profundiza en *Tentativa* como desacralización de la figura misma del hablante, como mitificación de su mundo personal y próximo, como control y castigo del lenguaje, por todo lo cual será legítimo que Neruda vea en este libro de 1925 "uno de los verdaderos núcleos de mi poesía" y que lo entendamos como interesantísimo adelantado de *Residencia en la Tierra*.

La factura de *Tentativa* acogió técnicas de la poesía de vanguardia: supresión de las mayúsculas y de los signos de puntuación, versos irregulares, sintaxis dislocada, saltos y discontinuidad en el discurso lírico. El libro, además, fue impreso sin paginación. Neruda reconoció la influencia de Mallarmé y Apollinaire en el escamoteo de puntos y comas.[3] Mientras Jaime Alazraki sitúa fundadamente el libro en una zona próxima a la estética surrealista (aunque dentro de una órbita romántica que le sería más propia),[4] Stefan Baciu dictamina—porque *Breton dixit*—eliminar a Neruda de toda filiación surrealista.[5] Lo importante, sin embargo, es que el vanguardismo formal fue sólo una de las manifestaciones de la búsqueda que *Tentativa* implicó. Y además fue una manifestación contradictoria. Porque al extremar la tendencia a la disociación de la forma tradicional (que ya advertimos en *Veinte Poemas*), el hablante quiso dar un salto decisivo en el tránsito desde la *construcción*

a la *durée* (que intentaba para definir su espacio lírico), a la vez que quiso exteriorizar en la forma una cierta intuición de lo infinito.[6] Pero al mismo tiempo—hay que subrayarlo—*Tentativa* expresó la búsqueda de otra forma. Nada más desorientador que concebir el avance desde *Veinte Poemas* a *Residencia* como una marcha hacia el irracionalismo, hacia un vitalismo desbordante que fuera sinónimo de enajenación o de no-form. El propio Neruda insistió en estimar a *Tentativa* como una "experiencia frustrada de un poema cíclico",[7] lo cual suponía voluntad de estructura.

Tentativa registró un momento de gran importancia en la diacronía del hablante: el reconocimiento del mundo personal de su infancia como espacio mítico y fundador para su poesía. En *Crepusculario* y en el *Hondero* los materiales autobiográficos sólo aparecían débilmente propuestos, mediatizados por un prisma de lecturas o difuminados para servir a propósitos de reflexión: puentes ferroviarios, maestranzas, barrios pobres, tierras de color, la trilla campesina. Estos y otros elementos entraban en sus versos con visible carácter adjetivo y eventual, sin arribar a constituirse en tejido o atmósfera definidora. Imágenes desvinculadas entre sí, marcos casuales o pretextos para meditaciones que el hablante suponía de más alto vuelo. Un certero instinto, sin embargo, lo orientaba ya hacia la sustantivación de los signos específicos de su ámbito más personal. De ahí las alusiones nominativas en *Crepusculario:* esa calle Maruri de los atardeceres santiaguinos, los campos de Loncoche con sus aromos rubios, la súbita presencia de Laura Pacheco o el cumpleaños de su hermana. Tímidos indicios hubo también en la desolada visión de "Playa del Sur" o en el recurso a la imagen del pozo (del patio de las amapolas) o del pueblo triste y gris. El poema 2 del *Hondero* insinuó asimismo el mar austral.

Es notorio el divorcio entre los orígenes de la imaginación vertebradora del hablante nerudiano y la práctica poética de Neruda en sus primeros libros *(Crepusculario* y el *Hondero).* La representación *sustantiva* del espacio mítico fundador (el sur de la infancia) sólo emerge a partir de *Veinte Poemas,* vinculada al orden propicio de la noche. Neruda admitió la proyección de ciertos muelles, ríos y árboles provincianos sobre el escenario del poema 20 y de la "Canción Desesperada". En ese libro la experiencia del mundo parecía haber regresado a una dimensión de ingenuidad, a un punto cero, como buscando un nuevo punto de partida para la exploración y reconocimiento del entorno. "Este es un puerto", decía el poema 18 con gesto deíctico asociable al lenguaje de los libros de primeras letras o de iniciación a un nuevo idioma. "Esta es mi casa", balbucea con mayor proximidad el poema 10 de *Tentativa.*

"Esta es mi casa / aún la perfuman los bosques / desde donde la acarreaban" (10: 1—3): por primera vez Neruda introduce francamente en su poesía, sustantivándolo, el mundo de su infancia, la experiencia telúrica hasta entonces latente.[8] El hablante ya no busca pretextos ni remite a modelos o a lec-

turas (cfr. la metáfora del bosque en "Esta Iglesia No Tiene" de *Crepusculario*). Pero la novedad más interesante es la relación que la conciencia del hablante establece ahora entre su casa (en el trasfondo biográfico: la casa familiar de Temuco) y la selva sureña. El habitat que lo protege—pero que también es el espacio donde escribe sus versos y se comunica culturalmente con el mundo a través de los libros—es reconocido como prolongación y proyección del bosque. El pequeño centro cultural del hablante (en cuanto objeto construido y en cuanto sede de sus inquietudes) allá en los bosques tiene su origen: desde allá trajeron la casa, el perfume de la madera impide olvidarlo. (Como el poeta ya no concurre a la Universidad y en Santiago malvive en míseras piezas de pensión, resulta que la casa provinciana es el único asiento de vida y quehacer que puede llamar suyo.)

"Allí tricé mi corazón como el espejo para andar a través de mí mismo" (10: 4): este verso reconoce, también por vez primera, el carácter revelador de la experiencia del bosque, proveedor de conocimiento. El tejido de relaciones se complica en los versos que siguen:

esa es la alta ventana y ahí quedan las puertas
de quién fue el hacha que rompió los troncos
talvez el viento colgó de las vigas
su peso profundo olvidándolo entonces
era cuando la noche bailaba entre sus redes
cuando el niño despertó sollozando
yo no cuento yo digo en palabras desgraciadas

Está claro: del bosque procede no sólo un cierto saber sobre sí mismo, un principio de autocontemplación, sino también el entorno material de su interioridad, objetivado por ejemplo en esas puertas y ventanas que lo rodean (y protegen y acompañan) desde antiguo. Este descubrimiento se proyecta al lenguaje como deixis, como mostración elemental: esta es mi casa, esta es la ventana, he aquí las puertas. El descubridor empieza por *nombrar* el mundo que se le revela. Los objetos de ese mundo aparecen de pronto reconocidos —por la lengua del hablante—en su filiación constitutiva, en su madera (materia) fundamental, pero al mismo tiempo en una fraternidad de orígenes con respecto al propio hablante. También él reconoce en la selva sus raíces. Y aquí otra conexión muy importante se integra a la red: la casa, la ventana, las puertas suponen elaboración, *trabajo*, un esfuerzo humano cumplido en el tiempo: "de quién fue el hacha que rompió los troncos". Los objetos no sólo manifiestan al hablante su materia de origen sino también las huellas del trabajo transformador: son la proyección del hombre (quién) y de su herramienta (hacha) en una dimensión temporal (fue) ajena a la subjetividad del poeta. En este verso 6 el hablante se mueve sólo a centímetros de la Historia, pero la barrera no será franqueada sino años más tarde.

Por el momento observamos una "historización" de los objetos y de la propia intimidad del hablante. "Talvez el viento colgó de las vigas / su

peso profundo olvidándolo entonces": la imagen del viento adquiere una dimensión de temporalidad (que no tenía en *Veinte Poemas)* al asociarse al pasado de las vigas, cuando éstas eran ramas de alerce o de coigüe en la selva sureña. Hay aquí un paso muy importante hacia la configuración residenciaria del Tiempo: la memoria de los objetos, las huellas que el *uso* (por las manos de los meses o de los hombres) ha dejado sobre su superficie. Y entonces esta memoria de la casa (ventanas, puertas, vigas) integra a su sistema los recuerdos del hablante: "era cuando la noche bailaba entre sus redes / cuando el niño despertó sollozando", evocando el viento frenético de los temporales del sur en las noches de invierno.[9] El hablante intuye que se ha acercado a un núcleo profundo, pero teme que se le suponga complacencia autobiográfica y aclara: "yo no cuento yo digo en palabras desgraciadas", rescatando el dolor y la dificultad de su búsqueda.[10]

Este espacio mítico, así reconocido, comienza a poblarse con otros objetos de la memoria personal: "oh lluvia que creces como las plantas oh victrolas ensimismadas" (14: 10), "en un tren de satisfacciones desde donde mi retrato / tiene detrás el mundo que describo con pasión / los árboles interesantes como periódicos los caseríos los rieles" (14: 12—14). La atmósfera húmeda del sur impregna todo el libro. Una presencia insistente y novedosa: los trenes. "El sueño avanza trenes" (3: 1), imagen donde la noche y lo onírico se asocian—y no por última vez—al rumor ferroviario (otros casos en *Tentativa:* 5: 4, 12: 4, 14: 12).[11] Desde otro lado, la concurrencia de máquinas, vehículos, victrolas, periódicos, atrae a *Tentativa* el sabor de la vanguardia

Estás solo centinela

La sustantivación mitificante del espacio de la infancia implicó en *Tentativa*, al ensanchar la esfera dual de los amantes, una nueva apertura hacia el mundo, pero en lo decisivo se integró a un proceso general de reducción al abandonar esta poesía pretensiones de escenario cósmico o de espacios prestigiosos (o prestigiados por literaturización). Dentro de tal proceso hay que situar también la *desacralización* del hablante y de su faena, en conflicto con una ahogada tendencia a lo *profético*. Todavía en *Veinte Poemas* las autorreferencias otorgaban al hablante un aire altivo de profeta maldito: "soy el desesperado", "descubridor perdido", "oh abandonado!". En *Tentativa* el tono baja notoriamente, hasta anticipar el *testigo* residenciario: "estás solo *centinela*" (4: 9), "*emisario* distraído" (5: 2), "*centinela* de las malas estaciones" (15: 15). El hablante ha reducido el tamaño de su imagen al de un portavoz de cosas ajenas o al de un modesto observador-vigía del mundo. También concibe con modestia su destino: "señalarás los caminos como las cruces de los muertos" (5: 10).

La orientación desacralizadora de la propia imagen se intensifica con la voluntad antipatética. Con frecuencia el hablante se refiere a sí mismo a través de la simple mención de "hombre", a veces en tercera persona y acentuando su condición cotidiana: "la tristeza del hombre" (1: 4), "un hombre de veinte años" (3: 17), "mi alegre canto de hombre" (6: 19), "un hombre a la vuelta de un camino" (13: 7), e incluso "pobre hombre" (13: 38). Hay otras autoalusiones en tercera persona: "él quería" (3: 18), "te asalta un ser sin recuerdos" (5: 4).[12] Todo parece indicar que el hablante ha emprendido en este libro una tentativa diferente, y que en este nuevo viaje su temple de ánimo es ambiguo y contradictorio: "mi alma en desesperanza y en alegría" (5: 8). Tal ambigüedad se proyecta a la imagen que el hablante propone de sí mismo: "la tristeza del hombre" (1: 4) frente a "mi alegre canto de hombre" (6: 19) o a "te pareces al árbol derrotado y al agua que lo estrella" (5: 12). Las autoalusiones de negatividad definida (vacío o desamparo) se refieren a un pasado: "decaído desocupado revolviste de la sombra / el metal de las últimas distancias" (10: 24—25), lo cual supone al menos un ingrediente de esperanza o de alegría en el presente del texto.

Otro horizonte, en efecto, parece haber surgido. ¿Acaso vislumbró el hablante un nuevo camino en la apertura hacia el espacio del sur? ¿O fue la aceptación de la noche como ámbito propicio? Advertimos en *Tentativa* una oscilación *presente-pasado* que vincula la imagen de la noche con el modo del quehacer poético. En el *pasado* (6: 10—16):

> oh los silencios campesinos claveteados de estrellas
> recuerdo los ojos caían en ese pozo inverso
> hacia donde ascendía la soledad de todo los ruidos espantados
> el descuido de las bestias durmiendo sus duros lirios
> preñé entonces la altura de mariposas negras mariposa medusa
> aparecían estrépitos humedad nieblas
> y vuelto a la pared escribí

Estos versos, entendemos, remiten a un pasado en que el hablante bebía con sus "ojos sin vicio" el azul del cielo diurno y en que la noche—ese pozo inverso—era una dimensión hostil y nefasta ("la noche enemiga" del *Hondero)*. Entonces, de espaldas al mundo y a la tierra ("vuelto a la pared") su canto sólo elevó funestas resonancias. Ahora, en el *presente* (6: 17—20):

> oh noche huracán muerto resbala tu obscura lava
> mis alegrías muerden tus tintas
> mi alegre canto de hombre chupa tus duras mamas
> mi corazón de hombre se trepa por tus alambres

De la noche proviene ahora el material del canto. Así lo señala la asociación entre la obscura lava, las tintas y la leche (también obscura) que brota de las duras mamas de la noche. La alusión a las tintas—combustible de la escritura—prolonga y desarrolla el proceso desencadenado en el poema 20 de *Veinte Poemas:* "puedo escribir los versos más tristes esta noche", donde

por primera vez el hablante se observaba a sí mismo en el gesto concreto de su mester: dibujar, con pluma y tinta, palabras sobre el papel blanco. El canto del hombre se escribe con la tinta nocturna. Sólo un *hombre*, en oposición a la figura épica o hierática del Hondero. Sólo versos de *tinta*, en oposición al "verso de sangre o de seda" de *Crepusculario*. Todo esto se integra al proceso de desacralización que venimos examinando.

El vaivén *presente-pasado* implica entonces una reflexión "histórica" que compara dos modos—antes y ahora—de hacer poesía.[13] En el modo presente ya no se excluyen la noche y la alegría (o la esperanza). Si en el pasado la nocturnidad conllevaba un signo hostil que urgía rechazar ("fui solo como un túnel . . . / y en mí la noche entraba su invasión poderosa"),[14] ahora la noche viene asociada a una cierta alegría, a un movimiento de exaltación esperanzada: "la noche como vino invade el túnel" (5: 6). Más aún: ahora, confiesa el hablante, "no sé hacer el canto de los días / sin querer suelto el canto la alabanza de las noches" (6: 1—2). Pero también la imagen de la noche aparece sometida al proceso de desacralización: "encima de las astas de las vacas la noche tirante su trapo bailando" (14: 7), donde la noche cósmica deviene noche de trapo, asociándose a las vacas y no a instancias solemnes de prestigio literario. Y asociándose también, con definitiva ternura, al espacio ya reconocido de la infancia: "a tu árbol *noche querida* sube un niño / a robarse las frutas / y los lagartos brotan de tu pesada vestidura" (15: 9—11).

Sin embargo la reducción no se verifica sin conflictos. El hablante sabe por experiencia (la del Hondero) que la embriaguez encierra graves riesgos de engaño y de extravío. Por eso el texto de *Tentativa* testimonia en diversos lugares que una de las formas de la reducción es el *control*—consciente, pero nada fácil—de las nuevas ilusiones o perspectivas del hablante. He aquí uno de los aspectos más significativos del libro: el esfuerzo del hablante para someter a severa sujeción la expresividad tumultuosa o el desborde a que lo empujan la exaltación (al intuir horizontes anhelados) o el amor. Cuando la noche con su nuevo rostro lo inunda de voluptuosidad, y el viento es alegre en un marco de mar y de estrellas, la sangre del poeta vibra al ritmo del cosmos: "los planetas dan vueltas como husos entusiastas giran / el corazón del mundo se repliega y se estira" (6: 7—8). Entonces él quisiera también soltar su corazón, como antaño, pero lo acometen dudas y vacilaciones: "para qué decir eso tan pequeño que escondes canta pequeño" (6: 6), y en su plegaria a la noche (6: 17 ss.) le confiesa su contradicción: "exasperado *contengo* mi corazón que danza / danza en los vientos que limpian tu color" (6: 21—22).

Otro momento de invocación a la noche es el poema 3. El hablante la llama "oh noche sin llaves", "oh noche mía", "noche de hélices negras" (los "tréboles negros" del poema 2 desplazan su forma a un símbolo moderno de energía, las hélices), y le reclama la certeza que necesita: "acoge mi corazón desventurado / . . . / está a tus pies esperando una partida / . . . / y que toda

fuerza en él sea fecunda". Pero allí también el poeta, temeroso, inseguro de los signos que lo atraen a la nueva empresa, confiesa otra vez el *control* a que somete—no sin violencia—su entusiasmo y su avidez: "embarcado en ese viaje nocturno / un hombre de veinte años *sujeta* una rienda frenética" (3: 16—17).

Pongo el oído

Exaltación, dudas y voluntad de control determinan en *Tentativa* variantes de una autoalusión insistente: "bailarín en el hilo" (4: 3), "bailador asombrado" (6: 23), "equilibrista enamorado" (13: 37), insertas en un sistema de imágenes que por un extremo remite al júbilo de la danza (6: 21—22) y por otro al hilo, alambre o cuerda floja que sostiene sus vacilaciones (6: 20, 9: 2). Pero lo decisivo es la reflexión sobre el tema mismo de la poesía, sobre el acto de crear. El poema 5 da cuenta de las dificultades con que tropieza la voluntad de canto, del esfuerzo furioso con que busca romper las resistencias: "araño esta corteza destrozo los ramales de la hierba" (5: 5). En el poema 11 la desacralización del hablante llega al extremo de introducir al lector (por primeravez) en el taller del poeta, en el espacio concreto y doméstico de la creación. El asunto del poema es la génesis misma del poema:

admitiendo el cielo profundamente mirando el cielo estoy pensando
con inseguridad sentado en ese borde
oh cielo tejido con aguas y papeles
comencé a hablarme en voz baja decidido a no salir
arrastrado por la respiración de mis raíces
inmóvil navío ávido de esas leguas azules
temblabas y los peces comenzaron a seguirte
tirabas a cantar con grandeza ese instante de sed querías cantar
querías cantar sentado en tu habitación ese día
pero el aire estaba frío en tu corazón como en una campana
un cordel delirante iba a romper tu frío
se me durmió una pierna en esa posición y hablé con ella
cantándole mi alma me pertenece
el cielo era una gota que sonaba cayendo en la gran soledad
pongo el oído y el tiempo como un eucaliptus
frenéticamente canta de lado a lado
en el que estuviera silbando un ladrón
ay y en el límite me paré caballo de las barrancas
sobresaltado ansioso inmóvil sin orinar
en ese instante lo juro oh atardecer que llegas pescador satisfecho
tu canasto vivo en la debilidad del cielo

Este poema ilustra bien la profundidad de las transformaciones operadas en la conciencia de Neruda y que determinan el interés de *Tentativa*. A través del ejercicio mismo de la poesía el hablante ha madurado mucho, dejando atrás el engañoso orgullo y el vacuo saber del ex-estudiante universitario. Una nueva ciencia lo invade. Operaciones de reducción y de regreso

han devuelto al poeta a un punto inaugural, a una zona originaria sin lastre de extravíos o de fracasados intentos previos, y en cambio enriquecida de imprevistos reconocimientos: zona apta para iniciar el verdadero viaje, el "viaje nocturno" (3: 16). Por eso el hablante se visualiza en otros momentos del texto como "un ser sin recuerdos" (5: 4) y "esperando una partida" (3: 11) bajo la protección y guía de la noche, o como navío listo para partir en compañía de su amada, "navío blanco" (9: 24—25). Ahora bien, el poema 11 amplifica a un primer plano el duro momento del zarpar. La superposición de niveles temporales (alternancias de presente y de pretérito) subraya el carácter no resuelto del problema. El navío estaba (está) todavía inmóvil, frenado en su avidez de horizonte, temblando de ansiedad y de inseguridad al mismo tiempo. Sin perjuicio de la certeza raigal que ha conquistado, no es nada fácil para este poeta de hábitos diurnos internarse en la noche. Se siente falto de rutas y torpe de maniobras.[15] No es casual entonces que el poema 11 (y otros de *Tentativa)* atienda interrogativamente al *cómo* del quehacer poético. Es toda una novedad en la historia de nuestro hablante.

El cielo vacío y el papel en blanco enmarcan la situación cero, el silencio nocturno desde el cual el hablante *tira a cantar*. El cielo, desacralizado también, se asimila a las aguas / papeles en que el poeta pretende inscribir su aventura, su viaje. Ahora no es del cielo—como fue antaño—que procede la energía motriz del canto, sino de abajo, de ciertas raíces integradas a la respiración del hablante. La ansiedad expresiva no logra, en apariencia, romper la inmovilidad. Lo que ocurre es que la tensión básica ("ese instante de sed") se ofrece y desenvuelve en el poema a nivel de la escritura, como puro conflicto de lenguaje. El poema desarrolla una lucha entre la propensión del hablante a la elocuencia (de filiación romántica) y su nueva voluntad de control, de castigo y sujeción de la expresividad. De ahí que se niegue a configurar la dimensión patética y emotiva de "ese instante de sed" y atienda más bien a la circunstancia externa, a los gestos corporales del hablante, a un escenario desacralizado. Un prosaísmo intencionado y reductor ("tirabas a cantar", "sentado en tu habitación ese día", "se me durmió una pierna en esa posición y hablé con ella", "el cielo era una gota", "pongo el oído", "el tiempo como un eucaliptus . . . en el que estuviera silbando un ladrón", "sin orinar", "tu canasto vivo") termina por ahogar las resonancias románticas de ciertos elementos, resonancias que en *Crepusculario* o en el *Hondero* habrían sido acaso intensificadas ("temblabas", "en tu corazón", "delirante", "mi alma", "cielo", "ansioso", "oh atardecer"). El resultado es el tono *neutro* que busca el hablante, más propio de la nueva imagen de "emisario" o "centinela" que postula para sí mismo. Sobra decir que es esta reducción la que sitúa a *Tentativa* en las proximidades del lenguaje de la vanguardia, pero importa subrayar el avance muy notable hacia el lenguaje de *Residencia en la Tierra*.

El carácter antienfático o inconcluso o suspensivo de los finales es otro aspecto de los poemas de *Tentativa* que los endereza a *Residencia*, como también el sabor de ciertas construcciones. "Por ti mi hermana no viste de negro" (9: 4) anuncia el conocido "por ti pintan de azul los hospitales" (*Residencia* II, "Oda a Federico García Lorca"), en tanto que el elogio amoroso "atajas el color de la noche y libertas a los prisioneros" (9: 17) prefigura este otro de *Residencia:* "tú propagas los besos y matas las hormigas" ("Oda con un Lamento"). Discreta o tímida insistencia en la línea de prosismos sintácticos que inició ese "por ejemplo" del poema 20 y que *Residencia* acentuará de modo evidente.[16] En *Tentativa:* "hay esto" (7: 10), "por ejemplo" (9: 9, 15: 16), "sin embargo" (9: 22). Y señalemos también como signo prerresidenciario la presencia notoria de peces (8: 7, 11: 7) y caracoles (8: 3, 13: 26).

El mundo que describo con pasión

En el mundo lírico de *Tentativa* la mujer amada es figura de relieve pero ya no ocupa el primer plano. El escenario que en *Veinte Poemas* y en el *Hondero* sólo el poeta y su amada poblaban, en *Tentativa* se ha abierto de nuevo (bajo otras condiciones, en otra perspectiva) a la variedad del mundo. La noche, el tiempo, el sur de la infancia, la poesía misma asumen en *Tentativa* condición de figuras o representaciones sustantivadas por el hablante. La Amada sólo ocupa el centro del cosmos de *Tentativa* (que aspira a ser un poema cíclico y abarcador, ya lo señalamos) en los poemas 7, 8, 9, y con menos relieve en el poema 12. Son los poemas de amor de *Tentativa*. Ella es rubia, clara, radiante, pero no ajena a la noche, en la que se inscribe como un contrapunto de albura y luz, impidiendo que la condición obscura o negra del ámbito nocturno pueda asociarse a lo siniestro: "atajas el color de la noche" (9: 17). Por cierto que la ley desacralizadora que rige la representación del mundo en *Tentativa* no excluye a la amada. Quedaron atrás la figura nutricia o liberadora del *Hondero*, o la omnipresente inspiración del canto ("todo lo ocupas tú, todo lo ocupas") de *Veinte Poemas*. Ahora ella es sólo la compañera del hablante en su viaje nocturno: "sin embargo eres la luz distante que ilumina las frutas / y moriremos juntos / pensar que estás ahí navío blanco listo para partir / y que tenemos juntas las manos en la proa navío siempre en viaje" (9: 22—25).

La presencia sustantiva del Tiempo manifiesta, en este punto de la diacronía del hablante nerudiano, un progreso del más alto interés. Los poemas de *Tentativa* tienden a capturar instantes, a inmovilizarlos o, mejor, a *aislarlos* (verbo frecuente en el texto) en el escurrirse de una duración infinita que la escritura —sin puntuación ni mayúsculas— busca representar. Talvez la "historización" del ámbito sureño de la infancia contribuyó a esta toma de

conciencia poética del Tiempo. Lo cierto es que nunca antes la poesía de Neruda ofreció una atención microscópica y directa hacia el minucioso transcurrir de los minutos en las cosas o seres, como la que ejemplifica el comienzo del poema 13 de *Tentativa:*

veo una abeja rondando no existe esa abeja ahora
pequeña mosca con patas lacres mientras golpeas cada vez tu vuelo
inclino la cabeza desvalidamente
sigo un cordón que marca siquiera una presencia una situación cualquiera
oigo adornarse el silencio con olas sucesivas
revuelven vuelven ecos aturdidos entonces canto en alta voz
párate sombra de estrella en las cejas de un hombre a la vuelta de un camino

Esta inmersión proustiana y sensorial (veo, oigo) en el transcurso, supone un esfuerzo inédito del hablante para configurar al nivel de su escritura la indeterminación temporal. Un confuso movimiento (la ronda y desaparición de la abeja, la mosca batiendo alas, olas sucesivas, ecos) establece sobre el vacío (dimensión espacial) y sobre el silencio (dimensión sonora) la presencia ominosa de un tiempo sin sentido ni jerarquías. Todo el poema 13 es el testimonio que diseña el hablante de su ingreso en el sobresalto y en la angustia frente al hueco despliegue de continuidades y rupturas, de muertes y nacimientos. Intenta responder con desconcierto: 1) "inclino la cabeza desvalidamente", confesión de impotencia; 2) "sigo un cordón que marca una presencia una situación cualquiera": atención a las cosas que manifiestan el transcurso, reconocimiento de que el tiempo no privilegia situaciones, de que en su seno todo se desjerarquiza o se confunde; 3) "entonces canto en alta voz": afirmación del acto poético como posibilidad de romper la uniformidad privilegiando ciertos instantes.

Al percibir que el movimiento es el naufragio de los seres en una confusión que antes no advertía, el hablante oscila entre la alarma ("crío el sobresalto me lleno de terror transparente", 13: 23; "yo asustado comía", 14: 9), el cumplimiento de su neutra misión de centinela ("abro el otoño taciturno visito la situación de los naufragios", 13: 12) y el ánimo de detener el tiempo. El transcurrir se le ofrece con la continuidad de la lluvia o con la uniformidad de los grandes espacios o del silencio: de ahí que la imagen de la gota aparezca en el texto como mínima pero apetecible parcela del infinito:[17] "el cielo era una gota que sonaba cayendo en la gran soledad" (11: 14). Pero en medio de la nueva y abrumadora conciencia del tiempo que se escurre desjerarquizando la vida, el hablante acusa sentirse algo así como un personaje de circo empeñado en la ridícula o clownesca tarea de detener el transcurso (13: 36—39):

ay me sorprendo canto en la carpa delirante
como un equilibrista enamorado o el primer pescador
pobre hombre que aíslas temblando como una gota
un cuadrado de tiempo completamente inmóvil

Contradictoria tentativa la de este hombre infinito tan obsesionado, a partir de aquí, por las unidades temporales (horas, días, semanas, meses) que en rigor sólo miden la uniformidad y el hastío pero que a veces dilatan o constriñen experiencias privilegiadas: "en su reloj profundo la noche aísla horas" (7: 6), "el mes de junio se extendió de repente en el tiempo con seriedad y exactitud" (14: 1). La contradicción en el sentimiento de lo temporal alcanzará en *Residencia* un nivel agudo que *Tentativa* anuncia con alarma: "sobresaltado ansioso inmóvil sin orinar" (11: 19). El transcurrir uniforme proyecta su vacío al inventario de la urbe: "ay el crujir del aire pacífico era muy grande / los cinematógrafos desocupados el color de los cementerios" (14: 3—4).

El poema 14 condensa de un modo particularmente visible la ley de ambigüedad que domina en *Tentativa*. Desde el lado de la poética el hablante se examina a sí mismo

> en un tren de satisfacciones desde donde mi retrato
> tiene detrás el mundo que describo con pasión
> los árboles interesantes como periódicos los caseríos los rieles
> ay el lugar decaído en que el arco iris
> deja su pollera enredada al huir

El nuevo viaje que ha emprendido el hablante asume aquí la atmósfera subjetiva de un trayecto en tren (sobre la experiencia biográfica reiterada en esos años: los viajes al sur). Desde el interior del vagón el hablante contempla su propia efigie reflejada en el cristal de la ventanilla y, tras ese difuso pero sostenido primer plano, la variedad del mundo que transcurre. La imagen simboliza por un lado la incorporación acelerada—a su poesía—de los elementos que componen el espacio mítico-fundacional del hablante, pero también la fusión totalizadora *yo-mundo* que esa poesía propone. Poesía que crecientemente busca hablar del yo cuando parece aludir al mundo y hablar del mundo cuando sólo parece interesada en el yo del hablante.

El más decisivo modo de ambigüedad, extensible a la poética de *Residencia*, asoma en el mismo texto: "el mundo que describo con pasión". De un lado el verbo *describo* confirma el caráter neutro y desacralizado que el hablante atribuye (ahora) a su misión lírica, pero de inmediato la frase *con pasión* se encarga de rescatar la parcialidad irrenunciable de su óptica. Los últimos versos del poema 14 replantean la ambigüedad en la formulación de la poética de *Tentativa*, estableciendo una tensión entre el entusiasmo y la melancolía:

> todo como los poetas los filósofos las parejas que se aman
> yo lo comienzo a celebrar entusiasta sencillo
> yo tengo la alegría de los panaderos contentos y entonces
> amanecía débilmente con un color de violín
> con un sonido de campana con el olor de la larga distancia

Es verdaderamente curioso que este pasaje anticipe en casi treinta años el lenguaje de las primeras *Odas Elementales:* la mirada vuelta hacia el mundo; la voluntad de *celebrar* la variedad de ese mundo; las nociones de entusiasmo, sencillez y alegría vinculadas al canto y, en especial, la temprana asimilación entre la actividad del poeta y la del panadero, oficios fundamentales. Agreguemos un casual pero sorprendente detalle: la frase *color de violín* reaparece precisamente en el poema-pórtico de las *Odas*, "El Hombre Invisible", justo allí donde el hablante inicia un contrapunto de melancolía en medio de la claridad. Así ocurre también en el citado pasaje de 1925, donde una coda de bruma diurna atempera en los últimos dos versos el ímpetu precedente. De paso, estos versos prerresidenciarios certifican en un lugar inesperado (y en un nivel esencial) el desarrollo extrañamente unitario de toda la poesía de Neruda, tan variada sin embargo en su despliegue. Tal fue, en definitiva, la gran ambigüedad nerudiana que Amado Alonso no llegó a descubrir.[18]

NOTAS

[1] La primera edición de *Tentativa del Hombre Infinito* (Santiago, Nascimento, 1926, impresa a fines de 1925) viene subtitulada *poema de Pablo Neruda* (con lo cual el autor postula un solo texto unitario), pero la disposición tipográfica ofrece claras separaciones entre los 15 fragmentos. Creemos que la unidad se superpuso—en un momento final, previo a la entrega de los originales a la imprenta—a la composición fragmentaria e intermitente, a lo largo de 1925. El propio Neruda concebía los fragmentos del libro como poemas, según lo prueban publicaciones aisladas en periódicos o revistas (cfr. nuestra bibliografía en: Neruda, *Obras Completas*, 1973, vol. III, p. 937—938) y manuscritos conservados (cfr. *Anales de la Universidad de Chile* 157—160, 1971, edit. 1973, p. 314). En cualquier caso, para los efectos de nuestra exposición entenderemos el libro dividido en 15 poemas cuyos primeros versos (según la primera edición) son:

poema 1: *hogueras pálidas revolviéndose al borde de las noches*
poema 2: *ciudad desde los cerros entre la noche de hojas*
poema 3: *oh matorrales crespos adonde el sueño avanza trenes*
poema 4: *estrella retardada entre la noche gruesa los días de altas velas*
poema 5: *tuerzo esa hostil maleza mecedora de los pájaros*
poema 6: *no sé hacer el canto de los días*
poema 7: *torciendo hacia ese lado o más allá continúas siendo mía*
poema 8: *cuando aproximo el cielo con las manos para despertar completamente*
poema 9: *al lado de mí mismo señorita enamorada*
poema 10: *esta es mi casa*
poema 11: *admitiendo el cielo profundamente mirando el cielo estoy pensando*
poema 12: *a quién compré en esta noche la soledad que poseo*
poema 13: *veo una abeja rondando no existe esa abeja ahora*
poema 14: *el mes de junio se extendió de repente en el tiempo con seriedad y exactitud*
poema 15: *devuélveme la grande rosa la sed traída al mundo*

En las referencias a estos textos, la primera cifra remite al poema y la segunda al verso o versos dentro del poema.

[2] *Crepusculario*, "El Pueblo". Este poema no fue incluido en la primera edición (1923) pero pertenece al mismo ciclo. Se publicó en *Zig-Zag* 952 (3. 3. 1923).

[3] Neruda, "Mariano Latorre, Pedro Prado y mi propia sombra", en *OC* 1973, III, p. 687.

[4] Alazraki, J.: "El surrealismo de *Tentativa del Hombre Infinito* de Pablo Neruda." *Hispanic Review*, vol. 40, 1 (1972): 31—39.

[5] Baciu, S., *Antología de la Poesía Surrealista Latinoamericana*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1974, p. 18—19.

[6] En ese salto Neruda fue más allá del límite que armonizaba con sus necesidades expresivas. Por eso no volverá a insistir.

[7] Neruda, "Algunas reflexiones improvisadas sobre mis trabajos", en *OC* 1973, III, p. 712.

[8] En estricto rigor, este mérito de prioridad le corresponde a la prosa "Provincia de la Infancia", publicada en *El Mercurio* (19 oct. 1924) con otras tres prosas bajo el título común "Panorama del Sur", y después incluida en *Anillos*, libro posterior a *Tentativa*. Señalemos también que en *Claridad* 129 (enero 1925) Neruda publicó "Tres poemas de Lorenzo Rivas", también de atmósfera sureña y escritos en Selva Oscura a fines de 1924.

[9] Cfr. el citado texto "Provincia de la Infancia", de *Anillos*, donde el sistema de asociaciones *infancia-casa-bosque-viento-invierno* despliega también su complejo desarrollo.

[10] "*Tentativa del Hombre Infinito* . . . muestra precisamente un desarrollo en la obscuridad, un aproximarse a las cosas con enorme dificultad para definirlas . . . Ese libro mío procede, como casi toda mi poesía, de la obscuridad del ser que va paso a paso encontrando obstáculos para elaborar con ellos su camino." Palabras de Neruda en 1964: cfr. *OC* 1973, III, p. 712.

[11] Los primeros poemas de *Residencia en la Tierra*, muy poco posteriores a *Tentativa* y escritos en Chile antes del exilio de 1927, acusan también una persistencia de la imagen del tren: "es el viento que agita los meses, el silbido de un tren" ("Colección Nocturna"); "cuando corres detrás de los ferrocarriles" ("Serenata").

[12] Cfr. "el joven sin recuerdos te saluda", de *Residencia* ("Serenata").

[13] En *Veinte Poemas*, todavía la reflexión era sobre el pasado del *ser:* ahora, en *Tentativa*, se aborda el pasado del *quehacer*.

[14] *Veinte Poemas*, poema 1.

[15] Ténganse presentes aquí las confesiones de Neruda a propósito de esta *Tentativa*. Ver nota 10.

[16] Cfr. Alonso, A., *Poesía y Estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Sudamericana, 1951, p. 130 ss.

[17] Cfr. Sicard, A., "Thème de la goutte et de la graine". *Europe*, París, 537—538 (enero-febrero 1974): 187—197.

[18] Cfr. Alonso, A., *op. cit.*, cap. VIII: "La conversión poética de Pablo Neruda."

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 17 (1—2), pp 125—145 (1975)

El mundo dividido de W. Delgado

Por

MÁTYÁS HORÁNYI

(Budapest)

La crítica de la poesía peruana contemporánea señala con frecuencia y con razón la búsqueda de un nuevo lenguaje, la persistencia de la renovación a nivel de estilo, como una de las características fundamentales de esta poesía. Pero el acento recae con demasiada insistencia sobre el lenguaje y se descuida un poco la relación entre lenguaje y contenido o mensaje, siendo este último el que domina inevitablemente en esta relación, el que determina hasta cierto punto las características del primero. Si es verdad que debe haber—y de hecho existe—una estrecha correspondencia entre lenguaje y contenido, se impone la necesidad de examinar los cambios o el desarrollo del lenguaje poético a la luz de los cambios o desarrollo del mensaje poético o, por lo menos, de tener muy presente la permanente interrelación entre ellos. Evidencia esta necesidad, por ejemplo, la transformación del mensaje poético y del ropaje expresivo en la poesía de casi todos los poetas nacidos en la década del 20 y las importantes diferencias entre las generaciones actualmente coexistentes en el Perú. En el caso de un poeta tan altamente consciente como Washington Delgado, tan preocupado por formular y reformular los cambios de su poética y de su actitud ante el mundo, tan cuidadoso de la debida y significativa ordenación de sus poemas dentro de cada uno de los ciclos y en cuya obra las modificaciones graduales del lenguaje saltan a la vista, sobrarían más argumentos. Este artículo intenta esbozar el desarrollo paralelo y correlativo del mensaje y del lenguaje poéticos en el compacto corpus de su obra reunida en *Un mundo dividido* (Lima, 1970).

"Existencia sin apoyo"

El punto de partida del desarrollo de un poeta siempre es revelador para la interpretación cabal de su plenitud por más que cambie los rumbos de su evolución, por más que reniegue de sus primeras obras. También la primera colección de W. Delgado, *Formas de la ausencia* (1951—1956), constituye una piedra angular para la comprensión de lo que sería su "mundo dividido".

Como los títulos de poemas o de ciclos poéticos nunca son casuales y los de W. Delgado parecen francamente significativos, el análisis del significado de este primer título se ofrece lógicamente como hilo conductor para realizar una primera cala en su obra.

Ya una rápida lectura nos revela que la ausencia significa para el poeta un anhelado mundo liberado de todo elemento anecdótico, de todo elemento con forma y consistencia real en la acepción corriente de esta palabra. Su afán de liberación se traduce principalmente en el esfuerzo de olvidarse de todo lo que signifique la realidad concreta de una mujer amada—real o más bien imaginaria, pero simbolizando toda la realidad—para recordarla mejor, aun más plena y verdaderamente:

> Abandona, abandónate dulcemente
> para crecer en el olvido. (p. 25)*
>
> Todo lo tuyo olvido para que permanezcas
> vacía en mi recuerdo. (p. 26)
>
> Porque te amo, yo
> no te recuerdo. (p. 45)
>
> El mundo nace al soplo
> de mis olvidos (p. 44)

Las "formas" de la ausencia serían las diferentes manifestaciones de olvido, las posibles formas perfectas del olvido perfecto. Primero, la gama semántica de la ausencia—inexistencia, vacío, nada, silencio—luego, ciertos fenómenos y elementos naturales—aire, brisa, viento, mar, cristal, luz, día—que borran y devoran formas y sustancias como el "orden mineral" que "devora los sucesos" en *Elegía* y, por fin, las actitudes del poeta que renuncia al funcionamiento usual de sus sentidos porque no quiere ver, oír, tocar formas, sonidos y materias con existencia concreta:

> En el aire lluvioso
> labra el silencio
> no sé qué
> perfecta ausencia (p. 28)
>
> Te contemplo: límpia
> ausencia, vacío (p. 30)
>
> El recuerdo
> crece en la mirada pura (p. 42)
> y perdida
>
> y nada tocaré
> pues no te olvido (p. 43)
>
> Ni sonido ni sombra
> un instante te empañen
> soledad voluptuosa (p. 48)

* Siempre nos referimos a la edición de *Un mundo dividido* por Casa de la Cultura del Perú, Lima, 1970.

La función de los elementos naturales constantemente aludidos significaría borrar la historia y la existencia concreta, asimilándolas y al mismo tiempo conservándolas en una forma purificada que perdura. El día, que "arrastra cadáveres, memorias" (p. 24), empareja las cosas como el aire, que "no tiene forma" (p. 29), acoge, une y conserva todas las formas, al igual que "En el olvido se unen / los sentimientos" (p. 29). Así se produce la "calma sin números" (p. 11), el nuevo espacio, donde "ya todo es orden" (p. 11)—como para Salinas en la muerte—, un espacio vacío, donde la ausencia es el retrato de "la muerta hermosura de la vida" (p. 22).

Pero esta muerte, este distanciamiento voluntario de la vida, que se expresa a veces paradójicamente—No te amo, yo no te amo / porque te amo . . . (p. 46); y no te olvido (p. 43); Porque te amo, yo no te recuerdo (p. 45)—no es una huida exasperada hacia la nada sino que tiene casi siempre una cálida carga emocional, apunta hacia "Un mundo posible / todo de luz y brisas" (p. 25), hacia un mundo liberado de las limitaciones de la realidad. Este mundo consolida en forma distinta y perdurable los valores de la vida y, al mismo tiempo, permite vivencias nunca vividas, según el anhelo expresado en los versos: "No ser esto que soy" (p. 15); [ser] "lo que nunca fuimos" (p. 25).

. . . la ausencia . . .
Es el tiempo que huye o son las cosas
o es el amor que muere
en la más lenta caricia. (p. 22)

. . . Esperanza
clara y fresca del regreso (p. 23)

. . . crece y nunca
muere la esperanza. (p. 24)

y paisajes
de un amor nuestro
que nunca hemos vivido.
Ahí reside acaso nuestra dicha
más honda.
Ahí reposa,
en las palabras y los sueños
que estaban esperándonos,
sin que nunca pudiéramos
decirlas ni soñarlas. (p. 27)

Esas palabras tuyas,
como viejas medallas
pulidas por años y memorias
de creciente ternura,
fluyen de una costumbre
que enciende en esta hora
—hoy, ayer, mañana,
siempre—
la dicha tan sencilla
de saberte esperando
en un mañana tierno,
sin nacer todavía,
íntimo y nuestro. (p. 31)

El amor es siempre el día que vendrá. (p. 24)

La intención de "No ser esto que soy" o de ser "lo que nunca fuimos"' de construir un mundo de ausencias plena de destiladas presencias, de vivir sueños nunca vividos, parece ser la aventura, la única acción posible del poeta agobiado por el peso de una realidad mezquina y limitadora. Se trata del intento de reordenar el mundo, bajo el signo de la "esbeltez de la ausencia" (p. 11), de un hombre de estirpe romántica, que concibe la vida con cierto sabor existencialista, pero sin la angustia de los existencialistas. Tampoco se complace en su forzosa evasión, que sentimos, sin embargo, perfumada por un aire de ternura y de espectativa moderadamente esperanzada a pesar de los versos:

los amargos espacios
de la ausencia (p. 31)

y

clima no existe
como la ausencia,
cerrado y triste. (p. 40)

Estos versos, aun cuando no dan el tono característico de la colección, señalan que las "formas de la ausencia" son el único y necesario refugio del poeta, incapaz, por motivos no revelados, de encontrar su sitio en la realidad.

Formas de la ausencia sería, pues, la imagen del estado conflictivo, pero no dramático, del poeta que nos permite presenciar su meditación acerca de su "existencia sin apoyo" encarada con cierto dejo de sereno fatalismo.

El concepto de la existencia suprarreal, "sin apoyo" y no concreto, que se asemeja, hasta cierto punto, a la muerte, concepto comunicado con especial claridad en el primero y en el último poema, logra originar una eficaz visión poética del mundo gracias a un adecuado ropaje expresivo.

Como el poeta quiere testimoniar las diferentes manifestaciones o variantes de un poco dinámico estado entre realidad y sueño deseado, escribe un ciclo de tono menor, sin mayores relieves, en forma de meditación o coloquio imaginario ininterrumpido, sin títulos de poemas, sin sucesos y relaciones causales, en un estilo de marcada tendencia nominal, sin verbos dinámicos y, por tanto, con frecuentes pero débiles encabalgamientos, con asociaciones de escasa cohesión entre sí, los versos casi siempre con terminaciones llanas y un léxico selecto y restringido, que relieva los conceptos totalizadores del mundo ausencia-recuerdo (aire, cielo, perfume, nada, viento, luz, leve materia, etc.).

También para el estudio de las colecciones posteriores importa señalar dos fenómenos particulares.

Primero, la riquísima ambivalencia estilística del texto. Al mismo tiempo que el poeta escribe frases donde las palabras valen por su acepción corriente y lógica, estas mismas palabras tienen un valor metafórico gracias al contexto de todo el ciclo. Por ejemplo, la palabra 'luz', en cualquier poema que aparezca, siempre se asocia a la esperanza, a la plenitud de una existencia deseada. Este

uso metafórico de la palabra 'luz', por supuesto, no es ninguna novedad. En cambio, tiene un sello mucho más personal el uso metafórico de la palabra 'día', uno de los términos claves de toda la poesía de Delgado, que designa la plenitud de los valores, y también el uso de 'aire', que representa un enlace vital entre la existencia menuda, inmediata y la general, planetaria.

El segundo fenómeno interesante es que, mientras en *Formas de la ausencia* nunca aparece una figura humana—como tampoco, en su presencia visible, en las colecciones posteriores—, encontramos, en cambio, frecuentes referencias a los sentidos y las partes más expresivas del cuerpo, las manos, la punta de los dedos, ojos, labios, boca. Estos elementos serán constantes de toda la obra del poeta; en este primer libro se caracterizan —en términos generales, no exclusivos—por la ausencia de sus funciones habituales (No te vieron los ojos [p. 13]; cubro mis ojos [p. 16]; estas palabras que ningún labio dijo [p. 21]; Tu boca calla [p. 34]; los puntos / de tus dedos son / primera sombra / de la muerte [p. 35]). La inactividad y la falta de contacto orgánico con el cuerpo, también contribuyen a la configuración del mundo poético de la "existencia sin apoyo".

"Despojos de una vida posible"

Formas de la ausencia nada revela concretamente del malestar del poeta en su ambiente que motivaría su intento de reordenar el mundo. La segunda colección reunida bajo el título *El extranjero* (1951—1956) contiene poemas escritos en los mismos años que los de la colección precedente o levemente posteriores. Sin embargo, salta a la vista la diferencia que media entre los dos poemarios al mismo tiempo que la inspiración del primero sigue siendo parcialmente vigente. Como las diferencias coinciden con el rumbo de la línea principal del desarrollo de *Un mundo dividido*, uno se inclina a considerar el segundo ciclo como segunda etapa de evolución, cuando representa solamente la otra faceta de la misma medalla. De todas formas, no se trata de ninguna arbitrariedad, porque en la inclinación del lector tiene buena parte la ordenación consciente de los textos por parte del mismo autor.

Terminando el último poema del ciclo precedente con los versos:

> . . . soledad . . .
> Cuando seas perfecta,
> busca en el aire puro
> tu compañía.,

el poeta nos sorprende en el primer texto del nuevo ciclo al preguntar por su patria, por su niñez, por antepasados, héroes, banderas, fechas y nombres, cosas de las cuales ostensiblemente quería "olvidarse" en *Formas de la ausencia*. Al referirse el poeta a la "comarca callada para siempre", a su "niñez

dichosa", a los "despojos de una vida posible" que le esperaban, formula probablemente una experiencia decisiva de toda su vida; el alejamiento del Cuzco, su ciudad natal, la pérdida de la herencia andina y de una posible vida en su tierra y, en términos más generales, la pérdida del contacto con la cálida humanidad del pueblo, en el que tenía sus raíces. El título del poema, *El extranjero*, definiría, por tanto, la situación del intelectual limeño desarraigado y explicaría, por lo menos en parte, también la vivencia de la "existencia sin apoyo".

Otros poemas del ciclo, como *Yorick*, *Fecundidad de la muerte* y *Sabiduría extremada*, que recuerda lejanamente *La jolie rousse* de Apollinaire, tratan de la muerte no ya en el sentido de la ausencia, sino de la muerte real, de sus secretos y de la herencia de los muertos. Estos poemas, y más aún los otros, señalan una tendencia diferente a la del ciclo precedente. Es mucho menos sensible su carácter de variaciones sobre el mismo tema, apenas tienen cohesión de ciclo y, en su mayoría, disponen de mayor autonomía temática—todos tienen título—que los poemas de *Formas de la ausencia*. Esta característica aparentemente externa se explica por una actitud diferente del poeta, no evasiva, dispuesta a definirse en términos más concretos y permeable a los valores reales de la vida. Aquí Delgado concibe la vida, la verdadera, no como ausencia cargada de destiladas presencias, sino como "río que fluye y persevera" *(Las bellas palabras)* y hasta la poesía se inscribe dentro de un proceso vital, esperando el hacha "para sembrar un nuevo árbol". La necesidad de vivenciación del poeta se orienta menos hacia un plan abstraído de la realidad, más bien se concentra en la plenitud del momento *(Ápice de la hermosura, Dioses, Mosca, Ultima danza, Hormiguero)* que le revele intensa vida auténtica, aunque sea tan sólo de mariposas, moscas y hormigas. En estos poemas se encuentran todavía muchos elementos comunes a la colección anterior, pero su función se ha modificado. La 'luz', por ejemplo, en *Materia triste*, es "la luz del mundo", del mundo real, no "olvidado" y el 'día', que es el "delgado sonido del amor" en *El día*, se vuelve en símbolo de una actitud vital y de una nueva poética:

> En vez de cantar hemos soñado
> y olvidamos la voz del amor que nunca
> ha de sobrevivirnos.

Con igual función resplandece el día en *Día y noche*, señalando que el poeta ha salvado suficientes "despojos" del mundo de las ausencias para una vida verdaderamente "posible".

Además de las observaciones parciales que hemos hecho acerca de características formales, conviene reparar sobre un solo aspecto estilístico. En este segundo poemario el verbo ya reclama sus derechos aun en versos muy afines a *Formas de la ausencia:*

Del aire que se deshace, del olvidado tiempo
nace el sueño que alumbra nuestras manos.
(Fecundidad de la muerte)

Y más aun en los poemas con mensaje nuevo:

Las bellas palabras en el día
son bellas palabras en la noche
pues la belleza fluye y cambia
según las horas, según las estaciones.
(Las bellas palabras)

El verbo 'son', casi siempre opaco en *Formas de la ausencia*, no sirve tan sólo de enlace entre dos substantivos y adjetivos, sino que su función copulativa adquiere un vigor semántico inusitado. Otros verbos, como por ejemplo 'desconfía', dominan a veces con plena eficacia el texto:

El hombre sabio desconfía
de toda quieta eternidad.
(Las bellas palabras)

El mensaje nuevo y los cambios estilísticos aludidos anuncian el robustecimiento humano y poético del poeta.

"Lucho por lo que amo"

Con *Días del corazón* (1955—1958) W. Delgado llega a la primera etapa importante de su evolución. La colección empieza con una serie de poemas casi programáticos, como de quien llega a un punto elevado, donde se le abren nuevas perspectivas. El primer poema contiene una fórmula feliz, tan sólo latente en *Formas de la ausencia*, acerca del sentido y del valor de su árdua construcción en el vacío:

Es mía también la ausencia
donde toda esperanza es devorada
y adquiere su grandeza.
(Conmigo)

El 'también' del primer verso deja entender, sin embargo, que las "presencias" serán más importantes para el poeta que las "ausencias". Primero, la presencia operadora y reconfortante de la poesía, que vuelve las espaldas a los "tristes espectáculos", porque "Ahora sabemos quiénes son los muertos y quiénes / los constructores" (***Adhesión a la poesía***). "El hombre sabio" de *Las bellas palabras* ya no solamente "desconfía de toda quieta eternidad", sino que afirma:

Un camino equivocado es un camino
y nada son los días de la muerte.
(Un camino equivocado)

Y el poeta sigue con decisión su nuevo camino. El cuarto poema retrata un universo perfecto con una leve nota de alegría y humor, el quinto afirma que "Hay que vivir tocando / El corazón el fuego", el sexto que "Es tiempo de mirar el día venidero", el siguiente que "se alza el día de la tierra / donde es imposible morir", y así, con la misma dinámica, con el mismo fervor, sigue el poeta hasta los últimos versos del poemario:

Esta es mi hora, mi voluntad, mi sitio.
Yo sé que nada vuelve, yo sé
que todo empieza. Sé que no tengo
tiempo para equivocarme.

Indiscutiblemente, esta es la colección más esperanzada del poeta que confía en el sentido de la lucha:

Es tiempo de morir como antes,
pero guardando ahora una sonrisa
en los puños cerrados.
(El día venidero)

Y más grande que toda esperanza,
se alza el día de la tierra
donde es imposible morir.
(Sobre la esperanza)

El poeta se siente hermano de todos:

y marcho entre desconocidos, amigos y parientes
que iluminan la tierra
(Conocimiento de las cosas)

. . . y soy
un hombre entre los hombres.
(Espacio del corazón)

Quiere "mirar lo que renace" *(Yo quiero)* y la poesía tiene ahora para él una nueva y concreta significación:

. . . yo construyo
mi país con palabras
(Héroe del pueblo)

De acuerdo con nuestra tesis inicial, un viraje tan profundo en la actitud del poeta, un enriquecimiento tan sustancial de sus ideas, debe traducirse en un lenguaje poético radicalmente renovado.

Efectivamente, para empezar con elementos ya aludidos, en estos nuevos poemas sigue la cristalización semántica del 'día', concepto y término clave de la poesía de W. Delgado. En el poemario anterior llegó a convertirse en símbolo de una actitud vital pero todavía en un sentido muy genérico. Ahora sigue conservando su sentido metafórico de plenitud y esperanza, pero cobra

un valor más concreto. Por un lado se esclarece la diferencia entre 'día' y 'esperanza':

> la esperanza no es tierra de los hombres.
> ....
> y más grande que toda esperanza
> se alza el día de la tierra
> *(Sobre la esperanza)*

Por otro, el 'día', además de su sentido de plenitud, ya roza el significado de un momento histórico y anhelado, que resuelva apremiantes problemas de todos y que requiere preparación:

> Vendrá el día para alumbrarnos la casa
> y ha de hallarnos reunidos.
> *(Canción de la tierra)*

También la función de las partes expresivas del cuerpo—manos, ojos, boca—sufre cambios reveladores. En *Formas de la ausencia* su función poética era contribuir a la configuración del mundo de las ausencias por su inactividad. Ahora, conforme al dinamismo de la nueva actitud de poeta, se activan y constituyen frecuentes recursos expresivos de una idea comunitaria:

> Está tu mano en mi mano,
> está tu boca en mi boca.
> Nada de lo perdido se ha perdido.
> *(El amor y el mundo)*

Hemos visto el robustecimiento semántico de ciertos verbos. Esa tendencia se hace muy marcada en *Días del corazón* y constituye una de las características fundamentales del estilo de este poemario. El ya aludido vigor de los verbos copulativos se generaliza:

> El universo eras tú,
> el universo era yo.
> *(El amor y el mundo)*

Pero salta más a la vista la extraordinaria frecuencia de verbos dinámicos y la gran variedad de su empleo combinado con el de substantivos de plena significación. Encontramos toda una serie de poemas donde no aparece un solo adjetivo, donde dominan verbos y substantivos: *Triunfo, Conocimiento de las cosas, Toco una mano, El amor y el mundo, Canción de la tierra, Espacio del corazón.*

En una de las artes poéticas de esta colección, *La poesía*, el poeta recurre al contraste del estilo nominal y del estilo tenazmente repetitivo de verbos en casi todos los versos:

> En el sueño una flor tocada
> amada acariciada
> alta indudable luminosa

iluminada como el amor
como en el sueño un corazón
sobre la vida sobre la muerte
un corazón ni desolado ni triste
un corazón un corazón
un corazón en el sueño
y más allá también

he olvidado el olvido
nada importan las ruinas
más perfecto es el amor que el recuerdo
más perfecto el día que la esperanza
yo no hablo del pasado
no conozco la melancolía
otros días vendrán tal vez
toco mi corazón tu corazón
yo soy la juventud la infancia
nada resiste a mi odio nada
resiste a mi amor
porque yo soy el día

En otras ocasiones el efecto estilístico se apoya en la acumulación de verbos:

Yo estoy aquí para vivir o para morir,
para cantar o para morir,
para respirar, comer y amar.
O para morir.
(Conducta razonable)

La dinamicidad del nuevo estilo, que prefiere los verbos y los substantivos a la adjetivación, se combina con una serie de otros recursos.

Uno de estos es el uso de terminaciones agudas sensiblemente más frecuentes que en los poemarios anteriores, como, por ejemplo, en la cita anterior. Pero se trata de una característica general, pues Delgado raramente recurre a la función relievante de un solo momento importante en sus poemas por medio de la terminación aguda. Sin embargo, esta función también se encuentra, por ejemplo, en *La creación* (Y me dormí) y en *Los hombres justos* (llamarlo amor), donde se inserta una sola terminación aguda en la cadena de terminaciones llanas, coincidiendo con el momento crucial del desarrollo del poema.

La dinamicidad de los verbos trae consigo con frecuencia una mayor cohesión entre versos con encabalgamiento. Este fenómeno advertible ya en *El extranjero*, se acentúa ahora especialmente en los encabalgamientos donde el primer verso termina con verbo:

. . . pero yo quiero
mirar lo que renace
(Yo quiero)

. . . y sólo puedo
hablar con las palabras de mi boca.
(La palabra en el tiempo)

. . . Sé que no tengo
tiempo para equivocarme
(La palabra en el tiempo)

La nueva fuerza del encabalgamiento no es sólo una característica difusa del estilo de *Días del corazón*, sino que el poeta la utiliza de una manera tan funcional que parece casi calculada. Lo testimonia, por ejemplo, *La palabra en el tiempo*. Entre los versos que, en la mayoría de los casos, coinciden con las fronteras gramaticales de sus enunciaciones y que parecen constituir el tejido base del lenguaje de W. Delgado, los encabalgamientos surgen después de una fase preparatoria, cuando el poeta llega al meollo de su mensaje que desborda los marcos de sus versos:

Hablo de la luz no de la niebla,
hablo de la pasión no de la muerte,
hablo de la exactitud y del sonido,
no tengo tiempo para equivocarme.

Otras horas vendrán para la música,
vivo en tiempos de muerte y sólo puedo
hablar con las palabras de mi boca.

Esta es mi hora, mi voluntad, mi sitio.
Yo sé que nada vuelve, yo sé
que todo empieza. Sé que no tengo
tiempo para equivocarme.

Conviene mencionar aquí que el recuerdo de la poesía de A. Machado, que aflora en este poema, en *Árbol de la historia*, en *Las bellas palabras*, no sin razón coincide con el momento de evolución de W. Delgado, cuando su preocupación histórica y social se hace más evidente.

No queremos agotar ahora el tema del análisis de las innovaciones estilísticas del poeta, ciñéndonos tan sólo a indicar las principales tendencias en su correlación con la evolución o cambios de la concepción del mundo del autor. Resaltamos, sin embargo, entre los fenómenos más importantes, las dinámicas y muy variadas repeticiones, de las que constituye un aspecto peculiar el frecuente uso serial de 'porque', el hecho de que los poemas largos son más frecuentes que antes, que la poesía de W. Delgado se ha enriquecido aquí con notas de humor y de ironía *(Los hombres justos)*, que una vez se aproximó el poeta al tono de la canción popular *(Huayno)* y, por fin, que su léxico ha dejado de ser un léxico selecto y reducido.

"Sumo y sigo los tiempos de mi vida"

Este paréntesis, titulado *Canción española* (1956—1960), de la poesía de W. Delgado, puede parecer un bello ejercicio poético a un lector apresurado, mientras que revela, por el contrario, características profundamente arraigadas en la personalidad del poeta: su actitud preferentemente meditativa (que no contradice la acción), su amor por la palabra sin exquisitez pero bien dicha,

su calmada observación de todo movimiento significativo del mundo, madurando verdades útiles para su comportamiento.

No es ninguna evasión que el poeta se refresque en el manejo de tercetos, sonetos, romancillos, serranillas, cantigas, aires y coplas (aunque sociológicamente es significativo que W. Delgado, al igual que la mayoría de los poetas peruanos, no recurra a las tradiciones autóctonas), porque en este ciclo no cambia el rumbo de sus orientaciones, tan sólo lo modifica levemente.

Después del fervor de *Días del corazón*, su actitud resulta menos confiada y entusiasta, pero sabe que "No hay otra conducta", sino "amar la piedra", la dura, "inconmovible piedra" de la vida *(España eterna)*. Pareciera que el 'día', en su sentido histórico, se hubiera alejado en su consciencia. Cuando escribe que en vez de hablar "Lo mejor es silbar / muy despacito" *(Tiempos difíciles)*, alude a reales tiempos difíciles, pero no se rinde, no se amarga, más bien entierra sus pies en el futuro *(Los pies en el futuro)* y persevera en su actitud de "lucho por lo que amo":

si mis pies no son libres,
libre es mi mano.
(Voluntad)

Memoria y esperanza
en mí conviven.
(Memoria para mañana)

El poeta alude a veces al cambio de su poética, a su acercamiento a la realidad:

Verdades de mi cabello,
de mi piel y de mis hambres
que del sueño me salvaron
y me llevaron por la calle
(Para mañana y para siempre)

El elemento nuevo más significativo para su desarrollo posterior, es la referencia a circunstancias actuales de su vida en *Tiempos difíciles* y más aun en *Suma y sigue* donde por primera vez aparece la imagen del poeta que extiende sus cuartillas sobre su mesa. Este motivo abre una dimensión nueva en su poesía, creando una bella tensión poética entre lo inmediato de su existencia y las perspectivas de sus preocupaciones sociales, históricas y filosóficas. La tensión se debe a que el concepto 'destino' surge aquí por primera vez con todo su peso de fatal necesidad, que ya tenía sus manifestaciones en colecciones anteriores, pero que se cristalizará cabalmente en los poemarios posteriores:

A nuevas primaveras me encamino,
a otros estíos y hacia otoños nuevos,
presuroso, tenaz y sin salida.

distinta del invierno. Si el destino
no admite vacaciones ni relevos,
sumo y sigo los tiempos de mi vida.
(Suma y sigue)

A nivel de estilo corresponde a esta fase de maduración y perseverancia equilibrada el uso de formas regulares y tradicionales, un léxico moderadamente selecto, la presencia de expresivos verbos pero sin excesivo dinamismo, una tendencia a la no adjetivación, la ausencia de las vigorosas repeticiones del poemario anterior y el aumento considerable del número de terminaciones agudas pero sin mayor relevancia, porque el fenómeno obedece generalmente a las exigencias de las formas tradicionales que utiliza el poeta, al igual que las contadas estructuras repetitivas que se encuentran en este poemario.

"¿Nunca nos libertaremos?"

La colección *Para vivir mañana* (1958—1961) aclara el porqué de la disminución del optimismo de *Días del corazón* en *Canción española*, que se desprendió de ella por "geminación natural". La nota dominante de esta colección es la impaciencia, el descontento, la rebeldía, contra la angostura de la vida mezquina, estancada, en la que nada apunta hacia el 'día' deseado.

El significado del destino, que ahora menciona el poeta con frecuencia, es estar encadenado a una necesidad, comportarse como los otros para vivir mañana (¡sólo mañana!), ser "apenas un hombre entre millones", lo que es, a la vez, debilidad y fuerza. En el hermoso poema, *La primavera desciende sobre los muertos*, el poeta evoca a través de la inactividad de manos, bocas y oídos el sueño invernal de los hombres que no se preparan para la primavera. La vida estancada se caracteriza por actividades vegetativas y estereotipadas sin ningún trascendencia:

> Los muertos cuentan monedas, medicinas,
> hambres, amores, aventuras;
> *(La primavera desciende . . .)*

> Con un reloj me defiendo
> del destino, abrazo a mis amigos,
> maldigo la policía, lloro
> en algún cinema.
> *(El ciudadano en su rincón)*

> Aprende las buenas maneras de la vida,
> la vida es silenciosa
> y el silencio tiene numerosas palabras:
> buenos días, ha llegado el verano,
> los precios suben
> si los salarios suben, la patria espera
> vuestro sacrificio, el señor presidente
> deplora lo sucedido, los señores ministros
> confían en el futuro, el feroz asesino
> fue ajusticiado, Dios
> bendiga a nuestro pueblo.
> *(Las buenas maneras)*

Como en la cita anterior, el poeta recurre a un tono satírico para mostrar el envés grotesco de la existencia de su país envuelta en vanas palabras,

arrastrando la pesada herencia de la conquista, de la sabiduría "de un lugar llamado occidente" y la fariseica moral de la iglesia para poner la dramática pregunta "¿nunca nos libertaremos?". La amargura del poeta que dice "es triste vivir entre las moscas" *(El ciudadano en su rincón)*, y "Amé la libertad, / y no la ví jamás" *(Libertad)*, se debe a que no puede renunciar a la tan ansiada libertad. Pese a su amargura y su fatalismo, quien dice

> Con nueva voz inventaremos
> la esperanza y el fuego
> *(Los tiempos maduros)*

> Señor rentista, señor funcionario,
> señor terrateniente,
> señor coronel de artillería,
> el hombre es inmortal:
> vosotros sois mortales.
> .....
> vuestros días sobre la tierra no serán numerosos
> *(Los pensamientos puros)*

no ha renunciado a la esperanza, sigue madurando un idearium revolucionario. Esta actitud se expresa al final de la colección —ya es una regla en Delgado— en una nueva variante de su arte poética:

> No amaré según las viejas
> palabras de los libros
> .....
> me iré con el viento
> y seré un pedacito
> del aire nuevo
> que viene y va
> y no dice:
> ámame con tus muertas
> palabras aprendidas.
> *(Canción negativa de la vida nueva)*

En cuanto al desarrollo del lenguaje poético, esta colección consolida, en términos generales, las conquistas de *Días del corazón* y *Canción española*, pero tiene también características propias de acuerdo con los matices nuevos de su mensaje.

Al igual que la inactividad de manos, bocas y oídos en *La primavera desciende sobre los muertos*, la muerte también tiene en varios poemas un nota diferente a la que tenía en *Formas de la ausencia*. La inactividad y la muerte son ahora inactividad y muerte en el sentido de la inconsciencia histórica de los aludidos y no representan una transfiguración ideal de la realidad.

La nota de impaciente descontento, que caracteriza este poemario, se traduce en el sarcasmo del doble sentido de títulos como *Poema moral, Camino de perfección, Las buenas maneras, Los pensamientos puros, Sabiduría humana*, que destruyen el hueco verbalismo inspirado en valores manipulados durante siglos, tal como los versos de *Los tiempos maduros:*

Dignidad, justicia, honradez,
heroismo, viejos objetos tristes
cuyo sonido desconozco:
todo es igual, el mundo crece
entre mis manos y no me importan
los sueños que me enseñaron a soñar.

La aspiración del poeta a una vida mejor, libre y comunitaria se expresó en *Días del corazón* en términos generales, reclamando el advenimiento del 'día' simbólico y expresando una actitud militante inspirada en generosas pero un poco vagas ideas:

En mi corazón son iguales
mi amigo y mi enemigo.

Nunca tuve en el pecho tanto aire,
mi corazón no tiene límites y soy
un hombre entre los hombres.
(Espacio del corazón)

Ahora el poeta se revela más crítico, distingue entre "amigos y enemigos". Los primeros se nombran todavía vagamente—"Pálidas muchedumbres me seducen" *(Para vivir mañana)*—, pero los últimos de una manera mucho más concreta: "Señor rentista, señor funcionario, señor terrateniente, señor coronel de artillería".

El carácter concreto de la crítica se expresa también en ciertos rasgos estilísticos nuevos. Además del tono sarcástico, el poeta recurre a un lenguaje periodístico (los precios suben / si los salarios suben, la patria espera / vuestro sacrificio, . . .), a la imagen y la palabra "indecente" (Señores, enseñad el trasero / pero no lloréis nunca, / cierta decencia es necesaria / aun entre las bestias. *Los pensamientos puros*; Tomo la vida como es / y si me place, orino . . . y eructaré en la mesa, si me place. *El ciudadano en su rincón)* y rompe los marcos de la forma con versos extremadamente largos en *Los pensamientos puros*. La frescura de estas notas nuevas de su estilo obedece a su poética, que rechaza "las viejas palabras de los libros", en *Canción negativa de la vida nueva*.

"Amo la vida"

Es un hecho interesante que W. Delgado prefiera componer poemarios con temática, tono y estilo coherentes a publicar colecciones de poemas de diferente carácter, testimoniando el crecimiento natural de su obra. Así ocurre lo que él llama "geminación natural" en el caso de *Formas de la ausencia* y *El extranjero*, o de *Para vivir mañana* y *Canción española* respectivamente, cuyas fechas de composición coinciden al menos parcialmente. Aunque la última colección, *Destierro por vida*, lleva las fechas 1951—1970, la mayoría de los poemas que encierra han debido escribirse en la década del 60, coincidiendo así en parte su fecha de composición con la de los poemas de *Parque*,

escrito entre 1964 y 1967. Ante estos hechos surge en uno la idea riesgosa pero no absurda de que uno de los posibles significados del título de toda la obra de W. Delgado, *Un mundo dividido*, podría ser la división en dos vertientes de su obra y quizás hasta de su consciencia. La primera vertiente representaría más bien la "intrahistoria" del poeta *(Formas de la ausencia, Canción española* y *Parque)*, y la otra ofrecería la imagen del hombre situado en sus coordenadas histórico-sociales; sin que haya contradicciones fundamentales entre estas dos vertientes. Pero la primera se caracterizaría por cierta reserva ideológica, una búsqueda de armonía en la elaboración de una actitud con tendencia estoica y comunión reconfortante con la naturaleza y los menudos placeres de la vida, frente a la abertura militante y tensa densidad de la segunda.

Parque también pertenece a la primera vertiente. La reserva ideológica se revela en la falta de inquietudes históricas y sociales. La búsqueda de armonía y de equilibrio en las formas gráciles de breves poemas en versos cortos, que cantan la cautivante belleza y profunda intensidad del momento y también en la imagen del parque que encierra los poemas de este ciclo en un marco real y metafórico, asegurando su unidad. Según su costumbre, W. Delgado empieza y termina su ciclo con poemas que constituyen variantes actualizadas de su poética. El primer poema, *Poética*, deja testimonio de su amor a la vida, amor a la "belleza menuda", no exquisita, según dice el último poema:

> Yo no canto la rosa
> canto otra cosa
>
> *(Los amores humildes)*

El fondo conceptual e ideológico de este "parque" se aclara en el penúltimo poema, *El ser y la sombra*. El poeta camina "por la penumbra / antes del alba";

> Qué luz más breve
> me iluminaba.
> Qué mundo incierto,
> qué dudas claras.
>
> El parque inmóvil
> se volvió nada:
> solo en el mundo
> yo caminaba.

A pesar de la presencia vital del parque, su existencia está envuelta en sombra y no llega el alba. "Los amores humildes" no lo compensan por la insatisfacción en sus grandes amores, contados en *Días del corazón* y *Para vivir mañana*. Los dos primeros versos, "Yo caminaba, sí, / yo caminaba", repetidos en el octavo verso, dejan entender que se trataría de la suma de una larga experiencia vital, resumida en los últimos versos:

> solo en el mundo
> yo caminaba.

El motivo del caminar solo, como emblema de su destino, motivo definitivamente desarrollado en el último poemario, recuerda la afinidad de W. Delgado con otro gran caminante solitario, A. Machado.

"¿Qué haría yo con un clavel en el desierto?"

Destierro por vida, ya por las fechas de composición indicadas por el autor (1951—1970) y también por ser la última colección de *Un mundo dividido*, puede considerarse la síntesis de la poesía de W. Delgado. A pesar de la larga gestación indicada por el poeta, podemos interpretarla solamente como el último ciclo, también en un sentido cronológico, porque aquellos poemas escritos posiblemente con mucha anterioridad reciben su verdadera perspectiva a la luz del contexto de los últimos. La indicación de las fechas de composición, por parte del autor, y las diferencias entre el mensaje de *Destierro por vida* y los poemarios anteriores de gestación paralela, nos confirman en la suposición de que el título *Un mundo dividido* puede referirse también al mundo interior del poeta.

El poemario se abre con *Canción del destierro*, continuando el motivo de la existencia en sombra de *El ser y la sombra* y la imagen del poeta en su cuarto, que afloró ya en *Suma y sigue*. Pero, a pesar de la continuidad, el concepto expresado por 'destierro' confiere una nota nueva—fundamental en toda la colección—de este poema. El poeta dice: "En mi país estoy", pero añade, "en mi destierro", admitiendo que "—alguna vez— / es alegre el destierro". La alegría podría concebirse como "amores humildes" y, quizás, como tibia existencia del vecino limeño. En cambio, el sentimiento del destierro consistiría en que "Cuando acaba la noche" en vano "brota el cielo y se asoma" a la ventana del poeta, en vano estalla la luz sobre un vaso con flores en su mesa, porque toda su reacción es encender el "cigarrillo del destierro", porque todo acontecer exterior es inútil, la luz real no tiene valor metafórico, no enciende en él la luz de la esperanza del 'día' deseado. El mundo no influye en el poeta porque el poeta no puede influir en el mundo. Por estar en su país, por eso mismo se siente desterrado. Pero la alegría menuda de esta vida, la viva imagen de la luz que baila en sus ojos, se empoza en las almohadas y estalla sobre un vaso con flores, y el concepto mismo de destierro, que — a pesar del título del poemario — no debe ser definitivo, deja un margen suficiente para que el poeta no se encierre, para que exprese sus íntimos anhelos:

> Para el olvido junto unas palabras
> pero arbitrariamente me sublevo
> y espero las memorias de mañana,
> pura alegría del amor humano.
> *(Poema arbitrario)*

Mariposa: acompáñame, no me dejes
pensar que el día va y viene y que sólo
la noche es permanente.
(Evocación del día)

Vivo para mañana y eso es todo.
Y eso no es nada y sin embargo es
la única luz que alumbra este soneto.
(Difícil soneto)

Yo soy, señor, un dromedario:
padezco sed y hambre
y hacia el oasis me encamino.
(Dromedario)

Las cavilaciones del poeta sobre la luz y la sombra, los sombríos pensamientos de "en tierra extranjera todo lo habré perdido" *(Tierra extranjera);* "Siempre viví equivocadamente / y es triste haber vivido" *(Canción entre los muertos);* "nadie / se libra del humo que le inunda el alma / en los laberintos de las ciudades" *(En los laberintos)*, expresan la incertidumbre y la impaciencia a veces amarga pero natural del "dromedario" que se encamina hacia el oasis y sufre calor y teme el espejismo. De todas formas, los reflejos del "impaciente corazón" del poeta obedecen a una poética realista. W. Delgado sabe que la realidad "de un modo u otro" le "quiebra las narices" *(Explica la vida y avizora la muerte)*, que la lleva también dentro de sí, y rechaza la soledad confortable, melancólica y complaciente *(Poetas)* de aquellos poetas que creen poder volverle la espalda a la realidad.

Los grandes poemas de esta colección son variantes sobre el mismo tema: el caminar interminable del poeta bajo la implacable enemistad del cielo, pensando que "la historia se repite / y es una farsa" *(Pluralidad de los mundos)*, rebelándose contra la tierra en su "canción de náufrago desesperado" *(Los amores inútiles)*, o tormentándose ante la alternativa de la acción y la solitaria meditación:

Mi habitación de nada sirve.
La posteridad me espera en la calle.
Mi monólogo ha terminado.
(Monólogo del habitante)

En las montañas, los hombres
mueren y combaten,
yo enciendo un cigarrillo y lo reparto
entre cincuenta mundos
sin sentido.
(Pluralidad de los mundos)

Como las anteriores, esta colección también termina con poemas de especial interés. El penúltimo, *Canción del amante de la libertad*, enumera las múltiples manifestaciones del afán de libertad del poeta, libertad nunca encontrada "en comarca alguna imaginada por el hombre". El último, *Globe*

trotter, acaso el mejor poema de Delgado, ofrece la fórmula definitiva del caminar interminable "con insaciable sed" por los desiertos de la vida, donde numca le acompañó nadie al poeta y nunca llegó a ninguna parte.Las conclusiones del poema,

> Toda mi vida he caminado por los desiertos
> y ahora estoy triste.
>
> He caminado por los desiertos, toda mi vida
> y nunca llegué a ninguna parte.,

se explican por toda la obra de Delgado, pero especialmente por el poema anterior, por la frustración en la búsqueda de la libertad, en todos sus sentidos. Pero *Globe trotter*, que requerería un análisis a parte, encierra también un motivo correlativo de la frustrada búsqueda de la libertad: la atracción constante en Delgado de vivir una plena vida a pesar de todo lo apremiante de la existencia, una plena vida como la de las hormigas o de las mariposas o la simbolizada por el gesto de la "melodiosa vendedora" de la última estrofa, que ofrece al poeta un clavel en el desierto. Pero al poeta le impide la "pesadumbre" de su "vida consciente" (cf. *Rubén Darío)* a gozar la flor, la única flor que le ofrece el acaso:

> ¿qué haría yo con un clavel en el desierto?

En otras palabras, el poeta no se contenta con una vida parcial sin lograr su ideal más anhelado.

Destierro por vida, siendo la síntesis del mensaje de toda la obra de W. Delgado, es también el poemario del mayor y más feliz dominio del lenguaje poético, asimilando y enriqueciendo el arsenal de los recursos anteriores.

La 'luz' y el 'día' persisten con su valor simbólico *(Evocación del día; Difícil soneto)*. Las partes más activas del cuerpo reaparecen todas—ojos, boca, mano, dedos—en *Canción del amante de la libertad*, para expresar la frustración a pesar de todos sus esfuerzos de la búsqueda del poeta. El 'humo' también sigue con su valor metafórico de angustia y depresión en *En los laberintos*, como antes en *Madura mi tamaño.*

El lenguaje sigue con su dinámica apoyada en verbos y substantivos, con poca pero muy expresiva adjetivación (mi deseo primaveral; dulce samaritana; angustia inútil; arenal interminable). El léxico llega a ser mucho más amplio que antes, cubriendo las más diversas áreas estilísticas y semánticas desde ostras y cangrejos hasta luces de neón y automóviles, desde soledad y amor hasta basurales y excrementos, pero sin llegar a extremos en ningún sentido. Indudablemente el mundo de W. Delgado se dilata considerablemente a través del léxico, prevaleciendo un poco la nota moderna, que contribuye a colocar la figura del poeta en un contexto actual. También otras conquistas anteriores, la técnica de la repetición, la "anomalía" de versos extremada-

mente largos, se insertan orgánicamente en el complejo tejido de esta colección *(Monólogo del habitante, Canción del amante de la libertad, Globe trotter)*.

Sin embargo, el mayor logro de este poemario consiste en la elaboración más concreta y, al mismo tiempo, con vigencia más general de motivos e imágenes anteriores, en la unión definitiva, más figurativa y, por tanto, menos enunciativa que antes, de lo personal y de lo universal.

La metáfora de la angustia, el humo, al mismo tiempo que refleja un problema personal y nos recuerda *Madura mi tamaño*, formula la situación general del hombre que vive "en los laberintos de las ciudades" *(En los laberintos)*. La nota personalísima del "impaciente corazón" del poeta en la feliz imagen del dromedario también se funde con el motivo permanente de la espera interminable del 'día' de significación a la vez individual y universal, al igual que en *Canción del amante de la libertad* se funde un largo suspiro individual del poeta con un balance de la historia. El "árbol de familia", en este "tiempo del desorden" *(Los tiempos maduros)* donde "no hay nada que hacer, nada / que hacer para mañana", es un 'apoyo' para el poeta que evoca la comarca perdida de su niñez y de sus antepasados, recordándonos "la existencia sin apoyo" de *Formas de la ausencia* y la añoranza del paraíso perdido de *Sabiduría humana* y de otros poemas.

En los poemas de tono eminentemente personal, inspirados seguramente en importantes experiencias individuales, como *Canción del destierro, Madrid, la lluvia y el eterno retorno, Monólogo del habitante, Pluralidad de los mundos, Canción del amante de la libertad* y *Globe trotter*, el tono de confesión momentánea se confunde siempre con la perspectiva de toda una vida y de toda la historia humana. Esta tendencia totalizadora cristaliza las imágenes del poeta encerrado en su cuarto y del caminante "sin equipaje" (otra vez ¡tan machadiano!), imágenes a la vez de palpitante realidad y de largas perspectivas históricas y filosóficas. En esta unión de lo concreto y de lo general, en la pujante personalidad del poeta desgarrado por su "impaciente corazón", — porque preocupado tanto por lo suyo como por el destino del hombre en general — presenciamos una rara y feliz compenetración de fondo y expresión.

*

En este artículo, que tan sólo esboza posibles lineamientos de un estudio necesario y mucho más sistemático del desarrollo del mundo poético de W. Delgado, salta a la vista la falta de referencias concretas al contexto histórico de este desarrollo. El cotejo de nuestro análisis con el proceso histórico debe completar y corregir nuestras conclusiones y descifrar el significado del sugestivo título, *Un mundo dividido*. Pero aun así, el corpus mismo de la poesía de W. Delgado deja entrever las estrechas relaciones entre mensaje y ropaje expresivo y deja entender también el probable significado de su título: la 'discordia' en este 'tiempo del desorden' entre los hombres que aspiran a una

mejor vida *(En el valle de sombras; Los tiempos maduros)* y el fatal y doble contraste de la inquietud del hombre que quiere luchar "por lo que ama", con respecto de la lentitud del proceso histórico, por un lado, y la realización de la armonía en su vida personal, por otro. Los altibajos de la perspectiva histórica y personal del poeta obedecen posiblemente a la escisión aludida de su conciencia ante el espectáculo del "mundo dividido", escisión reflejada también en el lenguaje, primero en su polarización y, al final, en su complejidad sintética.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 17 (1—2), pp. 147—158 (1975)

Rompimiento de categorías en la narrativa hispanoamericana actual

Por

ATTILA CSÉP

(Budapest)

I

La literatura de vanguardia de los primeros decenios de nuestro siglo inició un rompimiento de las categorías estilísticas establecidas, y este proceso fue llevado a sus últimas consecuencias en la literatura mundial contemporánea, pero sobre todo en la literatura hispanoamericana. Hablamos de categorías estilísticas, pero, en realidad, se trata de mucho más, la destrucción se extiende sobre casi todas las categorías del mundo reflejado en las obras literarias, incluyendo el medio utilizado, la lengua.

El proceso de desdibujamiento—que además de la literatura se ha presentado también en las demás artes y que tiene ya un pasado de más de medio siglo—ha recibido recientemente un nuevo impulso por la infiltración del budismo zen en la mentalidad occidental. Entre los pintores, por ejemplo, Umberto Eco destaca a Tobey y Graves como seguidores de este rumbo. Dejemos hablar al propio Eco: " . . . hombres, animales y plantas son tratados con estilo impresionista, confundidos con el fondo. Esto significa que en esta pintura hay una prevalencia de la mancha sobre la línea . . . Pero donde la influencia del zen se ha hecho sentir en el modo más sensible y paradójico es en la vanguardia musical de más allá del océano. Nos referimos en particular a John Cage, la figura más discutida de la música norteamericana . . .Cage es el profesor de la desorganización musical, el gran sacerdote de lo casual: la disgregación de las estructuras tradicionales que la nueva música serial persigue con una decisión casi científica encuentra en Cage un representante que carece de toda inhibición."[1] Lo que en la pintura es la línea trazada con el pincel o con el lápiz, es en la música la melodía y en la narrativa la línea o hilo conductor de la acción y, además, los contornos bien marcados de los objetos y caracteres descritos. Cada una de estas "líneas", tan indispensable en las respectivas ramas del arte tradicional, va desdibujándose y perdiendo importancia en nuestros tiempos.

Dejando aparte las otras artes, nos concentramos ahora en la literatura.

II

En las críticas e historias literarias aparece con frecuencia el término: literatura latinoamericana. Sin embargo, se plantea la cuestión ¿en qué medida podemos considerar la literatura de los países latinoamericanos como unidad, en qué medida estamos autorizados a hablar de una literatura latinoamericana? Lorenz[2] dice que la categoría "literatura latinoamericana" no tiene, desde cierto punto de vista, más sentido que la denominación "literatura europea", las diferencias entre las literaturas de cada país son más significantes que los rasgos comunes. Un Borges, por ejemplo, no puede representar toda la literatura latinoamericana contemporánea, lo mismo que tampoco un Haldor Laxness toda la europea, en la cual figuran escritores tan distintos como, p. ej., A. Robbe Grillet, Yevtushenko o D. Alonso. Sin embargo, en América tenemos la lengua común y hay, desde luego, otros rasgos comunes. Limitándonos a la prosa, encontramos que uno de estos rasgos es, precisamente el carácter innovador, el rompimiento de los esquemas viejos.

Tomando en cuenta los diez o doce nombres más importantes de la prosa hispanoamericana contemporánea vemos que por lo menos ocho o diez de ellos son herederos de la vanguardia, buscan nuevas formas, rompen las viejas. Esta innovación literaria no es un fenómeno meramente americano, ni mucho menos, y hasta tiene su cuna en Europa (principalmente el surrealismo),[3] pero donde se generalizó más y llegó a predominar es en la parte Sur del nuevo continente.

¿Por qué precisamente aquí? ¿Qué motivos puede tener? Leo Pollmann[4] nos da una de las razones. Según él, la nueva manera de escribir, que se manifiesta en la nueva narrativa y en el realismo mágico, armoniza mucho más con la mentalidad latinoamericana que las formas tradicionales de la prosa. La novela realista en Europa correspondió a un modo de pensar tradicional, mientras que en la América Latina era una cosa importada y quedaba siempre ajena a la idiosincrasia del continente. En Europa imperaba una actitud que buscaba las relaciones causa y efecto, una actitud positivista que trataba de establecer categorías claras, sólidas, mientras que en América se renunciaba a una concepción rígidamente lógica del mundo. Por eso, la técnica introducida por la nueva narrativa es aquí una forma literaria mucho más adecuada y auténtica. Sus primeras manifestaciones (*Fiesta de noviembre*, de E. Mallea, 1938 y *El pozo*, de J. C. Onetti, 1939) no son posteriores a las del *nouveau roman* en Francia (*Tropismes*, de N. Sarraute, 1938).

El otro motivo de la generalización del rompimiento de las viejas categorías tiene un carácter más bien práctico.

La aparición de las obras innovadoras coincide cronológicamente con la irrupción de la prosa latinoamericana en la literatura mundial, llamada comunmente "boom". Se publicaron las novelas de Asturias, Carpentier, Cortá-

zar, García Márquez etc. y conquistaron el mundo. En Europa aparecen también técnicas innovadoras, pero ciertas literaturas europeas—como la francesa, inglesa, rusa etc.—ya también antes, en sus formas tradicionales habían alcanzado el nivel y reconocimiento universales, mientras que la prosa latinoamericana nunca antes había llegado a una importancia universal como ahora. Por eso a los ojos de muchos escritores latinoamericanos el éxito es consecuencia del rompimiento. Además de los autores más destacados también otros y sobre todo los jovenes, empezaron a inventar nuevas formas, la innovación formal se puso de moda y llegó a predominar. Para explicar mejor el fenómeno podemos permitirnos una analogía tomada de la historia social. La desaparición de los antiguos regímenes sociales y la sustitución de ellos por otros nuevos fue siempre más radical y total en los países donde esta sustitución se realizó por medio de una revolución consecuente (como por ejemplo en Francia y Rusia), que en los países donde la sustitución fue resultado de un proceso lento o la revolución no llegó a triunfar por completo, como por ejemplo en Inglaterra o Alemenia. El triunfo de la nueva narrativa es resultado de una verdadera revolución, presupone un salto desde la novela criolla; en la prosa latinoamericana faltan los eslabones sólidos[5] del desarrollo lento que caracteriza a la prosa europea.

Anteriormente hemos dicho que la narrativa latinoamericana actual conquistó el mundo, su calidad y su importancia son reconocidos en los países extranjeros. Ahora tenemos que añadir que los prosistas hispanoamericanos llegaron a triunfar no solamente en el extranjero sino también en el interior, el número de sus lectores aumentó considerablemente dentro de sus respectivos países. También este fenómeno contribuye al fortalecimiento de la fe en sí mismos y en sus nuevos modos de escribir. Oscar Collazos, refiriéndose a la narrativa actual dice que ésta alcanza una "cada vez mayor circulación en capas medias e intelectuales que antes no participaban en el consumo editorial".[6] Cortázar habla de una "gran toma de conciencia latinoamericana que estalla en la segunda mitad del siglo" y añade "pienso más en los lectores que en los escritores . . . Los lectores, que hace treinta o cuarenta años volvían en su gran mayoría la espalda a América Latina para concentrarse en las literaturas extranjeras con una admiración a la vez justificada y colonial optan hoy por *sus* escritores, los buscan y, dialécticamente, los suscitan".[7] Estos escritores escriben mejor que sus antecesores, por eso despiertan un interés cada vez mayor incluso en sus propios países, pero el aumento del número de los lectores tiene además otros motivos. Se trata de un desarrollo complejo de ritmo revolucionario. La sed cultural se acentúa cada vez más, porque todo el continente está en un estado de fermentación. El desarrollo técnico, económico e industrial lleva consigo cambios sociales, mejoramiento en las condiciones sanitarias (p. ej. la reducción rapidísima de la mortalidad infantil en Venezuela) y una extensión cultural jamás antes experimentada. En Cuba de

un día al otro desaparece prácticamente el analfabetismo. Los cambios políticos despiertan el interés por las ideologías, por los libros, por la literatura. El desarrollo cultural toma proporciones revolucionarias no solamente en los países revolucionarios—como p. ej. Cuba y el Perú—sino en muchos otros. El número de los lectores salta, y este hecho "suscita", como dice Cortázar—los autores que, en su mayoría, son innovadores. El éxito alcanzado, la conquista de nuevas capas de lectores, justifica el rompimiento de esquemas antiguos e induce a los escritores a continuar el camino emprendido.

III

El rompimiento se extiende—según queda dicho—no solamente a las categorías estilísticas (p. ej. los géneros literarios) sino también a otras, como p. ej. las del tiempo y el espacio, la de la personalidad, etc. A continuación ofreceremos una serie de ejemplos, tomados de los narradores contemporáneos más destacados. Los agruparemos en orden de las categorías afectadas.

1. Géneros literarios. En este terreno presenciamos dos fenómenos. Por una parte, las obras en prosa ya no cumplen con los requisitos tradicionales de los géneros novela y cuento, por otra, vemos que varios géneros se mezclan, se borran las fronteras de drama, prosa, poesía y ensayo. En el primer grupo los mejores ejemplos son *Rayuela* de Julio Cortázar, *Paradiso* de José Lezama Lima o *La casa verde* de Vargas Llosa, pero la mayoría de las novelas nuevas está muy lejos de las formas tradicionales, y en muchos casos son casi tan difíciles de comprender como las pinturas abstractas. En el segundo grupo nos referimos a los cuentos de Borges, a *Sobre héroes y tumbas* de E. Sábato, otra vez a *Rayuela* (en todas estas obras en los géneros novela y cuento irrumpe el ensayo filosófico o literario) y a los cuentos y novelas de García Márquez, Carpentier, Asturias, etc., impregnados de ritmo y lenguaje poéticos. *El siglo de las luces* tiene muchos pasajes que podrían pasar por versos de algún poema barroco. *El señor presidente* de Asturias está—según Pollmann[8]—entre el drama, la epopeya y la novela. Y tenemos que añadir que también la poesía está presente, y no solamente aquí sino en otras novelas suyas, como por ejemplo en *Hombres de maíz.* Estas novelas se caracterizan, además del lenguaje pulido, por otros elementos poéticos: la riqueza de sentimientos, elementos musicales (palabras onomatopéyicas, repeticiones, ritmo) y el modo de crear las imágenes. Imágenes inventadas con tanta fantasía son propias más bien de la poesía que de la prosa. Veamos un ejemplo tomado de *Hombres de maíz:*

> "Los caminos de tierra blanca son como los huesos de caminos que mueren en su actividad por la noche. No se borran. Se ven. Son caminos que han perdido lo vivo de su carne que es el paso por ellos de las romerías, de los rebaños, de los ganados . . . de las carretas, de los de a caballo y se quedan insepultos para que por ellos pasen las ánimas en pena . . ."[9]

La repetición de las palabras o frases, el estribillo, es un elemento característico de la poesía. Pero Asturias lo emplea en su prosa:

"Conejos amarillos en el cielo, conejos amarillos en el monte, conejos amarillos en el agua guerrarán con el Gaspar. Empezará la guerra el Gaspar Ilóm arrastrado por su sangre, por su río, por su habla de ñudos ciegos."[10]

Las repeticiones prestan un ritmo verbal y un ritmo de pensamientos a la prosa de Asturias. Un ritmo semejante se produce a veces por la creación de ciertos paralelismos, formados por una serie de comparaciones o contrastes paralelos. Veamos un pasaje de *Hombres de maíz:*

"Y bajó con su novia, la Candelaria Reinosa, descalza ella, calzado él, ella chupada blanquita, y él trigueño prieto, ella con hoyuelos de nance en las mejillas y él con bigotes pitudos, . . . ella con olor a toma de agua y él hediondo a pixtón y a chivo, ella mordiendo una hojita de romero y él humando su tamagaz con los ojos haraganes de contento . . ."[11]

Cotejemos este pasaje con un detalle tomado de un romance (Mocedades del Cid):

Cabalga Diego Laínez
al buen rey besar la mano
. . .
Todos caminan a mula
sólo Rodrigo a caballo;
todos visten oro y seda,
Rodrigo va bien armado,
todos espadas ceñidas
Rodrigo estoque dorado
. . .
Todos guantes olorosos
Rodrigo guante mallado

La semejanza entre las estructuras de los dos textos y el ritmo producido por ellas es evidente. Es un ritmo auténticamente poético, pero Asturias lo aplica a la prosa, contribuyendo así a la aproximación de los dos géneros.

2. Categorías del tiempo y del espacio. La desaparición de la estructura tradicional de la novela es, en parte, consecuencia de la ruptura de estas dos categorías. Sin embargo, en las formas más sencillas, el cambio del orden cronológico no implica todavía la destrucción de la estructura tradicional. El autor o el protagonista desde su presente cuenta ciertos sucesos del pasado, pero el orden cronológico de los acontecimientos queda, sin embargo, bastante claro. Así ocurre p. ej. en *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa, o en *Figura de paja* de Juan García Ponce. En otros casos la anterioridad o posterioridad de las escenas recordadas queda parcial o totalmente irreconstruible—p. ej. en *La muerte de Artemio Cruz* de C. Fuentes, en *El acoso* de Carpentier o en *El obsceno pájaro de la noche* de J. Donoso—y esta circunstancia contribuye en gran medida a la destrucción de los marcos genéricos. En *Cien años de soledad*, de García Márquez, a pesar de una rememoración más o menos linear de una serie de acontecimientos hay una mezcla complicada de los planos

temporales.[12] El narrador-protagonista de *El obsceno pájaro de la noche* no solamente baraja sucesos pasados sino en un punto[13] incluye una escena del futuro. En ciertas obras la rememoración va más allá de los recuerdos personales y se extiende sobre períodos históricos (p. ej. Sábato: *Sobre héroes y tumbas*, A. González León: *País portátil)*. Por medio del quebrantamiento de la categoría del espacio Vargas Llosa alcanza efectos sorprendentes en *Conversación en La Catedral* (p. ej. el entrelazamiento de varios diálogos, donde solamente una parte de los interlocutores están presentes, otros están en lugares remotos). La inversión del tiempo o la mezcla de tiempos y lugares distantes a veces sobrepasa los límites de la realidad (A. Carpentier, *Viaje a la semilla, Semejante a la noche;* J. Cortázar, *Todos los fuegos el fuego;* Borges, *El Aleph)*. El manejo hábil de los planos temporales y la invención de soluciones cada vez más sorprendentes es uno de los recursos importantes de los autores contemporáneos: "Las viejas como la Peta Ponce tienen el poder de plegar y confundir el tiempo, lo multiplican y lo dividen, los acontecimientos se refractan en sus manos verrugosas como en el prisma más brillante, cortan el suceder consecutivo en trozos que disponen en forma paralela, curvan esos trozos y los enroscan organizando estructuras que les sirven para que se cumplan sus designios." (J. Donoso: *El obsceno pájaro . . .)*[14] El tiempo, además de ser un recurso estructural, de vez en cuando se presenta como el tema de las obras mismas (Borges, *Refutación del tiempo, Historia de la eternidad;* Carpentier, *Guerra del tiempo, Los pasos perdidos;* Cortázar, *El perseguidor)*.

3. Categoría "realidad". En las novelas y cuentos del siglo pasado y en los de los primeros decenios de nuestro siglo predominaron las cosas y acontecimientos reales, cotidianos. Era la época del "realismo". No se puede afirmar, desde luego, que lo fantástico no haya existido en absoluto, pero, comparándolo con la narrativa hispanoamericana actual, dos diferencias esenciales saltan a la vista. La primera es una diferencia de cantidad. Lo fantástico aparecía antes con poca frecuencia, solamente en ciertas obras y en ciertos autores como p. ej. E. A. Poe, H. Quiroga, H. G. Wells. La segunda diferencia es que las obras donde aparecían acontecimientos sobrenaturales, antes formaban un género aparte, "la literatura fantástica". Esta clase de prosa era fácilmente separable del resto de la narrativa que seguía formando la parte más importante y decisiva. En la prosa latinoamericana actual no es así. Lo sobrenatural llegó a constituir una parte orgánica y casi omnipresente de la literatura, entrelaza las obras de autores como García Márquez, Cortázar, Rulfo, Donoso, o Borges, Asturias y Carpentier. El dominio de lo real, de lo cotidiano se quebrantó, factores reales e irreales tienen igual rango, se entremezclan continuamente.

La ruptura de la categoría "realidad" lleva consigo el rompimiento de otras categorías que integran la realidad, como p. ej. la del sueño y vigilia y la de la personalidad.

4. Categoría de la personalidad. En la literatura tradicional, lo mismo

que en la vida real la personalidad constituye una categoría cerrada. El individuo tiene sus contornos bien marcados que delimitan su ser y lo separan física y psíquicamente de otras personas y otros seres vivos. En la narrativa latinoamericana actual aparece una aspiración que tiende a derrumbar, o por lo menos ablandar, hacer permeable la frontera entre hombre y hombre, entre el ser humano y los demás elementos del universo. En la novela de J. Donoso[15] leemos las siguientes palabras: "Todo está hecho de algodón y gasa y el algodón no tiene contorno, es blando. Yo también soy de algodón. Con mis manos recorro mi cuerpo. No siento su forma ni su consistencia, porque es de algodón y mis dedos son de algodón y el algodón no puede explorar ni sentir, ni reconocer, sólo puede continuar siendo blando, blanco . . ." Cortázar, en lugar del algodón habla de esponja, pero la semejanza de los símbolos y de sus significaciones es obvia: "Sucede además que por el jazz salgo siempre a lo abierto me libro del cangrejo de lo idéntico, para ganar esponja y simultaneidad porosa . . ."[16] O más allá: "Hablo de esponjas, de poderes osmóticos . . ."[17] La consecuencia de esta posición es la aparición de personajes que carecen de contornos rígidos, que se confunden con otros personajes o se transforman en ellos. Y el fenómeno se manifiesta no solamente en las obras de los autores citados sino también en las de otros. El protagonista de *La vida breve*, de Onetti se multiplica, aparece en tres formas: como Brausen, el protagonista propiamente dicho, como el doctor Díaz Grey y como Arce. Brausen, empleado obscuro en una agencia de publicidad, recibe el encargo de escribir un cuento para una película. El protagonista de este *sujet* es Díaz Grey, pero Brausen imagina tan intensamente a su personaje que se identifica con él, éste cobra vida. Brausen se transforma también en Arce. Para conseguir el amor de la mujer que vive en el departamento vecino entra con cualquier pretexto, se le presenta bajo este apellido, y a partir de este momento se ve obligado a continuar jugando el papel. Las tres figuras, idénticas y sin embargo distintas se entrelazan de una manera curiosa. Brausen—ahora bajo el falso nombre de Arce—, para reunir la valentía necesaria a la conquista de la Queca, la mujer vecina, piensa que él no es él sino el doctor Díaz Grey: "La apreté, seguro que nada estaba sucediendo, de que todo era nada más que una de esas historias que yo me contaba cada noche para ayudarme a dormir; seguro de que no era yo, sino Díaz Grey, el que apretaba el cuerpo de una mujer, los brazos, la espalda y los pechos de Elena Sala, en el consultorio y en un mediodía por fin."[18] Brausen y la Queca viven, según queda dicho, en dos departamentos contiguos, la pared es delgada, en cada una de la viviendas se oyen los ruidos y las palabras de la otra, también esta circustancia contribuye a la mezcla continua de las dos, o, mejor dicho, de las tres vidas.

Brausen, como hemos visto, aparece en tres formas pero, a pesar de esto, Onetti salva de alguna manera la apariencia de la realidad. No ocurre así en la novela de Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*. Mudito, el protagonista se

presenta como un joven, para convertirse después en una vieja, en un perro, en otro hombre, en un recién nacido (su propio hijo) etc. Además de Mudito, otros personajes sufren también transformaciones (Inés en Peta Ponce, la vieja Damiana en un bebé etc.). Poniéndose la cabeza de cartonpiedra y la vestidura correspondiente, muchas personas se convierten, sucesivamente, en una sola. La palabra encarnación (en el sentido de reencarnación) aparece numerosas veces en el texto de la novela (pp. 85, 128, 129, 130, 144 etc.), llamándonos la atención sobre una posible influencia oriental.

En las obras de Cortázar el conocido fenómeno del doble[19] aumenta considerablemente nuestro acervo de ejemplos. En ciertos casos se trata solamente de una vinculación más o menos remota entre dos personajes (p. ej. Horacio Oliveira-Traveler y la Maga-Talita, en *Rayuela)* pero en los casos extremos somos testigos de identificaciones misteriosas *(Lejana, Una flor amarilla, La noche boca arriba)*. A veces el muro divisorio entre individuo e individuo se derrumba por medio de la identidad de sus sentimientos y sensibilidades *(Semejante a la noche,* de Carpentier). También en las obras de Cortázar y Asturias encontramos lugares donde el protagonista en lugar de fundirse con otro ser humano se convierte en animal (en *Axolotl,* en *Juan Hormiguero,* en los capítulos Correo-Coyote, María Tecún y Venado de las Siete Rozas de *Hombres de maíz)*. Los contornos de la personalidad de Gaspar Ilom, en *Hombres de maíz,* se desdibujan de tal manera, que su figura se funde, de una manera cósmica con la naturaleza, formando una sola pieza con ella.

"El Gaspar Ilom movía la cabeza de un lado al otro. Negar, moler la acusación del suelo en que estaba dormido con su petate, con su sombra y su mujer y enterrado con sus muertos y su ombligo sin poder deshacerse de una culebra de seiscientas mil vueltas de lodo, luna, bosques, aguaceros, montañas, pájaros y retumbos que sentía alrededor de su cuerpo."[20] "El Gaspar es invencible, decían los ancianos del pueblo . . . Cáscara de mamey es el pellejo de Gaspar y oro su sangre."[21]

El hombre, según vemos, casi se confunde con la naturaleza. Pero, al igual que el hombre se identifica con la naturaleza, *uno* de los hombres se identifica con el pueblo entero. Gaspar es tan grande que representa a todos, vale por todos, todos están incluidos en él:

"Se oye que hablan cuando habla el Gaspar. El Gaspar anda por todos los que anduvieron, todos los que andan y todos los que andarán. El Gaspar habla por todos los que hablaron, todos los que hablan y todos los que hablarán."

La figura de Gaspar Ilom es gigantesca, los contornos de su persona y hasta las facciones de su cara se borran. Este personaje nos hace recordar ciertas pinturas de Siqueiros: hombres enormes, vigorosos, pero sin cara. Los rasgos individuales se borran para poder simbolizar la totalidad.

¿Por qué se transforman, se cambian, se funden todos estos personajes?

El cambio, la fundición es casi siempre un medio, un instrumento en sus manos para alcanzar ciertos objetivos. Por una parte quieren acabar con su aislamiento, con su enajenamiento y encontrar el contacto con los demás, por otra, quieren realizar ciertos anhelos vitales o sociales. Brausen está al punto de perder hasta su humilde posición de empleado y se siente infeliz en su matrimonio, por eso sueña con ser médico y conquistar el amor de otras mujeres. Mudito quiere salvarse de su pobreza, por eso quiere que por lo menos su hijo llegue a ser tan rico y poderoso como Jerónimo Azcoitia. El protagonista de *Una flor amarilla* quiere ser inmortal. Juan Hormiguero quiere resucitar a su mujer muerta, por eso trata de convertirse en oso hormiguero. Gaspar Ilom quiere salvar su pueblo, por eso toma su figura proporciones gigantescas.

5. Personas gramaticales. Categorías gramaticales. Si la línea divisoria entre una y otra persona se borra, se desvanece ¿qué sentido tiene mantener la separación rígida entre la primera, segunda y tercera persona gramaticales? Al comienzo del relato *Las babas del diablo* Cortázar dice:

"Nunca se sabrá como hay que contar esto, si en primera persona o segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tu la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros."[22]

En los cuentos y novelas tradicionales el autor hablaba en primera o tercera persona. Estas dos personas no se confundieron. Si el protagonista empezó a hablar en primera persona seguía haciéndolo hasta el final de la obra o, por lo menos, cuando la primera persona aparecía señalaba siempre al mismo personaje, al protagonista. En la nueva narrativa no es siempre así. En el *Libro de Manuel* de Cortázar[23] el autor, refiriéndose a Andrés habla alternativamente en primera o tercera persona. A veces la primera persona señala a otros personajes. A partir de la página 288, por ejemplo, la que habla en primera es Francine y la tercera significa Andrés, pero en la página 290 Francine ya es tercera persona, y al final de la misma página lo mismo Francine que Andrés son tercera persona. Al final de la página 291 Francine es tercera, Andrés primera persona etc. Fenómenos semejantes aparecen en *El obsceno pájaro de la noche*, de Donoso, en *62 Modelo para armar*, de Cortázar y en otras obras. *La ciudad y los perros* es una novela escrita, en su mayoría, en tercera persona, pero hay pasajes—los recuerdos de Boa—en primera. (pp. 173—174, 179—181, 186—190, 198—204 etc.)[24] Al final del epílogo Jaguar habla como si todo lo que Boa dijera en primera persona le hubiera sucedido a él. En el relato de Cortázar, *La señorita Cora*, el que habla en primera persona es, ora Pablo, el niño enfermo, ora su madre, ora la señorita Cora, la enfermera. El cambio frecuente sorprende al lector, sobre todo cuando se efectúa dentro de la misma frase: "Cuando oí pasos en el corredor me acosté

del todo y cerré los ojos, no quería verla, no me importaba verla, mejor que me dejara en paz, sentí que entraba y que encendía la luz del cielo raso, se hacía el dormido como un angelito, con una mano tapándose la cara, y no abrió los ojos hasta que llegué al lado de la cama."[25]

Hasta las palabras "se hacía el dormido" el hablante era Pablo, a partir de ellas Cora.

También Vargas Llosa trata de eliminar la separación rígida entre individuo e individuo, mediante la aplicación alternante de la primera y tercera persona del plural para designar "al mismo sujeto psicológico"[26]:

"Todavía llevaban pantalón corto ese año, aun no fumábamos, entre todos los deportes preferían el fútbol y estábamos aprendiendo a correr olas, a zambullirnos desde el segundo trampolín del 'Terrazas", y eran traviesos, lampiños, curiosos, muy ágiles, voraces."[27]

El lenguaje audazmente innovador de Vargas Llosa en *Los cachorros* nos llevaría muy lejos en el camino del análisis lingüístico que ahora no podemos seguir. Sin embargo, antes de terminar el párrafo aludiremos a ciertos fenómenos encontrados en las obras de otros autores.

Una de las categorías más sólidas de la gramática es la oración. En la narrativa tradicional, por lo general, siempre se respetaba su integridad. Ultimamente aparece cada vez con más frecuencia la intención de romperla. Para conseguirlo se utilizan varios métodos. La frase se ensancha anormalmente, cubriendo varias páginas (p. ej. *El obsceno pájaro . . .* pp. 131—133, 145—146, 349—351, *Libro de Manuel* p. 195 etc.) o, al contrario, se interrumpe, se corta, antes de llegar a su final lógico:

"El almuerzo ha sido un ir y venir de la cocina a la cama con salame, vasos de leche y vino, pedazos de tortilla fría y media docena de bananas, padre, madre e hijo se sienten particularmente bien en plena infracción a las buenas costumbres, y cuando llega Ludmilla la reciben en ropas menores y café con coñac, la invitan a" *(Libro de Manuel,* p. 221. Véanse además las páginas 63, 64, 69 etc.)

A veces falta un elemento lógica y gramaticalmente indispensable de la frase, un complemento directo, el predicado etc. Por ejemplo:

"Explicarle lo del pingüino turquesa no fue largo y a Ludmilla le dio un tal ataque de risa que estuvo a punto de embutirse en un ómnibus 94 cuando se enteró de que Roland y Lucien Verneuil y sobre todo que Lonstein." *(Libro de Manuel,* p. 146.)

Aquí, como vemos, falta el predicado de la oración subordinada.

En otras ocasiones la oración pierde su cohesión interna por una redacción intencionadamente descuidada:

" . . . me sentaré en un café para imaginarme con una barba entera y renegrida. Esperaré cuartos y mitades de hora a que Pérez, cigarillos; Fernandez, hojas de afeitar, y Gonzáles, yerba, quieran recibirme, mientras escondo

los zapatos torcidos bajo los asientos de las antesalas . . ." (J. C. Onetti, *La vida breve).*

*

Además de las cinco categorías destacadas sería fácil encontrar otras en las cuales también es evidente el rompimiento. Tales serían, por ejemplo, el sueño-vigilia, vida-muerte, la conformidad tipográfica etc. Pero, por el momento, teníamos que contentarnos con los grupos constituidos, considerándolos los más generales y más importantes. Por otra parte, el número de los ejemplos podría ser aumentado en cada grupo. Podrían añadirse otros, tal vez más convincentes. Pero nuestra intención era solamente llamar la atención sobre el fenómeno, hacer ver los procedimientos innovadores desde un solo ángulo, agruparlos, mostrarlos en una visión ampliamente abarcadora.

IV

Como hemos visto el rompimiento de todas estas categorías tiene una fuerza motriz, un objetivo más o menos común, mostrar, reflejar en las obras literarias el deseo más íntimo del hombre moderno: superar sus condiciones sociales y vitales. Cortázar dice: " . . . estamos todos en el ladrillo de cristal."[28] Pero la tarea es romper el ladrillo de cristal. Estamos encerrados en nuestra jaula de cristal, como un toro triste, por eso debemos, según dice Cortázar "del centro del ladrillo de cristal empujar hacia afuera, hacia lo otro tan cerca de nosotros . . . ¡Oh como cantan en el piso de arriba! Hay un piso de arriba en esta casa, con otras gentes. Hay un piso de arriba donde vive gente que no sospecha su piso de abajo."[29] J. C. Onetti siente y piensa lo mismo cuando habla del "muro que nos encierra, tan fácil de saltar si fuera posible saltarlo" y quiere "respirar por un inpensado resquicio el aire natal que vibra y llama al otro lado del muro, imaginar el júbilo, el desprecio y la soltura . . ."[30] Es muy notable la coincidencia esencial de estos dos pasajes, tomados de autores distintos. Ambos textos reflejan el deseo incontenible de liberación y expansión, expresado con imágenes casi idénticas. Los personajes de Cortázar, Onetti, Asturias y otros escritores desean liberarse de sus restricciones, por eso rompen sus delimitaciones individuales. A veces hasta quieren vencer la muerte, o por lo menos el miedo a la muerte.[31] Después de conquistar el macrocosmos y el microcosmos el hombre quiere realizar su propia libertad. Intenta encontrar nuevos contactos, más eficaces, más auténticos. Para expresar estas aspiraciones de nuestros tiempos el escritor contemporáneo se ve obligado a romper los viejos esquemas, buscando soluciones nuevas[32].

NOTAS

[1] Eco, U., *Obra abierta*, Barcelona, 1965, pp. 193—195.
[2] Lorenz, G. W., *Die zeitgenössische Literatur in Lateinamerika*. Tübingen & Basel, 1971, Erdmann, pp. 13—18.
[3] Véase: Nadeau, M., *Historia del surrealismo*, Barcelona, 1972, Ariel, pp. 19—24, 31.
[4] Pollmann, L., *Der Neue Roman in Frankreich und Lateinamerika*. Stuttgart, 1968, Kohlhammer, pp. 55—57.
[5] Véase también: Donoso, J., *Historia personal del "boom"*. Barcelona, 1972, Anagrama, pp. 22, 27 etc.
[6] Collazos, O.—Cortázar, J.—Vargas Llosa, M., *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. México, 1970, Siglo Veintiuno, p. 7.
[7] Cortázar, Entrevista en *Textual*, No. 7, junio 1973, p. 54.
[8] O. c., pp. 50—55.
[9] Asturias, M. A., *Hombres de maíz*, Buenos Aires, 1949, Losada, p. 35.
[10] *Hombres de maíz*, ed. cit, p. 10.
[11] Ed. cit. p. 30.
[12] Véase: Katalin Kulin, *Planos temporales y estructura de Cien años de soledad de G. García Márquez*, Acta Litteraria, 11, 291—314. (1969)
[13] Donoso, J., *El obsceno pájaro de la noche*. Barcelona, 1971, Seix Barral, pp. 157—161.
[14] Ed. cit. p. 22.
[15] Ed. cit. p. 276.
[16] *La vuelta al día en ochenta mundos*. México, 1969, Siglo Veintiuno, p. 7.
[17] O. cit. p. 210.
[18] Onetti, J. C., *La vida breve*. 3. ed. Buenos Aires, 1971, Sudamericana. p. 84.
[19] Véase p. ej. Morello-Frosch, M., *El personaje y su doble en las ficciones de Cortázar*. *Revista Iberoamericana*, 34, (1968), pp. 323—330.
[20] Ed. cit. p. 9.
[21] Ed. cit. p. 13.
[22] Citado por A. Bosquet, *Las realidades secretas de Julio Cortázar. La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires, 1969, Pérez, p. 52.
[23] Buenos Aires, Sudamericana, 1973.
[24] Barcelona, 1973, Seix Barral.
[25] Cortázar, J., *Relatos*. Buenos Aires, 1972, Sudamericana.
[26] Véase el análisis de J. M. Oviedo en el prólogo a *Los cachorros* de Vargas Llosa. Barcelona, 1973, Lumen, pp. 30—34.
[27] *Los cachorros*, ed. cit. p. 53.
[28] *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires, 1972, Minotauro, p. 12.
[29] O. cit., ed. cit., p. 12.
[30] *La vida breve*, ed. cit. p. 54.
[31] Véase p. ej. A. Escobar, *La partida inconclusa*, Santiago, 1970, Ed. Univ., pp. 20—21.
[32] Jitrik, N., *Destrucción y Formas en las narraciones. América Latina en su literatura*. México, 1972, Siglo XXI, pp. 219—242.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 17 (1—2), pp. 159—201 (1975)

De Rubén Darío à García Márquez

CONTINUITÉ ET CONFLITS DES LETTRES AMÉRICAINES À TRAVERS LES "SEPT CONTES" DE GARCÍA MÁRQUEZ

Par

MICHÈLE SARRAILH

(Poitiers)

Un monsieur très vieux avec des ailes énormes (1968); *La mer du temps perdu* (1961); *Le plus beau noyé du monde* (1968); *Mort constante au-delà de l'amour* (1970); *Le dernier voyage du vaisseau fantôme* (1968); *Blacamán le bon, vendeur de miracles* (1968); *L'incroyable et triste histoire de la candide Eréndira et de sa grand-mère sans coeur* (1972). Edition simultanée (1972), faite par: Monte Avila Editores, C A, Caracas, Barral Editores S A, Barcelone, Editorial Hermes, S A, México, Editorial Sudamericana, S. A, Buenos Aires.

Il y a plusieurs façons de réfléchir à l'Amérique hispanique, au phénomène moderniste et à Rubén Darío. Celle de l'essayiste en est une. Celle de Gabriel García Márquez en est une autre, qui choisit la manière du conte fantastique — poétique et grotesque — et nous propose sept variations sur une problématique américaine commune.

Les sept contes, dans leur diversité sensible et leurs apparentes contradictions — tel qui feint de démentir l'autre —, aspirent à la généralité et posent le problème biologique de la vie sur le sol américain et des conditions d'existence des sociétés qui s'y sont établies. Monde américain désigné en termes d'extrême généralité: » pueblo « (paramètre social) et » Caribe «;[1] exceptionnellement un nom propre de lieu à résonnance indienne, » Guacamayal «, ou coloniale, » El Rosal del Virrey «. Monde américain présent à l'occasion dans ses archétypes sociaux (le militaire, le politicien, le curé), mais ailleurs reconnaissable seulement à la saveur hispanique de la langue.

On aperçoit donc que le cas américain est envisagé par rapport à d'autres situations de contiguïté terre-mer et l'image de la Méditerrannée s'impose: mer grecque de cabotage pour les humains, les héros et les demi-dieux; mais limitrophe aussi du désert d'un Proche Orient tout sillonné de Messies. Un premier dessein des contes est d'abstraire de la réalité historique et culturelle des pays d'Amérique hispanique, les éléments d'un unique schéma et de réduire à une formulation quasi algébrique le problème des relations qu'entretiennent la terre et la mer américaines. La mer est-elle ou non propice à la vie sur la terre américaine? La mer des Caraïbes est-elle une autre Méditerrannée?

Mais dans ce cadre général s'accomplit une autre finalité des contes: recréer l'univers poétique et affectif de Rubén Darío, se présenter comme une

réminiscence de l'oeuvre et de la biographie dariennes, s'interroger sur le point de savoir si le modernisme et Darío furent et sont bénéfiques à l'Amérique hispanique, et tenter d'inclure cette réflexion dans une perspective historique américaine et universelle. Le Nicaraguéen n'aurait-il pas été un demi-dieu déguisé à l'antique, en même temps que Messie, reconnu ici, nié ailleurs?

Visant au général, les contes se réfèrent donc au particulier. Ils sont de même essence que le jeu de mots, qui nomme une réalité et en suggère une autre, et doivent être entendus comme tels. Car ils ressortissent simultanément à la méditation de l'essayiste et au pastiche littéraire. Fondamentalement ambigus dans leur écriture, les contes postulent l'identité de l'univers du signe et du signifié. Ils érigent le signe en réalité dans une démarche, en somme, point infidèle au modernisme ni à Rubén Darío. Parler au propre ou au figuré — par voie de métaphore ou de jeu de mots —, c'est tout un; c'est nommer un seul et même univers. Les sept contes, ou le jeu de mots universel . . .

*

Les sept contes s'organisent autour d'un schéma narratif commun — et savamment diversifié —: visite inopinée que reçoit le » pueblo «, bourgade misérable, comprise entre la mer et le désert, et que l'on veut représentative d'une certaine réalité américaine.

Les visites au fil des contes revêtent des formes capricieuses; celles:

— d'une créature à forme humaine, mais bel et bien pourvue d'ailes; est-elle ange rebelle, ou, comme le voudrait le bon sens, un norvégien ailé? Convient-il de la nourrir de boules de camphre ou bien de bouillie d'aubergines?

— d'une odeur de roses, qui transporte le » pueblo «, mais si exquise et si pure qu'on éviterait presque de la respirer pour ne pas l'user.

— d'un yankee, Mister Herbert, arrivé sur les traces de l'odeur de roses, qui se fait escorter de deux malles bourrées, de billets de banque et s'offre à résoudre les difficultés du » pueblo «, ce qui, selon la terminologie anglo-saxonne, se nomme ses » problèmes «.

— d'un noyé, confus de sa taille, navré de déranger, muet et radieux.

— d'un transatlantique, masse effrayante d'acier qui éventre la terre, et transporte quatre-vingt-dix mille cinq cent coupes de champagne.

— d'un bateleur forain, Blacamán le mauvais, assorti de son double, Blacamán le bon, camelots de génie; le premier disposé à s'immoler, pour vendre sa marchandise.

Les visites provoquent la curiosité, l'émoi, attirent la foule, tirent la société de sa somnolence.[2] Le » pueblo « suppute, s'interroge sur la nature exacte de ces visites insolites. Les réactions contradictoires (dialectique d'approche du phénomène inconnu) s'expriment dans une langue d'une vérité et

d'une drôlerie également admirables, — dans le conformisme, la décence, ou la grossièreté et l'indécence.

C'est alors que le conte tourne court, la disparition des » visiteurs « ou » visitants « (par le départ ou la mort) ou bien la dissolution de l'image, tenant lieu de dénouement.

La substance du conte, c'est donc la description des modalités de temporaire cohabitation du » visiteur « et de la société et l'interrogation sur la nature du visiteur.

Un trait remarquable commun aux visiteurs des contes que nous avons cités (1, 2, 3, 5, 6) est qu'ils viennent de la mer. Mais dans les deux contes les plus récents (4 et 7) les visiteurs surgissent de la même terre stérile où est logé le » pueblo «, voire même du désert: c'est le cas du Sénateur Onésimo Sánchez, bateleur de la politique, qui se promène une rose à la main et débarque dans une automobile couleur de fraise parmi les indiens misérables et les notabilités du » pueblo «.

— de Laura Farina, dont la beauté sauvage séduira le Sénateur; hélas! son père l'a pourvue d'un »verrou de sûreté . . . « Celui-ci, Nelson Farina, s'il habite le » pueblo «, y vint, il est vrai, jadis par la mer.

— d'Eréndira, frêle image de Cendrillon, qu'une énorme et despotique grand-mère prostitue, pour tirer de l'or fin de son sexe.

— d'Ulises qui les rejoint, lui aussi par des chemins de terre, et qui perpètrera l'assassinat de la grand-mère, à la demande d'Eréndira.

En raison de la provenance différente des visiteurs des deux derniers contes, en ce qu'il y a, non pas un, mais plusieurs visiteurs (qui se rendent visite l'un l'autre, autant qu'ils visitent la société des hommes), en ce qu'enfin la réalité urbaine du » pueblo « s'estompe dans le dernier conte, il conviendra de réserver une part spéciale aux deux dernières tentatives de Gabriel García Márquez, encore qu'elles ne compromettent nullement la cohésion de la série des sept contes, et bien au contraire la confirment.

*

La société américaine qui se dessine dans les contes offre l'image du dénuement et de la stagnation. Décor stéréotypé d'un conte à l'autre de l'agglomération coloniale hispanique de petites maisons basses, assorties de la place et du clocher d'église. La société vit sur une frange côtière étroite, terre stérile, fissurée par la chaleur, incapable de produire, et plus que tout, les roses.

D'un passé plus prospère ne subsiste qu'une enveloppe vidée de tout contenu et qui ne correspond plus désormais à aucune fonction vitale: local désaffecté qui se définit avec insistance par l'adjectif » vide «, le » pueblo « est un cul de basse fosse. Merdier de coyottes, selon l'expression suggestive du Sénateur Onésimo Sánchez.

De quoi s'alimentent les habitants? Le conte 2, le plus explicite à cet égard, montre, si on excepte le café qu'ingère un personnage au début de la narration, les habitants se nourrissant de terre et forcés de déterrer les crabes qu'ils ont tués pour s'en débarrasser. Il y a donc là un système d'alimentation fermé, réutilisation des déchets, cycle excrémentiel clos, où s'exprime la vie en vase clos du » pueblo «.[3]

Au mieux la vie se conserve, en s'amenuisant. A l'occasion le » pueblo « est frappé de mort, ce que suggère la désertion des femmes, éléments reproducteurs de vie.

Tel est le dénuement de la petite société, que certains comblent leurs manques par des mirages sensoriels. A force de rêver de fleurs, ils les sentent. A force de désirer un général, les troupes voient venir à elles le Duc de Marlborough en personne.

*

Dans cette situation de vacuité et de stérilité, la société est contradictoirement tributaire de la mer:

— mer » cruelle «, qui fait du » pueblo « son prisonnier, l'enserre par une barrière que seuls franchissent de furtifs contrebandiers; qui déverse sur lui des détritus et des particules mortes, ou fait déferler une invasion de crabes, dont l'extermination apparaît comme la condition de la survie de l'homme. Mer qui est facteur et véhicule de mort.

— mais aussi mer » douce et prodigue «, qui est une invite à l'homme (il y vogue sur un esquif), en même temps qu'elle le comble, par la venue du noyé radieux, par exemple.

En fait cruauté et douceur d'une mer alliée de la vie, ou qui lui est contraire, sont deux modalités d'un même exercice de la mer, qui consiste à susciter pour les hommes des » visites «.

Le désert auquel est adossé le » pueblo «, — barrière, mais aussi élément fertile, en ce qu'il peut lui aussi susciter les visites —, partage le rôle contradictoire de la mer. Une équivalence sera instituée, précisément par les deux contes les plus récents (que nous avons distingués), où la mer sera définie comme » aride et ne menant nulle part «, et comme un désert, » mais avec de l'eau «.

Les propriétés des deux éléments (mer, désert), considérés séparément ou conjointement dans les contes, vont se combiner, en épuisant toutes les possibilités du jeu arithmétique: la mer accueillante à la barque de l'homme, suscitera l'effrayant transatlantique, lequel, en dernier ressort, s'avèrera fécond à l'homme. Le conte qui clôt la série, » L'incroyable et triste histoire de la candide Eréndira et de sa grand-mère sans coeur «, offre assurément les plus brillantes variations sur le thème mer-désert.[4]

Société des hommes et mer (ou désert) apparaissent donc dans une

situation de complémentarité, d'imbrication (imbrication qu'on peut lire dans la morsure des humains par les crabes): il appartient à la société américaine de recevoir. Fût-ce une cargaison d'oignons pourris du Japon. Sa vocation est portuaire et ce n'est pas le fait du hasard, si Blacamán le mauvais apparaît dans un port. Il revient en échange à la mer (ou au désert) de produire.

Le produit de la mer, lorsqu'il n'a pas reçu forme, c'est la » basura «,[5] particules détritiques que la mer projette sur le rivage. Le produit, formé, mais avorté, ce sont les navires naufragés et engloutis, virtualités de visites pour la société. Celui qui arrive à terme, ce sont les visiteurs qui touchent terre chez les hommes.

Cette définition objective du produit de la mer en appellerait une autre complémentaire, dans la mesure où une conscience humaine rend compte de lui: le produit de la mer serait donc l'évènement de la visite, *tel qu'il est vécu*, par chacun dans le » pueblo «. A la limite les contes suggèrent que ce produit peut être le fruit de l'imagination humaine, ou inversement qu'il peut exister, sans être saisi par l'homme.

*

On peut être tenté de lire dans l'exercice de la mer une fonction maternelle. Mer-matrice universelle, d'où tout procède, mais aussi à quoi tout revient pour y retrouver une nouvelle forme. On voit donc les visiteurs se détacher, puis retourner à la mer (ou au désert, son homologue): qu'il s'agisse du noyé, de Blacamán le mauvais, surgi dans un port, et qu'on enterre dans un mausolée dressé » face aux meilleures tempêtes atlantiques «, ou d'Eréndira qui s'abîme dans le désert, dont elle est issue.

Les crabes aussi, pourquoi distinguer? Nés de la mer, sont rejetés en son sein par les hommes.

On aperçoit parfois les deux concepts mer-mère rejoints dans les contes.[6] Pourtant le mot » mar «, que son ambiguïté grammaticale espagnole aurait permis d'employer dans sa forme féminine (» la mar «), apparaît au masculin. Sans doute est-ce là la première ambiguïté, originelle, des contes (qui en comportent tant . . .), et s'agit-il de préserver la signification multiple de la mer: mer qui enfante, mais aussi principe viril fécondateur de la société en la personne des visiteurs qu'elle lui envoie (on se reportera aux images d'agression virile que sont le noyé en forme de » promontoire « qui se dirige vers la côte, ou le transatlantique qui éventre et écartèle la terre). Si on ajoute que, selon une représentation primitive, la fonction digestive semble confondue avec celle de procréation, (la mer dans les contes, rote, elle produit du liquide et du solide), on apercevra que la mer est l'élément non différencié, somme de virtualités et de contradictions, réceptacle et creuset de la vie.

En ce que le départ des visiteurs est conçu comme un retour à la mer, qui avale ce qu'elle a produit, elle assume donc la fonction propre du temps

par rapport à l'évènement (Chronos dévorant inlassablement ses enfants). C'est celle que lui assigne clairement le conte de » La mer du temps perdu «, qui montre Herbert plongeant, tel un scaphandrier dans la mer des naufrages, des » catastrophes communes «, des morts récents et vieux . . ., tous entraînés dans une dérive ineffable. Bien qu'ils paraissent, au terme d'une évolution fixée, atteindre un état d'immobilité parfaite, on est tenté de les imaginer compris dans un cycle indéfiniment répétitif, où la distinction entre passé et futur perd son sens, puisque c'est dans la mer du temps perdu qu'apparaît la ville aux terrasses fleuries qu'Herbert décrivait au » pueblo « comme une image d'avenir.[7]

Que fait d'autre la langue espagnole que rejoindre deux infinis, lorsqu'elle dit par exemple » Hemos perdido la mar de tiempo «?; le titre du conte pourrait donc être entendu comme un double jeu de mot hispanique et proustien qui s'efforcerait d'embrasser toutes les significations du temps.

Cette image d'éternité, de temps incréé, est donnée par le crabe, présent en début et fin de conte. Au commencement était le crabe, comme il sera à la fin des temps . . .

La mer est donc le temps illimité, incréé, qui produit l'évènement de la visite, lequel se joue au contraire dans des limites spatiales et temporelles c'est-à-dire à l'intérieur du » pueblo «, ou dans une société moins nettement cernée (dans le conte final); ceux-ci étant l'espace théâtral de l'évènement; le public étant constitué par les hommes, et parfois simultanément par les autres » visiteurs « eux-mêmes (contes 4 et 7).

*

Les visites produites par la mer (ou le désert) se définissent par leur essence équivoque, qui les fait ressortir à l'ordre de la nature (et au sein de celle-ci, à l'humain), en même temps qu'au surnaturel. Et tout le propos des contes est de créer et d'entretenir l'incertitude. Pour ce faire, ils puisent à un fonds commun de représentations merveilleuses de tous ordres, et aussi, dans des emprunts très précis, au mythe de l'Antiquité, à l'Ancien et au Nouveau Testament, tous considérés comme autant de modalités de la rencontre du surnaturel et du naturel. Dans cette rencontre, les contes autorisent à lire l'existence du surnaturel et du divin, forcé d'endosser un vêtement humain et naturel, pour se découvrir à l'homme, aussi bien qu'ils la nient, suggérant dans la représentation surnaturelle, le fruit de l'imagination humaine (l'odeur de roses, dans les contes est suggérée comme divine, et comme mirage de l'homme).

Ce faisant, s'affirme une volonté de non discrimination entre merveilleux, féérique, mythe et religion; une volonté aussi de démystification burlesque de la religion, chrétienne très particulièrement. La délectation profanatoire est grande à cet exercice. Mais l'ultime fin des contes est d'appliquer le doute

ontologique à Rubén Darío: il s'agit, sous le déguisement des » visiteurs « que nous avons rencontrés, de raconter son aventure humaine et littéraire — merveilleuse et pitoyable —; de montrer comment elle s'inscrit sans violence dans les schémas que proposent la fable et la religion; d'ériger le phénomène moderniste et darien au rang du mythe et du divin, tout en le discréditant avec les ressources d'une verve et d'une imagination inépuisables.

*

Prototype du » visiteur « dans les contes, la créature ailée du conte 1: elle stupéfie par la » logique « des ailes implantées sur son organisme humain; rangée par le » pueblo « parmi les anges (rebelles), elle est pourtant trop humaine, pour être divine, au dire de l'autorité ecclésiastique. Manière d'albatros baudelairien . . . S'agit-il d'un Icare tendant vers le divin, ou du divin approchant l'humain, Zeus-cygne, ou déesse ailée Iris?

L'Ulises du dernier conte lui fait pendant, la série des contes s'ouvrant et se fermant, comme un dyptique, sur la figure de la créature ailée. Si » irréelle « est en effet la beauté d'Ulises, qu'elle oblige à penser qu'il a dépouillé des ailes divines

> Y tú — le dijo la abuela — ¿dónde dejaste las alas?
> — El que las tenía era mi abuelo, contestó Ulises . . .

Or Ulises recevra au figuré l'épithète de » ángel traidor « et rejoindra donc nécessairement l'ange rebelle du conte 1. La voie est ainsi ouverte dans les deux contes vers l'angélique, comme vers l'antique.

Au nombre des représentations appartenant au tronc commun du merveilleux et du surnaturel, dans le mythe et les religions, on inclura — au même titre que les ailes —, le halo de lumière (» fulgor irreal « d'Ulises, » fulgor infantil « d'Eréndira, clarté des yeux de Laura Farina, lumières du transatlantique, etc. . . .), le vent et l'ouragan que déchaînent plusieurs visiteurs, et le miracle, tantôt teinté de féérique (Ulises changeant la couleur des objets qu'il touche),[8] tantôt de chrétien (miracles accomplis par Blacamán le bon), ailleurs suggérant l'orphique (noyé charmant les poissons), prenant enfin le masque de l'anodin et feignant de rejoindre l'ordre humain (Eréndira courant, un plateau de verres à la main, et, *au prix d'un miracle* ne les brisant pas).

Il y a dans les exemples que nous avons cités (miracles, et anomalies morphologiques), transgression à proprement parler de la nature par les » visiteurs «. Ailleurs il y a transcendance de l'ordre naturel, qui s'exprime en termes de relativité par rapport à celui-ci: Laura Farina est la femme la plus belle du monde, Herbert, l'homme le plus riche de la terre.[9] D'où l'usage du superlatif relatif et du comparatif dans les contes. Au point extrême où est portée une qualité, comment dire si elle est transgression de la nature, ou seulement nature et humain se dépassant eux-mêmes?

Ainsi en est-il de l'énormité de quelques » visiteurs « considérée en leur personne (transatlantique, ou noyé qui ne loge dans aucun vêtement masculin à l'heure de sa toilette funèbre), ou en une chose se rapportant à eux (tel le papillon énorme du Sénateur Onésimo Sánchez), énormité qui s'exprime dans un répertoire d'adjectifs répétitifs (énorme, monumental, hors du commun . . .), de métaphores, celle de la baleine, et par le jeu avec l'expression » de cuerpo entero «.[10]

Pour clore ce répertoire de représentations communes, l'image de la nef, en tant que véhicule privilégié du mystère: ici transatlantique du conte 5 — qui rejoint par son titre la légende du Vaisseau Fantôme et du Hollandais volant, comme aussi à travers la métaphore de la baleine, la baleine biblique et la baleine blanche de Melville —; bateau de Nelson Farina, noyé qu'on prend pour un bateau, etc. . . . La nef se voit transposée en automobile et camion dans les contes désertiques (4 et 7), véhicules du Sénateur et d'Ulises, d'Eréndira et de sa grand-mère.

Par l'image du bateau, les contes conduisent le lecteur vers la poétique représentation de la nef idéale du Romancero espagnol

> Vió venir una galera
> que a tierra quiere llegar . . .

et de son énigmatique marin

> Yo no digo esta canción
> sino a quien conmigo va . . .[11]

ou, tout aussi aisément vers la nef des Argonautes et celle des compagnons d'Ulysse.

*

Les deux grandes aventures marines sont en effet suggérées et fondues dans les contes, où la mer des Caraïbes fait fonction de Méditerrannée.

L'Ulises de García Márquez, dont la beauté évoque l'ascendance divine, a des ».yeux marins «. Il s'élance sur la trace d'Eréndira. Reine Hypsipyle par l'énorme papillon d'organdi qu'elle porte sur la tête, Eréndira est aussi Néréide fabuleuse du désert: l'amoureux Ulises, qui veut croire à sa qualité marine, invente » pour penser à elle «, le nom d'Arídnere, anagramme » esdrújulo « de Neréida (mot lui-même » esdrújulo «), comme Eréndira en est l'anagramme presque parfait. (De même, il définit le destin d'Eréndira, comme un retour à la mer: » mi mamá dice que los que se mueren en el desierto no van al cielo sino al mar «.) Pourtant leur impossible amour se résoud par la fuite de l'Eréndira-Atalante vers le désert, dans le » chaleco de oro «. Ulises-Jason, s'il a tué dans la grand mère, le monstre qui la gardait, a donc échoué dans la quête de la Toison d'Or. Orphée a perdu Eurydice.

Le conte 7, comme le dernier écrit, — et où le personnage de l'Ulises rejoint par les ailes la créature ailée du conte inaugural — autorise donc à étendre la signification antique à l'ensemble des contes. Parmi d'autres rappels d'antiquité, on observera celui des marins s'attachant à leur mât, comme le firent ceux d'Ulysse pour ne pas succomber aux charmes des sirènes; on pourra lire aussi dans le devin Blacamán le bon, couvert d'ordures par le mauvais, une sorte de Phinée persécuté par les Harpies.

Mais le crabe, dira-t-on? Rien n'interdit de le considérer comme une nef Argo, au même titre que tous les vaisseaux marins, aériens et terrestres des contes. Aussi bien existe-t-il une variété de crabes méditerranéens nommée Argo . . .

L'équivalence entre la mer et le désert que postulent les contes, s'assortit dans le conte 7 de l'idée d'une incompatibilité essentielle des deux éléments. Imbrication et incompatibilité héraclitéenne.

*

La référence à l'Ancien Testament est brillamment inaugurée dans le premier conte de la série, (selon la chronologie) — conte 2 —, par le jeu sur le mot » pueblo «, pris dans ses deux acceptions hispaniques (bourgade et peuple): il est donc la bourgade misérable, en même temps que le » peuple élu « (» estamos en un pueblo elegido « . . . dit un protagoniste), peuple à qui est promis l'Oint du Seigneur.

L'allusion à la Bible et à la tradition judaïque est, en effet, multiple dans les contes. Ils nous présentent le Dieu de la création, par qui la lumière fut (comme elle est par le transatlantique » y entonces se hizo la luz «), Dieu qui remet en question sa création et épargne du Déluge une seule famille (d'où la pluie diluvienne et le fléau des crabes qu'extermine la famille du conte 1); celui qui n'est qu'immensité (d'où les images d'énormité), dont l'esprit souffle comme un ouragan (cataclysme de la créature ailée, du transatlantique, vent de Blacamán le mauvais, souffle énorme de la grand-mère); dont la vue est insoutenable par l'homme (impossible face à face suggéré par le transatlantique éventrant la terre); Dieu rigoureux qui dicte les Tables de la Loi (commandements despotiques que la grand-mère énumère à Eréndira avant son coucher). La langue elle-même de la Bible, c'est le » dialecte « » hermétique « de la créature ailée du conte 1, dont Rome se demande s'il a à voir avec l'araméen . . .

La notion spécifique de l'attente juive s'incarne dans le Tobías du conte 2, celui qui installe son hamac face à la mer et dont l'attente est devenue » la manière d'être «; tandis que la relation de Dieu au peuple juif est suggérée en ce qu'elle aussi a de spécifique: Dieu toujours présent auprès de son peuple, tantôt se découvrant à lui (dans l'odeur de roses), tantôt disparaissant, lorsque celui-ci a déplu (» el pueblo ha caído en pecado mortal . . . «); le condamnant

à manger la poussière (la terre du même conte 2), lui imposant l'épreuve de la soif et du désert (en la personne du Sénateur Onésimo Sánchez, qui l'a traversé une rose à la main), mais aussi le menant à la Terre Promise (celle que le Sénateur décrit à ses électeurs); suscitant enfin une lignée ininterrompue de prophètes (grands et petits), auxquels s'ajoutent les faux prophètes et messies. Silences de Dieu, signes de Dieu, prophéties constituant une même trame.

La notion de continuité s'exprime, au sein du conte 2, dans le relai qui s'institue de Tobías, prophète de l'odeur de roses, au nuage qui escorte celle-ci, à la brise du » pueblo «, qui s'avance à la rencontre de l'odeur et la ramène (introduisant donc le divin chez les hommes),[12] à Herbert qui succède (mais à quel titre?[13] à l'odeur divine), à Tobías enfin, en qui on est fondé à lire le successeur de Herbert, et — en ce qu'il *oint* (» unta «) ses cheveux de vaseline — l'Oint virtuel du Seigneur. La définition exacte de la nature et du rôle de chaque maillon de la série prête, bien entendu, à ambiguïté. Elle varie, selon qu'on considère l'odeur de roses comme présence de l'Eternel ou Messie envoyé par lui; qu'on estime fonction messianique et Dieu confondus dans l'odeur; la mer est-elle en dernière instance, la latence divine, d'où sont issues toutes les formes messianiques? Les contes abîment l'exégète dans le même doute que le Livre Sacré.

Quant au pullulement et à la rivalité messianique et prophétique, on les aperçoit dans les deux Blacamán, le Bon dont on a prétendu faire un diseur d'avenir,[14] détrônant le Mauvais et s'érigeant en Messie (» que el bueno, soy yo . . . «). Dans la galerie de Messies que présentent les contes, est-il possible de distinguer le vrai Messie, de l'imposteur? L'idée d'imposture est suggérée, en même temps que contredite au long des contes.

Et toute émanation de Dieu ne contient-elle pas un démon en puissance? On voit le Messie Herbert adopter fugitivement un comportement proprement diabolique au jeu, par sa divination surnaturelle, et en ce qu'il force son adversaire à se vendre à lui, corps, biens et vie. Le dilemme est ouvert.[15]

*

Le divin, le surnaturel, fait homme en la personne de Jésus, c'est le schéma que le christianisme offre à García Márquez: on va voir ses » visiteurs « se définir par une série d'analogies remarquables avec les évènements de la vie du Christ et les mystères chrétiens.

Le thème de l'Annonciation faite à Marie donne lieu, dans le conte 2, à une scène où le rôle de Marie est tenu par Petra, celui de Joseph, par le vieux Jacob, son époux, celui de l'archange Gabriel, par Tobías, la naissance annoncée étant celle de l'odeur de roses. La scène est essentiellement chrétienne,[16] et comme telle, doit être distinguée de l'épisode biblique du Tobías prophète dans le même conte. Elle n'est pas sans rappeler, par la liberté de la fantaisie et par la tenue du Tobías-Gabriel (et ses souliers brillants), l'An-

nonciation gitane de Lorca et les souliers vernis de l'adolescent gitan;[17] par le familier, elle évoquera aussi la Bible noire du film » Green Pastures «.[18]

Annonciation parodique et manquée, puisque la Petra, destinataire du message, en connaît déjà la teneur.

La Nativité est suggérée avec une égale désinvolture dans la date fixée pour la mort du Sénateur Onésimo Sánchez (Jour de Noël) et par la présence dans le conte 2 d'un Melchor, (homonyme d'un des Rois Mages qui honorèrent le Christ enfant), qui se trouve lui aussi impliqué, en tant que témoin incrédule, dans une ébauche d'Annonciation.[19, 20]

Une fête s'institue dans le » pueblo « pour célébrer la naissance de l'odeur de roses: il est né le divin enfant, chantez hautbois, résonnez musettes . . .

*

Le Dieu de miséricorde succédant en Jésus au Dieu des épouvantements de l'Ancien Testament, s'incarne dans les » philantropes «: Blacamán le bon, et Herbert, » gringo filántropo «. Assumer les » problèmes du genre humain «, comme fait Herbert, n'est autre chose qu'endosser le péché de l'homme. Blacamán le bon et Herbert sont donc deux rédempteurs.[21]

Jésus, dans son ministère humain, administrant la justice de façon expéditive et familière, donne lieu à l'image du Sénateur Onésimo Sánchez parmi ses électeurs, envoyant un âne à une femme abandonnée et chargée d'enfant (l'âne pouvant être entendu comme la monture de Jésus).

Jésus, guérissant et accomplissant des miracles, conduit à nouveau au Sénateur Onésimo Sánchez, devant qui se font porter les grabataires; de même qu'à Blacamán le bon et à la créature ailée, les guérisons du premier et les miracles de la seconde étant marqués par un même caprice[22] (la créature ailée fait pousser des dents à un paralytique).

Le Sermon sur la montagne, prononcé par Jésus, engendre le »sermon sur l'odeur de roses «: jeu de mots qui fait pendant dans le chrétien au jeu de mots biblique sur » pueblo « . . .

*

L'au-delà du Christ, suggéré par » el otro mundo «, opposé à » este mundo «,[23] se mêle à l'image biblique (déjà aperçue) de la Terre Promise: c'est à présent la cité idéale que dessine Herbert, et où les habitants hésitent à se reconnaître dans les passants trop bien vêtus; ou bien la ville en carton pâte que le Sénateur Onésimo Sánchez applique aux façades misérables du » pueblo «.

Les richesses idéales que le Christ promet aux malheureux (Heureux les pauvres, car le royaume des cieux leur appartient) sont ici figurées par les richesses fabuleuses et illusoires de Herbert; et le succès de l'évangile politique prêché par le Sénateur Onésimo Sánchez présuppose le dénuement de ses

électeurs, comme il le dit lui-même; jugement qui laisse entendre que le christianisme serait un phénomène inconcevable en pays riche.

Le baptême, marque indélébile du Christ, qui assure aux hommes la vie éternelle en Dieu, doit être lu dans le » contrepoison indélébile « de Blacamán le mauvais: celui-là n'est autre en effet que l'» élixir de vie éternelle «, que vendent des hommes, porteurs, comme Blacamán, d'une couleuvre autour du cou.

*

La communion des fidèles dans le corps du Christ, sa présence entière, quoique partagée, en chacun d'eux, est plusieurs fois évoquée: en Blacamán le mauvais qui promet que chacun aura sa part » d'élixir «, et qui décrit la liqueur comme étant » la mano de Dios en un frasquito «,[24] suggérant donc la présence de Dieu sous les espèces du vin (la communion mystique est aussitôt démentie par l'épuisement de l'élixir . . .); en Eréndira, chez qui le thème de la prostitution pourrait être entendu comme le don universel du corps du Christ.

Doit-on voir dans la table où s'assied la grand-mère, table prévue pour douze couverts, un rappel de la Cène?

*

La Passion elle-même du Christ est multiplement et à l'occasion, burlesquement transposée dans les contes. On y aperçoit les préalables de la crucifixion (qui conduisent notamment à l'image d'Eréndira, dénudée sur une place brûlante et en butte aux sarcasmes) et la notion du supplice, vécu par Eréndira, par Blacamán le bon (soumis aux tortures de l'imagination sadique de Blacamán le mauvais); et par la créature ailée dans son poulailler, à la merci des curieux qui la piquent et la brûlent. Infamie que la créature ailée supporte avec la » douceur d'un chien sans illusion «, comme Jésus supportant les vexations.

Deux images de Passion nous sont offertes par les contes, où se marque une évidente volonté sacrilège. L'une est celle de Blacamán le mauvais, qui s'immolant pour prouver la vertu de son contrepoison, connaît une agonie bouffonne. De pitoyables femmes jettent sur son corps des palmes bénies, puisque cette Passion est désinvoltement placée le Dimanche des Rameaux. Lorsqu'on le croit mort, on voit Blacamán émerger de ce suaire végétal, tel Jésus sortant du tombeau. Dans cette perspective, le » mal rato « (mauvais moment) passé par Blacamán le mauvais, serait la transcription de la Passion du Christ. L'autre image est offerte par le Sénateur Onésimo Sánchez. Celui-ci, — qu'on serait tenté, pensant une nouvelle fois à Lorca, de nommer » el emplazado «[25] puisque la date de sa mort est d'avance arrêtée et connue de lui — absorbe en temps voulu, pour se garder de la douleur à venir (autre façon de nommer la Passion), des » pilules analgésiques «.

Doit-on aller jusqu'à lire dans les initiales du Sénateur Onésimo Sánchez, le sigle S.O.S., qui transcrirait l'appel du Christ à son Père?

*

Un mot enfin sur la valeur reconnue par le christianisme à la souffrance: on la lira sans peine dans la machine à coudre mise au point par Blacamán le mauvais et qui est conçue comme une utilisation pratique de la douleur (en l'occurence celle de Blacamán le bon).

*

Un examen plus poussé que nous ne pouvons le faire ici, permettrait d'étudier les modalités de transposition de la chronologie de la Semaine Sainte, » semaine mémorable « de fêtes instituée par » *el señor* Herbert «.

*

Il ne semble pas excessif de lire une référence au dogme chrétien de la Trinité -- à la faveur du jeu de mots — dans le vocable » trinitarias «, dont la présence est particulièrement significative dans les contes 4 et 7. Dans un schéma trinitaire, le Christ, immolé par Dieu le Père, serait figuré comme le souffre douleur dans les contes: Eréndira, pour sa grand-mère, Blacamán le bon, pour le mauvais, et inversement.

Dieu le Père serait dans le conte 4 Nelson Farina, désigné dans le message qu'apporte Laura au Sénateur: » C'est de la part de mon Père «. Il serait celui qui réclame » una falsa cédula de identidad « au Sénateur; faux papiers qui seraient un statut et une forme humaines pour sa divinité; sollicitation à laquelle le Sénateur (fils de Dieu) n'accède que tard et avec réticence.

Le fils de personne plusieurs fois mentionné serait le Christ.

Peut-on identifier le Saint Esprit avec l'énorme papillon qui s'envole des mains du Sénateur, avec le papillon d'organza qu'Eréndira porte sur sa tête? Et puisque rien ne s'exclut chez García Márquez, avec la tierce présence[c] des contes 4 et 7, Laura Farina, et Ulises? On observera enfin que c'est le jour de Pentecôte que la lumière jaillit dans l'esprit de la grand-mère découvrant soudain un stratagème pour récupérer Eréndira.

On verra plus loin que le conte des Blacamán permet aussi de proposer un schéma trinitaire.

*

Comme il serait simple que chacun des » visiteurs « mis en oeuvre dans la narration de García Márquez incarnât un personnage précis de la fable ou un aspect déterminé d'une tradition religieuse! Mais non. On observera d'abord en effet qu'ils ressortissent à plusieurs des domaines que nous venons d'explorer: ainsi la grand-mère d'Eréndira, biblique par son souffle énorme,

son despotisme effrayant, qui garde son or, comme le monstre antique la Toison, chemine sur un âne comme Jésus, et s'avère mortelle, malgré les apparences de l'invulnérabilité. En vérité panthéon de créatures polymorphes, que les contes. Créatures déconcertantes, » surréalistes «, si on peut oser le terme . . .

Evolutives aussi, fluctuantes, où le Rédempteur Herbert devient fugitivement diable; où dans le prophète Tobías on pressent et le successeur de Herbert et l'Oint du Seigneur, de même que chez la frêle Eréndira, soudain devenue adulte par la mort de la grand-mère, on entrevoit la puissance; où le diseur d'avenir devient Messie en Blacamán le Bon. Car les » visiteurs «, en tant que produits de la mer, sont compris dans le système de rotation déjà observé à son propos: par tant, le privilège de l'immortalité, parfois suggéré, ne leur est pas en fait accordé, et parfois même leur est clairement dénié.[26]

Apparentés dans leur essence incertaine (sont-ils hommes ou dieux?), par leur appartenance spirituelle composite (quintessence des différentes versions de la rencontre du surnaturel et de la nature), les » visiteurs « le sont aussi par le réseau d'analogies formelles d'une cohésion remarquable, qui est tissé entre eux. On les voit impliqués, par série de deux ou plus, dans un même système de correspondance, chaque » visiteur « pouvant lui même être compris dans une autre constellation analogique; si bien que de proche en proche, tous les visiteurs se trouvent » rejoints « par le mécanisme de la correspondance — fondamental dans l'écriture des contes —, et convergent en une seule image (Si A = B, et B = C, il s'ensuit que A = C . . . , égalités d'ailleurs imparfaites, puisqu'elles comportent toujours une constante et une variable).

La correspondance peut être de situation. On a déjà aperçu que la participation des » visiteurs « au christianisme s'organise volontiers autour de thèmes: » escarnio «, » espolio « , » descendimiento «,[27] entre autres, qui prennent la valeur d'authentiques *motifs*. La Sainte femme couvrant le Christ à la descente de la Croix donne lieu à l'image répétitive du Pelayo charitable, jetant une » couverture « sur l'ange » moribond «, des femmes sortant de l'église et couvrant Blacamán le Mauvais, lui aussi » moribond «, d'une couverture, de même qu'un témoin anonyme jette sur Eréndira exposée nue sur la place, non plus une couverture, mais une chemise. Au sein d'une autre constellation analogique, Eréndira, dénudée, comme on vient de le voir, rejoint Blacamán le Bon, qu'on a dépouillé » hasta el último trapo «.[28] On aperçoit le caractère formel de ces correspondances de situations, qui appellent parfois l'identité du mot.

Ailleurs la correspondance est axée autour du signe verbal et crée implicitement celle du concept. On aura observé le caractère délibérément répétitif, lorsque nous avons analysé la nature des » visiteurs «, de l'adjectif » énorme «, de la métaphore de la baleine, etc. . . . Il s'agit là, en fait, de signes emblématiques (A l'énorme, vous me reconnaîtrez . . .).

C'est un véritable lexique de correspondances qu'il faudrait dresser. Parmi bien d'autres, citons — en regrettant de mutiler un si ingénieux système —:

— l'intemporalité divine suggérée à travers les images de Eréndira endormie et » plácida «; du Sénateur Onésimo Sánchez » plácido y sin tiempo « (dans son automobile » refrigerado « qui joue le rôle de congélateur de l'évènement qui va s'inscrire en la personne du Christ, dans le temps des humains); enfin la respiration » apacible « de la grand-mère.

— l' » immersion « du Fils de Dieu dans la personne de Dieu dont il participe, suggérée dans l'adjectif » ensopado « (trempé), qu'il s'agisse de l'enfant-pilote trempé par les formidables embruns du transatlantique, du Sénateur Onésimo Sánchez qui se trouve » noyé « dans l'ambre triste des prunelles de Nelson Farina (on a vu que celui-ci était Dieu le Père), ou de la créature ailée, qui a l'allure d'un vieux grand-père tout trempé.

— la violence de la rencontre de Dieu et de l'humain: l'image du transatlantique qui écartèle la terre et de Nelson Farina qui a dépecé sa première femme, s'exprimant dans le même verbe » descuartizar «.

On voit le nombre infini de combinaisons que permet le jeu des correspondances, puisqu'il prend en compte indifféremment le signe verbal, évocateur du concept; le concept, nommé, ou tu. Eréndira et Nelson Farina sont impliqués dans une même constellation analogique, puisque la première est suggérée comme la véritable cendrillon[29] de sa grand-mère, et que le deuxième a un teint de cendre (» ceniciento «). La notion de miracle s'exprime chez l'ange au niveau du concept et du signe verbal, chez Ulises sans le secours du mot miracle, tandis que chez Eréndira la vertu du seul mot crée proprement le concept (c'est *au prix d'un miracle* qu'elle ne casse pas les verres . . .).

Au terme de ce qui a été dit, on perçoit que l'échange devient possible entre les » visiteurs «. Leur altérité dans le schéma narratif des contes n'est qu'illusion et il va falloir substituer dès à présent à l'ordre narratif, l'ordre intime du signe qui fait apparaître, en dernier ressort, mieux que la parenté, l'identité de tous les » visiteurs «. Dans le théâtre des contes un seul acteur endosse successivement tous les déguisements et tient tous les rôles.

Jeux de » ventriloque «,[30] de sosies, dédoublements d'un même personnage, que ceux des deux Blacamán,[31] malgré la forme autobiographique du conte. Supercherie aussi que les bons offices que rend Eréndira à sa grand-mère, puisque toutes deux ne font qu'un par la blancheur et l'appartenance au règne marin; l'une est » candide « néréide, l'autre » baleine « et » blanche «.[32] Quant à l'unicité d'Eréndira, de la grand-mère et d'Ulysse, le troisième protagoniste essentiel du conte, elle est elle-même confirmée, par-delà leur dissociation dans la fiction narrative, par le schéma de la Trinité chrétienne des trois personnes divines qui sont une. A cet égard (identité essentielle des protagonistes et autonomie de ceux-ci dans le schéma narratif) le conte 7 constitue

une manière d'apothéose où coexistent, avec les trois protagonistes du conte déjà nommés, ceux d'autres contes: Blacamán le mauvais, le Sénateur Onésimo Sánchez, et en outre le personnage épisodique de la jeune fille changée en araignée.

Or ce qui est vrai des protagonistes essentiels à la fiction narrative, auxquels nous avons à dessein jusqu'à présent limité cette étude, l'est aussi des personnages secondaires, voire épisodiques. Déjà, nous nous sommes vus contraints de souligner la parenté, par le signe de la couleuvre, de Blacamán le mauvais et des vendeurs d'élixir de vie éternelle entrevus dans un autre conte. De même il faut lire dans l'araignée à tête de jeune fille et dans son hybridité, le double de la créature ailée: aussi bien, l'araignée prend-elle le relai de celle-ci et la supplante-t-elle auprès des curieux.

Pour apercevoir dans sa dimension véritable le réseau de correspondances qui unit les protagonistes de tous ordres dans les contes, il faut maintenant considérer qu'une seule image est réfléchie dans une galerie de miroirs vertigineuse, celle de Darío. Il est successivement, ou simultanément, créature ailée, Herbert, noyé, le Sénateur, Laura Farina, Nelson Farina, le transatlantique, les deux Blacamán, Eréndira, sa grand-mère, Ulysse; il est potentiellement Tobías, l'enfant pilote, etc. . . .; il est, au niveau des personnages secondaires, l'araignée à tête de jeune fille, la belle religieuse, les hommes à la couleuvre, etc. . . .

*

Nous retiendrons, comme le plus court chemin du lecteur vers le poète, les emblèmes dariens que sont dans les contes la rose, le cygne, le paon, le papillon, les métaux et pierres précieuses, l'azur et l'étoile, puisqu'aussi bien — avec l'aide de ses épigones — ils en vinrent à être comme les accessoires de la panoplie et du décor dariens.

*

D'abord la rose, en raison de l'importance privilégiée qui est la sienne. Aussi bien a-t-elle été choisie comme signe darien dans le conte premier écrit, conte 2 (1961). On a vu qu'une odeur de roses en est l'axe dramatique: les personnages se définissent par rapport à l'odeur, ceux qui la sentent, ceux qui ne la sentent pas, ceux qui croient l'avoir sentie. La rose est le signe négatif du dénuement de l'Amérique; les fleurs, dont la rose, viennent d'ailleurs (» de otra parte «). L'odeur de roses est érigée au rang du divin qui comblera le manque.

Dans le conte 4, la rose est le signe du Messie, le Sénateur Onésimo Sánchez, à la » pénombre « de laquelle s'accomplit son existence; rose avec laquelle il a traversé le désert. Elle vit aussi dans le nom du » pueblo «: El Rosal del Virrey.

Dans le conte 3, c'est un » promontoire de roses « qui désigne au regard

le » pueblo « du noyé radieux. Comment douter que l'odeur propre de ce Messie ne soit celle de la rose, puisque le Tobías du conte 2 définit l'odeur de la rose par celle d'un noyé?

Blacamán le bon dans le conte 6, lorsqu'il se sent en veine d'honorer la mémoire de Blacamán le mauvais, déverse sur son mausolée » une automobile chargée de roses «. Et pour que la rose ne soit pas absente du conte 7 et dernier, elle réapparaît dans un terme de marine.

mujeres venidas de los cuatro cuadrantes de la rosa náutica bostezaban . . .[33]

» Tanta rosa « nous conduit sans équivoque à l'un des éléments de prédilection du modernisme hispano-américain, emprunté au symbolisme français, surtout à ses poètes mineurs tels que Catulle Mendès et Samain; mais la rose est ici essentiellement Darienne, non seulement en raison de la signification privilégiée qu'elle devait revêtir tout au long de la vie et de l'oeuvre du poète,[34] mais aussi à cause de la réunion délibérée dans le conte 2, et par deux fois,[35] des vocables » fragancia « et » rosas «. C'est ici le lieu de se souvenir de

las rosas francesas, porque fue allá en Francia
donde, en el retiro de la dulce estancia,
esas frescas rosas dieron su fragancia[36].

On se rappellera aussi le déluge de roses qui clôt les » Palabras Liminares « des *Prosas Profanas.*

Cae a tus pies una rosa, otra rosa, otra rosa . . .

et enfin, parmi d'autres innombrables exemples, la »sacrosanta Rosa de las rosas « du poème *Visión.*

La rose française est bien une rose d'importation, (comme le sont les fleurs pour le » pueblo « du conte 2) et son odeur est si exquise, » si pure, que c'était pitié de la respirer « dans le conte 2.

L'adjectif » rosado « gravite autour de la rose dans les contes, comme chez Darío. L'odeur de roses du conte 2 est bien messianique et divine, puisque le divin Messie du conte 3, le noyé radieux, a de » tendres mains roses de boeuf de mer «.[37]

Au passage nous rattacherons à la rose, comme elle l'est dans le système Darien, la fraise, qui donne sa couleur à l'automobile du Sénateur Onésimo Sánchez, l'homme à la rose.

Un pastiche Darien se doit de commencer par la rose: ainsi fit Eduardo de la Barra, dans la période chilienne de Darío, lorsqu'il publia, sous le pseudonyme de Rubén Rubí, les » Rosas Andinas «.[38]

*

Voici maintenant les cygnes, race de divins médiateurs entre l'homme et les Dieux qui perpétuent le souvenir d'un accouplement de Zeus et Leda,

toujours vivant chez Darío, des *Prosas Profanas* à la série des »Cygnes « des *Cantos de Vida y Esperanza.*

» Es el cisne de *estirpe* sagrada «[39] a dit Darío. Les cygnes dariens nous conduisent à la créature ailée du conte 1, que » quelques visionnaires « rêvent de » conserver comme étalon « (» semental «) pour implanter une lignée (» estirpe «) d'hommes ailés, par un processus qui permet de retrouver et le terme (» el semen «) et la notion d'insémination — sinon artificielle, du moins fabuleuse — chère à Darío. On se souviendra ici de quelques morceaux dariens qui sont un hymne à la vie saisie dans son unicité, au principe panique de l'univers, et où d'un poème à l'autre, » germen « rime avec » numen «, avec » polen «, avec » semen «; où l'éloge de la vie charnelle se fait en symbiose avec celui de la vie spirituelle, et sous couvert de celle-ci.[40]

L'accessoire du cygne a tant servi qu'il en est usé. Le décor que dresse le photographe dans le campement de la grand-mère d'Eréndira a pour toile de fond » un lago de cisnes inválidos «; où on reconnaîtra sans peine le décor de la *Sonatina*,[41] avec les » cisnes unánimes en el lago de azur «; l'image du conte 7 est endeuillée, c'est une oraison funèbre, du cygne, que suggère le jeu de mot sur la » manga de luto « du photographe.

L'autruche du conte 7, à qui Eréndira donne à boire chaque jour, et comme s'acquittant d'un rite,[42] doit-elle être entendue comme la transposition bouffonne du cygne darien et du culte que lui professa le poète? A moins que, dans la demeure lunaire[43] de la grand-mère d'Eréndira, on ne préfère retrouver un autre exemplaire du bestiaire darien, le Faisan doré des *Prosas Profanas*, interlocuteur d'un Darío, lui-même Pierrot lunaire dans ce poème?[44]

Les paons qui ornent la » salle d'eau « de la grand-mère d'Eréndira sont assurément la réplique de ceux qui évoluent auprès de la » pièce d'eau «, dans le poème déjà cité de la *Sonatina*. Paon darien aussi, celui qui apparaît en rêve à la grand-mère, et qui est qualifié de » sueño *raro* «, méritant donc de renvoyer à l'auteur des *Raros*.[45]

La » papillonacea dariana «, je veux dire la » hipsipila «[46] de la *Sonatina*, c'est » l'énorme papillon lithographié « de papier que le Sénateur Onésimo Sánchez fait de ses mains, c'est aussi le noeud d'organdi de Eréndira.

*

La prédilection de Darío pour les matières et les métaux précieux, ébloui comme les modernistes hispano-américains par l'orfèvrerie parnassienne, conduit à la poursuite des diamants du conte 7,[47] et à la quête éperdue de l'or, dans des démarches tour à tour prosaïques et bouffonnes, ou poétiques: trafic de contrebandiers, vol d'oranges recélant des diamants, précieuses comme celles des Hespérides; allusions burlesques au sexe de Eréndira, auquel la grand-mère fixe un prix exorbitant.

¡Hombre! ¡lo tendrá de oro! dijo él (el hombre del correo)
—Eso es lo que me cuesta la comida de un mes[48].

Thésaurisation de l'or par la grand-mère d'Eréndira, dans un gilet à cartouchières de shériff, et vol du gilet par Eréndira, qui s'enfuit dans une course surhumaine, où le gilet s'égale à la Toison d'Or.

Faut-il citer ici du premier grand recueil de Darío, l'*Azul, La canción del oro, El rubí* et ses pierreries; dans les *Prosas Profanas*, l'Ile d'or du Colloque des Centaures, lieu idéal que poursuivra toujours le poète jusque dans ses essais malheureux de romancier,[49] et les réussites de la maturité que sont *La tortuga de oro* et le *Caracol* (d'or lui aussi) des *Cantos de Vida y Esperanza*.

Le métal d'argent est transposé en billets de banque dans le conte 2, où l'apparition de l'instrument monétaire suit immédiatement l'arrivée des deux » visites «: odeur de roses et Míster Herbert. Bien d'importation, que Tobías fait connaître à Clotilde, comme il a fait de la rose. Les deux malles d'Herbert, qui se définit » l'homme le plus riche de la terre «,[50] regorgent de billets, qui sont les trésors de la caverne d'Ali Baba, moderniste et darienne. Richesses illusoires et poétiques.

Imaginaron que jugaban sumas enormes en la ruleta
y . . . se sintieron inmensamente ricos con la plata
que hubieran podido ganar.

Lorsqu'Ulises vient en client d'Eréndira qui se prostitue et déclare de façon anodine

Traigo la plata.

il révèle en fait sa qualité darienne.

*

On sait que tous les modernistes hispano-américains communièrent dans l'Azur (cette patrie idéale qu'ils tenaient de la France), mais que Darío en fit son bien propre dans son premier grand recueil poétique, au point que Juan Valera censura sa dévotion à l'Azur.[51]

Le conte 7 donne clairement à l'azur sa qualité darienne idéale et renvoie à deux contes du recueil d'*Azul: El velo de la reina Mab* et *El pájaro azul*, où l'azur traduit le pouvoir de transfiguration de la réalité par l'art ou l'amour. Ulises, qui conjugue en lui les traits des héros de ces deux contes (passion amoureuse du Garcín de Darío, qu'habite un oiseau bleu, et vertu qu'a la reine Mab de changer la couleur des choses aux yeux des artistes qu'elle enveloppe de son voile bleu impalpable), transforme à son contact tous les objets de cristal. Une carafe devient bleue, cependant que d'autres verres revêtent des couleurs différentes, pour que trop d'azur ne paraisse trop darien.

Bleue est aussi la flamme qui court de long du détonateur qu'Ulises a allumé pour tuer la grand-mère d'Eréndira, dans la symphonie en bleu du conte 7.

Bleus sont, dans le conte 5, les animaux marins que poursuit l'enfant-pilote » pargos rosados y corvinas azules «. On voit donc ici l'adjectif » azul « associé au » rosado «, dont on a vu la signification darienne dans les contes. De même roses et bleus se combinaient dans les deux contes cités d'*Azul*.[52]

*

Enfin, et pour lever tout doute sur la référence précise à Rubén Darío, l'étoile et la Stella de Darío, sa première épouse.[53]

L'étoile pullule, en effet, dans les contes. Après le départ de Míster Herbert, Tobías songeur, dénombre au ciel trois nouvelles étoiles, qui sont comme un legs du Messie darien . . . L'attitude contemplative de Tobías fait pendant au dernier vers du poème *Visión*.

y vi que me miraban las estrellas[54]

Elle est omniprésente dans le conte 1, où certains imaginent, parmi d'autres suppositions à son propos, que la créature ailée sera élevée au rang de » général à cinq étoiles, pour gagner toutes les guerres «. La voici aussi dans les » parasites *stellaires* qui prolifèrent sur les ailes de la créature angélique. Ce sont encore les étoiles dont le bruit tourmente un jamaïcain, qui en perd le sommeil.[55]

La référence à Darío se précise dans le conte 6, où Blacamán le mauvais délire » au souvenir d'une femme si tendre *("tierna")* qu'elle pouvait traverser les murs en soupirant «. C'est Stella, » *tierna* hermana de Ligeia « et des autres créatures idéales de Poë, celle qui soudain s'insinue en lui comme un fantôme,

¿Por qué vino tu imagen a mi memoria, Stella, Alma, dulce
reina mía, tan presto ida para siempre . . . ?[56]

Stella, motif littéraire, bien plus que souvenir d'une passion vivante, d'où le

pero también aquel recuerdo inventado era un artificio
de su ingenio para burlar a la muerte con lástimas de amor.

*

La voie vers Darío étant ouverte, il faut bien encore, au risque d'être fastidieux, compléter notre premier inventaire (qui restera pourtant très lacunaire). On y incorporera donc:

— le décor de la galanterie parisienne (cristallerie et champagne), celui qui apparaît dans le poème *El Faisán*,[57] ici transposé dans les quatre vingt

mille cinq cent coupes de champagne du transatlantique et dans celles que l'Eréndira-Cendrillon astique peu avant minuit.

— le décor exotique et les japonaiseries (celui du poème *Divagación*, par exemple):[57] ici déguisement japonais *imposé* à Blacamán le bon, et qu'on rapprochera de la cargaison d'oignons pourris du Japon, déjà citée.

— le laurier qui signale l'antique: » antiques lauriers « sur le rivage de la Jamaïque, dont Eréndira et sa grand-mère sentent le souffle vivifiant; ou laurier-sauce des cuisines du transatlantique (ô lauriers-roses du » Colloque des centaures «, aviez-vous cru jamais finir en laurier-sauce?)[58]

— la lumière » sui generis « qui règne dans les contes, comme chez Darío. Non pas soleil qui calcine le » pueblo «, mais lumière qui transfigure la réalité: lumière artificielle des éclairs de magnésium du photographe qui suit la grand-mère d'Eréndira, et clarté intrinsèque des êtres et des choses, qui est comme le reflet de la lumière incréée et divine, où baigne la création poétique darienne, — grecque ou chrétienne, selon l'humeur du poète —. De là dans les contes, le » fulgor propio « de la beauté d'Ulises, la » lumière propre « de la ville engloutie au fond des eaux, les fesses » sidérales « de la grand-mère, et le soleil omniprésent par quoi se signale la patrie du noyé, si bien que les tournesols ne savent plus où donner de la tête . . .

> atmósfera de luces y de vidas
> enorme friso de la luz recibía un áureo beso

disait le poème *Visión*. Dans la prophétie du poète du » Roi bourgeois « de l'*Azul*, le Messie ne devait-il pas aussi être » tout lumière «?

— l'» idée « platonicienne (celle du poème *Garçonnière*)[59] et » l'âme « chrétienne, qui voisinent au fil des contes dans la même confusion que chez Darío, et dans ce qui fut chez lui disposition caractérielle au féérique, plutôt qu'incertitudes spirituelles qu'on a voulu justifier . . . L'» âme « darienne surgit dans les contes, dissimulée dans une expression toute faite: maison située » en el alma del desierto «, regret qu'on exprime en disant » lo siento en el alma «. . . .

— dans l'épithète » desalmada « de la grand-mère d'Eréndira, etc. . . . l'angélique enfin (lui aussi indifféremment chrétien ou antique du conte 1 au conte 7), que nous avons déjà touché par Stella, et qu'on retrouve dans les anges d'albâtre qui accompagnent sans défaillance la grand-mère d'Eréndira, de sa demeure incendiée à travers toutes ses pérégrinations dans le désert: échos manifestes des » albâtres célestes en qui Dieu se reflète « dans le *Reino Interior* de Darío.[59] Echo des créatures angéliques de Poë, dont le célèbre *Corbeau* (» cuervo «) est peut-être présent dans les » corvinas « des contes 5 et 6.

*

Il y a là tous les éléments — ou presque — de l'univers poétique qu'on est convenu de tenir pour spécifiquement darien, celui de la période chilienne

avec l'*Azul*, et de la grande époque de Buenos Aires, où, en l'espace de quelques années (qui voient naître les *Prosas Profanas*,[61] les *Raros*, et se poursuivre une collaboration nourrie aux grands quotidiens de *La Nación*, et de *El Tiempo)*, Rubén Darío conquiert une gloire bruyante, avec le leadership de la poésie hispanique.

Cette période argentine pourrait être » l'époque de plus grande splendeur « de Eréndira et sa grand-mère; l'hypothèse de Buenos Aires étant accréditée par le Rafael Escalona (presque homonyme du Miguel Escalada du groupe de l'Ateneo),[61] par le » brocha gorda «, prononcé incidemment, en fait pseudonyme littéraire de Julio L. Jaimes,[62] et, ajouterais-je volontiers, par les slogans publicitaires (» Eréndira, c'est mieux «, » Sans Eréndira, pas de vie «), qui évoqueraient l'idolâtrie péroniste d'Evita.

Univers darien essentiellement composite, puisque l'Amérique, jusqu'alors étroitement dépendante de la tradition hispanique,[63] s'ouvre soudain à toutes les influences artistiques, et conjugue — sans jamais exclure — ce qui vient de la jeune Amérique anglosaxonne, et des nations d'Europe, autres que la mère patrie espagnole;[64] au premier rang de celles-ci la France, dont les différentes écoles du 19ème siècle survivent et cohabitent dans les lettres hispanoaméricaines: Parnasse, Symbolisme, Décadentisme, etc. . . . , sans préjudice de l'influence toujours puissante d'un Hugo.

Composite à la folie, telle est la demeure que s'est créée la grand-mère d'Eréndira: » bigarrée «, » organisée selon un critère . . . quelque peu dément «; énorme bric à brac où voisinent les » meubles frénétiques «, les statues d'empereurs imaginaires, les lustres à pendeloques,[65] les anges d'albâtre, le piano doré, le lit de vice-roi, l'autruche, etc. . . . Quant à la citerne qui, dans cette demeure, recueille les eaux de » sources lointaines «, charriées » à dos d'indien «, elle est le point de confluence des cultures lointaines que Darío, l'indien, véhicule jusqu'à son Amérique.

La technique qui met en oeuvre ce matériau disparate, c'est celle du mosaïste (d'où les mosaïques des thermes de la grand-mère); de l'alchimiste qui obtient des quintessences (d'où les décoctions de plantes, où Eréndira baigne la grand-mère, et les flacons où Blacamán le mauvais garde son elixir).

L'inspiration moderniste renouvelée s'assortissait nécessairement de la réforme de l'instrument poétique (langue et versification). Dans la » langue hermétique «, le » dialecte incompréhensible « de l'ange,[66] c'est donc le produit des audaces dariennes qu'il faut lire: néologismes (le plus célèbre d'entre eux, l'» azur «,[67] mots composés par simple juxtaposition à la manière de La Pléiade ou de Hugo,[68] ceux qui paraissent, sans l'être toujours, inventés,[69] et les violences faites à la période oratoire espagnole[70](d'où la » trituration « de la grammaire par Blacamán le mauvais (» destripaba «). De toute évidence le » gallicisme mental « dénoncé par l'espagnol Juan Valera, était aussi un gallicisme d'expression. C'est bien ainsi que l'entendent les contes.

Il s'accomplit dans ceux-ci un divertissant exercice de style axé sur l'adjectif — auquel on sait que Darío accorda tous ses soins[71] —, puisqu'il avait été, en effet, fort galvaudé par la poésie romantique hispanique. Les contes multiplient donc à plaisir les adjectifs à suffixe -al, qui connurent sous la plume des modernistes une vogue sans pareille, (qu'explique leur prolifération à partir de l'adjectif » ideal « de Hugo, chez ses successeurs de Verlaine à Mallarmé).[72] Invisibles dans des expressions telles que » pecado mortal «, les adjectifs en -al deviennent peu à peu insolites par leur nombre, finissant par être comme une rime interne dans les contes. Certains d'entre eux, particulièrement chéris de Darío, tels » sepulcral « et » sideral «.[73] (On observera au passage que, dans une autre famille linguistique, les adjectifs de prédilection que sont » lírico « et » místico «, pour Darío, n'apparaissent pas — car trop compromettants — dans les contes, où ils semblent survivre seulement dans les multiples » esdrújulos «.[74]

*

Darío, disciple de Verlaine[75] qui rend à la poésie hispanique une musicalité intime, peut être aperçu dans la grand-mère et son piano, et dans l'artisan habile, Pancho Aparecido qui répare » l'ortofónica «, gramophone, en même temps qu'appareil de prothèse correcteur des défauts de parole (à en juger par l'étymologie). Cependant que l'Eréndira qui remonte chaque jour les mécanismes d'une armée de pendules » de toutes mesures « peut évoquer le Darío, rénovateur universel du mètre hispanique.

*

Dans la famille des adjectifs en -al, il convient de détacher » artificial «, qui revient avec insistance, et qui est fallacieusement opposé à » natural «. Il n'y a en effet dans les contes, comme chez l'auteur des *Prosas Profanas*, d'autre nature,[76] ni d'autre réalité que celle de la fiction de l'art. On se souvient que Darío et les modernistes hispanoaméricains tournent le dos à la réalité américaine, s'abreuvent dans des littératures finiséculaires européennes qui sont elles-même évasion du réel et rejet d'une société matérialiste et bourgeoise,[77] et qu'ils trouvent à ce refus une justification dans l'image même offerte par les sociétés des pays les plus évolués de l'Amérique hispanique dans la voie du capitalisme.[78]

Cependant que Blacamán le mauvais vend des » suppositoires d'évasion «, le Sénateur Onésimo Sánchez fait entendre le credo moderniste, lorsque, présentant à ses électeurs un plan de développement du » pueblo «, il déclare:

Estamos aquí para derrotar a la naturaleza.

Rose » naturelle « du Sénateur, ou fleurs artificielles, à l'odeur entêtante, de la robe de la grand-mère d'Eréndira, ne font qu'un. De même le

papillon de papier que le Sénateur fabrique de ses mains, reçoit le souffle vital par l'effet du ventilateur: comme organisme » naturel « le papillon s'écrase contre le mur; comme créature » artificielle «, il s'y imprime, y est comme peint . . . etc. . . . Où le simulacre s'égale au réel . . .

L'artifice darien, caricaturé dans les stéréotypes, les motifs *répétitifs*, que sont les paons qui » se répètent « sur la mosaïque de la salle d'eau de la grand-mère, le papillon » lithographié «,[79] l'ange qui paraît se » dédoubler «, » se répéter «, suggère l'irrespirable, l'atmosphère poétique » raréfiée « qu'on a reprochée à Darío; symbolisée ici par le » climat maudit «, où seule a pu survivre l'autruche (que nous avons déjà proposé d'identifier au cygne darien).

*

On s'étonnerait, à juste titre, dans l'univers darien que prétendent restituer les contes, de ne pas trouver trace de l'infante. Elle apparaît en effet dans la » infancia « (enfance) de Eréndira[80] et dans son éclat » infantil «. Mais surtout, masculinisée, dans les » infantes de marina « que harangue Blacamán le mauvais (infanterie de marine du pays voisin et ami, c'est-à-dire, sans qu'il soit besoin de les nommer, les Etats-Unis).

Or, on assiste ici à la révolte de la créature darienne contre son auteur. Les » infantes de marina « envahissent le pays voisin (les Caraïbes), rasent tout du » reino mineral « (transposition du *Reino Interior* des *Prosas Profanas)*[81] et massacrent sur leur passage, indigènes, chinois, noirs et hindous, dans une énumération dont tous les termes sont autant de réincarnations dariennes — certaines issues du poème liminaire du *Canto errante*.[82] Aussi bien a-t-on dit aux » infantes « que les gens des Caraïbes ont la propriété de se métamorphoser . . . Peut-on être plus clair?

D'autres créatures spécifiquement dariennes déjà nommées (papillon, anges, cygne, autruche, et l'idée platonicienne) n'ont pas comme les » infantes «, mission de détruire l'univers du poète des *Prosas Profanas*, mais sont elles-mêmes mises à mal (autre forme de la vengeance perpétrée dans les contes contre Darío): le papillon s'écrase contre un mur, l'autruche est victime d'un incendie; mais l'idée et les anges? dans la fête qu'organise Blacamán le Bon, il engage à boire » jusqu'à *tuer* l'idée «, et à lancer des fusées » jusqu'à ce que les anges se *brûlent* . . . «.

Il y a dans ce jeu avec le mot, qui s'émancipe de son auteur, quelque chose du Quevedo, qui met en scène dans les *Sueños* des vocables et locutions familières érigées en protagonistes querelleurs. Emancipation qui confirme qu'artifice et réalité sont un dans les contes.

*

Hors l'époque de Buenos Aires, on trouve trace dans les contes, du revirement spirituel et poétique de Darío qui le conduit des *Prosas Profanas*

aux *Cantos de Vida y Esperanza*, tirant l'esthète de sa tour d'ivoire et l'ouvrant aux problèmes de ses contemporains et ses semblables: conversion sincère pour les dévôts de Darío, opportunisme dicté par le contexte littéraire pour les autres. La querelle de nos jours reste au coeur du débat, dès lors qu'on veut définir la durée du phénomène moderniste et le rôle de Darío, en tant que chef du mouvement.

La confrontation avec la réalité est donc prônée — ou vécue — par ceux-là mêmes qui vivaient d'illusion: Herbert, Blacamán le Mauvais, la grand-mère d'Eréndira. Darío publiant son coeur dans les *Cantos de Vida y Esperanza*, c'est la grand-mère injuriant ceux qui mettent en doute sa sensibilité (le mot de » corazón « se promène un peu partout dans les contes); c'est Blacamán le bon, sosie du mauvais, (comme le Darío des *Cantos* pourrait l'être de celui des *Prosas)*, demandant à grands cris qu'on laisse venir à lui l'humanité souffrante. Dirai-je que, dans la tournure syntactique du » no más « (employé au lieu du » sólo que «), j'entends comme un écho de l'acte de contrition célèbre par quoi s'ouvrent les *Cantos de Vida y Esperanza*.

> Yo soy aquel que ayer *no más* decía
> el verso azul y la canción profana . . .[83]

Sincérité ou insincérité de Darío? Dilemme, puisqu'en face du bonimenteur Blacamán, existe un noyé criant de vérité. Les contes pourtant suggèrent une évolution darienne qui s'accomplirait en cercle clos. Au moment même où Blacamán le bon se déclare ami de l'humanité (comme le Darío des *Cantos)*, il revient au schéma bipartite célèbre du *Reino Interior*, distribuant ses malades à droite et à gauche, comme fit Darío de ses sept vierges et ses sept princes. De même la grand-mère d'Eréndira, qui revendique la profondeur du sentiment, apparaîtra ailleurs comme une réplique de la princesse de la très fameuse *Sonatina:* absente au spectacle de ce qui l'entoure

> La princesa no ríe, la princesa no siente

La grand-mère » ajena a su propia feria «, comme la créature ailée » à son propre évènement «, sont donc un rappel d'ouverture et de finale, du détachement et de l'esthétisme dariens.[84]

On voit que les contes tiennent la gageure de se référer (par des rappels qui sont presque des citations) à toutes les époques de la création darienne: aux grands recueils: *Azul, Prosas Profanas, Cantos de Vida y Esperanza, El Canto Errante*, mais aussi aux premières productions: *Abrojos* (qui réapparaissent dans l'écorce marine du noyé,[85] et aux tentatives du romancier: *El Hombre de oro*, où la fuite de Lucila préfigure celle d'Eréndira. On ne saurait clore cette énumération, sans y inclure la fameuse *Canción de otoño en primavera*

> Cuando quiero llorar, no lloro . . .
> y a veces lloro sin querer.

qui donne lieu au

Se rieron de las ganas de *llorar* que sentían en *octubre* . . .[86]

*

Ceci, pour l'oeuvre. Mais le jeu ne serait pas complet si n'apparaissaient l'homme — au physique et au moral — ni la biographie. Nous ne voyons pas d'inconvénient à reprendre à notre compte les grands traits du portrait.

Par les symboles antagonistes du boeuf et du taureau, hautement passionnalisés dans un contexte hispanique, les contes expriment l'impuissance physiologique et humaine de Darío, en même temps qu'ils suggèrent le rêve fabuleux de masculinité, et aussi la puissance du créateur.

Le boeuf est au centre d'un système qui comprend le vocable « manso » (qui est à la fois » doux «, et boeuf chargé de guider et d'assagir le troupeau de taureaux), la » mansedumbre «, (douceur); c'est en relation avec lui qu'il faut entendre les » mains-de-boeuf « du noyé, les » oeils-de-boeuf « du transatlantique, la douceur de la lumière et de l'ange, celui-ci étant d'ailleurs » un triste mâle «.

De là aussi le nombre des images féminines des réincarnations de Darío dans les contes (dans les personnages essentiels, comme épisodiques, ou au niveau des comparaisons; Eréndira et la jeune prostituée, la grand-mère, la belle nonne au clavecin, et la novice brodeuse, la tarantule à visage de jeune fille, qui fait de Darío une vierge Aracné,[88] la poule, etc. . . .).

L'impuissance appelle par antiphrase les allusions renouvelées à la » entereza « (qualité de l'homme au plein sens du terme), aux » cascabeles «, » peloteras «, et bien d'autres encore. Quant à l'énormité des attributs masculins conférés au noyé, elle confirme par l'absurde l'impuissance, en même temps qu'elle élève Darío au rang du mythe taurin: ce que confirment les taureaux de combat transportés par le transatlantique, qui fait lui-même oeuvre de taureau saillissant la terre Amérique. Puissance du créateur.

Tel fut Darío à travers ses oeuvres; tantôt se rêvant vierge (Princesse de la *Sonatina*, Infante du *Reino Interior*, Sor María),[89] tantôt se voulant taureau, centaure et Minautaure.[90] Ses fureurs mâles prendront pour objet les muses, dont il rêve d'engrosser huit, cependant que la neuvième lui donne un fils.[91]

Au moral, de façon contrastée, le portrait fait apparaître le lecteur lettré, le cuistre, le gentil, le superbe, l'ivrogne, le noctambule, déguisé en somnambule, celui qui s'autopersécute, etc. . . .

*

Parmi les effigies contradictoires que proposent les contes (Darío rubicond, blanc, grisâtre, noir, énorme, fluet) nous retiendrons, — à en juger par

les documents photographiques — le regard profond des » oeils-de-boeuf « des écoutilles du transatlantique, et aussi l'aspect de » mule pour singe savant « de Blacamán le mauvais (variante de Centaure). Mais le lieu décisif du portrait, ce sont bien les mains: » mains tendres « du noyé, » alanguies « de Herbert,[92] qui renvoient aux » mains de marquis « que s'attribua complaisamment Darío[93] et à celles de ses » princes ambigus « et » décadents « du poème déjà souvent cité du *Reino Interior*, eux-mêmes conçus à l'image du poète.

*

Darío, abandonné, peut-on dire, par père et mère, élevé par une grand-tante et un grand-oncle, est nommé dans les qualificatifs d'» orphelin «, » bâtard «, qui reviennent entre autres, au noyé, à Eréndira, etc. . . . Selon le jeu désormais connu avec le mot, ce sont des baisers » orphelins « qu'Eréndira donne à Ulises. L'épithète de » fils de personne «, se justifie donc doublement: par la référence au christianisme déjà analysée, et par l'allusion biographique.

La grand-mère de Darío, tendre, autant qu'implacable à l'heure de réciter les litanies chrétiennes en famille,[94] conduit à la grand-mère d'Eréndira et à ses commandements nocturnes, rejoignant ainsi le Dieu de l'Ancien Testament qui dicte les Tables de la Loi. Le grand-père colonel[95] fondu avec la figure du général Máximo Jérez, champion de l'union des pays de Centre Amérique, a pu inspirer le type du militaire traditionnel, Máximo Gómez.[96]

Darío, forcé tout jeune de gagner sa vie et sollicité en même temps par la rêverie et le vagabondage, donne lieu à l'image de la Cosette qu'est Eréndira et à celle de l'enfant-pilote qui rêve la nuit sur son esquif.[97]

Le cousinage des branches paternelles et maternelles de Darío est dit dans les » tombes contiguës « des Amadís, ancêtres de Eréndira. Le nom d'Amadís se transmet, dans le conte 7, de père en fils, de même que le prénom de Darío, devenu patronyme, fut adopté et transmis chez les ancêtres de Darío. Ce patronyme, lui-même, se dissimule dans le conte 7 chez l'aïeul d'Eréndira, qui est un contrebandier » legen-dario «.

Quant au mystère qui entoure les origines de la famille des Amadís, d'où est issue Eréndira, il entend suggérer la complexe appartenance ethnique et spirituelle de Darío: l'indien est désigné dans le même conte dans les expressions » à dos d'indien «, » de bouche d'indien «, etc. . . . , cependant que l'élément noir est évoqué à travers le contexte géographique des Antilles et de la Jamaïque.[98] Le noir sera d'ailleurs signifié avec une entière clarté dans le nom du Blacamán du conte 6: entendez *Blackman* . . .

Par-delà l'indien, et le noir, le mystère des Amadís insinue un doute non formulé sur d'autres possibles filiations de Darío (faut-il lire l'Orient, l'Hébreu ?).

Affirmant une solidarité poétique avec l'indien, dans la préface des *Prosas Profanas*, acceptant là-même avec condescendance la possibilité d'un métissage africain, Darío s'est tu en tout cas sur toute autre forme de métissage, ce qui ne l'a pas empêché d'afficher des attitudes passionnelles et contradictoires face au judaïsme et au problème juif, exprimant donc là comme un malaise.

*

L'oeuvre est multiple. Elle mène de pair plusieurs discours: le discours manifeste, c'est à dire le narratif; l'historique (biographie de Darío dans ses aspects les plus personnels et dans ceux qui touchent à l'évènement collectif du modernisme); le surnaturel (références aux mythes et religions); le littéraire (réminiscences et citations déguisées); le philosophique et le personnel.

Ces différents discours se poursuivent sans contradiction. Le jeu consiste à charger chaque élément de la narration, de la plus grande richesse possible d'allusions: au sein des discours biographique et surnaturel, la grand-mère d'Eréndira est l'aïeule de Darío et le Tout Puissant de la Bible; le Fils de Personne, est le Darío orphelin, et le Christ; le supplice de Blacamán le bon, dévêtu par Blacamán le mauvais, le Darío de la deuxième manière poétique, renonçant aux » chiffons « et aux colifichets, ce dépouillement se confondant avec la spoliation du Christ.

*

Peut-on conclure et García Márquez conclut-il?

On trouve en Darío lui-même les éléments qui plaident en faveur de l'humain, comme du surnaturel. Il est le pauvre hère, désarmé devant les réalités de l'existence, que l'on sait. Mais il est aussi la force prodigieuse qui ébranle l'Amérique hispanique à la fin du 19ème siècle et infléchit de façon irréversible son destin littéraire.[99] En cela, le schéma allégorique qui préside aux contes se trouve justifié: il pourrait s'intituler: » L'homme-Dieu Darío reçu par l'Amérique hispanique « (assorti des » Enfances de Darío en Amérique «).

Issu du » pueblo « américain, Darío agit en tant qu'étranger à celui-ci: d'abord rêvant de » grands départs inassouvis « dans le port nicaraguéen de Corinto, puis émissaire de la mer; à la fois le pilote qui hale la nef divine de la poésie jusqu'à l'Amérique hispanique, et cette nef elle-même, chargée des essences poétiques d'Europe, d'Orient, et de l'autre Amérique (anglosaxonne). » Naviductor, Nave, tú mismo « pourrait-on dire, pastichant le

Panida, Pan tú mismo

de l'invocation de Darío à Verlaine . . . D'où la tenace » odeur d'intempérie « et la » végétation de lointains océans « de certains visiteurs-émissaires des contes.

A l'image de la mer — qui est le Grand Tout —, l'innombrable et l'infini, Darío est une somme de contradictions. L'esprit de l'homme les souligne, puisqu'il ne peut saisir le poète dans sa totalité et n'aperçoit qu'un visage du Protée darien.

*

Ceci étant — sur quoi beaucoup s'accordent — comment apprécier la contribution de Darío à l'Amérique hispanique? Les contes répondent de façon énigmatique, et dressent une comptabilité par parties doubles dont le bilan est difficile à établir. Darío, bon ou mauvais génie de l'Amérique?

On peut au gré des contes, lire dans Darío un prophète d'imposture, qui dépouille, dans le vieux Jacob, l'habitant de la terre Amérique de sa demeure ancestrale et de son bien (tradition indigène et coloniale); ou le prophète de la religion révélée du modernisme, dont l'Amérique bénira la naissance à Metapa, Béthléem du Christ des lettres hispanoaméricaines; ou bien celui qui s'adresse au » pueblo « élu, à la manière d'un Dieu biblique impérieux; ou le taureau divin qui accomplit, à proprement parler, le rapt de l'*Europe*, sinon d'*Europe*.

Doit-on considérer Darío, à travers les contes, comme le metteur en scène de la grande » foire « moderniste, l'homme du » cirque «, de la » tente «[100] hâtivement dressée, de la » pacotille « et du clinquant; l'homme aux » oripeaux «, aux » chiffons «[101] le cabotin qui se fait suivre d'un photographe[102] et prend la pose pour l'éternité, l'histrion qui fait commerce de tout, la prostituée des lettres américaines, l'illusionniste et le prestidigitateur diabolique dont la poésie n'est que vent,[103] celui qui enduit l'Amérique indigène et espagnole d'une couche de peinture sale, etc. . . .

Ou bien plutôt, n'est-il pas le Mécène des lettres américaines (en même temps que sa bonne à tout faire, comme Eréndira de sa grand-mère), qui donne sa substance sans compter; celui qui déclare sa divinité par sa seule vue et n'est jamais plus beau ni convainquant que lorsqu'il est dépouillé de tous ses accessoires parasitaires? Beauté et puissance sous-jacentes mais non abolies, qui se font soudain reconnaître dans un cataclysme.

*

On aura été sensible à la structure des contes fondée sur le recours au signe positif et négatif dont on affecte à tour de rôle un même élément (mer: douce / cruelle; son produit: beau / pitoyablement laid; les attributs poétiques dariens: rose à l'odeur exquise / se mêlant à la puanteur d'excrément).

Il s'agit là certes d'une structure mystifiante et qui donne la mesure de la virtuosité technique de Márquez: habileté d'organiste qui change les registres ou de technicien de l'ordinateur et des ensembles mathématiques. (En quoi les lettres américaines iraient de pair, dans la mise à profit des tech-

niques contemporaines, avec les arts plastiques (Vasarely, Xenakis, etc. . . .). Darío, en son temps, dut suppléer » artisanalement « l'ordinateur dans le traitement de ses thèmes et se contenter d'un clavecin[104] . . .

Mais c'est aussi une structure conflictuelle qui traduit la relation ambivalente que Márquez entretient avec Darío et exprime le déchirement spirituel de l'Amérique face au nicaraguéen.

*

Un seul conte, celui des Blacamán, présente une forme autobiographique. Mais il serait également vain de penser qu'il détient seul la confidence de Márquez, par le privilège du » je « et de refuser la qualité de témoignage personnel aux six autres contes, au nom de la prétendue impartialité de l'instance narrative. (Celle-ci n'étant que leurre, comme le prouve la démesure dans l'éloge et le sarcasme dans ces contes).

Il reste que dans le conte des Blacamán, on peut légitimement comprendre dans le » je «, García Márquez, fondu avec Darío. Le conte montre donc Márquez fasciné par le maître et conscient d'être dupé par lui; il dit le désenchantement et la passion renaissante, qui trouvent leur expression dans les traitements alternés infligés à Blacamán le mauvais: hommages et supplices également excessifs.[105]

Il s'agit donc d'une relation passionnelle, mais qui par le jeu des contraires et des mécanismes compensatoires, atteint à une sorte d'objectivité.

*

Par delà la confession de Márquez, c'est bien le problème de toute l'Amérique, placée en face du phénomène moderniste et darien, qui est évoquée dans les contes et le » pueblo «.

Le » pueblo «, c'est d'abord l'Amérique contemporaine de Darío, où se conjuguent l'incompréhension et l'enthousiasme. Mais c'est aussi le lieu américain où, selon un temps cyclique, se joue éternellement la même histoire, au niveau de la conscience collective et individuelle, chaque écrivain étant lui-même le théâtre où revit intemporellement ce qui fut l'aventure historique de Darío. En chacun, Darío est donc successivement nié, bafoué, révéré, continué, abjuré, etc. . . .

Les contes suggèrent que les données du problème seraient inchangées (l'Amérique accordant à Darío une certaine suprématie poétique et la qualité de brillant artisan universel; voulant bien de sa gloire, mais dénonçant chez lui, sous des noms divers, le défaut d'authenticité); ces données seraient élaborées cycliquement par les générations américaines et la conscience individuelle. Darío accomplirait donc une révolution astrale. Selon les points de repère relevés sur son orbite, on obtiendrait des observations différentes. C'est pourquoi les différents protagonistes des contes, en qui s'incarne le

héros moderniste et darien, représenteraient en fait des stades différents dans l'évolution du phénomène, par rapport à un sujet ou une génération donnée. Significatifs sont à cet égard le couple vieillard-enfant et maison neuve-maison vieille dans les contes.

*

Historiquement le nicaraguéen suscite chez les contemporains admirateurs et épigones, mais dès l'abord, fait aussi figure (comme le noyé, intrus du » pueblo «) de grand gêneur de l'Amérique, corps étranger qu'on essaie de rejeter. L'Amérique lui doit une prééminence inédite dans les lettres d'expression espagnole; mais il menace — existentiellement — par le défaut d'américanité de ses premiers recueils, la fragile conscience des nations récemment émancipées (elles ne sont plus l'Espagne, mais ne peuvent être pleinement américaines, puisque leur société est une survivance coloniale; et Darío aura beau jeu de dénoncer malignement comme seules expressions d'une conscience américaine dans la poésie de ses prédecesseurs, les hymnes à la fertilité du Tropique, ou à la bataille de Juni . . .).

Pour composer avec lui, certains des contemporains décident de le laver du péché de non américanité, ne retenant de son oeuvre que les *Cantos de Vida y Esperanza*, où ils veulent lire la solidarité de Darío avec l'Amérique hispanique.

L'artifice darien, en la personne de son cygne, expire » officiellement « vers 1910, aux mains du mexicain Enrique González Martínez, » l'homme à la chouette «, auteur du fameux sonnet

Tords le cou au cygne . . .

où l'oiseau de Pallas est proposé comme modèle de l'attitude poétique. Darío disparait de l'avant-scène poétique et il est de bon ton de se gausser de lui.

Aujourd'hui le délit de non américanité est devenu celui de non engagement, pour la critique, qui oppose à Darío, son contemporain, le poète cubain Martí, mort dans la guerre de libération de Cuba.[106]

*

Face aux périodes exécratoires, on peut inversement sur la trajectoire du phénomène darien, relever les temps de la louange et de la réhabilitation. Quelques jalons importants en seraient — à partir de l'éloge initial de l'uruguayen Rodó et de la ferveur de ses amis — la déclaration du même Enrique González Martínez, déjà cité, postérieure de quarante ans au sonnet perpétrant l'assassinat du cygne darien,[107] et plus récemment la brillante analyse — oeuvre de dépassionnalisation d'un thème passionnel — du mexicain Octavio Paz.[108]

Mais tout poète de langue espagnole n'a-t-il pas su toujours ce qu'était

la dette de la poésie hispanique envers Darío? Sans doute. On n'en veut pour preuve que le discours commun prononcé à Buenos Aires par le chilien Neruda et l'espagnol Lorca.[109]

*

L'Amérique d'aujourd'hui, confrontée à une réalité pressante, peut à juste titre, considérer qu'elle n'a que faire des jeux de l'illusionniste et du virtuose, ni des palinodies de l'homme. Mais la poésie américaine peut-elle être sans Darío et le chemin de tout écrivain américain ne commence-t-il pas par lui? Près de cent ans après son *Azul*, Darío domine toujours de sa stature la poésie américaine et supporte avec une bonne grâce hautaine les injures du temps, comme la grand-mère d'Eréndira, en qui se lisent toujours la grandeur et la beauté. S'il n'existait ou venait à sombrer dans le sommeil de l'oubli, que faire sinon le réinventer ou le remplacer? (Herbert endormi, comme l'infante du *Reino Interior*, on cherche anxieusement les moyens d'entretenir l'illusion du » pueblo « . . .). Ou plutôt il faudrait le redécouvrir. Tel est bien le sens ultime des exhumations renouvelées auxquelles on assiste dans les contes: celle du noyé que les enfants jouent à enterrer et déterrer, des crabes que le » pueblo « affamé recherche dans le sable, des ossements des Amadís . . .

Une dernière constellation analogique, qui a pour centre le crabe, nous découvrira l'identité de Darío dans sa qualité symbolique d'envahisseur spirituel de l'Amérique: Blacamán le mauvais grimpe comme un *crabe* sur ses tréteaux;[110] le noyé reçoit pour habit mortuaire la voile » *cangreja* « d'un bateau.[111] Darío est donc bien le crabe, la nef Argo de l'» inmortal ensueño «, qui monte à l'assaut du » pueblo « et de la maison de Pelayo, le crabe qui mord Tobías, et contre qui l'Amérique traditionnelle se défend. Il est au début et à la fin des temps. Il est donc le Verbe fait homme.

Au début était le Verbe . . . Pouvait-on dire mieux (à tous égards) de l'abondance poétique darienne?

*

On peut se demander ici dans quelle mesure les différents rejets de Darío par l'Amérique du 19ème et du 20ème sciècle ne sont pas des comportements similaires et les formes d'un même conformisme, encore que s'insérant dans des contextes idéologiques différents. N'est-ce pas là au premier chef la réaction d'une sensibilité hispanique heurtée par le frivole? Darío est en effet le génie poéti que qui conquiert pour l'Amérique dans ses deux premiers grands recueils (*Azul* et *Prosas Profanas*) — mince conquête, pensent ses détracteurs — le droit à l'insignifiant, revendiqué en tant que matière poétique c'est à dire ce qui ne rend témoignage de rien, ni de Dieu, ni de l'homme, par le bien, ni le mal. Cette déification esthétique de l'insignifiant — encore qu'elle puisse coexister dans ces mêmes recueils, avec un sentiment panthéiste et avec un réseau de signes et comme un chiffre de l'univers sensible — est ressentie comme une manière

de sacrilège et une inversion de la perspective ontologique fondamentale de l'attitude hispanique (lors même que celle-ci n'est pas à proprement parler assortie d'une foi religieuse).

Ces comportements de rejet ne doivent-ils pas aussi pour être compris — et pour que la fiction des contes devienne pleinement significative — être rapportés à un sentiment finaliste américain, qui voit dans le Nouveau Continent l'instrument privilégié des desseins de la Providence ou d' une prédestination hitorique? Dans cette perspective les adversaires de Darío, ceux qui nient en lui le Messie, seraient les Docteurs, les Pharisiens, imbus de leur appartenance au » peuple « élu. Ils attendent avec confience que s'instaure en Amérique le règne de Dieu et que se réalise le rêve de l'Age d'Or. Ce rêve, c'est l'Europe qui l'a projeté Outre-Atlantique; mais désormais l'Amérique admet qu'elle est seule appeleé à l'accomplir en supplantant l'Europe.

Le Messie Darien, au contraire, et ceux qui l'ont avoué comme tel, n'ont pas placé son règne en Amérique, mais dans l'au-delà de l'Europe, à laquelle tous ont aspiré.

Mon royaume n'est pas de ce monde . . .

*

Peut-on, d'un point de vue formel, replacer l'entreprise de García Márquez dans un contexte littéraire, en tant qu'allégorie mystifiante, jeu de mot qui cache dans le fantastique l'allusion précise au réel, et par sa confusion désinvolte des champs du surnaturel?

La première incitation à la forme choisie par Márquez est donnée par Darío lui-même et par la qualité allégorique que revêt sa confidence dans des poèmes tels que la *Sonatina*. Quant à la confusion des univers surnaturels dans les contes, elle répond d'abord à un souci de fidélité à Darío qui, dans une incertitude spirituelle manifeste, se réclama du prophétisme biblique dans le *Salmo de la Pluma*, du Christ, » divino perdonador de injurias «, de l'Antiquité, qui le disputa en lui au Christ (» Entre la catedral y las ruinas paganas / vuelas ¡ oh Psiquis ! alma mía «); et à qui affectivement le féerique fut toujours nécessaire. La motivation darienne est-elle absente des *Cent années de solitude*? La question vaudrait assurément d'être posée ailleurs.[112]

*

García Márquez successeur de Darío? Disciple, en Blacamán le Bon, que le maître — Blacáman le mauvais — choisit pour garder ses flacons et leurs quintessences, dans un tête à tête historique pour l'un comme pour l'autre . . . ?

Darío n'est-il pas lui-même auteur de contes fantastiques dans *Azul*, et Márquez ne fait-il pas oeuvre de poète dans les sept contes? Leurs deux

imaginaires se rencontrent par les égalités ét contes entrablies dans lese » artificial «, » irreal «, » sobrenatural « et par la valeur magique que les deux auteurs reconnaissent au mot-démiurge.

Ce qui est métaphore dans le poème — et donc communication amorcée avec une autre catégorie de l'animé, ou avec l'inanimé — devient métamorphose dans le conte fantastique, voire hybridation monstrueuse.[113] Parfois conservée seulement à l'état de virtualité, la métaphore se voit dans le conte, appelée à la vie narrative en tant que protagoniste. Darío dira donc: » Le poète est oiseau «,[114] là où García Márquez fera de l'homme-oiseau le protagoniste de son premier conte.[115] Les personnages fantastiques sont des métaphores animées.

*

On a déjà souligné le caractère évolutif des créatures de García Márquez, entraînées comme dans une dérive universelle. Ce n'est pas le fait du hasard si celle-ci trouve son expression dans le thème de l'Ophélie chère aux modernistes hispanoaméricains. Petra, en voie de rajeunissement et d'embellissement dans la mer, naviguera donc » à *fleur* d'eau «, et traînera un cortège de fleurs après elle.[116]

Dans cette mutation, et à la faveur de leur contour incertain, les protagonistes de García Márquez échangent leurs identités, sont eux-mêmes en même temps qu'autrui, se dédoublent et coexistent dans une ronde, où ils se ressemblent autant qu'ils paraissent se distinguer. On y retrouverait volontiers et les incertitudes de la personnalité de Darío, et son univers carcéral voué aux images réfléchissantes, dans la *Sonatina* et le *Reino Interior*. Le principe d'identité ne gouverne pas les contes au niveau des personnages, ni du mot dont la fonction est extralogique, son effet débordant son contour grammatical pour éclabousser ce qui l'entoure.[117]

*

La création poétique et fantastique ne porte pas en soi l'exigence d'un terme — puisque s'affranchissant à son gré des normes biologiques de la vie — alors pourtant qu'elle doit s'inscrire dans une oeuvre finie: d'où sa faculté de parthénogénèse et la malédiction qui pèse sur elle de ne jamais finir, sauf dénouement arbitraire imposé par l'auteur. Celles-ci sont bien caractéristiques des poèmes d'évasion de Darío, telle la *Sonatina*,[118] comme du conte de García Márquez,[119] où le projet de l'auteur est voué à se réfléchir à l'infini dans une galerie de miroirs.

L'évolution, si le caprice s'y marque, s'accomplit pourtant essentiellement à l'intérieur d'un cycle qui comprend les morts au sein de la mer, et les vivants sur terre; le cycle terrestre étant complémentaire du pélagique. Le cycle constitue en fait l'ordre biologique des contes et le seul ordre interne

de ce fantastique. C'est bien à l'intérieur d'un cycle que nous avons dû considérer le phénomène moderniste et darien par rapport à l'Amérique latine.

*

Nous énumérerons ici brièvement quelques précédents espagnols ou américains importants pour la création de García Márquez.

Le Siècle d'Or espagnol, dont García Márquez, comme Darío, est nourri, lui offre la familiarité avec le surnaturel, et une spiritualité qui reconnaît à l'au-delà plus de réalité qu'à l'ici-bas, celui-ci étant mis en doute dans *La vida es sueño*. Calderón est aussi le grand modèle allégorique.

Quevedo est un modèle baroque séduisant pour un surréaliste. Dans ses *Songes*, passant de *Circé* au *Verbi gratia*, capable de reconvertir son oeuvre du chrétien à l'antique sur la demande de ses censeurs, manipulant le surnaturel pour y loger un discours secondaire fait d'allusions à la réalité contemporaine, l'espagnol a été bien lu par García Márquez. On a déjà vu la valeur magique reconnue au mot, devenu créature autonome; il faudrait ajouter la génération du discours par le mot, — autant que par l'idée —, c'est à dire par des mécanismes associatifs; enfin des analogies précises.[120] On observera ici que l'ordre associatif devient déterminant chez García Márquez et aboutit à une nouvelle technique d'écriture, quasi onirique, ou psychanalytique. Quant au jeu de mot de Quevedo, il devient structure essentielle et unifiante des *Sept contes*, puisque sa signification enjambe la frontière de chacun.

*

Du Siècle d'Or aussi, le *Lazarillo de Tormes*, dont on note le souvenir dans l'achat et la rencontre de Blacamán le bon par le mauvais, qui veut en faire son serviteur. Dans l'illusion de réalité, la crédibilité du récit aussi, qui en tel épisode du » roman « espagnol, atteint à une idéalité, proche du fantastique.[121,122]

Faut-il aller jusqu'à Tirso de Molina et ses *Cigarrales de Toledo*, et à l'image » surréaliste «, si l'on veut, de l'âme sans maître errant hors de son corps; c'est à dire de son domicile, comme l'ange moribond et sans maître de García Márquez?

*

Tout près de nous, Lorca et son *Romancero Gitano*, dont le souvenir nous est apparu déjà, offrent à García Márquez une modalité de coexistence intemporelle et surréaliste de la Rome antique, de la Bible et du Christ, dont la Passion est éternellement recommencée et vécue dans la chair et la sensibilité d'acteurs gitans.

*

Faut-il aujourd'hui être si secret pour parler de Darío et est-il doublement inconvenant et d'admirer Darío, dans une période d'engagement politique, et de ridiculiser le grand homme américain? Ou plutôt est-ce une délectation merveilleuse de parler à mots couverts de lui, pour quelques initiés?

Une chronologie que nous n'avons pu dresser faute de temps, devrait permettre de suivre les entreprises américaines apparentées à celle des *Sept contes* de García Márquez. Le mexicain Arreola est-il un pionnier du genre? *L'autruche* de son *Bestiaire* (1959), manière d'Histoires Naturelles à la Jules Renard[123] et des pages telles que le *Sinesio de Rodas* (1952) invitent à le croire.

L'argentin Cortázar et le colombien García Márquez se suivent-ils à la trace, chacun décodant le langage de l'autre? Donc, pourquoi ne pas imaginer que le héros moderniste et darien de García Márquez, voyageur universel, trouve son homologue dans le » Traveler « (voyageur) et le » Romero « (pélerin) de Cortázar?[124](on sait de reste ce que furent les pérégrinations de Darío). Le goût du chiffre et du jeu de mots pourrait rendre compte d'un même projet chez les deux auteurs: le » vate platense « ramènerait à » la plata « de l'Ulises de García Márquez, l'Ophélie moderniste serait présente sous forme de prénom chez Cortázar, etc. . . . Commun aussi le besoin ressenti d'une mise à jour du jugement sur Darío. Cortázar n'est-il pas le biographe qui, voulant raconter Romero, craint de raconter sa relation avec Darío? C'est sans doute une manière pour l'Argentin de prendre date dans l'entreprise qui semble se poursuivre à l'échelle du continent, et de prétendre au privilège de l'antériorité, que de déclarer, par la bouche du biographe de Romero, que, dès 1954, tous les éléments nécessaires à la grande oeuvre de révision du cas Romero étaient déjà réunis . . .

On verrait donc s'exprimer de cette façon ambiguë et par ces voies détournées la maçonnerie des actuels » jóvenes « de América.

*

L'idée cyclique et l'allégorie qui informent les *Sept contes* conduisent aussi au *Siglo de las luces* du cubain Carpentier. L'évènement que le roman suit dans sa trajectoire (éclosion, maturation, fin) est ici, non pas le modernisme venu d'Europe, mais la révolution française dans sa rencontre avec l'Amérique, philosophie cyclique bien sûr applicable à des situations autres qu'américaines.

Quant à l'Amérique, elle est allégoriquement une Belle au Bois Dormant, qui s'éveille à la Révolution française, les personnages de chair et d'os et les situations concrètes étant en fait eux-mêmes d'autres allégories. La fonction propre des Caraïbes dans le temps de l'évènement est suggérée[125].

On aperçoit donc les liens qui unissent la création de Márquez et celle de Carpentier.

*

On ne lit pas dans les *Sept contes* un acte de foi dans l'Amérique hispanique et sa société. La notion même de cycle et d'» éternel retour « n'est pas en soi expression d'optimisme. En quelques uns de ses écrivains les plus notoires, la littérature américaine contemporaine, n'apparaît pas comme une proiection sur l'avenir, mais une réflexion sur le passé et une quête d'identité. Où commencent la jeunesse et la vieillesse de l'Amérique hispanique? Quand la demeure tout frais bâtie par Pelayo et Elisenda, cesse-t-elle d'être jeune, pour devenir vieille?

Comment situer, par rapport à son aîné moderniste, le romancier américain? Celui-ci part d'une réalité américaine, là où le poète moderniste lui a ostensiblement tourné le dos; mais elle est, sous sa plume, l'objet d'une élaboration symbolique très poussée, au point de n'être intelligible, dans cette signification seconde, qu'à une » minoría pensante «, et de devenir un jeu d'initiés. Et la valeur magique reconnue au mot par García Márquez, crée à proprement parler l'évènement, et est évasion du réel. Ne lit-on pas dans l'évasion littéraire contemporaine par le chiffre et le signe, l'inconfort dans la société qui fut aussi celui des modernistes?

Busca el signo . . .

*

On prête à l'auteur de *Cent années de solitude* un jeu de mot de plus: on ne fait cette faveur qu'aux riches. Il aurait, dit-on, songé à intituler son roman » Este pueblo de mierda «. Hypothèse plausible, où l'on rejoint le » pueblo «, tel que le définit le Sénateur Onésimo Sánchez des contes.

Le titre abandonné eût été ainsi la transcription irrévérencieuse de *Este pueblo de América* de son compatriote, Germán Arciniegas, auteur de plusieurs essais sur les Caraïbes, et qui dans sa *Nueva biografía del Caribe*, a recherché » sur le terrain « les gens et les lieux de *Cent années de solitude*. C'est donc un dialogue que poursuivent à leur façon Arciniegas et García Márquez.[126] Parmi bien d'autres remarques suggestives, on relèvera chez l'essayiste, l'idée de l'attente et du retour du héros,[127] la disposition magique des êtres, et la notion qui lui est chère, d'une méditerrannée caribéenne. Arciniegas montre — à côté des villes léthargiques au coeur des terres — la vie ouverte sur les ports, et les brassages ethniques: hindous, japonais, noirs . . ., ceux-là mêmes qui se côtoient dans les *Sept contes;* il cite au passage, et casuellement, les indiens » *darienes* «, auxquels fait écho chez García Márquez la ville de Santa María del *Darién*. L'entreprise des *Sept contes*, par une prédestination admirable, était donc inscrite dans le jeu de mot géographique . . .

En accordant récemment une interview au *Nouvel Observateur*, et en y citant » Santa María del Darién «, García Márquez a dû avoir le sentiment

de parachever sa mystification, son énorme canular . . . Ou bien, lecteur des *Histoires* de Poë, il a toujours su que » La lettre «, placée en évidence, est assurée de n'être pas découverte . . .

*

Propositions pour un lexique des noms propres et de quelques noms de choses dans les Sept contes

Pelayo: défenseur de l'intégrité du sol américain, contre l'invasion des crabes, comme le Pelayo de Covadongas le fut du sol ibérique contre les maures.

Pelayo et Elisenda: Pélléas et Mélisande. Elisenda serait une variante de la princesse Melisenda, et de Bellissande de Ferdinand Harold, très lu par Darío.[128]

Padre Gonzaga: Darío, élève des jésuites, et auteur des vers » el jesuita es Belcebú . . . Vencerá el progreso? ¡no! «. Le père Gonzaga assume à l'occasion un comportement diabolique.

Petra: l'Amérique tellurique, le socle géologique américain. Elle a l'aspect de » tierra arrasada « et n'est préoccupée que d'être ensevelie dans la terre, et non jetée dans la mer. Pour avoir la certitude que ce voeu sera accompli, elle demande à être enterrée vive. Elle est vouée à périr par l'effet de la novation venue de la mer (odeur de rose).

Jacob: Le vieux Jacob, époux de Petra, aime tant son épouse, (Amérique) et depuis si longtemps, qu'il ne peut » concevoir de souffrance n'ayant pas son origine en sa femme «. Aïeul de la lignée américaine, il lui sera donné, sinon de voir sa descendance dans le rêve de l'échelle de Jacob, du moins d'entendre la » ortofónica « et d'assister aux prémices du renouvellement américain.

Tobías: l'homme pieux de la Bible, qui recouvre la vue grâce aux avis de l'ange Raphaël donnés à son fils. Celui de Márquez a le don de double vue et la faculté de lire l'évènement encore caché aux autres.

Aparecido (Pancho): Le revenant, l'apparition. Le terme convient au surgissement ex nihilo de tous les visiteurs des contes. Pourrait aussi convenir au poète colombien, José Asunción Silva, célèbre par la musicalité de sa » cláusula tetrasilábica « et par l'aura qui entoure la personne de l'auteur du *Nocturno* lequel se suicida. Il serait donc un des réparateurs de l'ortofónica.[129]

Máximo Gómez: Máximo Jérez, champion de l'unité centraméricaine.

Patricio: Il a la faculté d'imiter tous les oiseaux. Son gosier plagiaire et mélodieux est celui de Darío (cf. Blacamán le mauvais imitant le bruit des betteraves . . .). Il est patricien, comme Darío se fit marquis.

Melchor: intervient dans une scène d'Annonciation, comme le Melquíades, porteur d'inventions, et sorte de Roi Mage, dans *Cent années de solitude*.

Laura Farina: Elle est Darío par le laurier et par la farine, celle-ci rejoignant le talc qui saupoudre le visage de la grand-mère d'Eréndira. Le maquillage de la grand-mère reproduit la palette darienne: blancs et carmins; c'est aussi celui d'Eréndira, dans son rôle de prostituée.

Nelson Farina: Il est le noir enfariné, par association de contraires. Son prénom d'amiral rappelle qu'il est venu jadis par bateau.

Sénateur Onésimo Sánchez: le sigle S. O. S. serait l'appel de détresse du Christ à Dieu, avant sa crucifixion.

Holopherne: défunt époux de la grand-mère de l'enfant-pilote; général de l'armée de Nabuchodonosor, homologue du colonel Ramírez, grand-oncle de Darío.

Blacamán: Blackman. Allusion au sang noir de Darío. Le conte 7 serait une messe noire sacrilège.

Eréndira: Neréida. (Eurídice . . .)

Amadís: Le nom est-il un anagramme imparfait de Damas, Damasi, Damasquino?

Alcanfor: synonyme de naphtaline; c'est la seule nourriture convenable pour la créature ailée. Darío est-il suggéré comme hébraïque, et membre de la tribu des nephtali?

Pizarra labrada: elle tapisse le fond de la mer, où sont les tortues pétrifiées (» petrificadas «) et rejoignent donc Petra par la pierre. S'agit-il des deux socles de l'Amérique: le tellurique, et celui de Pizarro et de l'Espagne?

NOTES

[1] Caraïbes.

[2] Elles modifient le rapport veille-sommeil dans le » pueblo «.

[3] Nous proposons plus loin une autre interprétation de cette exhumation.

[4] Une équivalence à peine esquissée des deux éléments mer, désert, avec la forêt vierge est offerte à l'imagination du lecteur par le conte 3, multipliant ainsi les combinaisons possibles.

[5] » Basura « distincte du » visiteur «. Elle ne crée pas l'état de veille chez les humains, mais l'hibernation, les habitants du » pueblo « se couchant à huit heures du soir.

[6] » mi *mamá* dice que los que se mueren en el desierto, no van al cielo, sino al *mar* «. Ou encore les *mères* qui redoutent, tant la bande de terre du » pueblo « est étroite, que le vent n'emporte leurs enfants. Où, sinon, dans la *mer?*

[7] De même la Petra du même conte, reparaît rajeunie de cinquante ans dans la mer.

[8] Mais Ulysse ne fut-il pas lui-même dans l'Antiquité, touché par la baguette d'Athéna?

[9] On notera que la définition peut se faire en termes d'infiniment grand, comme aussi d'infiniment petit (Pour connaître la nature de la créature ailée, on demande si elle loge plusieurs fois dans la tête d'une épingle . . .).

[10] On verra plus loin que l'expression joue au premier chef avec l'idée de la virilité.

[11] dont on rapprochera le » No se lo cuentes a nadie « de Herbert à Tobías.

[12] De même l'enfant-pilote du conte 5 assume le ministère prophétique et crée le relai du transatlantique au » pueblo «.

[13] Herbert se définira aussi très nettement par rapport à la tradition chrétienne.

[14] Il est dit » criatura atormentada por las luciérnagas de Ezequiel « (l'un des quatre grands prophètes).

[15] On observera le même glissement de Dieu, au Diable, dans le personnage du curé (qui a décrété divine l'odeur de roses) jouant une partie de dames interminable, et d'autre part parce qu'il se laisse confondre par le désespoir, devenant donc le frère des anges rebelles.

[16] Malgré le rappel biblique que constitue la chevelure » ointe « de Tobías dans la scène.

[17] *Romancero gitano* de Lorca, *San Gabriel.*

[18] Le film montre l'un des protagonistes bibliques écoutant derrière la porte, comme ici Jacob, derrière la cloison.

[19] On se souviendra aussi du Melquiades de *Cien años de soledad*, gitan qui venait chargé d'inventions, qui étaient aussi autant de cadeaux . . .

[20] La fonction d'Annonciatrice est fugitivement assumée par la grand-mère d'Eréndira, disant » Dios te salve, hija . . . «

[21] De même on espère de la créature ailée qu'elle donnera naissance à une race d'hommes sages, qui assumeront la charge de l'univers.

[22] Blacamán le bon menace de confondre les maladies et de guérir ses malades de maux qu'ils n'ont pas.

[23] Les deux expressions courent au long des contes, dissimulées à l'occasion dans une expression toute faite (» no es nada del otro mundo «).

[24] Expression familière espagnole par laquelle on marque l'excellence d'une chose; comparer avec » ser mano de santo «.

[25] *Romancero gitano, El emplazado*

[26] On est à première vue tenté de lire l'immortalité dans le départ insolite des » visiteurs «, qui paraît les soustraire au temps humain; l'éternité elle-même peut être lue dans certains avènements durables (celui du noyé qui transfigure le » pueblo «), ou dans l'inscription à l'épreuve de l'éternité que l'on peint sur l'âne offert par le Sénateur O. Sánchez à une électrice.

[27] Termes consacrés désignant Jésus bafoué, Jésus dépouillé de ses vêtements, la Descente de Croix . . . (Cf. l'escarnio de Eréndira).

[28] Le système axé autour du mot » trapo « ne pourra revêtir que plus loin toutes ses significations.

[29] Cendrillon se dit, en espagnol, » la cenicienta «.

[30] On parle de la » perfidie de ventriloque « de Blacamán le mauvais.

[31] Les deux Blacamán sont solidaires par de multiples signes, dont la » salmuera « (couleur de gibier en *saumure* de l'un, et macération de l'autre dans la *saumure).*

[32] Nous avons dit plus haut qu'Eréndira est l'anagramme de Neréida. La métaphore »ballena blanca« apparaît à la page 97.

[33] On entendra dans cet adjectif » esdrújulo « comme un écho de la » rosa mística « de Darío.

[34] Voir notre étude sur la signification de la rose chez Darío.

[35] Conte 2, pp. 23 et 31. » Y en las primeras noches de marzo exhaló (el mar) una fragancia de rosas «. » Poco después, la brisa del pueblo trajo de regreso una fragancia de rosas «.

[36] *Prosas Profanas*, » El Faisán «; *Canto errante*, » Visión «, contemporain néanmoins des *Prosas.*

[37] Conte 3, p. 52. De même l'enfant-pilote du conte 5, p. 74, poursuit des » pargos rosados «.

[38] *Rubén Darío a los veinte años*, de Raúl Silva Castro, Madrid, Gredos, E. de la Barra publia, sous le pseudonyme de Rubén Rubí, les Rosas Andinas, qui réunissaient les Rimas de Darío, présentées au Certamen Varela, et ses propres Contrarrimas.

[39] *Prosas Profanas, Blasón.*

[40] *Prosas Profanas, Coloquio de los Centauros:* Abantes: » Himnos a la sagrada Naturaleza; al vientre // de la tierra y al *germen* que entre las rocas y entre // las carnes de los árboles, y dentro humana forma, // es un mismo secreto y es una misma norma //: potente y sutilísimo, universal resumen // de la suprema fuerza, de la virtud del *Numen* «. *Cantos de vida y esperanza*, XVII: » Gloria, oh Potente a quien las sombras temen ! // Que las más blancas tórtolas te inmolen, // pues por ti la floresta está en el *polen* // y el pensamiento en el sagrado *semen!* // Gloria, oh Sublime, que eres la existencia // por quien siempre hay futuros en el útero eterno ! (le début du poème étant » ¡Carne, celeste carne de la mujer ! «).

[41] *Prosas Profanas, Sonatina.* On observera l'accent esdrújulo de »unánimes «, comme de » inválidos «.

[42] On comparera avec le Sénateur du conte 4, qui donne de l'eau potable à sa rose.

[43] » mansión de argamasa lunar «.
[44] *Prosas Profanas, El Faisán.*
[45] *Los Raros, . . .*
[46] La hipsipila fut si bien considérée comme une créature darienne que Régino Boti intitula son recueil *Hipsipilas* (poesías y prosas raras para Rubén Darío), La Havane, 1920, cité par Méndez Plancarte, éd. Aguilar, 1968.
[47] On comparera avec le trafic de pierres précieuses évoqué dans le conte 5, p. 74, notamment.
[48] Conte 7, p. 110; comparer avec »Pues yo me voy a ver qué es lo que tiene de oro esa sietemesina «. p. 147, conte 7.
[49] *El hombre de oro.*
[50] Comparer avec les milliers de billets de banque qui volent dans la chambre du Sénateur Onésimo Sánchez sous l'effet du ventilateur et qui retombent lorsque celui-ci s'arrête.
[51] Juan Valera, *El Imparcial, Cartas americanas.*
[52] Le voile bleu de la reine Mab permet de voir la vie en rose. L'oiseau bleu prisonnier dans la tête de Garcin, se combine avec le visage de Nini et des nuages roses.
[53] Rafaelita Contreras, première épouse de Darío, qui écrivait sous le pseudonyme de Stella.
[54] *Visión,* du *Canto errante.* Voir aussi l'astronome du conte *La resurrección de la rosa,* qui observe une étoile de moins au ciel.
[55] Voir aussi le conte 3, » se le vino encima (la noche) con todo el peso de las estrellas «. Il s'agit de l'enfant-pilote.
[56] *Los Raros,* de Rubén Darío, » Edgar Allan Poë «.
[57] *Prosas Profanas.*
[58] » Salsa de laurel « suggère un laurel-salsa qui répondrait au laurel-rosa de Darío.
[59] *Prosas Profanas.*
[60] Parues à Buenos Aires et datées de 1896.
[61] Nous nevous à l'amabilité de Monsieur Hurtado García, compatriote de García Márquez, l'information selon laquelle Rafael Escalante est un compositeur colombien, auteur de » vallenatos «. Le jeux de mots que nous suggérons, reçoit ainsi une nouvelle dimension, comme dans le cas du nom de la ville Santa María del Darién, mentionné plus hant.
[62] » Brocha gorda « était a signature de Julio L. Lucas dans *La Nación.*
[63] Alors même que le processus de l'indépendance politique est consommé depuis le début du siècle (Cuba mise à part).
[64] Que l'Espagne des classiques demeure présente chez Darío, la préface des Prosas Profanas le dit clairement. L'attention portée d'autre part aux poètes contemporains espagnols, à ses novateurs, tels que Bécquer, se marque dans le concours institué au Chili (Certamen Varela) et auquel participe Darío.
[65] Il est impossible de rendre en français le jeu de mot sur » arañas de lágrimas « (pendeloques, en même temps que larmes dariennes).
[66] Déjà analysés dans leur signification biblique.
[67] » Azur «, sur lequel s'interroge encore en 1962 (dans sa valeur d'adjectif) l'Académie des Lettres Argentines.
[68] » Laurel rosa «, » ríos padres «, etc. . . .
[69] » Bulbules « et » papemor « du *Reino Interior.*
[70] Analysé par Octavio Paz, dans son remarquable essai sur Darío, dans *Cuadrivio.*
[71] » La adjectivación « des français dont parle Darío.
[72] On songera aussi à »l'être aromal « de Hugo, dans *Ce qui dit la bouche d'ombre.*
[73] On se souviendra chez Darío, parmi beaucoup d'autres, du » lilial «. Sont aussi compris dans l'exercice de style, les substantifs en -al, les adjectifs et substantifs en -ar, et les adjectifs en -il.
[74] Notamment dans la » rosa náutica «.
[75] Est-ce » le malade solitaire dans son hôpital « que transporte le transatlantique du conte 5?
[76] Nature entendue par nous ici comme réalité.
[77] On se souviendra du fameux » Yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer « des *Palabras Liminares* des *Prosas Profanas.*
[78] Chili et Argentine, où Darío publie précisément ses deux recueils révolutionnaires, » *Azul* « et » *Prosas Profanas* «.

[79] En combien d'exemplaires ne fut pas tirée la lithographie de la hipsipila darienne . . .

[80] D'autres soeurs des héroïnes de haut lignage de Darío, apparaissent (dueña señorial, marquesina, suggérée dans un jeu de mot . . .).

[81] Reino en espagnol est à la fois royaume et règne du naturaliste (végétal, animal, minéral).

[82] » El cantor va por todo el mundo . . . (Sobre el lomo del elefante / por la enorme India alucinante. / En palanquín y en seda fina / por el corazón de la China . . . « Poème directement suivi du poème *Metempsicosis*.

[83] la tournure certes est aussi un américanisme bien connu.

[84] » La abuela, abanicándose en el trono, parecía ajena a su propia feria « (conte 7). » El ángel era el único que no participaba de su propio acontecimiento « (conte 1).

[85] » Le quitaron el lodo con tapones de esparto, le desenredaron del cabello los abrojos submarinos . . . « (conte 3).

[86] conte 2.

[87] On rapprochera la tarantule à tête d'araignée, des lustres à pendeloques, » arañas de lágrimas «, déjà mentionnés.

[88] d'où le » de cuerpo entero «, cité plus haut.

[89] *Cantos de Vida y Esperanza, Retratos*, 2.

[90] le poème *Toisón*.

[91] *Prosas Profanas, Palabras liminares*.

[92] qui » semblaient toujours frais rasées «

[93] *Palabras liminares*.

[94] En de certaines occasions, le nom de Jésus devait être répété mille fois. Toute erreur conduisait à recommencer ab initio l'invocation. (Autobiographie).

[95] Colonel Félix Ramírez.

[96] Máximo Jérez, désigné par Darío, comme son parrain, et à qui il a consacré plusieurs poésies.

[97] L'enfant-pilote est lui aussi pourvu d'une grand-mère.

[98] La grand-mère d'Eréndira est issue d'une maison de prostitution des Antilles. Par le jeu des contrastes, elle est désignée comme blanche.

[99] La greffe pratiquée par Darío sur la poésie hispanique (américaine et espagnole) peut être comparée en importance à celle de la Renaissance italienne sur la poésie espagnole. Il va de soi qu'il ne fut pas le seul artisan de la Renaissance poétique américaine. .

[100] » tienda «, jouant avec l'acception de boutique, » tenderete «.

[101] » chiffonnier «, » poupée de chiffons «. Le thème des chiffons dariens rejoignant ainsi le thème chrétien de la spoliation.

[102] Photographe qui n'est lui-même qu'un relai de la grand-mère d'Eréndira et de Darío, dans le jeu de miroirs des contes.

[103] L'enflure et les flatulences de Blacamán le mauvais.

[104] *Prosas Profanas*, Palabras liminares: » Mi órgano es un viejo clavicordio pompadour «.

[105] García Márquez serait donc dans le conte la tierce personne de la Trinité, tantôt deus ex machina, tantôt victime immolée.

[106] colonie espagnole qui obtint son indépendance à la fin du dixneuvième siècle.

[107] déclaration publiée par l'Université Nationale Autonome du Mexique en 1951.

[108] Cuadrivio, 1965.

[109] Discurso al alimón, 1933.

[110] il descend aussi comme un crabe pour mourir.

[111] » cangreja « joue avec » cangrejo « = crabe en espagnol.

[112] D'évidentes analogies s'imposent au premier regard, jusque dans les noms.

[113] Tandis que Darío *se dira* taureau, et minotaure, les contes l'incarneront dans le *personnage* de l'effroyable araignée à tête de jeune fille (de surcroît grosse comme un mouton), faisant d'elle une vierge Aracné . . .

[114] *Sollozos del laúd*, ed. Aguilar.

[115] Le bateau dans les contes est tantôt métaphore, tantôt protagoniste (cf. le transatlantique).

[116] Hamlet, » Sweets to the sweet «, donnant lieu au » Flores para la flor «.

[117] Peut-on voir dans l'alter ego du personnage de García Márquez un souvenir du nahual des indiens?

[118] désir d'évasion de la réalité aboutissant à l'identification de Darío et de la princesse; désir d'évasion de la princesse s'exprimant dans l'identification avec le papillon; interruption des évasions en chaîne, par le dénouement arbitraire.

[119] action secondaire de l'araignée monstrueuse succédant à l'action primaire de la créature ailée.

[120] hypothèses sur l'avenir de la créature ailée chez l'un, et sur la Trompette du Jugement Dernier chez l'autre.

[121] voir la très belle présentation du Lazarillo par Marcel Bataillon, coll. Aubier. Nous pensons ce disant à l'aptitude d'extraire le fantastique, du réel; ce que fait García Márquez, lorsqu'il imagine le supplice de Blacamán le bon, dont on meule les dents; supplice qui n'est autre que celui du dentiste . . .

[122] le Godot de Beckett régit-il les rapports de Blacamán le bon avec son esclave et vice versa?

[123] Jules Renard, *Histoires Naturelles.*

[124] *Octaedro*

[125] Nous empruntons ces observations à la communication du Professeur Santander au Vème Congrès international des Hispanistes (Bordeaux, Septembre 1974). Voir aussi l'étude du Professeur Klaus Müller—Bergh: Corrientes vanguardistas y surrealismo en la obra de Alejo Carpentier (Hispanic Institute, Columbia University, New York, 1972).

[126] Le correspondant inconnu, dont fait mention Arciniegas et qui attend pour se découvrir à lui, est-il García Márquez?

[127] A l'appui de laquelle il cite un poème maya du 16ème siècle.

[128] Dans cette hypothèse, on peut rechercher dans les femmes et les hommes qui baillent leur spleen autour de Aparecido, d'autres figures du modernisme, dont Juanita Borrero, la cubaine.

[129] cf. Arturo Marasso: Rubén Darío y su creación poética. Ed. Kapelusz, Buenos Aires, 1954.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 17 (1—2), pp. 203—214 (1975)

El Surrealismo y la obra de García Márquez

Por

KATALIN KULIN

(Budapest)

Como modelos y ejemplos del autor suelen mencionarse novelas y cuentos de Virginia Woolf, William Faulkner, Ernest Hemingway y algunos libros de viajes y de aventuras, pero nada se dice sobre la posible influencia que el movimiento surrealista pudo haber ejercido en la obra de García Márquez. Lo que cabe suponer es más bien una influencia indirecta a través de la creación mágico-realista que en las obras de Asturias y Carpentier tiene fuertes vínculos con el surrealismo.

Los primeros cuentos de García Márquez, publicados recientemente bajo el título de *Ojos de perro azul*, dan un valioso testimonio de una influencia más directa. Los personajes de estos cuentos viven en un estado de delirio, de sueño, dominados por imágenes y emociones, surgidas del inconsciente con una fuerza irresistible, igual a las que se han reflejado en las obras surrealistas mediante la escritura automática. ". . . durante toda la noche en que creyó tener un sueño apacible, sencillo, sin pensamientos, su memoria había estado fija en una sola imagen, constante, invariable; en una imagen autónoma que se imponía a su pensamiento a pesar de la voluntad y de la resistencia del pensamiento mismo."[1] En los sueños se les presentan objetos que resultan tan irracionales en el medio circundante como los que pueblan las pinturas surrealistas. "Iba en un tren (ahora puedo recordarlo) a través de un paisaje (este sueño lo he tenido frecuentemente) de naturalezas muertas, sembrado de árboles artificiales, falsos, frutecidos de navajas, tijeras y otros diversos (ahora recuerdo que debo hacerme arreglar el cabello) instrumentos de barbería."[2]

Es cierto que estos cuentos dejan mucho que desear en cuanto a su calidad literaria. Su torpeza se revela en el contraste que hay entre el afán de representar unos estados de ánimo extraños y auténticos por su irracionalidad y las explicaciones burdas de las cuales el escritor no puede prescindir aunque sienta probablemente el poco poder convincente de la realización artística.

Después de estas primeras tentativas García Márquez se orienta hacia

formas más cercanas a una realidad cotidiana. *La Hojarasca* está todavía llena de sugestiones que desbordan esta misma cotidianeidad. Las tendencias de los primeros cuentos permanecen más o menos latentes en *El coronel no tiene quien le escriba*, en *La Mala hora* y en los *Funerales de Mamá Grande* y renacen con nuevo vigor en *Cien años de soledad* y más que nunca en el tomo de cuentos de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*.

Lo que se propone como objeto de este estudio no es probar si García Márquez pudo ser motivado por las obras surrealistas, lo que por supuesto fue ampliamente posible, sino buscar si los propósitos del surrealismo y los de García Márquez como escritor coinciden o divergen. Una de las diferencias más marcadas y significativas es la postura que adoptan los surrealistas y García Márquez ante el quehacer literario.

Mientras los surrealistas menospreciaron la literatura—y especialmente la novela—y consideraron la poesía como una forma vital al alcance de todo ser humano, García Márquez tiene una clara e indudable conciencia de su vocación de escritor. Los antecedentes literarios explican suficientemente la razón de esta diferencia. Los surrealistas, al rebelarse contra sus predecesores, se rebelaron contra un arte extramadamente refinado que les hizo aborrecer el oficio, la técnica, el "savoir faire", en actitud que tiene hoy una repercusión evidente en el "hay que escribir cada día peor" de Cortázar. García Márquez, en cambio, partiendo de una inevitable crítica para con la literatura de su época condena justamente la falta de la técnica y de las altas exigencias cualitativas en una narrativa dedicada únicamente al compromiso social sin mayor preocupación por el nivel artístico.

A pesar de esta discrepancia hasta en este terreno se nota una tendencia común puesto que la rebelión de los surrealistas se dirigió antes que nada hacia la plena realización de la libertad del hombre en el plan artístico al igual que en el plan social, libertad que no deja de ser uno de los principales móviles de García Márquez como escritor y como ciudadano.

Abandonarse a la deriva de las palabras que surgieron directamente del inconsciente, en un estado de sueño-vigilia, es el método más representativo que facilitó a Breton y a su círculo liberarse de los vínculos de un arte demasiado controlado por la razón. García Márquez deshace los mismos vínculos pasando por alto cada vez más lo verosímil en busca de "una autenticidad perdida", diríamos para valernos de la palabra cortazariana. Este propósito fue igualmente reclamado por los surrealistas.

En ambos casos la libertad—color de hombre, según Breton—es el medio de llegar a verdades desconocidas acerca de la existencia del hombre para vivirla o hacerla vivir auténticamente. Esta segunda alternativa es válida para las obras de García Márquez.

Para dar aquí un solo ejemplo del creciente grado de libertad en la ima-

ginación creativa de García Márquez, piénsese en la muchachita de *Cien años de soledad* que, para poder indemnizar a su abuela por la pérdida de su casa, tenía que acostarse cada noche con setenta hombres, cifra que casi sobrepasa los límites de la verosimilitud. Esta jovencita va a volverse en la novela breve *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* un personaje rodeado por circunstancias fabulosas, que nos recuerdan los cuentos infantiles al igual que los cuentos del Lejano Oriente, y cuyo carácter se complica a través de los intrincados vericuetos del destino: desde una niña esclavizada y explotada, hasta una fuerza elemental de la femenidad que termina perdiéndose en las lejanías de un ser humano corrompido y aniquilado por su propia vileza. Fuera de los sucesos irreales, son las metamorfosis de Eréndira, la casi inexplicable discontinuidad de su personalidad, lo que nos obliga a reconocer la imaginación abandonada a su libre correr y a vislumbrar en esta libertad la convicción del autor, muy afín a la de los surrealistas, acerca de la capacidad de la imaginación de crear nuevas relaciones. Por eso, al igual que en los surrealistas, la imaginación se convierte en un poder realizador en la obra de García Márquez.

En el Segundo Manifiesto del Surrealismo se propone que el lugar del espíritu sería el punto en el que "la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo dejen de ser percibidos en forma contradictoria".[3]

Cada una de estas oposiciones está presente en la obra de García Márquez como quedará demostrado por unos pocos ejemplos. Ya en sus primeros cuentos hay por ejemplo un muchacho que sigue creciendo en su ataúd durante dieciocho años, viviendo como muerto para sentirse bien vivo ante su muerte definitiva *(La tercera resignación)*.[4] En *Cien años de soledad* muere Remedios dando a luz y lo mismo le pasa a Ursula Amaranta, siendo su muerte fuente de nueva vida. Los muertos siguen deambulando por la casa hablando con los vivos. Melquíades regresa a Macondo ya muerto. La forma como siguen viviendo José Arcadio Buendía y José Arcadio Segundo, cuando ya han perdido la razón, es más cercana a la muerte que a la vida.

En el cuento *El ahogado más hermoso del mundo* el misterioso cadáver tiene bastante poder—se diría bastante vida—para cambiar la existencia de todo el pueblo. Su hermosura despierta nueva aspiración a una vida más plena, rica en insospechadas bellezas materiales y espirituales, a una categoría que haga salir al pueblo de su letargo por su ingrata situación geográfica, por la sequía, y la falta de tierras fértiles. Más que hermosura es el reconocimiento de su soledad—puesto que su tamaño sobrehumano debería separarle de sus prójimos—lo que se convierte en una fuente maravillosa de ternura y amor. Es por Esteban—nombre puesto al cadáver como señal de haber sido reconocido aunque jamás había sido visto—que los habitantes del pueblo se vuelven parientes entre sí. Se autodenominaron padres, hermanos o primos

de Esteban a fin de librarle de esa soledad que reconocían gracias a la caridad nacida en sus corazones.

De este modo Esteban les cambia y les presta una calidad y categoría humanas, en cambio él mismo—después de tener una vida solitaria, incomunicada por superar a sus congéneros—recibe, ya muerto, todo el cariño y toda la comprensión que debió anhelar mientras vivo. Hay aquí una justicia, una rectificación posible—como nos recuerda el cuento borrando los límites entre vida y muerte—aún después de terminada la existencia.

La unidad de lo real y lo imaginario es tan evidente en la obra de García Márquez que apenas necesita ejemplos. Se alude entre muchos a la famosa ascención de Remedios la bella en alas de las sábanas o al burdel imaginario que ya por su nombre expresa la duplicidad de lo real y de lo imaginario existente en el mismo fenómeno.

El mismo García Márquez reveló en una entrevista que su práctica en el periodismo le enseñó a añadir a lo increíble—a lo maravilloso—pequeños detalles realísticos como por ejemplo la taza de chocolate que necesita tomar el cura antes de la levitación. Evidentemente el empleo de cierta técnica jamás es casual en una obra de calidad. En los cuentos más recientes del autor lo real y lo imaginario se funde en un todo que apenas permite distinción. Es imposible decir cuándo comienza el delirio del protagonista del *Buque fantasma* y si su delirio queda dentro de lo sicológico o en qué momento se convierte en una acción. Volviéndose lo imaginario factor decisivo de lo real, reviste el carácter de éste mientras que lo real pierde su realidad por formar parte de algo ilusorio.

En cuanto al pasado y al futuro el autor supo mezclarlos en *Cien años de soledad* en tal forma que están presentes, en el mismo momento el siglo pasado, en que Macondo vive, la edad de oro que es su forma de existencia a incluso el futuro ya que pone su deseo y esperanza en una sociedad mucho más desarrollada que la del ochocientos. En el nivel personal es la nostalgia la que funde la corriente temporal en un todo vivido en el mismo instante.

La voluntad de recuperar el pasado y hasta de corregirlo, transformándolo en un futuro que no se ha cumplido en el pasado, es todavía más evidente en el cuento *El mar del tiempo perdido*. En un pueblo miserable del desierto una mujer pasó toda una vida deseando en vano dejar aquellas tierras áridas y aquel mar cruel para encontrar un trozo de tierra donde tener su tumba cubierta de flores. Muerta la echan al mar como a todos los muertos del pueblo. Otro habitante joven la encuentra un día en el fondo del mar, unos cincuenta años más joven, flotando entre flores. El cuento cumple entonces no sólo con la exigencia surrealista de la unidad del pasado y del futuro—siendo el desenlace la rectificación de una vida a la cual se proporciona el futuro deseado—sino también con la de la unidad de la vida y la muerte por la posibilidad de rectificación más allá de la muerte, así como con la de la unidad de lo real y

lo imaginario transformando éste último en una realidad por la fuerza de la convicción que tiene el joven acerca de la existencia verdadera del reino de los muertos en el fondo del mar.

Para la fusión de lo comunicable y lo incomunicable los mejores ejemplos están en los cuentos recogidos en el tomo *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira* . . . donde el libre flujo de la imaginación crea personajes y sucesos que mientras transmiten indudablemente un mensaje retienen siempre algún enigma con la promesa de revelaciones que tardan en realizarse. Así un señor muy viejo con unas alas enormes decepciona toda nuestra noción sobre un ángel verdadero con su suciedad e indiferencia, propiedades que García Márquez, no obstante, logra convertir en pruebas de su naturaleza angélica en un mundo donde los ángeles no están en boga y donde se ha olvidado su existencia hasta el punto de encontrar en ellos un interés turístico de fácil eclipse ante el espectáculo de la mujer convertida en araña por haber desobedecido a sus padres. Un ángel que se contagia de sarampión y que come papillas de berenjena, que se vuelve un estorbo para la familia con la que vive, todo eso representa la falta de autenticidad de un ángel en nuestra época. Pero al mismo tiempo este ángel se vuelve fuente de bienestar para la familia, un milagro que, aunque de poca duración para la comunidad, reanima la atmósfera desolada y apática del pequeño pueblo que se transforma por un momento en una población próspera. Hay que suponer que el milagro—por poco auténtica que sea—es algo indispensable, algo que se evita y que se rechaza pero que, desaparecido, deja atrás un punto imaginario invisible y no obstante visto para siempre.

La unidad de lo alto y lo bajo es ejemplificada muy bien en el viejo señor con alas. Su suciedad y el gallinero donde vive están en fuerte contraste aunque esté presente en todas las obras de García Márquez, por ser sus personajes de caracteres muy contradictorios, raras veces llega a tales extremos como en el caso de *Un señor muy viejo* . . . La oposición de lo angélico y lo satánico, grata a los surrealistas, jamás aparece en la obra de García Márquez cuyo realismo se muestra justamente en el equilibrio que mantiene en sus personajes, a los cuales les caracteriza con la misma simpatía y humor. Es aquí donde está más lejos de los surrealistas por no tener nada de su gusto por el humor negro.

La transcripción poética del escritor en Melquíades y del artista en general en *Blacamán el buen vendedor de milagros* nos ofrece también una mezcla de lo comunicable y de lo incomunicable. La tarea de distinguir entre ellos no es más fácil que la de la Cenicienta cuando su madrastra la obliga a seleccionar lentejuelas de la ceniza. Melquíades amalgama las propiedades más dispares. Sus regalos y milagros son de los más distintos valores. Imán, lupa, instrumentos de navegación, dientes postizos son de verdadera utilidad

y sólo el modo como los presenta Melquíades los convierte en objetos de estafa. Sin embargo, estos objetos le llevan a José Arcadio Buendía a descubrimientos científicos. ¿Es Melquíades entonces el gran promotor del desarrollo? Pero, se sabe que los logros científicos de José Arcadio Buendía tienen el defecto de que sus conclusiones son ya desde hace siglos mundialmente conocidas. No obstante sin Melquíades no habría ni siquiera el anhelo del progreso. Prestidigitador y genio a la vez ¿cómo tomarlo en serio y cómo no tomarlo? En el cuento *Blacamán el buen vendedor de milagros* parece que el autor ha dividido en dos figuras las propiedades contradictorias que caracterizan a Melquíades. Blacamán el bueno sería entonces el artista reconocido, exitoso, creido y por consiguiente de poco valor—o sea un ilusionista para el vulgo—y Blacamán el malo quedaría con el papel de genio. Aplicando "el bueno" y "el malo" con indudable ironía, García Márquez nos parece sugerir esta división. En efecto, ambas figuras son también contradictorias en sí. Lo que les pasa nace del libre flujo de la imaginación que no se adapta a esquemas preestablecidos. García Márquez confunde los hilos hasta con complacencia de tal manera que la explicación de los detalles se nos escapa. Parte de la personalidad, de la existencia del escritor queda siempre incomunicable. Aún después de hacer todos los esfuerzos para descifrar el mensaje, parece más sensato abandonarse al encanto de la fábula dejando que ejerza su sutil influencia en la esfera de la conciencia que no necesita un discurso lógico para la comprensión.

Es el método de leer y escribir de la narrativa de García Márquez lo que está más cerca de lo que reclaman los surrealistas. Evidentemente, ya por el género a que García Márquez se dedica el grado de inteligibilidad y de continuidad del discurso es mayor en sus obras que en las de los surrealistas. Logra realizar, sin embargo, lo que era lo más esencial en la postura de los surrealistas: la espontaneidad y no sólo en el discurso sino también en el argumento en una medida cada vez mayor. La clave de esta libertad espontánea es—al igual que los surrealistas—no distinguir entre lo real y lo imaginario, entre lo que pasa objetivamente o en un sueño, empleando un truco muy sencillo; nos relata lo soñado como si fuera cosa vivida y compartida con otra gente. El sueño que más le interesa en sus primeras tentativas de narrador sigue apareciendo en sus obras y alcanza dimensiones poéticas en *Cien años de soledad* volviéndose hasta profecía—como en el sueño en el cual se le señala a José Arcadio Buendía el lugar y nombre de Macondo—o posibilidad de condensar y comprender el sentido de la existencia o su sinsentido como nos muestran los sueños de José Arcadio Buendía demente y del coronel Aureliano. La serie de cuartos siempre iguales que sueña José Arcadio Buendía es la transposición poética de la experiencia que le dejó demente para siempre; el tiempo está estancado en un lunes eterno, es decir, no hay esperanza para cambiar el mundo. El cuarto blanco en el cual el coronel Aureliano

entra en su sueño con la sensación de que él es el único que haya entrado jamás representa la esterilidad de su soledad.

En su último tomo de cuentos, muchas veces la acción entera, o gran parte de ella se desenvuelve en un sueño sin que se diga. Así en *El mar del tiempo perdido*, donde el descenso de Tobías en el fondo del mar no sólo es un motivo onírico sino que expresa la imagen del mundo reflejado como en un espejo, algo semejante pero irremediablemente otro que queda bien demostrado por lo que se escribe cuando Tobías comienza a regresar del fondo. "Entonces miró hacia la superficie y vio todo el mar al revés."[5] García Márquez, tan partidario de las bromas, con su excelente sentido del humor, le hace decir a su protagonista "Parece un sueño",[6] lo que es cierto pero así nos engaña aún más eficazmente.

La existencia de la desalmada abuela y su nieta Eréndira emerge también de un sueño que se indica por la atmósfera e instalaciones extrañas de su casa. Significativamente la palabra sueño se repite muchas veces en estos cuentos como si el escritor gozara en darnos el indicio suponiendo a la vez que jamás tendremos la suficiente habilidad de reconocerlo.

En la estética del surrealismo se atribuye el valor máximo a lo maravilloso. En el Primer Manifiesto se dice que "lo maravilloso siempre es bello, cualquier cosa maravillosa es bella, incluso sólo existe lo maravilloso que es bello".[7]

El afán de lo maravilloso, tan evidente en las primeras tentativas, está refrenado en las obras siguientes, para tener amplio terreno de realización en *Cien años de soledad*, mientras que en sus últimos cuentos ya se apodera completamente del escritor. Sería ocioso enumerar todo lo maravilloso de *Cien años de soledad*, basta señalar, fuera de la ya mencionada ascensión de Remedios al cielo, la proliferación milagrosa de los animales de Aureliano Segundo, la sangre de José Arcadio que corre de su casa hasta el lugar donde se encuentra Ursula, la famosa capacidad de los Buendía para presentir los acontecimientos y la de Aureliano Babilonia de tener amplio conocimiento del mundo sin haber salido de su casa una sola vez.

A pesar de todo esto no se puede decir que para García Márquez la única forma de la belleza sea lo maravilloso, le encanta también la simple rutina de cualquier existencia. Se vale de lo maravilloso como el medio más adecuado para expresar su vivencia tan llena de contradicciones y tan indivisible a la vez que tiene que asediarla desde varios aspectos. Indudablemente en sus últimos cuentos es lo maravilloso lo que tiene preferencia acompañado casi siempre con un toque de humor que le confiere la ambigüedad o mejor dicho la polivocidad tan grata a la literatura de nuestros días como al surrealismo.

El viejo señor con sus alas, el mar de los muertos, el ahogado hermoso, el buque fantasma, el fantástico oficio de los dos Blacamán, todo esto se instala

en lo maravilloso lo que señala un punto culminante en la trayectoria artística de García Márquez hacia la libertad más completa en su creación, hacia el flujo irrefrenado de su fantasía.

En su *Filosofía del Surrealismo* Ferdinand Alquié acentúa que "es en este mundo y sólo en él donde Breton quiere encontrar la felicidad y encontrarla a través del amor. Por consiquiente, condena la actitud religiosa de la que sólo conserva la aspiración humana."[8]

Tal vez toda la actitud de los surrealistas se origina en que para ellos la problemática del ser humano debía resolverse sin Dios y sin un más allá compensador de todos los sufrimientos, fracasos y pérdidas de la vida. Es en este punto donde se identificaron con la filosofía del materialismo, sin contentarse sin embargo, con una realidad inmediata. Su mayor aspiración era apropiarse del dominio espiritual que tradicionalmente era atribuido a las relaciones trascendentales del hombre con Dios. Todo lo oculto, lo enigmático, lo irracional de la existencia lo reivindicaron como justa propiedad del ser humano que no tiene nada que ver con un dios. Renunciar a esta propiedad hubiera significado para ellos empobrecer la vida humana. En vez de un universo cuya totalidad en las religiones fue asegurada por la existencia de un ser supremo, ellos insistieron en la totalidad del universo humano, reclamándose el derecho a las actividades del espíritu consideradas hasta entonces como eminentemente religiosas.

Es por ello que en la declaración del 27 de Enero de 1925 se habla de la iluminación surrealista y "se propone crear ante todo un misticismo de nuevo tipo".[9]

En *El Surrealismo, Puntos de vista y manifestaciones* menciona André Breton "el poder que demostró Desnos de trasladarse a su antojo instantáneamente de las mediocridades de la vida normal a plena zona de iluminación".[10] Resalta el carácter religioso de los términos que usan para darnos a conocer su experiencia o sus propósitos. En el Segundo Manifiesto la frase "solicito la ocultación profunda y auténtica del surrealismo . . ."[11] hace recordar las religiones que sólo permitieron conocer sus secretos a los iniciados.

Evidentemente en su afán de revivir la experiencia humana en su totalidad los surrealistas no se limitaron a la revaluación del cristianismo o de las formas más desarrolladas o sublimadas de la orientación religiosa. Maurice Nadeau en la *Historia del Surrealismo* pregunta "Si la tentación actual del surrealismo no es constituir en el seno de nuestro mundo hiperlógico abocado hacia la autodestrucción por los propios progresos de haber adquirido por su exclusiva "utilidad", el universo mágico adecuado para los hombres de esta época".[12] En otro lugar califica "al poeta de hoy" (sin duda pensando en los surrealistas como modelos) de mago porque cambia la vida y el mundo y transforma al hombre. Por supuesto no se trata ahora de formular una opinión acerca de tal influencia o tal poder del poeta, sólo acentuar que su

actitud da lugar a suponer semejantes aspiraciones. El mismo Breton en *El Surrealismo* . . . dice que ha propuesto "entre otras tareas, al surrealismo una interpretación de la vida mítica"[13] y, como Nadeau afirma en la *Historia del Surrealismo* ve su ambición fundamental en la "creación de un mito colectivo".[14] Ferdinand Alquié observa que Breton estaba persuadido de que "el destino de las comunidades humanas se evalúa en función del poder que sobre ellos conservan los mitos que la condicionan".[15]

Misticismo, iluminación, magia, mito todo este arsenal de términos religiosos está en extraño contraste con su ateismo más convincente por no surgir de una desilusión sino de una completa indiferencia.

Enfrentándose a un nuevo mundo exclusivamente humano, los surrealistas sentían la obligación de crear las bases del entendimiento que facilitaran la comunicación entre los hombres.

Claro que ellos, que rechazaron el discurso lógico para dar con la escritura automática una expresión más cabal de sus vivencias, no podían contentarse con el lenguaje como adecuado sistema significativo para la interpretación de este nuevo mundo y de las relaciones humanas ocultas por las sociedades caducas e instintivamente se dirigieron a un lenguaje más primitivo pero más sugestivo a la vez, el del mito. Había entonces de una parte la insuficienca comunicativa del lenguaje y de otra parte la búsqueda de una autenticidad que se ha perdido con los valores desacreditados del mundo antiguo.

La preocupación por un lenguaje auténtico caracteriza toda la narrativa contemporánea latinoamericana. Este preocupación es provocada no sólo por el fenómeno literario sino también por los inminentes cambios sociales y por la reevaluación del mundo, hechos que igualmente motivaron antaño a los surrealistas. La nueva sociedad no se ha creado ni en Francia ni en la mayoría de los países latinoamericanos. Los años transcurridos entre el Primer Manifiesto del Surrealismo y los años 60 significan sin embargo un cambio en cuanto a la inminencia de la transformación social y una consecuente maduración y cristalización de la visión del mundo de cuyo surgimiento los surrealistas se dieron cuenta. Esta maduración se nota en el caso de García Márquez en el uso soberano de los recursos surrealistas siempre y cuando sirvan para transmitir el mensaje pero no haciendo ningún culto de ellos. El autor firmemente arraigado en una realidad, cuya amplitud le encanta y le instiga a nuevas exploraciones, se vale del mito para exaltar la unidad de las variaciones infinitas y para hacernos creer en la existencia de un posible sentido dentro de las multivalencias. Representando al universo humano en un mito García Márquez le confiere el carácter sagrado inherente al mito por su función ritual explicativa de las relaciones de Dios o de los Dioses con el mundo y los hombres. Así la orientación un poco vaga de los surrealistas hacia esferas que antes pertenecieron a las religiones se cristaliza en la obra de García Már-

quez como la búsqueda de los máximos valores de un universo en que el hombre no se enfrenta con Dios sino con el otro ser humano y hasta, se podría decir, como la búsqueda del valor de este universo.

Indudablemente lo sagrado, que ha perdido su autenticidad como término religioso puesto que había ido desapareciendo la fe en Dios, la recobró por referirse al hombre, trasplantado a una nueva esfera según el famoso método surrealista de desplazar un objeto para que revele su sentido insospechado en el medio inadecuado.

Hablando de valor es indispensable señalar lo que se entiende bajo este término. En general, representa un valor todo por lo que el hombre hace esfuerzos por conseguir. Cada ser humano, cada comunidad humana se caracteriza por lo que considera como el máximo valor que va a determinar su conducta y orientar sus esfuerzos. Los surrealistas señalaron como tal el amor y exaltaron a la mujer pero jamás aclararon con certeza si una persona concreta o la femenidad abstracta era el objeto de su devoción. La falta de precisión les llevó a confundir el valor con el deseo de adquirirlo por ser el deseo más fácil de mantener que asegurar la continuidad del mismo objeto deseado. El culto de la pura femenidad que no se fija en una sola persona degenera fácilmente en libertinaje.

Examinando en el nivel mítico *Cien años de soledad*, cada Buendía se define como un ser sagrado por llevar la marca de los elegidos, su inconfundible aire solitario, por ser hijos del rey—como el indio Cataure califica a José Arcadio Buendía—, por tener acceso al lugar santísimo que es el cuarto de Melquíades, resistente al polvo y al tiempo, o sea, por participar en un milagro cada día renovado, por ser muchos de ellos alienados—señal de elegidos de Dios según varias creencias—, o por llevar en su frente la imborrable cruz de ceniza como los diecisiete hijos del coronel Aureliano.

Si se admite que lo sagrado representa el máximo valor, cada Buendía debe considerarse tal. ¿Pero cómo es posible que el hombre que se afana por obtener este máximo valor, sea él mismo ese valor?

Hay aquí una identificación que nos hace recordar la que han establecido los surrealistas entre el deseo y su objeto. La evidente imposibilidad de alcanzar la plena realización del deseo, que o se ha disipado por haber conseguido su objeto o se ha degradado por tener que cambiarlo, lejos de cumplir con la exigencia de Breton para con un amor electivo obligó a los surrealistas a contentarse, en vez de con el valor nada duradero del objeto deseado, con el valor de su deseo, más prometedor de una validez permanente.

La identificación de los hombres con su meta tiene bases más sólidas en García Márquez. La meta se reconoce en *Cien años de soledad* por su ausencia. Lo que no han logrado obtener, la falta del amor es lo que condena a los Buendía y su estirpe a la extinción. El valor máximo, sagrado, del amor se evidencia por el único altar que se erige en la casa de los Buendía y que se

representa por la pequeña lámpara encendida ante la imagen de Remedios, nombre cuyo sentido no deja de ser significativo. Esta joven con sus sencillos gestos de amor mostraba a los Buendía el camino de su salvación, con su muerte prematura ha quedado sin embargo reducida a una reliquia olvidada por todos con la sola excepción de Ursula que ansía prolongar la existencia de su familia. Este amor no tiene matices sexuales. Aunque un fuerte vínculo sexual no impediría su realización, ni sería suficiente en sí, por más irresistible que sea, como queda comprobado en el caso de Aureliano Segundo y Petra Cotes que con toda su pasión inextinguible sólo llegaron a una "soledad compartida".

Evidentemente se aspira a un amor que constituya una plena comunión y a nivel social una comunidad. Tal amor se refiere forzosamente a cada ser humano. Los que anhelan amar son ellos mismos objetos del amor. De manera que su carácter sagrado les viene de doble fuente, el amor se realiza en ellos y por ellos, o sea, son amado y amante a la vez. Por consiguiente, identificarles con el amor, o mejor dicho igualar el amor-amante con el amor-amado es perfectamente justificado.

García Márquez supo encontrar un valor que fuera el mismo en el plano individual y en el plano social, esferas jamás bien armonizadas por los surrealistas.

A pesar de esta diferencia, cabe subrayar que, como ello, planteó toda la problemática humana en un universo que excluye un más allá compensador de nuestros fracasos. Al igual que los surrealistas, ha reivindicado para su universo todas las esferas que el espíritu humano recorrió a lo largo de la historia y hasta los valores reservados anteriormente a los dioses. Para expresar la validez, la autenticidad de este universo esencialmente humano ha creado un mito cuya necesidad proclamaron los surrealistas.

Siendo fundamentalmente idéntica su postura con la de los surrealistas ante un mundo autosuficiente le separa de ellos no obstante su conciencia de escritor. Esta vocación, tantas veces menospreciada por los surrealistas, hace convertir todo lo que era forma de vida para ellos en forma de escritura que le permite a García Márquez encontrar soluciones más fidedignas, menos objetables que las que ha propuesto el surrealismo las cuales son muy cercanas a las especulaciones filosóficas sin tener siempre el rigor de la filosofía.

La vocación de escritor de García Márquez es su fe, para quedarnos dentro de la terminología religiosa, fe que produce el milagro de crear un mundo, y contra la cual los surrealistas sólo pueden acudir a una débil esperanza en la efectividad de su deseo cuyo objeto no cesa de desvanecerse a medida que se le acercan.

NOTAS

[1] G. García Márquez, Ojos de perro azul. *La otra costilla de la muerte*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires. 1974. p. 27.
[2] op. cit. p. 24.
[3] *Segundo Manifiesto del Surrealismo*. F. Fortini, El movimiento surrealista. México, UTEHA, 1962. p. 96.
[4] *Ojos de perro azul*. op. cit.
[5] G. García Márquez, La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada. *El mar del tiempo perdído*. Barral Editores, Barcelona, 1972. p. 44.
[6] Ibid.
[7] *Primer Manifiesto del Surrealismo*. A. Breton, Premier Manifeste du Surrealisme. Ed. du Sagittaire. 4e ed. Paris, 1924. p. 24.
[8] F. Alquié, *Filosofía del Surrealismo*. Barral Editores, Barcelona, 1974. p. 23.
[9] M. Nadeau, *Historia del Surrealismo*. Ediciones Ariel, Barcelona, 1972. p. 96.
[10] A. Breton, *El Surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. Barral Editores, Barcelona, 1972. p. 88.
[11] *Segundo Manifiesto del Surrealismo*.
[12] M. Nadeau, *Historia del surrealismo* . . . p. 257.
[13] A. Breton, *El surrealismo* . . . p. 240.
[14] M. Nadeau, *Historia del surrealismo* . . . p. 96.
[15] F. Alquié, *Filosofía del surrealismo* . . . p. 185.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 17 (1—2), pp. 215—226 (1975)

José Donoso y los problemas de la nueva narrativa hispanoamericana

Por

ANTONIO CORNEJO POLAR

(Lima)

En su memorable estudio sobre la *Estructura de la lírica moderna*, Hugo Friedrich[1] optó por esclarecer su objeto a través de un sistema de negaciones. Tal vez la misma estrategia sería aconsejable para estudiar la nueva narrativa hispanoamericana. Las constantes que la definirían son parciales, irrelevantes o en extremo genéricas si se frasean en términos positivos; en cambio, si se decide por la negación, aparecen mucho más pertinentes y exactas, en el fondo —y esto es lo significativo— más adecuadas al objeto que pretenden definir. Bastará señalar los ejemplos menos discutibles: ruptura de la linealidad narrativa y de la homogeneidad del espacio representado, descreimiento frente a la psicología como instancia explicativa y frente a la identidad de los seres, sucesos u objetos, descuido o abandono de la verosimilitud y de la univocidad, recusación del orden racional, etc. etc. Queremos insinuar que esta red de negaciones coincide bien con el ánimo más apocalíptico que fundacional que parece presidir el desarrollo de buena parte de la nueva narrativa hispanoamericana.

Conviene detenerse en dos aspectos claves: la destrucción de la historia y de lo que podemos llamar, no sin reparos, el principio de identidad. En lo que toca al primer punto, no se trata sólo del viejo desface entre tiempo cronológico y tiempo anímico; se trata, más bien, de la negación del tiempo como fluir secuencial, proyectivo si se quiere, o sea del tiempo que *es* historia, y de la correlativa afirmación del tiempo discontinuo, repetitivo o circular, cuya raíz mítica resulta incuestionable. Cuando un solo fuego hiere y mata a Irene y al procónsul, en un circo romano, y a Roland y Sonia, en su departamento de París, según un admirable cuento de Julio Cortázar,[2] o cuando —en ese mismo relato— el lector descubre que la batalla de los gladiadores corresponde al mismo orden que la hiriente conversación entre los amantes, se percibe de inmediato, entonces, que el tiempo (y en este caso también la identidad diferencial de las personas y sucesos) ha quedado fuera de la conciencia del narrador; o mejor, ha sido materia de una suerte de exorcismo: o el tiempo no existe o sólo es una tenaz insistencia, una terca

repetición. En otras palabras: sea porque nada cambia, sea porque todo vuelve a repetirse, una vez más, girando en un círculo inacabable, la historia deviene imposible. "Todos los fuegos el fuego" nos parece emblema de un amplísimo sector de la nueva narrativa hispanoamericana.[3]

También lo es, sin duda, *La vida breve* de Juan Carlos Onetti.[4] Ahora nos interesa únicamente en uno de los aspectos de su compleja estructura, aquél que se proyecta hacia la dilución de la persona en cuanto portadora de una individualidad consistente. La transformación del discreto Brausen en el violento y enconado Arce y en el equívoco Díaz Grey, personaje de una ficción que tal vez sea la única realidad valedera, supone la inmediata confusión entre esencia y apariencia; o más exactamente, la formulación de una imagen de la persona como vacío que puede cubrirse con máscaras indistintas, siempre falaces y por naturaleza mudables, gratuitas, quebradizas. De esta suerte todo acto humano deviene en simple gesto, a fin de cuentas arbitrario y absurdo, a la par que la vida íntegra se disuelve en la angustiosa búsqueda de una meta inexistente.[5]

Dentro de este orden de significaciones, desplazándose en torno al tiempo sin historia y a la persona sin individualidad, se inscribe la novelística de José Donoso (Santiago de Chile, 1925), pero lo hace a través de un complejo proceso, esclarecedor como pocos, que pone de manifiesto algunos de los problemas más profundos de la actual narrativa hispanoamericana. Es necesario rastrearlo con detenimiento.

La bibliografía de Donoso incluye hasta ahora tres volúmenes de cuentos: *Veraneo* (1955), *El charleston* (1960)—ambos recopilados bajo el título *Cuentos* en 1971—y *Tres novelitas burguesas* (1973); cuatro novelas: *Coronación* (1958), *Este domingo* (1966), *El lugar sin límites* (1967) y *El obsceno pájaro de la noche* (1970); y una especie de crónica literaria y autobiografía intelectual: *Historia personal del boom* (1972).[6] Nos interesan ahora las novelas.

Aunque inaugural con respecto a la novelística de Donoso, *Coronación* es un texto transicional en términos de historia literaria: soporta, en efecto, una desigual vigencia de modelos narrativos, cuyos extremos resultan definitivamente contradictorios, y delata así el ánimo de un narrador insatisfecho con la tradición y ansioso por definir su propio camino narrativo. Enfocando el contexto chileno de esos años, con el que suele ser excepcionalmente crítico, Donoso afirma: "Nuestras primeras novelas (. . .) son fruto de la pugna de un ascetismo nacionalista contra las grandes mareas que nos traían ideas más complejas desde afuera" (HPB, p. 26). O también: "A pesar de que gran parte de *Coronación* está escrita bajo presión de estos cánones de sencillez, verosimilitud, crítica social, ironía, que la hacen caer dentro de un tipo de novela intimista, muy característicamente chilena, por aquella época yo ya había tenido algún vislumbre de que estas cualidades del gusto nacional no eran la única vara con que se mide la excelencia; que al contrario, lo barroco,

lo retorcido, lo excesivo, pueden ampliar las posibilidades de la novela" (HPB, p. 37).

Lo que *Coronación* recibe de la novela anterior es el canon realista; fundamentalmente, la aceptación de la verosimilitud como norma invariable del relato y garantía única de su acogida por el lector, de una parte, y la autolimitación del significado propuesto a un horizonte de referentes más o menos concretos, de otra. Debido a lo primero el narrador dispone su discurso en orden al establecimiento de un sistema de motivaciones que soporta la credibilidad de toda su representación novelesca; en concreto, un conjunto de razones sociales y psicológicas que apelan a la experiencia del lector y permiten la aceptación de lo narrado como dimensión vicaria de la existencia real. En lo que toca a lo segundo, que es otro nivel del mismo modo narrativo, el relato aparece frente al lector como un mecanismo de correlación entre representación y sentido; vale decir, como producción de significados que competen a la representación, que es el ámbito de su predicado, y no se universalizan.

La historia que cuenta *Coronación* (el decaimiento y destrucción de una "gran familia" a través del enloquecimiento y/o muerte de sus últimos representantes) tiene algo de crónica íntima, nostálgica e irónica a un mismo tiempo, y supone la decisión narrativa de revelar la índole de los acontecimientos y el trasfondo que los explica y delimita. Pero *Coronación* no sólo realiza un modelo narrativo ya definido por la tradición; incluye, también, elementos heterodoxos, nuevos dentro de su contexto inmediato, que apuntan hacia la formulación de otro modelo—ahora apenas entrevisto. Sus capítulos finales, por ejemplo, permiten el ingreso de un tono esperpéntico, subidamente grotesco, que contradice la mesura del relato y crea un campo de ambigüedad, que a su vez se opone a la univocidad prevalente en el resto del texto. La "coronación" de doña Elisa por sus viejas criadas ebrias, en la fiesta con que celebran su cumpleaños, cuando la anciana ya está agónica, es una escena marcadamente goyesca, "excesiva" para utilizar el léxico de Donoso, que propone de inmediato un sentido ambivalente. La "coronación" de la moribunda es un homenaje invertido, un regalo escarnecedor, vejatorio. Los actos humanos quedan así inscritos en un cierto orden nebuloso, equívoco, que burla la diafanidad explicativa del resto del la novela. Interesa remarcar de primera intención estos aspectos de *Coronación* (la inclusión de lo grotesco, el surgimiento de un determinado grado de ambigüedad en el relato) porque a partir de ellos la narrativa de Donoso toma su cauce peculiar, novedoso con respecto a la tradición y con respecto a los fundamentos de su propia producción inicial.

Este domingo, aunque con un aparato técnico visiblemente más actual, repite buena parte de las características de la primera novela. Reitera, por lo pronto, un mismo marco temático: aquí también, en este segundo texto,

aparece la decadencia de una familia antaño poderosa y aparece igualmente, aunque bastante menos explícito, el nivel discursivo que explica social y/o psicológicamente el proceso decadente. Interesa sobre todo destacar el acrecentamiento y profundización de los ámbitos de ambigüedad, cuya posición en el texto deviene central, y las distintas maneras con que se suscitan: puede ser, a veces, la perspectiva infantil o la incorporación de ciertas dimensiones oníricas o patológicas, pero, básicamente, se trata de la creación de un núcleo opaco en la raíz de todo acto humano. Con sagacidad el narrador propone un juego de ocultamiento y revelación (aparente) del sentido de los actos del hombre, juego que funciona por igual con respecto al propio personaje que actúa, a otros personajes que lo circundan y al lector, y que finalmente nunca logra descifrar del todo la oscura razón que mueve a los hombres. Doña Chepa no sabrá jamás la verdadera índole de su relación con Maya, y los otros personajes y los lectores serán igualmente refractados por esa imprecisable relación. Soporta ésta una gama muy variada de sentidos, desde altruismo hasta sexualidad, que rápidamente son superados, entran en crisis, resultan insuficientes o tergiversadores y por último se desplazan y transforman sin haberse definido nunca a través de su constante movimiento. De esta suerte queda enfatizada la elusiva naturaleza de la actividad del hombre y se despliega un ancho escepticismo en relación a la capacidad humana de comprender y comprenderse.

Pero *Este domingo* no sólo repite o profundiza algunos elementos ya actuantes en *Coronación;* añade otros nuevos, en especial uno de singular importancia por el desarrollo extremo al que será llevado más tarde: aludimos a la configuración de un sistema de transferencias y sustituciones, por el momento ensayadas limitativamente, que implican ya, sin embargo, el cuestionamiento de la identidad de las personas y sucesos humanos. El funcionamiento de este sistema se advierte claramente en la representación del erotismo: así en las relaciones de Alvaro y Chepa la imagen de Violeta suplanta a la de la señora, como antes la imagen de la novia había sustituido a la de la sirvienta; o también, aunque menos explícitamente, la relación de Maya y Violeta implica el rol vicario de ésta con respecto a la protectora del delincuente. En cualquier caso la ambigüedad comienza a minar niveles harto más profundos que en *Coronación:* expresa ya un cierto descreimiento frente al carácter individual de las personas y señala la sospecha de su gratuidad. Empiezan a ser piezas intercambiables de un sistema sustitutivo todavía no formalizado, es cierto, pero ya suficiente para generar la crisis del concepto de individualidad. La importancia de este sistema en las obras posteriores de Donoso es evidente.

Los aspectos que hemos puesto de relieve en *Coronación* y en *Este domingo* se insertan con carácter dependiente en un campo de significación cuyo eje es el tema de la destrucción. En una y otra novela el narrador centra

su mayor empeño en representar procesos de deterioro personal y social: la locura, la enfermedad, el empobrecimiento, el descenso social son, por esto, sus motivos más constantes. Como consecuencia del orden al que primariamente obedecen—el orden realista—estas novelas definen el alcance de su sentido en referencia al alcance de su representación; de esta suerte, la destrucción aparece sustantivamente ligada a un ámbito que el propio relato delimita: alude, así, en términos sociales, a individuos y grupos cuya filiación resulta evidente. En general se trata de sectores tradicionales de la alta burguesía, todavía, vinculados a la aristocracia supérstite, que inevitablemente son desplazados en el proceso modernizador por otras fracciones de la misma clase. Por consiguiente, los elementos constitutivos de la imagen de destrucción que emana de *Coronación* y de *Este domingo*, aunque en su formulación aislada puedan parecer predicaciones sobre la condición humana en general, tienen siempre un marco de referencia que los sitúa dentro de una problemática histórico-social concreta.

Este orden de cosas comienza a quebrarse en *El lugar sin límites*,[7] pese a que se preservan y se intensifican muchas de las características propias de las dos novelas anteriores. De hecho el ingreso de lo grotesco, que era excepcional en *Coronación* y *Este domingo*, se hace incontenible ahora, en esta tercera novela; de la misma manera que la frenada ambigüedad del relato inaugural, mucho más explícita en el segundo, se expande también ahora como fuerza primaria del texto—para señalar solamente, a manera de ejemplo, dos casos. En lo que toca al sistema de sustituciones y transferencias que se ensaya en *Este domingo*, *El lugar sin límites* implica no sólo una intensificación notabilísima; supone, más bien, un cambio de signo, una nueva, distinta y corrosiva visión de la aleatoriedad humana. En efecto, todo el relato ofrece una interminable sucesión de cambios de roles de los personajes: la bailarina de danzas españolas resulta ser un homosexual, a quien ya nadie llama Manuel sino Manuela, la Japonesita es una prostituta virgen y frígida, Pancho Vega, que parece representar el machismo más directo, menos elaborado, termina turbiamente seducido por Manuel/a, por ejemplo. Evidentemente se está aquí ante un nivel de complejidad harto más notable que el establecido en *Este domingo*, donde la red sustitutiva importaba sólo un cierto desplazamiento psicológico; o más concretamente, la suplantación de una imagen real por otra evocada en la mente de alguno de los protagonistas. En *El lugar sin límites* se trata, ciertamente, de otra cosa. La permanente confusión de realidad y apariencia termina por hacer impertinente esta dicotomía clásica y deriva no propiamente hacia su superación englobadora o dialéctica, sino, muy claramente, hacia el más agudo escepticismo. Como en *La vida breve*, pero mucho más corrosivamente, el narrador despliega un juego de máscaras que no se sobreponen a ningún rostro, sólo al vacío. El travestismo y la homosexualidad adquieren así un rango simbólico.

Pero lo que más distingue a *El lugar sin límites* de las dos novelas anteriores es la universalización del sentido propuesto por el texto. La presencia de este proceso universalizador se observa ya en la significación del sistema de sustituciones que acaba de mencionarse, pero queda todavía más evidente frente al lector a través de otros niveles. Por lo pronto, el título mismo de la obra, extraido de un parlamento de Mefistófeles en *Doctor Fausto* de Marlowe, que se emplea como epígrafe de la novela, indica que el espacio representado es base más o menos instrumental de una cadena connotativa que concluye en la imagen mítica del infierno. A partir de aquí es fácil redefinir los roles de los personajes y el sentido de los sucesos que viven en términos claramente extra-realistas, sea bajo el modelo mítico o bajo los principios generales de la hermenéutica psicoanalítica.[8] En cualquier caso, resulta evidente que el sentido formulado en *El lugar sin límites* no se circunscribe al ámbito de su representación, un pequeño y ruinoso pueblo chileno; al contrario, supone una suerte de reflexión narrativa acerca de la realidad del mundo y de la naturaleza humana. De aquí que el tema de la destrucción, que reaparece una vez más en *El lugar sin límites*, tenga definitivamente otro sentido que en *Coronación* o en *Este domingo*. En estas primeras novelas la destrucción, como se ha visto, era un fenómeno psicológico y social, explicable en estos términos y dentro del orden de la verosimilitud, mientras que en la tercera obra la misma obsesión adquiere un rango ontológico indiscutible. Podría decirse que lo que fue un destino personal o grupal, referido de alguna manera a una cierta especificidad histórica, se convierte en *El lugar sin límites* en una categoria absoluta: la destrucción, entonces, es *el* destino.

El obsceno pájaro de la noche significa la culminación del proceso que comienza en *Coronación*, casi quince años antes, pero desde la perspectiva ya explícita, aunque no del todo desarrollada, en *El lugar sin límites*. Como sucede con las primeras novelas de García Márquez en relación a *Cien años de soledad*, las primeras novelas de José Donoso aparecen, desde la cima de *El obsceno pájaro de la noche*, como materiales previos de una compleja construcción que poco a poco se va gestando; o si se quiere, como ensayos de configuración de la novela que, finalmente, realizará con plenitud las virtualidades ya existentes en las primeras tentativas. Puede rastrearse, en efecto, una copiosa red de elementos que, a partir de *Coronación*, aparecen constantemente en la novelística de Donoso y alcanzan su perfección en *El obsceno pájaro de la noche*. Naturalmente el más importante, por constituirse como eje del relato, es el tema de la destrucción. La última novela de Donoso es, en sentido estrícto, una obra apocalíptica. Su obvia trascendencia aconseja un estudio algo más detallado.[9]

En el nivel menos complicado, que podría corresponder al sentido denotativo del relato, *El obsceno pájaro de la noche* reitera la obsesión por sectores del universo que tienen en común la marca del deterioro. En él se incluyen

aspectos del contorno físico, del proceso social y de la vida del individuo. Puede tratarse de la Casa de Ejercicios Espirituales, verdadera ruina que el lector ve despedazarse página a página, hasta el anuncio de su total desaparición, o del poderoso linaje de los Azcoitía, moribundo por la esterilidad de sus últimos representantes, o también, y tal vez con más insistencia, del deterioro personal, como se aprecia desde el capítulo inicial de la novela, donde el narrador presenta a las viejas asiladas en la Casa "tomando el sol sentadas en la cuneta de un claustro, espantando las moscas que se ceban en sus babas, en sus granos, los codos clavados en las rodillas y la cara cubierta con las manos, cansadas de esperar el-momento que ninguna cree que espera" (OPN, pp. 25—26). Este sentido de destrucción es rápidamente superado, sin embargo, y sobre él aparece, como en *El lugar sin límites* pero mucho más notablemente, una dimensión ontológica. Tal se expresa a partir de la ley que regula la dinámica de la significación en esta novela.

Esta ley puede sintetizarse en la siguiente fórmula: *todo es pasible de sustitución*. La sustitución primera, y en cierta forma originaria, está situada en un pasado de leyenda que el texto asimila en forma de relato interior. Es un cuento popular, de brujería, que se centra en las figuras de la hija de un Azcoitía, poderoso terrateniente, y de su sirvienta. El desenlace juega con una doble sustitución: frente a la cólera popular la niña-bruja es suplantada por la sirvienta-bruja, al mismo tiempo que la primera, enclaustrada en el convento de la Encarnación de la Chimba, se convierte en protagonista de otra historia, aparentemente distinta: la de la niña-beata. Ambas sustituciones son posibles porque hay un punto del acontecimiento que todos, salvo el padre de la niña, desconocen: "El cacique, seguido de sus hijos, forzó la puerta del cuarto de la niña. Al entrar dio un alarido y abrió los brazos de modo que su amplio poncho ocultó inmediatamente para los ojos de los demás lo que sólo sus ojos vieron" (OPN, pp. 39—40).

El ocultamiento de la "verdadera realidad" lo sufren por igual los personajes que están a espaldas del cacique, los narradores que sucesivamente presentan la historia dentro del texto y quienes la escuchan—incluyendo al lector, por cierto. Se explica así que el capítulo 21 ofrezca una extensa gama de variantes y subvariantes del cuento y un relato totalmente opuesto: la niña "no fue ni bruja ni santa" (OPN, p. 359). En este episodio, sin duda importante, aparecen algunos de los factores básicos del modelo que preside la construcción de la novela. Interesa remarcar ahora, como punto de partida, la acción de un núcleo originario, siempre misterioso, y el ingrávido vuelo del lenguaje, partiendo de ese vacío, parece desplazarse inútilmente en busca de una realidad que lo cubra. Sustituciones y variantes son formas dependientes, en *El obsceno pájaro de la noche*, de esta situación original.

De aquí que, si se sigue el orden presentativo del relato, sea fácil descubrir numerosos y complejos procesos sustitutorios. A través de uno de ellos,

que de alguna manera vertebra el relato, el lector observa que el Mudito (1) se convierte en una de las viejas asiladas en la Casa (2), en el gigante de la cabeza de cartón-piedra (3), en Humberto Peñaloza (4), de cierta manera en Jerónimo de Azcoitía (5), en el hijo santo de Iris Mateluna (6), en el hijo de Inés de Azcoitía (7), en el hijo de la Peta Ponce (8), en imbunche (9), en "ceniza muy liviana que el viento dispersa" (10) (OPN, p. 542). Es claro que la índole de estas sustituciones no siempre es homogénea y que la realización de una no implica necesariamente la cancelación de las anteriores, con lo que acaba la tentación de hallar un sentido en su sola linealidad—que es puramente presentativa. Inclusive el reordenamiento de esta secuencia en función de una supuesta cronología, que por lo demás el texto ofrece incompleta y difusa, resulta también, y de manera muy clara, impertinente. Sólo un burdo recurso a la psicología menos elaborada permitiría interpretar el sentido del Mudito, por ejemplo, como si fuese una instancia posterior en la paulatina degradación de Humberto Peñaloza.

En realidad la organización de *El obsceno pájaro de la noche* es mucho más paradigmática que sintagmática. El prisma pudiera ser una imagen certera de ella. En efecto, cada representación forma parte de una figura cuya presencia, frente al lector, impone la percepción unitaria de la multiplicidad de sus lados. La naturaleza de la relación entre los lados tiene carácter metafórico por cuanto obedece primariamente a normas de similitud, no de contigüidad,[10] de suerte que su acción concreta obliga al lector a "mudar de punto de vista, sin apartarse, no obstante, del principal asunto", como prescribía Cicerón para la construcción de una buena metáfora.[11]

Ya se sabe que cada lado del prisma aporta, en grados y sesgos dispares, una nueva imagen de la destrucción. El capítulo 7 corresponde emblemáticamente a la totalidad de este sentido: como la cabeza de cartón-piedra, minuciosa y vejatoriamente destruida, Humberto Peñaloza pierde su nombre, su voz, su capacidad de creación literaria, su potencia sexual, su sangre, sus órganos, su identidad—en fin—para desvanecerse en ceniza que el viento dispersa. Los aterradores capítulos 16, 17 y 18, obsesivamente concentrados en una mutilación que no parece tener fin, insisten en esta misma dirección: "He perdido mi forma, no tengo límites definidos, soy fluctuante, cambiante, como visto a través de agua en movimiento que me deforma hasta que yo ya no soy yo" (OPN, p. 272).

Naturalmente este nivel de lectura supone una discutible jerarquía entre las facetas de la figura resultante; por ejemplo, la preeminencia de Humberto Peñaloza, en cuyo contorno se armarían las demás figuras. Y no es exactamente así. En todo caso, ciñéndose a la información que proporciona la novela, cabría pensar en un nuevo despliegue de variantes, como las que suscita la fábula de la niña-bruja, que tratan de cubrir, aquí también, el vacío. Puesto que carecería de sentido afirmar que Humberto es "más real"

que el Mudito o el hijo de Iris Mateluna, cada una de estas representaciones, y las otras muchas que les son homólogas, se desplazarían en busca de un asidero de realidad que el narrador de la novela, como el cacique del cuento popular, oculta cuidadosamente. Sin embargo, habiéndose establecido que la ley de las sustituciones que gobierna el texto tiene una aplicación general, comprendiendo lo fingido y lo real hasta el punto de borrar la pertinencia de esta dicotomía, esta segunda lectura se muestra también, en última instancia, insuficiente. Lo reafirma así el insistente uso del mecanismo de la metáfora absoluta (Mudito en vez de Humberto; Peta en vez de Inés, etc.) dentro de una fórmula abierta que admite normalmente la forma reversible (Humberto en vez del Mudito, Inés en vez de Peta, etc.). La reversibilidad enfatiza la caducidad de la oposición real/ficticio, cumple una clara función desjerarquizante y cancela toda opción de vertebrar causalmente el relato.

Naturalmente apuntan hacia esta misma dirección todos los otros procesos sustitutorios, cualquiera que sea su funcionalidad concreta, como el vertiginoso sistema de sustitución de sucesos que ocupa el capítulo 9, donde se afirma y niega que Humberto robó (no robó) un libro de la biblioteca de los Azcoitía, que fue (no fue) apresado, que Boy concurrió (no concurrió) a la comisaría, etc. Boy, precisamente, que puede no ser más que una invención de Humberto, aunque éste—tal vez—sólo viva en la imaginación de aquél, según otro conjunto sustitutorio que propone el capítulo 16. A este respecto viene al caso observar la insistencia con que el relato niega la existencia de lo real, según se aprecia en el capítulo 18, verdaderamente ejemplar en este sentido, donde el simulacro de una ventana "que miente un exterior que jamás ha existido en ninguna parte" genera, por intensificación, un juicio global y definitivo: "no hubo jamás ventana porque no hay nada que mirar por las ventanas" (OPN, pp. 302—303).

El universo de *El obsceno pájaro de la noche* está íntegramente cubierto, pues, por objetos imaginarios que no pretenden revelar una realidad, ni siquiera la "realidad imaginaria" del mundo representado novelescamente, sino formular un sentido: el de la destrucción absoluta. Y no se trata de "decir" destrucción; se trata, más bien, de encontrar algo así como un significante no arbitrario que plasme, encarnándolo, ese significado. De aquí que no sería ilícito proponer, dentro de este contexto específico, la índole poética de *El obsceno pájaro de la noche*, recordando en especial las admirables páginas que Pfeiffer dedicó, precisamente, al fenómeno de la "plasmación" en poesía.[12] Resulta obvio, entonces, el desajuste entre este modo de realización estética y los conceptos tradicionales de novela. El empeño por representar un mundo más o menos repetitivo o suplantador del mundo real, con acontecer, espacio y habitantes, cede su lugar a una operación semántica que parecía propia de la lírica. Un fragmento de "crítica literaria" incorporado al relato, a la manera de un espejo interior, refleja claramente este desajuste: "Sentía

(. . .) una especie de compulsión por vengarse y destruir y fue tanto lo que complicó y deformó su proyecto inicial que es como si él mismo se hubiera perdido para siempre en el laberinto que iba inventando lleno de oscuridades y terrores, con más consistencia que él mismo y que sus demás personajes, siempre gaseosos, fluctuantes, jamás un ser humano, siempre disfraces, actores, maquillajes que se disolvían . . . *sí, eran más importantes sus obsesiones y sus odios que la realidad que le era necesario negar* . . ." (OPN, p. 488, subrayado nuestro).

Se desprende de lo anterior que en la composición de *El obsceno pájaro de la noche* no hay un solo elemento que no esté sujeto al sentido de la destrucción, realizándolo en sí mismo (esto es, ofreciendo su propia destrucción) y en sus relaciones contextuales. Bajo esta luz la norma de las sustituciones deja ver su verdadera funcionalidad: todo es pasible de sustitución porque todo no es más que una apariencia que surge y se esfuma sin otra razón que la de realizar, destruyéndose, ese obsesionante sentido. Inclusive el narrador, que dentro de este orden estructural puede interpretarse como un significante más, ingresa en el remolino de las sustituciones y finalmente se desvanece. En suma, el lenguaje de *El obsceno pájaro de la noche* es un cruel simulacro que parece crear cuando en verdad destruye.

Sin duda la realización poético-narrativa del sentido de destrucción ofrece una generosa apertura hermenéutica; implica, en otros términos, la apertura del discurso hacia niveles connotados cuya especificidad semántica el lector debe determinar. Uno de estos niveles, tal vez no el más obvio pero indiscutiblemente importante, puesto que señala la perspectiva de creación de la novela y fija su marco de lectura, tiene definido signo social. La superlativización del sentido de destrucción, que engloba al universo todo, está avalada por una determinada experiencia grupal: su centro generante es, en esencia, la familia de los Azcoitía y lo que ella, por extensión o símbolo, representa. Una clase, o una fracción de esa clase, es la que sufre el deterioro progresivo, deterioro que importa la paulatina cancelación de la estructura social cuyo vértice ocupa, precisamente, ese grupo. Esta experiencia es la que se universaliza y se propone como sentido del texto. En términos de representación social, el apocalipsis tiene un ámbito propio y una causalidad concreta; sin embargo, en su plasmación narrativa, los límites y las causas del fenómeno se borran cuidadosamente y se produce, entonces, una suerte de contaminación generalizada, fuertemente a-histórica. La destrucción de una clase y del orden social que la explica se transforma en la destrucción de todo orden posible y del universo en su conjunto —lo que no deja de tener relación con la ley de las sustituciones.

Existe, pues, un problema de perspectiva. El hablante básico de la novela aparece visceralmente integrado en el orden destruido y es incapaz de reconocer otras posibilidades de existencia. Si *su* mundo desaparece quiere

decir que *el* mundo está aniquilado. Desde esta perspectiva se formula el sentido de *El obsceno pájaro de la noche:* tal vez, por esto, pueda consiserarse la gran novela de la decadencia de un grupo de la burguesía. No es sólo que se hable de esa decadencia en los niveles representativos del relato, como ya había ocurrido en otras novelas de Donoso; es, mucho más intensa y sutilmente, que la conciencia apocalíptica de un grupo social específico determina desde dentro la índole general de la obra, su estructura y sentido. De esta manera el lector puede delimitar y encontrar la filiación del texto y entenderlo como resultado de un proceso ideológico.

El proceso de la narrativa de José Donoso deviene representativo de un amplio sector de la nueva narrativa hispanoamericana. En ella es frecuente observar desarrollos ideológicos similares; vale decir, la extensión a términos universales, con intención ontológica, de determinadas formas de conciencia social que ciertamente no tiene esa amplitud y profundidad. En algunos de estos casos el sentido proveniente del texto implica una saludable remosión de hábitos y valores sociales, un cuestionamiento profundo del orden establecido, cuya liquidación se anuncia, pero sólo excepcionalmente se descubre la visión dialéctica que permite descubrir en la destrucción de un sistema la construcción de otro distinto y mejor. Es claro que la nueva narrativa hispanoamericana no accederá a esta visión dinámica de nuestra realidad mientras no recupere para sí el sentido y la experiencia de la historia. Tal vez esta sea la tarea más urgente para los narradores más jóvenes.

NOTAS

[1] Friedrich, H., *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1959.

[2] Cortázar, J., *Todos los fuegos el fuego*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970 (10 ed.). Aludimos al cuento que da título al volumen.

[3] Cf.: Lagmanovich, D., *Estructura de un cuento de Julio Cortázar*, en: *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, Vol. I, No. 2, New York, setiembre 1971; y: Cornejo Polar, Antonio: "Sobre *Todos los fuegos el fuego*", en: *Letras*, Año XL, Nos. 80—81, Lima, 1968.

[4] Onetti, J. C., *La vida breve*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968 (2 ed).

[5] Cf.: Varios: *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, La Habana, Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas, 1969; y: Moreno Aliste, Ximena: *Origen y sentido de la farsa en Juan Carlos Onetti*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1973.

[6] Las ediciones que utilizamos son: *Coronación*, Barcelona, Seix Barral, 1971 (3 ed); *Este domingo*, México, Joaquín Mortiz, 1968 (2 ed); *El lugar sin límites*, México, Joaquín Mortiz, 1971 (2 ed); *El obsceno pájaro de la noche*, Barcelona, Seix Barral, 1970; *Historia personal del boom*, Barcelona, Anagrama, 1972. Las citas de páginas van precedidas en cada caso por las iniciales del libro.

[7] De acuerdo a la bibliografía presentada por Cedomil Goić (en *La novela chilena*, Santiago, Universitaria, 1971, 3 ed). *El lugar sin límites* es posterior a *Este domingo*, secuencia que invierte Emir Rodríguez Monegal (en: *El mundo de José Donoso*, en: *Mundo Nuevo*, No. 12, Paris, julio 1967). Nos atenemos a la primera cronología, aunque la simultaneidad casi completa de ambos textos reste valor al momento de la edición.

[8] Una aproximación psicoanalítica puede encontrarse en el artículo de Rodríguez Monegal citado en la nota anterior.

[9] Cf.: mi artículo: "*El obsceno pájaro de la noche*: la reversibilidad de la metáfora".

en: *Nuevos Aires*, No. 9, Buenos Aires, diciembre 1972—enero y febrero 1973. Las líneas que siguen resumen este artículo y le añaden una interpretación final.

[10] Cf.: Jakobson, R. y Halle, M., *Fundamentos del lenguaje*, Madrid, Ciencia Nueva, 1967.

[11] *Diálogos del orador*, en: *Obras Completas de Cicerón*, Madrid, Imp. Central, 1880, tm. II, p. 212.

[12] Pfeiffer, J., *La poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951, pp. 87 y sgts.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 17 (1—2), pp. 227—238 (1975)

Un octaedro del "Octaedro" de Julio Cortázar

Por

LÁSZLÓ SCHOLZ

(Budapest)

"*Rayuela* es de alguna manera la filosofía de mis cuentos, una indagación sobre lo que determinó a lo largo de muchos años su materia o su impulso."— confiesa Julio Cortázar en *La vuelta al día en ochenta mundos*,[1] lo que ha sido verdad hasta la aparición de su nuevo volumen de cuentos recién salido con el título de *Octaedro*.[2] No es que *Rayuela* haya dejado de funcionar como explicación "con reflexiones", de servir de materia prima con su enorme riqueza de temas y medios, pues a renglón seguido veremos en cuántas partes se anticipa Cortazár a varias ideas y situaciones expuestas en *Octaedro*. En realidad, ha escrito un cuento titulado *Manuscrito hallado en un bolsillo*,[3] el cual no necesita ya la susodicha filosofía dado que el cuento alcanza a ser nada menos que la continuación de *Rayuela*, esa novela que Fuentes llama "la caja de Pandora". El cuento—que evidentemente es el mejor del volumen—retoma el hilo que empezó en *El perseguidor* donde Cortázar por primera vez dejó de lado las invenciones fantásticas y abordó "un problema existencial, de tipo humano" como el propio autor lo ha afirmado en una entrevista.[4] Dicho tema se amplió en *Los premios* y culminó en *Rayuela*. Ahora con la creación de *Manuscrito* disponemos de una obra cortazariana que no sólo sigue el camino "existencial, humano", sino en muchos aspectos conlleva una similitud con *Rayuela*, y de cierto modo, es la misma *Rayuela*.

Es sabido que Cortázar siempre hace hincapié en la semejanza de sus cuentos y novelas[5] poniendo de relieve a la vez que en lo que difieren sus obras son únicamente las perspectivas escogidas por el autor, lo que nos parecía siempre aceptable, pero nunca hemos visto una realización tan directa de este principio como en el caso de *Manuscrito* y *Rayuela*. En una conferencia sobre el cuento,[6] Julio Cortázar señaló que esa diferencia entre novela y cuento se la puede caracterizar con un partido de boxeo ganado por puntos (novela) o por *knockout* (cuento). Pues bien, en este estudio trataremos de descifrar las principales claves de interpretación de la indiscutible victoria del cuento *Manuscrito hallado en un bolsillo*.

Estructuración binaria

La duplicidad como característica general de la obra cortazariana evidentemente surgió antes de que apareciera *Rayuela*. Ya en *Lejana*[7] vimos un mundo doble (Buenos Aires y Budapest) a través de los ojos de la protagonista, pero fue en esa novela donde la división binaria tanto del mundo objetivo como del subjetivo llegó a ser dominante en todos los niveles de la obra. En cuanto al espacio representado de tal manera, basta acordarnos de las ciudades de París y Buenos Aires, las cuales dialécticamente se complementan en toda la novela, deslizándose una a la otra porque no pueden representar el mundo sino juntas. El dibujo de la rayuela misma, este mundo reducido, tiene también dos polos: el Cielo y la Tierra. Ahora bien, en *Manuscrito* la misma estructura se repite esta vez verticalmente: París está dividido en un mundo de arriba y en el subterráneo que es el metro, la vasta "superficie de subtendidos seudópodos". La comunicación entre las dos esferas no es tan fácil como nos puede parecer en el mundo cotidiano, pues se trata de una ruptura total ("ruptura" es justamente la primera palabra enfática del cuento) donde el descenso implica una metamorfosis del pasajero. Esta idea no es nada nueva en la narrativa cortazariana, pues en *62. Modelo para armar*, que pertenece orgánicamente a *Rayuela*, se lee un pasaje que dice: "Cada vez que Hélène bajaba a la estación Malesherbes, se empecinaba en mirar la calle hasta el último momento, a riesgo de tropezar y perder equilibrio, prolongando un placer indefinido que también tenía algo de repugnante en esa sumersión paulatina peldaño a peldaño, asistiendo a la metamorfosis voluntaria en que la luz y el espacio de lo diurno se iban anulando hasta entregarla, Ifigenia cotidiana, a un reino de irrisorias lamparillas, a una húmeda circulación de bolsillos y periódicos leídos."[8] La vía al revés tampoco es menos difícil, el protagonista (actor-autor) falla justamente en este punto del juego cuando los logros alcanzados debajo de la tierra no los puede continuar en el mundo de arriba, y debe pararse en las salidas de las estaciones del metro. Cabe recordar aquí que el cuento, el manuscrito se escribe justamente en una estación del metro, es decir en la ruptura misma, en un "hueco" como diría Cortázar, en un "agujero" como diría Johnny de *El perseguidor*, pues todos son intermediarios, tierras de nadie de donde uno puede encaminarse en ambas direcciones: hacia el cielo o hacia la tierra.

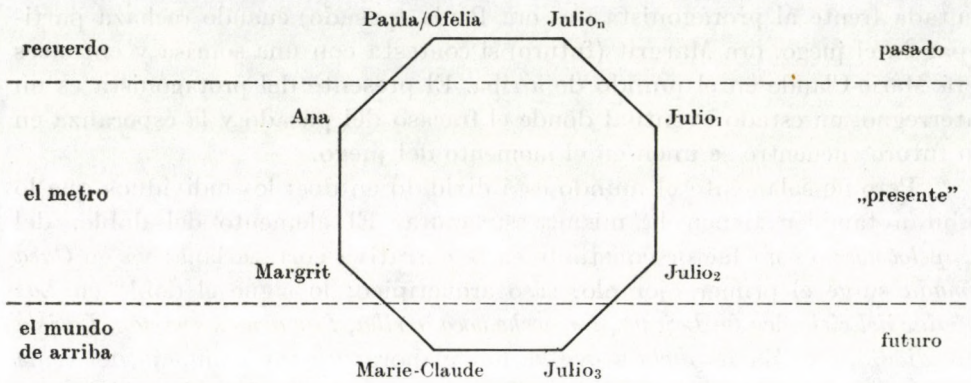
Analizando los planos temporales nos damos cuenta de la misma estructuración binaria, ya que el presente del cuento no es sino un pasado condicional o un futuro condicional. El protagonista que empieza el juego *ahora* en el metro es un personaje que lleva en su memoria todos los recuerdos de las tentativas frustradas en el juego, pero al tomar el metro, al descubrir el reflejo de la muchacha en la ventanilla es entonces el futuro lo que le va iluminando. Lo mismo se refiere a la chica parisiense en cuyo caso Cortázar se vale de varios nombres para hacer las distinciones mencionadas: Ana—la muchacha que est.

sentada frente al protagonista—es ora Paula (pasado) cuando rechaza participar en el juego, ora Margrit (futuro) si contesta con una sonrisa y entonces será Marie-Claude en el mundo de arriba. El presente del protagonista es un interregno, un estado eventual donde el fracaso del pasado y la esperanza en un futuro encuentro se unen en el momento del juego.

Pero no solamente el mundo está dividido en dos: los individuos que lo habitan también tienen la misma estructura. El elemento del doble, del *doppelgänger*, es un factor constante en la narrativa cortazariana: ya en *Casa tomada* surge el primer ejemplo, caso arquetípico; lo sigue el doble en *Las puertas del cielo*, los de *Lejana*, *La noche boca arriba*, *Las armas secretas*, *La isla a mediodía*, etc. En *Rayuela* se ve ya una elaboración tan compleja del tema que los mismos personajes (Oliveira y Traveler) se ponen a discutir quién de los dos es el verdadero doble.[9] En el caso de *Manuscrito* tampoco es menos complicado el cuadro si tomamos en cuenta todos los dobles de los protagonistas, pues cabe distinguir tres niveles y en cada uno de ellos aparecen los dobles. Para facilitar la distinción de los personajes, Cortazár les pone nombres diferentes para cada fase. La muchacha parisiense se llama Ana cuando está sentada en un banco frente al protagonista a quien llamaremos Julio. Sin embargo, en el momento cuando aparece el reflejo de la chica en la ventanilla del vagón del metro, ella tiene el nombre de Margrit, pues ya es otra persona, es el doble de Ana. Lo mismo sucede con Julio cuyo reflejo también se ve en el vidrio y al cruzar las dos miradas "mi reflejo en el vidrio no era el hombre sentado frente a Ana . . . y además, la que estaba mirando mi reflejo ya no era Ana sino Margrit . . ."[10] Es que en el metro, en el mundo de abajo hay cuatro personas que toman parte en el juego.

Una vez logrado el juego, cumplidas las reglas predeterminadas, los dos protagonistas con sus dobles suben al mundo de arriba y se convierten en Marie-Claude y otro Julio respectivamente. Este Julio ($Julio_3$) ha dejado de ser el de abajo, mejor dicho los de abajo ($Julio_1$ y $Julio_2$), es ya un nuevo Julio quien va a encontrarse con el *doppelgänger* (Marie-Claude) de la chica (Ana) cuyo reflejo (Margrit) se cruzó con el suyo en el vagón del metro. Si añadimos a todos éstos las variantes temporales: a Paula (Ofelia) quienes no se separan ya en el cuento, dado que simbolizan a todas las Anas y Margrits anteriores, es decir los fracasos del pasado, y si se agrega a los Julios anteriores ($Julio_n$) también, obtenderemos un *octaedro*[11] como resultado de las distintas combinaciones del doble que se dan en el tiempo y en el espacio (véase p. 230.).

Al examinar esta ilustración uno se pregunta si nuestro octaedro no representa en realidad la teoría de Unamuno expuesta en el *Prólogo a las tres novelas ejemplares*[12] donde propone que cuando dos personas (Juan y Tomás) hablan, en realidad son ocho los que participan en la conversación: el Juan real, el Juan ideal (el que cree ser), el Juan que quisiera ser y el Juan ideal de Tomás; los demás cuatro se forman de los Tomases de manera idéntica. Apa-



rentemente los Julios$_n$ del pasado coinciden con el Juan real, Julio$_2$ con el Juan ideal de Tomás, y Julio$_3$ con el Juan que quisiera ser. Pero hay una diferencia básica entre el sistema cortazariano y el de Unamuno: el autor español habla de las diferentes caras de una única persona quien se ve distinta según la luz que le alumbre; y más aún en la teoría de Unamuno los tres Juanes quedan subordinados al Juan que quisiera ser, ya que en realidad es la voluntad que distingue al Juan real de los demás. En el caso de Cortázar el doble siempre implica la ampliación del yo: un personaje puede ser un niño y un viejo simultáneamente *(La flor amarilla)*, puede ser amante y esposa agonizante a la vez *(El río)*, etc., pues se trata de un "verdadero enriquecimiento vital";[13] y además, una figura cortazariana o su doble puede unirse, identificarse con otra figura o con su *doppelgänger* (por ejemplo en *Lejana*, *Axolotl*, etc.). Será justamente esta última función de los personajes del autor argentino, quienes de verdad son dos o más personas, por la cual Cortázar trata de resolver "el problema existencial" como lo veremos más adelante.

El metro-mandala

"A veces me convenzo de que la estupidez se llama triángulo, de que ocho por ocho es la locura o un perro."—se dice en *Rayuela*[14] contra lo absurdo de los ejes, centros, geometrías: "nombres de la nostalgia indoeuropea". Así tenemos una razón más para señalar que el dobe plano—sin duda alguna—no puede ser un fin estético para Cortázar, sino es un mero elemento estructural, es algo artificialmente abstraído; lo consideramos como una instantánea radiográfica que captó nada más que un segundo de la realidad en movimiento, en cambio permanente. "No hay centro—dice Oliveira—, hay una especie de confluencia continua, de ondulación de la materia."[15]

Uno de los medios preferidos de Cortázar para poner en movimiento el sistema de los dobles es el juego. En su narrativa no se trata de elementos

lúdicos, de irrealidades aceptadas en lugar de realidades, Cortázar introduce sus juegos como fenómenos existenciales. De allí que prefiere los juegos libres, de variantes múltiples donde los personajes y sus dobles fácilmente pueden vivir sus vidas independientes. Le encantan los juegos infantiles y la pasión con la cual participan los niños en ellos. Es sabido que *Rayuela* originalmente iba a llamarse *Mandala*, ese laberinto místico de los budistas que con un círculo dividido en casillas abarca todo el universo. Las posibilidades de la rayuela las conocemos todos, como las variantes, las posibles lecturas de *Rayuela* también han sido analizadas debidamente en varios ensayos durante los últimos diez años. En el cuento que estamos analizando Cortázar desarrolla otro juego de tipo mandala para lo cual le sirve el metro, tema recurrente de toda su narrativa.

En *El perseguidor* ya se anticipa la importancia que Cortázar atribuye al metro: Johnny (Charlie Parker) varias veces trata de explicar a Bruno su obsesión del tiempo relativo de los cronopios valiéndose del ejemplo del metro donde las estaciones significan los minutos bien determinados durante los cuales él recuerda horas y horas del pasado. Después de este tratamiento temporal del tema, en *Rayuela* surge el metro como símbolo espacial. Primero llegamos a saber que "—En el fondo—dijo Gregorovius—, París es una enorme metáfora";[16] después ya se anuncia el tema de *Manuscrito:* "París es un centro, una mandala que hay que recorrer sin dialécticas."[17] Toda esa anticipación culmina en las escenas de *62. Modelo para armar* donde Hélène ya es casi el futuro protagonista, Julio, cuando piensa ". . . ahora ese París subterráneo que durante algunos minutos la llevaría también a través de un sistema ineludible de pasajes y vías, la aliviaba extrañamente de su libertad, le permitía quedarse como en ella misma, distraída y a la vez concentrada . . ."[18] Pues, el tema, las ideas ya estaban "en el aire" desde hace varios años, casi se esperaba ya un cuento que lo elaborara.

El metro, por naturaleza, cumple los criterios necesarios para los sistemas de tipo mandala: es un laberinto que nos rodea; cubre todo el ámbito de la ciudad con su vasta red de líneas, es decir, es muy apto para simbolizar el todo pues reduce la totalidad del espacio, el mundo entero en su sistema subterráneo. De manera igual a las mandalas y las rayuelas, el metro también está dividido en casillas: en estaciones, las cuales son puntos fijos, independientes de la gente que viaje por ahí, lo que es de gran trascendencia para Cortázar, pues lo externo debe ser invariable para servir de reglas de juego. El número de las líneas, estaciones, salidas, escaleras es finito, pero ellas rinden posibilidades infinitas con sus combinaciones y salidas que se abren en cada estación del metro. Además, cada estación puede servir de centro (como lo determinará el juego) de todo el sistema, así el metro parece ser muy adecuado para simbolizar la búsqueda de los protagonistas por un centro, que en realidad no es el centro geométrico de la mandala, sino un punto desde donde todo el sistema

tendrá sentido. Y por fin, las variedades infinitas de posibles viajes en el metro facilitan la representación dramática del azar, elemento indispensable para los juegos.

Después de haber visto los dos grandes pilares de *Manuscrito* entre los marcos de los cuales se desarrolla todo el cuento, el juego, veamos el sistema en funcionamiento y algunos de los logros alcanzados.

Alcances

1. Circularidad. El primer resultado que salta a la vista al leer *Manuscrito* es un dinamismo, un ritmo que se apodera del lector y lo lleva sin parar. Este movimiento que fluye en las palabras en realidad no es sino aquella ondulación, "confluencia de la materia" que hemos mencionado más arriba, la cual se crea justamente por la combinación de dos elementos estructurales: el doble y el juego. El juego comienza con el hecho de que un pasajero baja al metro con el fin de reanudar un juego inventado por él; después nos damos cuenta que una muchacha está sentada frente a él junto a la ventanilla; dentro de poco aparecen los dobles de ambos personajes en el vidrio. Es decir, hablando una vez más en términos geométricos, desde un punto llegamos a un cuadrado. Este cuadrado en cada momento tiene dos posibilidades latentes: ora se deshace [y Ana/Margrit se convertirán en Paula/Ofelia, los dos Julios a su vez en Julios del pasado] ora sigue desenvolviéndose tomando rumbo hacia el futuro: Ana/Margrit serán Marie-Claude y los dos Julios crean a un Julio nuevo ($Julio_3$). Una vez llegado el proceso a este punto, ya estamos en el mundo de arriba, los dos personajes pueden encontrarse y—como vemos en el cuento—unirse en el acto de amor. Pues el cuento se arranca de un punto ($Julio_1$) y se termina en otro (Marie-Claude más $Julio_3$) y esa enorme diferencia que existe entre los dos extremos justifica todo el juego, todo el cuento. Pero Cortázar no queda satisfecho con este círculo completo, esta mandala que rodea a todos los participantes: nos hace creer que la unión con Marie-Caude se realizó sólo a través de violar las reglas del juego, pues no hay otra solución: Marie-Claude y Julio se añaden a las Paulas/Ofelias y a los Julios fracasados respectivamente, y si quieren alcanzar un encuentro regular, deben otra vez bajar al metro, desdoblarse en sus *doppelgängers* y empezar otra vez el juego. Con una vuelta completa y otra iniciada Cortázar describe un movimiento circular en funcionamiento, no hay ni un segundo de estabilidad, el proceso corre y corre del presente al futuro, del futuro al pasado, del pasado al presente.

2. Lector-cómplice. En *Último round* Julio Cortázar confiesa que sus cuentos siempre han tenido el fin de que el lector tenga "la sensación de que en cierto modo está leyendo algo que ha nacido por sí mismo, en sí mismo y hasta de sí mismo".[19] Es por eso en realidad que casi siempre utiliza la primera

persona como forma de narración, porque en este caso narración y acción son la misma cosa.[20] Toda la estructuración de *Manuscrito* refleja este propósito del autor, pues el cuento comienza *in medias res*, con el juego en desenvolvimiento, y a la vez el lector va estudiando las reglas del juego. Al terminar la primera vuelta, el lector ya es cómplice del autor: lamenta mucho que la unión de Marie-Claude y $Julio_3$ (es decir, el éxito del juego) haya resultado ser una victoria falsa. Y ocurre entonces que Cortázar agarra al lector y lo pone en el punto de partida para que ahora juegue él por sí solo, y el escritor—quien "supo abrir la puerta para ir a jugar"[21]—se retira. Cabe recordar que este instante en el cuento no es todavía el *knockout* de que habló Cortázar, el verdadero fin del cuento alcanza al lector jugando, el *knockout* no es el fracaso de Marie-Claude y Julio del cual el lector ha sido testigo, sino el momento cuando el lector se ve obligado a darse cuenta que él mismo está jugando y la vuelta iniciada debe ser terminada por él. El autor original a su vez se convierte en observador: está ahí en la estación de Chemin Vert, sentado en un banco y escribiendo "el manuscrito", pues como nos ha advertido—entre otros—en *62. Modelo para armar:* "Escribo por falencia, por descolocación, y como escribo desde un intersticio, estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos y miren por ellos el jardín donde los árboles tienen frutos que son, por supuesto, piedras preciosas."[22]

3. "Auto-enfrentamiento". Los dobles son personas autónomas en la narrativa cortazariana,[23] son tan independientes que muchas veces ni siquiera se sabe cuál de los dos es el doble: "sos mi *doppelgänger* porque todo el tiempo estoy yendo y viniendo de tu territorio al mío, si es que llego al mío, y en estos pasajes lastimosos me parece que vos sos mi forma que se queda ahí mirándome con lástima . . ."[24]—dice Oliveira a Traveler cuando por fin se encuentran, y éste a su vez se defiende: "El verdadero *doppelgänger* sos vos, porque estás como descarnado, sos una voluntad en forma de veleta, ahí arriba."[25] En el cuento de *Manuscrito* es el mundo del metro y el juego que fuerzan a los personajes que sean del todo su propio *doppelgänger*, el reflejo (Margrit y $Julio_2$) no aparece en el mundo de arriba, es la oscuridad del túnel que "pone su azogue atenuado, su felpa morada y moviente que da a las caras una vida en otros planos, les quita esa horrible máscara de tiza de las luces municipales del vagón".[26] Lo mismo sucedió con Hélène también en *62. Modelo para armar* donde el metro "le permitía quedarse como en ella misma".[27] Es evidente que el doble, en el caso de Julio, es el reflejo del Julio que baja al metro para jugar, pero todos quisiéramos que sea el *doppelgänger* que suba al mundo de arriba pues para eso sirve el juego. Lo que esperamos es un intercambio semejante al de Alina Reyes y la mendiga de Budapest que ocurre en *Lejana*, en *Bestiario*, pues en caso contrario, las arañas siguen mordiéndole al protagonista en el pozo del mundo de arriba. Pues por medio del metro y el juego Cortázar obliga a los personajes que se encaren consigo mismos, que busquen al doble que sea

capaz de superar los obstáculos inmensos en encontrar al otro, pues no hay otro remedio para aguantar la realidad que sustituirla con una llamada irrealidad que es la futura realidad.

4. El otro humano. Al juego le atribuye muchas funciones Cortázar, pero la más importante es la de ir más allá de lo cotidiano, descubrir "todo lo que está al otro lado de la Gran Costrumbre",[28] abrir una puerta hacia lo desconocido. Ese otro lado puede significar una gran cantidad de cosas, de trascendencias, logros existenciales, amor, etc. El valor excepcional de *Manuscrito* se encuentra en el hecho de que Cortázar—continuando la línea de *El perseguidor--Rayuela*—una vez más habla del otro hombre. El fin deseado es un encuentro con alguien, y este alguien en *Manuscrito* es una figura real, ya no se trata del otro desdoblado *(Lejana)*, tampoco del otro impersonal o innominado *(Casa tomada)*, ni de los otros como grupo ajeno *(Ómnibus)*, Marie-Claude es una chica de carne y hueso, y el éxito del juego significa el encuentro de dos seres humanos, dos hombres que están en busca uno del otro. ¡Qué largo camino ha recorrido Cortázar desde *Bestiario* (desde las hormigas, cucarachas, conejitos) hasta llegar a hablar de dos hombres que se persiguen para escapar del mundo alienado!

Claro, no lo hace de forma directa, el medio es otra vez el juego (como en *Rayuela)* que se desarrolla en el metro, pues insiste que "detesto las búsquedas solemnes".[29] Ya hemos dicho que la duplicación del mundo y de los personajes sirve para el enriquecimiento vital del portagonista: si sale del mundo de arriba, baja al metro y juega el juego inventado por él mismo, encontrará a su doble, y el doble a su vez se hallará con el doble de alguien, y después los dos dobles y los originales regresan al mundo de donde escaparon, pero son completamente nuevos, ampliados: han encontrado al otro. O como Cortázar lo dijo en *La vuelta al día en ochenta mundos:* "Porque un juego, bien mirado, ¿no es un proceso que parte de una descolocación para llegar a una colocación, a un emplazamiento—gol, jaque mate, piedra libre? ¿No es el cumplimiento de una ceremonia que marcha hacia la fijación final que la corona?"[30]

Cabe señalar que esta "colocación", resultado máximo del juego nace y se desarrolla a través de la mirada. Mirar, ver, han sido palabras claves en las obras anteriores también, pensemos, por ejemplo, en la escena de *Rayuela* donde Oliveira daba lecciones a la Maga "sobre la manera de mirar y ver",[31] o en *Axolotl* donde el protagonista se identifica con el bicho raro mirándolo, o en el fotógrafo de *Las babas del diablo*, etc. En *Manuscrito* la mirada parece ser el alma de todo el juego: no hay juego si la chica no mira al reflejo en el vidrio,[32] las dos miradas deben cruzarse, los que no juegan, miran un periódico o "tienen los ojos perdidos en el hastío de ese interregno en el que todo el mundo parece consultar una zona de visión que no es la circundante",[33] y se espera que "la mirada de Margrit cayera como un pájaro en su mirada",[34]

etc. El propio Cortázar admite que "no hay necesidad de hablarse, nada se podría decir sobre ese muro impasible y desconfiado de caras y paraguas"[35] que separa a Julio del otro, de Marie-Claude: el puente al otro lado se construye por los ojos.

El éxito del juego no implica la realización del encuentro verdadero, sólo abre el camino, sólo asegura la posibilidad que se producza de veras una relación entre los dos. La primera oración (y la más encantadora del cuento) que dice $Julio_3$ en el mundo de arriba después de ganar el juego (aunque sea por haber transgredido las reglas) es: "No puede ser que nos separemos así, antes de habernos encontrado."[36] Pues el verdadero encuentro humano está por realizarse.

5. El azar. Uno de los mayores logros de la nueva novela hispanoamericana parece ser la introducción de temas, marcos y personajes ambiguos. No cabe duda alguna que Cortázar ha desempeñado un papel trascendental en el desarrollo de dichas ambigüedades, de visiones duales y plurales de la vida, su *Rayuela* no sólo fue la primera obra de esta tendencia, sino la novela entera, en todos los niveles representa una pluralidad nunca vista hasta 1963, la cual más tarde está llevada hasta las últimas consecuencias en *62. Modelo para armar.* En el presente cuento de *Manuscrito* la estructuración dual combinada con el juego es un medio más que adecuado para crear ambigüedades: hemos visto que en lugar de dos personajes debemos hablar de ocho, pues cada uno tiene dobles tanto en el tiempo como en el espacio. En cuanto al juego del metro, Cortázar siempre ha preferido los juegos libres a los de normas fijas,[37] pues en aquellos habrá más variedad, por consiguiente, el azar tendrá más influencia. El metro proporciona un inmenso número de combinaciones y "cada estación del metro era una trama díferente del futuro porque así lo había decidido el juego".[38] Pero es justamente eso lo que quiere Julio: tentar el azar, echar de lado toda la seudo-seguridad del mundo de arriba, pues prefiere "los peores desencuentros a las cadenas estúpidas de una causalidad cotidiana".[39] Bueno ¿qué será este combate a ciegas: desesperación o suicidio o locura? ¿Cómo encontrar alguien en el metro de París con tales reglas complejas de juego? El azar, según Cortázar, no es azar en el mundo de abajo, pues el metro está en otro plano que "responde a otras leyes, a otras estructuras",[40] ahí aparecen las "figuras" cortazarianas, las cuales "serían en cierto modo la culminación del tema del doble, en la medida en que se demostraría o se trataría de demostrar una concatenación, una relación entre diferentes elementos que, vista desde un criterio lógico, es inconcebible".[41] Esta noción de "figura"—aunque se realice en un plano no cotidiano, por no decir fantástico—, este azar estructurado rompe las barreras del individuo, del mundo aislado, alienado y abre ventanas que dan hacia las "constelaciones de personajes", así una vez más llegamos a afirmar ese interés cada vez más intensivo de Cortázar desde *El perseguidor* hasta *Manuscrito* por el otro ser humano. Y desde el punto de

vista de este triunfo – pues lo es de veras – casi es insignificante que los personajes sean conscientes de ser partes de ciertas figuras, constelaciones o no, pues lo que les toca a ellos es tentar el azar y después las figuras se realizarán según sus propias leyes.

El desenlace

A base de toda la narrativa cortazariana uno puede llegar a la conclusión de que los dobles son de veras ampliaciones del yo, pero en fin de cuentas, los *doppelgängers* siempre quedan derrotados, y los personajes siguen "descolocados" o se anonadan. Esta tendencia está ya bien estudiada,[42] bástenos aquí unos pocos ejemplos para recordar dichos fracasos de los protagonistas de Cortázar: *Lejana*, *Axolotl*, *El otro cielo*, *El perseguidor*, etc. Pero a nuestro parecer hay dos excepciones: *Rayuela* y *Manuscrito*. En la primera, la lectura principal termina con un encuentro frustrado, pero con *la ventana abierta*, pues nunca se sabe si se realiza el suicidio o no; en la segunda, la desesperación del protagonista es evidente y todos nos damos cuenta de lo imposible que es el éxito del juego reanudado, pero el fracaso no se anuncia, el cuento termina antes de que ocurra la segunda derrota, así otra vez la obra queda abierta. De todo esto vemos que Cortázar ya no admite la derrota, pero tampoco consigue el triunfo perseguido, lo que le importa es la búsqueda misma. Esta persecución no tiene rumbo fijo ("me muevo como una hoja seca"[43] – dice Oliveira en París), así a veces puede tener la apariencia de ser un movimiento por el movimiento, como si fuera simplemente una forma de escape, pero ya en *El perseguidor* supimos que Johnny "no está escapando de nada. Ir a un encuentro no puede ser nunca escapar, aunque releguemos cada vez el lugar de la cita";[44] en *Rayuela* nos dimos cuenta que Horacio es un loco, pues "Adivina que en alguna parte de París, en algún día o alguna muerte o algún encuentro hay una llave . . . en realidad no tiene conciencia de que busca la llave, ni de que la llave existe.";[45] y por fin en *Manuscrito* hemos visto que la búsqueda debe recorrer un laberinto, el metro-mandala, pero la motivación para tal viaje siempre es el encuentro con el otro (y en fin de cuentas con el verdadero yo), y aunque el primer encuentro no se declara válido, Marie-Claude y Julio_3 inician una segunda vuelta, pues "No quisimos pensar en la improbabilidad . . ."[46] y pasan dos semanas en el mundo subterráneo buscándose.

Es decir, en este cuento del *Octaedro* Cortázar reafirma y concretiza de manera muy directa la importancia de *la actitud* ante la búsqueda; su personaje es totalmente consciente de las dificultades, las circunstancias desfavorables, sufre fracasos reiteradamente, sin embargo, no deja de jugar, sigue con la búsqueda a toda costa, y por la persecución al otro invita al lector para participar en el juego. Cortázar no garantiza éxitos, lo que exige es que todos traten

de liberarse del sentimiento de descolocación ("de no estar del todo en cualquiera de las estructuras, de las telas que arma la vida y en las que somos a la vez araña y mosca"[47]), y que a través del juego se esfuercen por alcanzar el encuentro anhelado.

Lo nuevo

La importancia del cuento *Manuscrito hallado en un bolsillo* se halla en la continuación del tema humano comenzado con *El perseguidor*. Cortázar ha dado un paso adelante en la concretización del conflicto existencial de nuestro siglo mostrándonos en forma inequívoca que lo otro es el otro ser humano que en el presente cuento—después de tantas variantes desde animales hasta hombres impersonales—se personifica por Marie-Claude.

Al mismo tiempo hemos visto que el tema del metro no es nuevo, el doble, el juego son elementos bien conocidos de la narrativa anterior de Cortázar, los logros resumidos bajo las nociones de la circularidad, el lector-cómplice, el auto-enfrentamiento y el azar tampoco conllevan novedades trascendentales en la obra cortazariana como queda demostrado más arriba. Lo nuevo de este cuento se realiza en el *tratamiento*[48] de todos estos factores, la combinación de los medios arriba expuestos de tal manera que en quince págnias—con máxima economía de sus recursos,[49] con una tensión continua de fogosidad y con una espontaneidad increíble—Julio Cortázar logra repetir la complejidad maravillosa de *Rayuela*. Con este cuento el autor ha demostrado su dominio absoluto de los géneros narrativos y triunfa con un *knockout* literario.

NOTAS

[1] Ed. Siglo XXI, México, 1967, p. 25.
[2] Cortázar, J., *Octaedro*, Alianza Editorial, Madrid, 1974.
[3] Ibid., págs. 49—65. En lugar del título completo desde ahora utilizaremos la primera palabra: *Manuscrito*.
[4] Harss, L., *Los nuestros*, ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1966, p. 273.
[5] Véase, por ejemplo, *La vuelta . . .*, págs. 25—26.
[6] *Algunos aspectos del cuento*, en *Casa de las Américas*, La Habana, núms. 15—16. págs. 3—14.
[7] Cortázar, J., *Bestiario*, ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1971, págs. 35—51.
[8] Cortázar, J., *62. Modelo para armar*, ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1968, p. 101.
[9] *Rayuela*, ed. Casa de la Américas, La Habana, 1969, págs. 406 y 412, citadas por las notas 24 y 25.
[10] *Manuscrito*, p. 53.
[11] Para simplificar la ilustración hemos dibujado un octógono.
[12] Véase en *La generación del 98*, ed. Instituto del Libro, La Habana, 1970, págs. 249—250.
[13] Morello-Frosch, M., *El personaje y su doble en las ficciones de Cortázar*, en *Revista Iberoamericana*, vol. XXXIV. núm. 66., 1968 julio-diciembre, p. 324.

[14] *Rayuela*, p. 23.
[15] Ibid., p. 290.
[16] Ibid., p. 160.
[17] Ibid., p. 500.
[18] *62. Modelo para armar*, p. 102.
[19] Ed. Siglo XXI, México, 1969, p. 36. Ver también *Rayuela*, págs. 512—513.
[20] *Último round*, p. 37.
[21] Es el último verso de una canción infantil argentina, citado en varias obras de Cortázar. Ver también el artículo de Rubén Benítez con el mismo título en *Revista iberoamericana*, vol. XXXIX. núms. 84—85, 1973 jul.-dic., págs. 483—503.
[22] *62. Modelo para armar*, p. 71.
[23] Véase el ensayo mencionado en nota 13.
[24] *Rayuela*, p. 412.
[25] Ibid., p. 406.
[26] *Manuscrito*, p. 53.
[27] Ver nota 18.
[28] *Último round*, p. 66.
[29] *Los nuestros*, p. 281.
[30] *La vuelta . . .*, p. 21.
[31] *Rayuela*, p. 31.
[32] El vidrio mismo tiene semejante importancia en la narrativa de Cortázar, siempre simboliza el límite del otro lado, véase, por ejemplo, *La isla a mediodía*, *Manuscrito*, *Axolotl*, etc.
[33] *Manuscrito*, p. 52.
[34] Ibid., p. 53.
[35] Ibid., p. 64.
[36] Ibid., p. 59.
[37] Véase el ensayo de Rubén Benítez citado en nota 21.
[38] *Manuscrito*, p. 54.
[39] Ibid.
[40] *Los nuestros*, p. 289.
[41] Ibid., p. 292.
[42] Ver, por ejemplo, Malva E. Filer, *Los mundos de Julio Cortázar*, ed. Las Américas Publishing Co., New York, 1970.
[43] *Rayuela*, p. 23.
[44] En *Quince relatos de América Latina*, ed. Casa de las Américas, La Habana, 1970, p. 191.
[45] *Rayuela*, p. 161.
[46] *Manuscrito*, p. 62.
[47] *La vuelta . . .*, p. 21.
[48] Véase el artículo del propio Cortázar, citado en nota 6.
[49] Ver *Último round*, p. 35.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 17 (1–2), pp. 239–246 (1975)

La dependencia social, factor determinante de la humillación

Por

ZSUZSA HARASZTI

(Budapest)

Conversación en la Catedral[1] es la novela más amarga de Mario Vargas Llosa. Su tendencia a trazar una parábola social en la que denunciara los motivos del estancamiento de gran parte de su generación ya se hizo evidente en el relato *Los cachorros*. Esta profunda preocupación del escritor es la que lo llevó a analizar los motivos y las consecuencias de la frustración en los más diferentes aspectos, de la generación que, con él, vivió su adolescencia en la sociedad peruana de los años 1950. *Conversación en la Catedral*, por lo tanto, se conceptuó con el propósito de presentar una imagen del ochenio del general Manuel Odría (1948—1956), creando una novela política, relatada al nivel de la vida privada de los personajes que a su vez protagonizan las clases y capas sociales, las tendencias y movimientos políticos, las ideologías, la mentalidad y la moral característicos del Perú durante el período de la dictadura.

América Latina ha vivido varias dictaduras cuyos crímenes fueron denunciados en su tiempo por la literatura, p. ej., en *El Señor Presidente* de Miguel Angel Asturias, o en *El acoso* de Alejo Carpentier. Sin embrago, la novela de Vargas Llosa ha tenido que reflejar una dictadura hasta cierto punto distinta que, sin desdeñar la violencia brutal, demostró tener predilección por la intriga, la corrupción, el compromiso y la duplicidad.

Al respecto de *Una piel de serpiente* de Luis Loayza, novela igualmente inspirada en el tema de la dictadura odriísta, Vargas Llosa recuerda la atmósfera que los rodeaba en la adolescencia y que los había convertido en hombres "abúlicos y un poco encanallados".[2] Vargas Llosa señala que, con excepción de los revolucionarios de la época, nadie puede recordar con orgullo aquellos años:

> "Nosotros . . . los adolescentes de esa tibia clase media a la que la dictadura se contentó con envilecer, disgustándolos del Perú, de la política, de sí mismos, o haciendo de ellos conformistas y cachorros de tigres, sólo podríamos decir: fuimos una generación de sonámbulos . . . Contradicciones vivientes, detestábamos nuestro mundillo, sus prejuicios, su hipocresía y su buena conciencia, pero no hacíamos nada para romper con él . . ."[3]

La novela de Vargas Llosa enfoca, analiza y condena amargamente la esencia del régimen odriísta: el sistema de dependencia extendido sobre toda la sociedad, basado en la múltiple humillación y sujeción, realizadas especialmente mediante la corrupción, produciendo personalidades derrotadas, frustradas.

El conjunto de los diálogos que constituyen la novela descubren un sinfín de interrelaciones humanas que, debido al sistema de dependencia característico del país subdesarrollado, no son sino relaciones de dominación-servidumbre. La novela demuestra que la dictadura extendió a todos los niveles de la sociedad el sistema de dependencia, al mismo tiempo que reafirmaba su propia subordinación a los intereses económicos y políticos de los Estados Unidos. Como se observa, ya desde la propia cúspide de la sociedad peruana el fenómeno de la humillación viene subordinado al sistema de dependencia: el dominante y humillador es a la vez, entre otras correlaciones sociales, dominado y humillado; la humillación misma se presenta de una manera multifacética, cuando las correlaciones humanas y las circunstancias reunen a un mismo tiempo sus más diferentes aspectos, como p. ej., la humillación racial con la sexual. Por consiguiente, la humillación abarca todo el ámbito nacional y todos han de sufrir necesariamente, en mayor o menor escala, sus denigrantes consecuencias.

El planteamiento de la compleja totalidad del problema de la dependencia-humillación-corrupción-frustración realza el valor denunciatorio de la novela cuya estructura recalca, entremezclando diferentes conversaciones independientes entre sí tanto en tiempo como en espacio, las relaciones de dependencia: lo común de las escenas asociadas es el ambiente de sometimiento, que emana de las altas jerarquías hacia las capas inferiores de la sociedad, el juego sucio que cada protagonista realiza para elevarse hundiendo a los demás, o, en otras ocasiones, la búsqueda ora exitosa, ora casi inútil de los motivos de su frustración ya consumada.

Conversación en la Catedral hace posible el examen del fenómeno de la humillación en los estratos más bajos de la sociedad, debido a que la novela abunda en personajes de origen popular, en su mayoría procedentes de las capas marginales, tan características de las sociedades subdesarrolladas.

Las relaciones de dominación-servidumbre y sus envilecedoras consecuencias se manifiestan con mayor evidencia en el destino de Ambrosio Pardo, uno de los protagonistas más frustrados de la novela.

Ambrosio es zambo,[4] y Vargas Llosa lo describe con una gran variedad de defectos morales, recalcando especialmente su servilismo y cobardía. Cabe señalar que Vargas Llosa en otras ocasiones también ha descrito personajes negros o zambos, p. ej., en *La Ciudad y los Perros*, quienes efectivamente eran cobardes y ruines, o no lo eran ni más ni menos que sus compañeros blancos, pero se les consideraba como tales conforme a los prejuicios raciales latentes en la sociedad peruana. Se sabe que

"en el Perú las clases sociales están separadas desde la Colonia por un sistema de compartimientos estancos . . ."[5]

y que la clase dominante, formada por una minoría blanca, se empeña en mantener la estructura económica que impide el ascenso social de las demás agrupaciones étnicas del país.

J. C. Mariátegui señala que

"El negro, el mulato, el "zambo" representan en nuestro pasado, elementos coloniales . . . El esclavo vino al Perú a servir los fines colonizadores de España . . . El negro ha mirado siempre con hostilidad y desconfianza la sierra donde no ha podido aclimatarse física ni espiritualmente . . . Para su antiguo amo blanco ha guardado después de su manumisión, un sentimiento de liberto adicto. La sociedad colonial . . . hizo del negro un doméstico—muy pocas veces un artesano, un obrero . . . Tanto como impenetrable y uraño el indio, le fue asequible y doméstico el negro. Y nació una subordinación cuya primera razón estaba en el origen mismo de la importación de esclavos y de la que sólo redime al negro y al mulato la evolución social y económica que, convirtiéndolo en obrero, cancela y extirpa poco a poco la herencia espiritual del esclavo . . . Sólo el socialismo, despertando en él conciencia clasista, es capaz de conducirlo a la ruptura definitiva con los últimos rezagos del espíritu colonial".[6]

Por lo tanto, la interpretación de la figura de Ambrosio y de otros personajes afines, así como la de la perdurabilidad de sus defectos morales se hace posible enfocando el problema racial desde un punto de vista de clases.

Ambrosio representa el caso típico del proletario de provincia que en busca de trabajo llega a la ciudad. Es hijo de un delincuente y su madre, una negra, tiene un puesto de venta callejera. Él mismo comienza a ganarse la vida como chófer interprovincial. A pesar de haber sido en su infancia amigo de don Cayo y haberle servido en un sinnúmero de fechorías, Ambrosio, el zambo de humilde procedencia, al reencontrarse ya ni se atreve a tutearlo y cuando Bermúdez inicia su carrera política, Ambrosio aspira solamente a ser su chófer, perpetuando las relaciones de servidumbre y sin tener mayores ambiciones.

Como chófer de don Cayo, Ambrosio mantiene relaciones amistosas con los matones de la policía y en ciertas ocasiones, si le pagan—éste es el papel de los lumpen—hasta participa en acciones represivas, sin que por ello llegue a tener opinión alguna sobre política, excepto la de que en política no hay cosas limpias. Esta es la única experiencia que sacara al lado de Cayo Bermúdez.

Ambrosio es una persona de una moral ablandada,—su propio padre le ha robado—que no conoce la rebeldía, a quien ningún abuso llega a conmover y, por consiguiente, es completamente pasivo y obediente. Su naturaleza

abúlica y su primitivismo completan la falta de conciencia que lo caracteriza. Ambrosio lo mismo se deja adular que humillar, simplemente es incapaz de percibir su situación de explotado. No solamente sus actos, también su comportamiento, sus modales, su fisonomía revelan y concentran los rasgos del hombre humillado.

Aún trabajando con don Cayo, Ambrosio llega a conocer a Queta, una prostituta que, a pesar de su condición social, guarda una personalidad firme y no se ha dejado corromper. Queta tiene una visión muy amplia de la vida y la moral de los círculos dominantes, de los cuales no depende sino económicamente, y ha sabido salvar su libertad de pensamiento y su sensibilidad moral que le permiten percatar y juzgar los fenómenos de la humillación, detestados por ella. Ambos personajes, Ambrosio y Queta se encuentran en los últimos peldaños del escalón social, pero sus personalidades contrastan sobremanera, especialmente en lo que se refiere a la dignidad humana y al reconocimiento de la realidad circundante.

Ambrosio se siente atraído por la muchacha que desde el primer momento lo desprecia:

"No porque seas negro, a mí me importa un pito—dijo Queta—. Porque eres sirviente de Cayo Mierda.
—No soy sirviente de nadie—dijo el sambo, tranquilo—. Sólo soy su chófer.
—Su matón—dijo Queta" (II, p. 208).

La imagen de Ambrosio, vista por Queta nos revela a un hombre de ojos asustados e intimidados, pelos furiosamente alisados para que se note menos su origen negro, de voz acobardada, cabizbajo, que no resiste la mirada de los demás. El desdén de Queta se profundiza cuando Ambrosio se pone a trabajar de chófer de Fermín Zavala.

Impulsado por su pasión, Ambrosio junta el dinero necesario para pagar los servicios de la prostituta, con quien desarrolla largas conversaciones que revelan sus condiciones de vida y su mentalidad acobardada.

"Que te pisen, que te traten mal. Si yo no te hubiera tratado mal no te pasarías la vida juntando plata para subir aquí a contarme tus penas. ¿Tus penas? Las primeras veces creía que sí, ahora ya no. A ti todo lo que te pasa te gusta" (II, p. 249).

Bermúdez que conoce el servilismo de Ambrosio, con el propósito de humillar máximamente a Fermín Zavala, le cede su chófer, sacrificándolo a la aberración homosexual del millonario. Ambrosio no se da cuenta de que no es sino un instrumento a merced de voluntades ajenas. El mal trato lo acobarda, pero lo más notable de su carácter es el que lo fascina y exalta su espíritu de sometimiento la cordialidad que, siendo incapaz de interpretar su

significado, confunde con la franqueza y la amistad. Su actitud sumisa facilita la realización de las más diversas formas de humillación.

"Te caló apenas te vio—murmuró Queta . . . una ojeada y vio que te haces humo si te tratan mal. Te vio y se dio cuenta que si te ganan la moral te vuelves un trapo . . . Se dio cuenta que te morirías de miedo—dijo Queta . . . que no harías nada, que contigo podía hacer lo que quería" (II, p. 253).

La aberración emana de Zavala quien, con Cayo Bermúdez, representa el mayor grado de corrupción moral, tanto más evidente cuanto que es tremenda la distancia social que lo separa de Ambrosio. Las relaciones establecidas entre los dos, ante todo, son de dominio-servidumbre, pero esta dependencia comprende múltiples variantes de humillación. Don Fermín, en primer lugar, se aprovecha de la humillación social y racial de su chófer para el cual es un "honor" el interés que hacia él manifiesta su patrón blanco. La humillación sexual y moral también son productos de las relaciones de dependencia, y su complejidad se manifiesta en el hecho de que ambas partes resultan humilladas y degradadas. La "amistad" entre don Fermín y Ambrosio, como lo observa Queta, es como el juego del gato con el ratón. Don Fermín se aprovecha de la falta de carácter de su chófer y consigue que éste lo admire, que se desarrolle en él una lealtad canina hacia el amo, hacia su bienhechor. Ambrosio está tan dominado que, sin corresponder los sentimientos de don Fermín, acepta el papel que se le impone. Siente un respeto infinito por Zavala y le obedece por agradecimiento.

"Por su manera de tratarme a mí . . . Por la forma como me oye, como me pregunta, como conversamos. Por la confianza que me da. Mi vida cambió desde que entré a trabajar con usted, don" (I, p. 320).

A veces le obedece por pena o miedo, pero nunca por interés. Tampoco siente vergüenza, ya que sabe, si le contara a sus amigos, los matones, el carácter de sus relaciones con don Fermín, no les extrañaría: ellos también suelen abusar de los presos. Ambrosio se entrega en alma y cuerpo a su patrón, por eso su humillación es más profunda que la de una prostituta.

"Yo sólo abro las piernas. ¿Pero tú?" (II, p. 267).

Ambrosio sacrifica a estas relaciones que degradan su virilidad sus auténticos sentimientos de amor hacia Amalia, la criada de la familia Zavala. La muchacha desde el primer momento siente, aun sin conocer el motivo, la cobardía e hipocresía de Ambrosio.

". . . les tenía más miedo a los señores que yo . . ." (I, p. 291).

De esta manera, la humillación sexual del chófer a su vez originará una nueva

humillación; ambos amores son humillantes y anómalos, y en vez de ennoblecer, envilecen más.

La amoralidad de Ambrosio culmina en el acto de máxima entrega a don Fermín: cuando se entera de que la Musa, ex-amante de Bermúdez, está chantajeando a su amo y que también lo ha puesto al tanto de sus relaciones con Amalia, por su propia iniciativa amenaza a la Musa, aludiendo a las dificultades que don Fermín tiene en sus negocios y al dolor que le habrá hecho pasar con su indiscreción.

"A mí no me hubiera importado que le contara a Amalia lo de mí. Pero no hacerle eso a él" (II, p. 283).
"No te hubiera importado que le cuente a tu mujer—dijo Queta, mirándolo—. Sólo te importa Bola de Oro, sólo te importa el maricón. Eres peor que él. Sal de aquí de una vez" (II, p. 283).

Ambrosio tiene la sensación de haber engañado a su amo y esto lo hace sentirse una basura; sus sentimientos de vergüenza y lealtad aumentan por el hecho de que don Fermín no lo haya despedido:

"No me botó, no le dio cólera, no me resondró—roncó Ambrosio—. Se compadeció de mí, me perdonó. ¿No ve que a una persona como él ella no puede hacerle maldades así?" (II, p. 284).

La corrupción moral que Zavala ejerce sobre Ambrosio se verifica en el hecho de que el chófer está condicionado para obedecer ciegamente, sin reservas no solamente las órdenes, sino incluso los deseos más ocultos de su amo. Don Fermín se aprovecha de la falta de conciencia de Ambrosio, lo mismo que la dictadura de Odría se aprovechaba de los elementos lumpen, dispuestos a realizar las labores sucias de la política. Cuando Ambrosio opta por asesinar a la Musa y lo hace de una manera increiblemente cruel, nada indica que don Fermín lo haya contratado en una forma directa, pero sí el que le haya hablado de sus problemas, insinuándole la idea de buscar alguna solución.

"Sí, por hacerle un bien a él, para salvarlo a él—dijo Ambrosio—. Para demostrarle mi agradecimiento, sí. Ahora quiere que me vaya. No, no es ingratitud, no es maldad. Es por su familia, no quiere que esto lo manche. Él es buena gente" (II, pp. 152—153).

Ambrosio se convierte en asesino sin tener conciencia de que está actuando como un esclavo, que lo han privado hasta de su voluntad. Queta resume los motivos del sometimiento, de la humillación múltiple de Ambrosio:

"... porque eres un servil—dijo Queta con asco—. Porque él es blanco y tú no, porque él es rico y tú no. Porque estás acostumbrado a que hagan contigo lo que quieran" (II, p. 253).

Después del asesinato Ambrosio, con la ayuda de don Fermín y de un amigo policía, se oculta en una ciudad de provincia, donde vivirá con Amalia hundiéndose cada vez más en la miseria. La muerte de su mujer lo empuja a volver a Lima y consigue dinero para el pasaje vendiendo un autobús robado. En la capital, por miedo a la policía, vagabundea y trabaja en lugares ocasionales, evitando que le pidan papeles. Tampoco recurre a la ayuda de don Fermín al que sigue considerando como único bienhechor de su vida.

"Un hombre, por jodido que esté, tiene su orgullo—dice Ambrosio—. Don Fermín tenía un buen concepto de mí. Yo andaba arruinado, hecho una mugre ¿ve?
—Y por qué a mí sí—dice Santiago—. Por qué no te ha dado vergüenza contarme a mí lo del camión.—Será porque ni orgullo me queda—dice Ambrosio—. Pero entonces me quedaba. Además usted no es su papá, niño" (II, p. 304).

Cuando Santiago Zavala—rescatando a su perrito—se reencuentra con Ambrosio, éste trabaja en la perrera de Lima matando a palos a los perros, al mismo tiempo que Santiago se dedica a escribir editoriales sobre la epidemia de rabia, contra los perros de Lima. Estos dos derrotados son los que mantienen la conversación eje de la novela en la taberna "La Catedral". Ambrosio ya no puede recuperarse:

"Su voz llega titubeante, temerosa, se pierde, cautelosa, implorante, vuelve, respetuosa o ansiosa o compungida, siempre vencida . . . No sólo se había desmoronado, envejecido, embrutecido; a lo mejor andaba tísico también. Mil veces más jodido que Carlitos o que tú, Zavalita" (I, p. 26).

Ambrosio, lo mismo que en los tiempos de sus relaciones con Bermúdez y sus matones, se presta para los trabajos sucios y, con la misma violencia que demostrara por agradecimiento hacia Zavala en el asesinato de la Musa, también por gratitud está dispuesto a matar perros, si lo llaman y le dicen

"échanos una mano por unos días aunque sea sin papeles" (II, p. 307).

La frustración de Ambrosio es completa; sus perspectivas se han cerrado, la humillación lo ha consumido, no le queda otra salida que la de prepararse para la muerte.

"Trabajaría aquí, allá, a lo mejor dentro de un tiempo había otra epidemia de rabia y lo llamarían de nuevo, y después aquí, allá, y después, bueno, después ya se moriría ¿no, niño?" (II, p. 307).

Santiago, por su parte, también se ha rendido a su frustración. Al salvar de la perrera a uno de los símbolos de su mediocre vida de pequeñoburgués—su perrito—, lo sabemos encerrado definitivamente en la cárcel de la inacción.

". . . a ti nadie vendrá a sacarte nunca de la perrera, Zavalita . . ." (I, p. 30).

Conversación en la Catedral refleja los estragos causados por el sistema de dependencia y humillación tan característicos de las sociedades subdesarrolladas, recalcando que ninguna clase, ningún estrato social puede esquivar sus consecuencias. Sin embargo, se ha de notar que las figuras populares elaboradas en la novela indican el grado de conciencia de las capas marginales de estas sociedades y no el alcanzado ya por los obreros conscientes, por los trabajadores organizados. Los derrotados de la novela viven un presente estrechamente ligado al pasado, un futuro siempre relativo, que no encierra sino nuevas frustraciones sin verdaderas perspectivas de progreso. Estas perspectivas quedan al margen de *Conversación en la Catedral*, y sólo podrán ir abriéndose camino a medida que se vaya venciendo el mundo reflejado y combatido por la obra de Mario Vargas Llosa.

NOTAS

[1] El presente estudio forma parte de mi tesis doctoral: *El Problema de la Humillación en las Novelas de Mario Vargas Llosa*, según la cual el motivo de la humillación puede considerarse una de las claves más esclarecedoras de las novelas de Vargas Llosa. Véase sobre el mismo tema: *Humillación y Frustración en la Obra de M. Vargas Llosa.* Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös Nominatae, Sectio Philologica Moderna, Tomus II., Budapest, 1971, pp. 49—57.; *La Humillación en el Proceso de Proletarización de las Masas Indígenas.* Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös Nominatae, Sectio Philologica Moderna, Tomus V., Budapest, 1974. pp. 35—51. Citamos: Vargas Llosa, Mario: *Conversación en la Catedral*, Barcelona, Seix Barral, Nueva Narrativa Hispánica, 1970, 2 vols., tercera edición. Señalamos entre paréntesis con números romanos el tomo y con arábigos las páginas correspondientes.

[2] Oviedo, J. M., *Mario Vargas Llosa*: *La Invención de una Realidad.* Barcelona, Barral Editores, 1970, primera edición, p. 222.

[3] Cit. por Oviedo, op. cit., p. 222.

[4] "Zambo" se llama al descendiente de indio y negro. La misma palabra significa también "de piernas torcidas". Según Oviedo, Vargas Llosa escribe deliberadamente "sambo" para evitar que, en países como Argentina y España, se entienda según este segundo sentido. (Véase: Oviedo, op. cit., p. 196.)

[5] Vargas Llosa, M., *Tres notas sobre Arguedas. Nueva Novela Latinoamericana.* 1. Buenos Aires, Ed. Paidós, 1969, p. 31.

[6] Mariátegui, J. C., *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana.* La Habana, Casa de las Américas, 1963, pp. 312—313.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 17 (1—2), pp. 247—268 (1975)

Contraste y paralelismo en "La ciudad y los perros"

Por

PÉTER BIKFALVY

(Budapest)

Vargas Llosa a menudo y con preferencia argumenta que la personalidad del escritor la caracteriza de manera inevitable la dualidad, que la intención del escritor no es igual al resultado.[1] Su propia obra de escritor, fundamenta también la justeza parcial de esta posición. Vargas Llosa que en sus ensayos, en sus críticas y en sus declaraciones ya eleva a un nivel de dogma la objetividad del escritor, la necesidad de la "impassibilité" flaubertiana,[2] en su propia práctica de escritor no puede satisfacer completamente esta prescripción estética considerada imprescindible. Y sobre todo en su primera novela *La ciudad y los perros* no fue capaz de lograr esa objetividad anhelada. Dos críticos de diferentes nacionalidades—afirman atinadamente—e independientemente el uno del otro—que este libro fue escrito "con rabia", "con las mandíbulas apretadas".[3] Evidentemente este apasionamiento se explica por la fuerte inspiración autobiográfica, por la juventud del escritor, por el tema que toca muy de cerca al autor, por las recientes vivencias conmovedoras adquiridas en la adolescencia, que es quizás, por añadidura, la época más sensible y la más susceptible.[4] Sin embargo, la relación personal apasionada no da en sí una respuesta satisfactoria al por qué precisamente, este libro es la novela de Vargas Llosa más dramática y saturada de tensión. Esto se explica mejor por el hecho de que ninguna de las novelas posteriores del escritor están cimentadas en tal medida y con una consecuencia tan extraordinaria en el principio estructural del contraste y el paralelo.[5] Así apliquenos o no la diferenciación de la "forma interior" y la "forma exterior" aconsejada por algunos (Lukács, Szigeti, etc.) u objetada por otros (Wellek-Warren, Wehrli, etc.), después de un análisis más profundo, de todas maneras, llegamos a la conclusión de que el principio estructural del contraste y el paralelo presumiblemente, como una consecuencia de la creación consciente de Vargas Llosa, penetra los niveles tanto de contenido como de forma interna y externa de esta novela, al mismo tiempo, con esto estrecha aún más la unidad del contenido y la forma.

A continuación examinaremos en los siguientes aspectos la presencia conjunta del contraste y el paralelo:

a) contenido; *b)* caracteres; *c)* dualidad de ciertos acontecimientos, encuentros y de las relaciones entre algunos personajes; *d)* estructura; *e)* focos narrativos, estilo; y finalmente haremos algunas observaciones resumidas y notas deducidas como consecuencia.

a) La dualidad es expresada hasta en el título: contraste y paralelo, discordancia y analogía, contraposición y coherencia se dan en toda la obra desde los contextos más generales hasta las unidades más pequeñas.

La ciudad y el colegio, si bién no están en lucha entre sí, no son dos mundos que están en contradicción irreconciliable,[6] en todo caso son dos formas de manifestación diferentes de la sociedad dada, pues el mundo "abierto" de los civiles, difiere del mundo "cerrado" del ejército. Su ley fundamental: la ley del más fuerte es idéntica, pero mientras en la sociedad civil se verifica a través de engranajes más complicados, en el colegio se presenta en una forma más pura, más directa, limitándose a la subordinación y superioridad, explícitamente estipulada en base al rango y a la fuerza física, a la brutalidad.

En el interior del colegio, el campo de los oficiales y el de los alumnos de la escuela militar se enfrentan entre sí, y de acuerdo a esto hay dos códigos: el reglamento oficial, el cual es pura fórmula, y sirve para crear una aparente disciplina, y el código moral no escrito, el cual a falta de un sistema de normas de convivencia razonable y utilizable, lo establecen los alumnos, animados por la excitación de violar las leyes propia de la adolescencia,[7] el cual, sin embargo, en varios puntos recoge e imita por una parte a la jerarquía oficial del colegio,[8] y por otra las normas de convivencia civil de los adultos en los diferentes grupos y estratos de la sociedad.[9]

Ni siquiera los oficiales toman en serio el reglamento oficial del colegio; Gamboa, honesto pero limitado es el único que quiere mantener y hacer mantener, a todo precio, todas las ordenanzas. Es igualmente tan ilusoria la validez del código moral no escrito aceptado entre los alumnos cuyo punto fundamental infringen con sus denuncias tanto el Esclavo como Alberto.

Pero el antagonismo se pone en tensión no solamente entre los que mantienen las reglas y los que las violan, sino también entre los cadetes y los "perros", entre los cursos superiores e inferiores, entre los de piel blanca y de color, entre los niños bien y los pobres, entre los de la primera sección y los demás, entre los miembros del Círculo y los que no pertenecen al Círculo; e incluso dentro del Círculo entre el Jaguar y el Boa, el Boa y Cava, el Jaguar y el Rulos o entre Cava y el Jaguar. Y del mismo modo en la sociedad civil entre los hijos y los padres, entre el padre y la madre, sin hablar sobre los conflictos existentes entre las bandas del bajo mundo.

Como consecuencia de las múltiples contradicciones, que dividen los mayores o menores campos existentes, las agrupaciones y los individuos, algunos grupos o individuos pueden encontrar aliados ocasionales entre los miembros del campo enemigo. Así a los "perros" les puede caer de perlas las

rivalidades existentes entre los cursos superiores, el niño puede usar al padre contra la madre, la banda de ladrones del bajo mundo, ayudando a la policía, puede liquidar a la "empresa rival", etc.

Esquemáticamente podemos representar así las dualidades que contienen por igual elementos de contraste y paralelo:

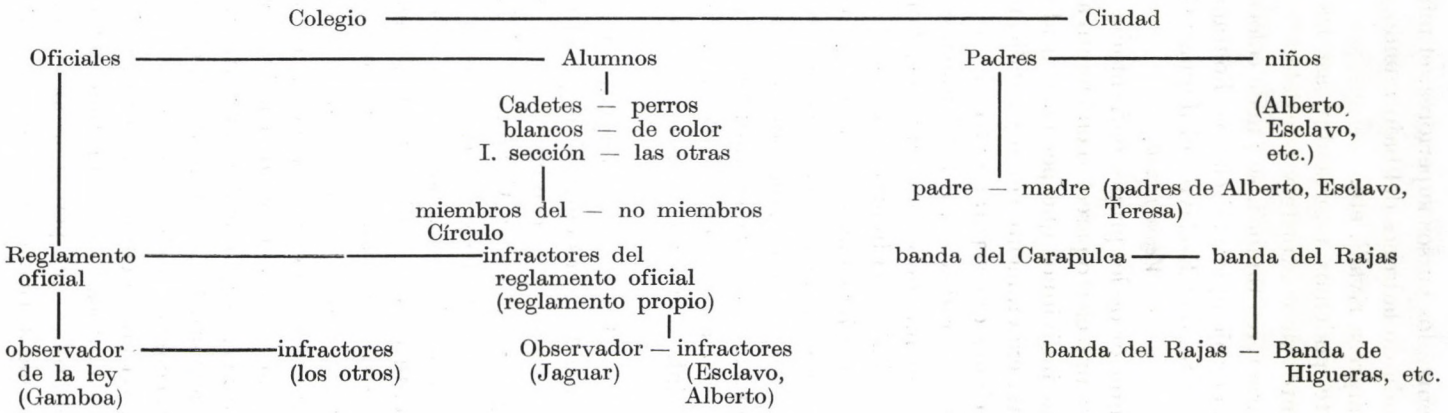
b) Una parte de los caracteres también se puede colocar en pares de paralelo y en pares de contraste, por ejemplo: el Esclavo—Fontana; el Jaguar—Gamboa; Alberto—padre de Alberto, o el Esclavo—el Jaguar; Gamboa—Garrido, etc.

(Véase p. 250)

Se ve que en el interior de los grupos enfrentados también pueden haber individuos, a quienes los une cierto parecido en cuanto al carácter, sin embargo entre el carácter de los individuos que pertenecen al mismo grupo también puede darse el contraste, exactamente como ya indicamos, como resultado de las múltiples contradicciones que separan entre sí a los campos, grupos o individuos teóricamente en contradicción, o teóricamente aliados.

Esclavo pertenece al mundo de los alumnos, Fontana al mundo de los profesores, los cuales se hallan enfrentados entre sí, sin embargo tienen la cualidad común que los conjunciona en una pareja de caracteres y es que ninguno de los dos ni puede ni quiere reconocer la ley del más fuerte, la ley fundamental de la sociedad presentada por Vargas Llosa. La comunidad psíquica también conlleva a un destino común: los dos se ponen a la merced no sólo de los que pertenecen a sus propias "castas", sino también de los que según la jerarquía oficial, teóricamente son sus subordinados (alumnos o "perros").

De la misma manera a Gamboa y al Jaguar a pesar de que pertenecen a mundos diferentes y contradictorios entre sí, el papel de jefes, reconocido en la práctica por todo el mundo, y el camino común que recorrieron, los conjuncionan en una pareja de caracteres. Gamboa y el Jaguar son los hombres fuertes del colegio, quienes están rodeados de respeto, mezclado con temor, y a quienes sus compañeros y subalternos se esfuerzan por imitar.[10] Los dos son la personificación viviente de dos códigos (el reglamento oficial y el código moral no escrito). Con esa seguridad de las personas limitadas, creen en la rectitud infalible del sistema de normas aceptado y predicado por ellos que casi con una obsesión fanática se esfuerzan por hacer cumplir. Con la misma tranquilidad de conciencia con que Gamboa castiga invocando el reglamento, considerado por él como perfecto, así el Jaguar mata sin ningún escrúpulo[11] en nombre de sus propias normas. El propio medio al que pertenecen los condena inculpándolos de la infracción del sistema de normas, que quisieron representar ejemplarmente: a Gamboa por el enfrentamiento con los superiores, al Jaguar a título de soplón. Los "caudillos", que en un tiempo fueron considerados como ejemplos, llegan a ser réprobos que perdieron su plataforma; pues flaqueó su fé en la infalibilidad y obligatoriedad de las normas preconizadas por ellos.


Colegio
Ciudad
Oficiales
Alumnos
Padres
niños
Cadetes — perros
blancos — de color
I. sección — las otras
(Alberto, Esclavo, etc.)
miembros del Círculo — no miembros
padre — madre (padres de Alberto, Esclavo, Teresa)
Reglamento oficial
infractores del reglamento oficial (reglamento propio)
banda del Carapulca
banda del Rajas
observador de la ley (Gamboa)
infractores (los otros)
Observador (Jaguar)
infractores (Esclavo, Alberto)
banda del Rajas — Banda de Higueras, etc.

En contrapartida a los ejemplos anteriores tenemos el contraste de caracteres del Esclavo y el Jaguar que pertenecen al mismo grupo. Las formas del comportamiento de ellos son dos respuestas básicas frente a la ley del más fuerte: el uno es la víctima de esta ley, ya que se niega a reconocerla y no se adapta a ella; el otro se convierte en verdugo, para no ser su víctima.[12]

De la misma manera, existe el contraste entre el carácter de Gamboa y Garrido que tienen casi el mismo rango y ocupan una posición social parecida: el uno es limitado, pero honesto y correcto; el otro es inteligente, pero cínico hasta la médula y un arribista sin escrúpulos; el uno invoca el reglamento y a toda costa es fiel a sus principios, el otro apela a las costumbres aceptadas o toleradas en la vida, es un hombre que cambia constantemente sus principios de acuerdo a las necesidades prácticas.

También en la novela encontramos ejemplo en el cual el carácter de un mismo protagonista es a la vez contraste y paralelo de otro. Alberto acusa constantemente a su padre por su mala suerte, mientras tanto anhela precisamente esa forma de vida, que representa su padre, y finalmente resuelve su conflicto interno, cuando explícitamente pone ante sí a su padre como ejemplo a seguir.

Y esto ya conduce a los siguientes temas: puede existir también contraste y paralelo entre el pasado y el presente de algunos protagonistas; entre sus egos fuera del colegio y dentro del colegio. Esto también lo expresa el cambio de nombres: Alberto—el Poeta, Ricardo—el Esclavo, "yo"—el Jaguar. Sin lugar a dudas, en el caso de este último se da, el abismo más grande entre la figura presentada por el novelista y vista por los demás personajes,[13] y entre el carácter del protagonista anónimo conocido a través de sus monólogos.

Entre el pasado y el presente del Jaguar en el colegio, en principio domina el contraste: a los recuerdos del muchacho puro y tímido, siguen como una contradicción penetrante, las narraciones del Boa o Alberto sobre la crueldad, la perversidad, la infamia del jefe actual de la banda.[14] Con el inicio de los robos el yo pasado del Jaguar también se desdobla, luego empieza a parecerse poco a poco a la figura conocida en el colegio, así lo paralelo será cada vez más dominante entre los acontecimientos expuestos de su pasado y su presente. El contraste de las dos faces del yo pasado se percibe bien en esas pocas palabras del diálogo entre Teresa y el Jaguar ("eres muy bueno"—"no creas"—p. 237), cuando con el dinero conseguido con el primer robo le da un presente a la muchacha.

A esta escena le sigue—en parte como paralelo, en parte como contraste—la lucha llena de incertidumbres de Alberto sobre la culpabilidad del Jaguar: "¿Estoy seguro, quién está seguro? A mí no puedes engañarme, hijo de perra, he visto la cara que tienes . . ." (p. 238).

Sin embargo, en lo sucesivo, una vez que la relación que lo liga con Teresa se relaja y que el Jaguar se incorpora a los miembros del bajo mundo; lo paralelo es lo que por completo llega a dominar entre su pasado y su presente.

Inmediatamente después de que meten al Jaguar en la celda del colegio, nos enteramos de que algunos años atrás casi los agarraron junto con Higueras cuando cometían un robo (II libro, IV capítulo; escena 1 y 2). En la celda el Jaguar le levanta la mano a Gamboa, quien si pudiera de buen gusto lo llevaría al reformatorio, en lugar del colegio (p. 270). En la escena siguiente, que evoca el pasado, el Jaguar pega tan brutalmente al muchacho que gusta de Teresa que todas las personas congregadas en su exasperación gritan lo mismo: "es un salvaje, a la correccional"—p. 274 (II libro, V capítulo, escena 2 y 3).

El monólogo siguiente del Jaguar evoca la historia de la delación y encarcelamiento de la pandilla de Higueras y la idea de la venganza. En la siguiente escena el Jaguar se entera por Alberto de que fue él quien lo delató y lo envió tras de las rejas. El Jaguar a golpes se desquita de Alberto, y promete una venganza aún más ejemplar. (II libro, VI capítulo, escena 2 y 3.)

La última rememoración del Jaguar descubre un nuevo rasgo de su carácter: su hipócrita apacibilidad y el que sabe mentir descaradamente (pp. 299—301). En la escena siguiente se sirve de estas aptitudes, cuando con una interpretación teatral convincente hace creer a Alberto su inocencia.[15]

En el pasado y presente de los protagonistas, si bién no en tal medida, también se puede hallar el contraste y el paralelo, por ejemplo en los sentimientos para con las chicas puros y afectuosos de muchachuelo, y frente a esto en las relaciones brutales respecto a las prostitutas, o en la satisfacción baja, perversa de los instintos sexuales.

Alberto pasa la tarde cortejando a Teresa, luego por la noche busca a la Pies Dorados para participar del placer estéril de su amor comercial (IV capítulo). El recuerdo de estas dos relaciones, de contenido opuesto entre sí, más tarde se conjunciona en la masturbación fantasiosa de Alberto (V capítulo, escena 4, p. 110). La masturbación colectiva, que se lleva a cabo en la Perlita contrasta de una manera extremadamente violenta con las tres escenas amorosas que se evocan en este mismo capítulo: el primer paseo breve del Jaguar y Teresa, el conocimiento entre el Esclavo y Teresa y las tentativas torpes de Alberto por ganar la simpatía de Helena.

El contraste y el paralelo también puede darse en la vida de dos protagonistas diferentes. Así por ejemplo el pasado tanto de Alberto como del Esclavo antes de ingresar al colegio contienen una serie de elementos paralelos y contradictorios. El parecido no solamente salta a la vista en lo formal: así su pasado es evocado por el mismo número de escenas (5—5), los cuales se presentan en el mismo orden y en los mismos capítulos (el Esclavo, Alberto: I capítulo: escena 2 y 4; III capítulo: escena 3 y 5; V capítulo: escena 3 y 5;

VII capítulo: escena 3 y 5; II parte, I capítulo: escena 6 y 8) sino que también, desde el punto de vista del contenido, se puede observar cierto paralelo; la evocación del pasado de ambos empieza con la descripción del traslado y de la adaptación al nuevo ambiente, o mejor dicho en el caso del Esclavo, la incapacidad para la adaptación y término con la decisión de inscribirse en el colegio. También aquí es notoria la diferencia: así Alberto es obligado por su padre a ingresar al Leoncio Prado, el Esclavo se ve obligado a escapar de su padre a la Escuela militar. (Este último acontecimiento suscita también en dos versiones, como una unidad más pequeña, el contraste y el paralelo: en el relato del padre y en la evocación que sigue a este hecha por el Esclavo: II parte, I capítulo, escena 5 y 6.)

Aun podríamos aludir al epílogo, en donde los dos revoltosos de antes (el Jaguar y Alberto), se adaptan de diferentes formas y perspectivas, pero en lo esencial con una asombrosa similitud, o a la última conversación del Jaguar e Higueras, la cual es como si continuara la serie de encuentros que se realizaron en todo el libro, sin embargo se encara a aquellos: aquí es el Jaguar quien ofrece a Higueras su ayuda amistosa, y con el pago de la cuenta borra las deudas anteriores, rescatando simbólicamente su indepencia de su pasado conectado con el bajo mundo de Lima.

c) En la novela sobresalen ciertos acontecimientos, motivos, encuentros, ocurridos en ocasiones que en parte son similares, en parte diferentes, o sea el carácter doble de las relaciones entre los protagonistas.

Por causas diferentes, pero de modo similar ocurren dos denuncias en la novela (tanto por parte del Esclavo como de Alberto) y en consecuencia dos venganzas con métodos diferentes pero igualmente frustrados en su objetivo. (Así tenemos la venganza del Jaguar en supuesto interés de la sección y la tentativa de venganza de Alberto.) En condiciones diferentes y en parte con distintos objetivos se crean dos Círculos, los cuales por causas diversas y de diferente manera llegan al mismo destino, etc.[16]

La relación entre los protagonistas que participan en el desarrollo y desenlace de la trama, por lo general es el resultado de dos encuentros o entrevistas relacionados estrechamente entre sí, pero totalmente diferentes en su carácter.

Alberto en dos oportunidades está junto con el Esclavo por tiempo prolongado: de imaginaria (I capítulo, escena 3) y en el largo tiempo que dura la consigna (V capítulo, escena 4 y 6). En ambas ocasiones lo trata más humanamente que los demás, pero durante la segunda convivencia ya está de por medio la simpatía que sienten los dos por Teresa.

Alberto en dos oportunidades está frente a frente al Jaguar: por primera vez en la celda, cuando lo acusa del asesinato del Esclavo, por segunda vez en la última escena antes del epílogo, cuando le pide perdón por su "equivocación" y le ofrece su amistad. En la primera ocasión Alberto está en superiodad moral,

mientras el Jaguar con la ventaja de su fuerza física trata de contrarrestarla; en la segunda oportunidad el Jaguar está en una "altura" moral tal, frente a Alberto, que con sus palabras puede humillarlo más gravemente que recurriendo a la agresión física. (Esta escena forma al mismo tiempo el par del contraste y del paralelo del principio de la novela: allá el Jaguar, en la cumbre de su poder, como jefe del Círculo, humilla a Cava en el baño; al final de la novela Alberto encuentra al Jaguar réprobo y desposeído de su poder en aquel lavatorio donde nadie va por los ratones. A pesar de lo ocurrido y del cambio de las circunstancias la risa "horrorosa" y la arrogancia humillante del Jaguar quedan incolumes.)

Podríamos continuar con la enumeración. Alberto en dos ocasiones está frente al coronel. El tema de las dos conversaciones en parte es el mismo pero tanto las circunstancias como el comportamiento de ambos son diferentes. En el primer encuentro el coronel en público avergüenza a Alberto, luego deja entrever las posibilidades de sanciones, si no acepta el trato ofrecido. En la segunda oportunidad, a solas, dan cuenta de la realización correctamente recíproca del afrentoso convenio, con el trato afable que caracteriza a los hombres de negocio.[17]

En dos oportunidades están frente a frente los dos hombres fuertes del colegio: Gamboa y el Jaguar. En la primera ocasión, Gamboa, a todo precio quiere arrancar la declaración del Jaguar, pero éste se niega obstinadamente. En el segundo encuentro, Jaguar, voluntariamente reconoce su delito, pero ahora Gambea no acepta la declaración tan deseada anteriormente. En ninguna oportunidad se encuentran los dos protagonistas frente a frente sólamente como superior y como subordinado. La tirantez existente en el primer encuentro por poco lleva hasta la agresión a los dos personificadores de los dos sistemas normativos (el oficial y el no oficial) quienes pues, desde este punto de vista, tienen el mismo rango.[18] Prácticamente, en el segundo encuentro, ya no hay entre ellos una relación de subordinación y superioridad, más bien Gamboa, con el derecho que le da el ser el antiguo superior, el mayor y también el más experimentado, enseña y aconseja a su compañero más joven, quien, a su manera, tiene una suerte parecida a la suya.

De los ejemplos arriba mencionados también se puede ver que en la novela las relaciones, por lo general, se forman entre dos individuos, una tercera persona que puede tener relaciones separadas con los dos, en general no está presente o no sabe de la relación de los otros dos. Así podemos hablar de las relaciones y de los encuentros independientes del Jaguar, o Alberto, o Esclavo, o Teresa, etc. si se quiere con los mismos personajes. Por ejemplo: Alberto y el Esclavo que tienen una relación estrecha entre sí, solamente por separado se encuentran con Teresa, con el padre del Esclavo o con el teniente Huarina; Teresa en dos ocasiones busca a la madre del Jaguar en ausencia de éste (pp. 209 y 338); Marcela traba conocimiento con Teresa sin que sepa

Alberto; Teresa conoce a Higueras solamente de oídas, pero nunca se encuentra con él, etc. O sea que Vargas Llosa evita poner en contacto a ciertos protagonistas. Más tarde trataremos sobre la causa de esto.

d) El contraste y el paralelo también puede darse en la trama de la acción y en la forma estructural externa de la novela. Si bien en este libro la simetría o casi simetría estructural no tiene tal papel, como en "La casa verde", de manera parecida a los demás libros de Vargas Llosa, aquí también éste constituye un principio organizador importante.

En la primera parte los planos temporales (pasado—presente), los lugares donde se desarrolla la acción (ciudad—colegio), los puntos de vista (presentación objetiva en tercera persona desde fuera; presentación subjetiva omnisciente, en tercera persona; monólogo tradicional, "objetivo"; monólogo interior, "subjetivo"), en los sucesivos capítulos muestran alternaciones bastante regulares de acuerdo a los temas que se tratan.

Los capítulos pares de la primera parte (II, IV, VI, VIII) no contienen ningún tipo de evocación en relación con el pasado de los cadetes antes de ingresar al colegio. Su acción se desarrolla en forma lineal, avanzando fundamentalmente en orden cronológico y si lo alteran algunos *flashbacks* (en el II capítulo el recuerdo del "bautizo", en el IV capítulo la retrospección a la Pies Dorados, en el VI capítulo recuerdo del comercio con las "novelas" pornográficas), la acción en tiempo y en espacio siempre regresa al "presente", al punto de partida de la reanimación del pasado. Excepto algunos detalles del VI capítulo, apenas aparecen monólogos, en todas partes domina la presentación en 3. persona (desde el punto de vista del escritor o de algunos protagonistas—principalmente del Alberto—). Las acciones del II y VIII capítulos se desarrollan hasta el final en el colegio y sus alrededores y, en gran parte, muestran la actividad "oficial" que se realiza en el colegio (examen escrito, bautizo, campaña militar). El tiempo de la narración en el II capítulo (a excepción de la evocación) es el tiempo presente, mientras que todo el VIII capítulo se desarrolla en tiempo pasado.

El IV capítulo se desarrolla en la ciudad y tiene su final en el colegio, mientras que la mayor parte del VI capítulo tiene como escenario el colegio, pero la acción termina en la ciudad (fuga de Alberto). El tema fundamental de los dos capítulos está relacionado con el amor, con los celos, con el erotismo (Teresa, la Pies Dorados, novelas pornográficas, el matrimonio deteriorado de los padres de Alberto), y, por otra parte, con el anuncio de la suspensión de las salidas y su correspondiente anulación. Todo el tiempo de la narración del capítulo IV está en pasado, en cambio en el VI capítulo se alternan el pasado y el presente.

Esquemáticamente se puede representar de la siguiente manera la simetría y el contraste entre los capítulos pares:

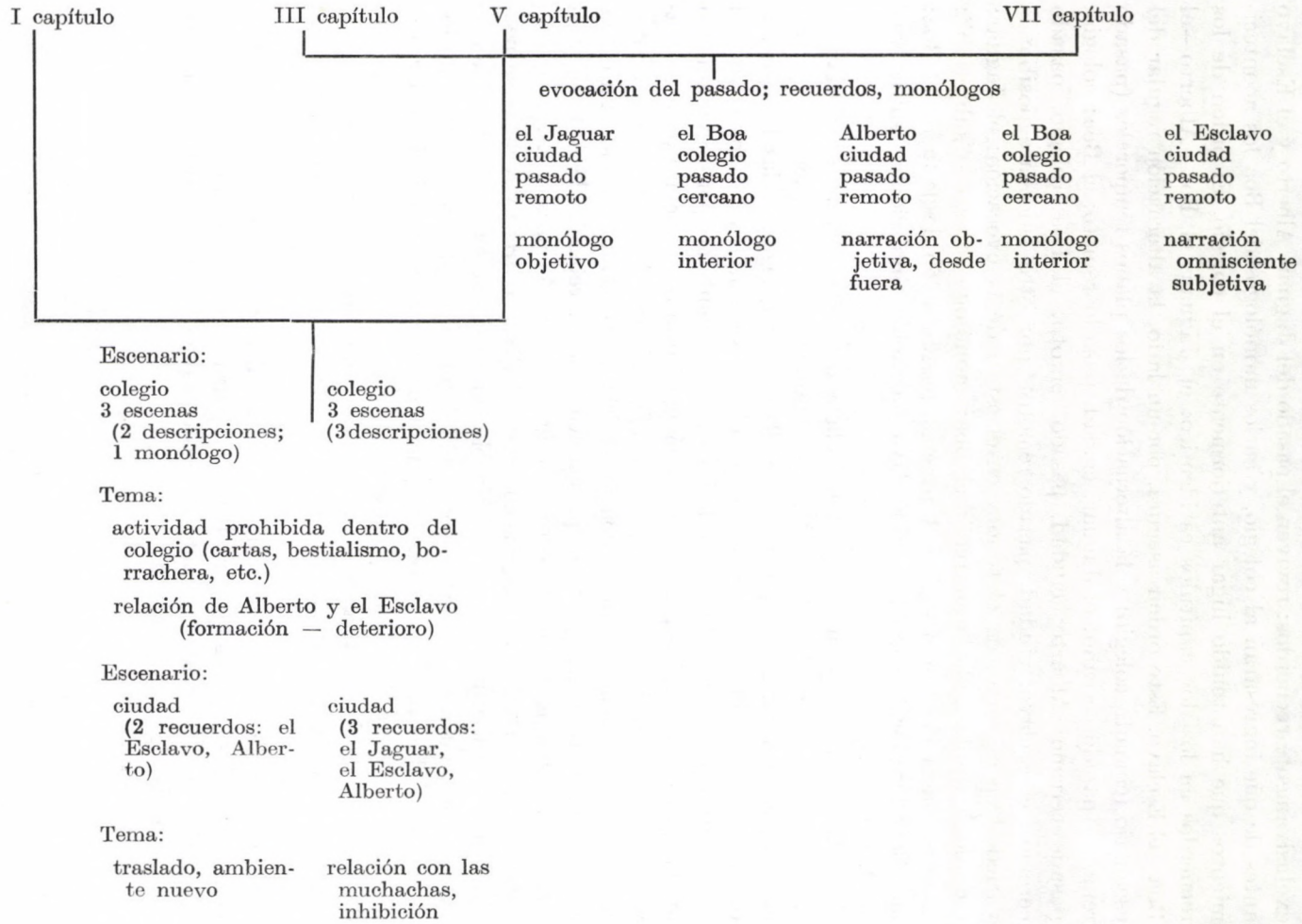
	II cap.	IV cap.	VI cap.	VIII cap.
lugar de escena:	colegio	ciudad (termina en el colegio)	colegio (termina en la ciudad)	colegio
tema:	diana, formación, etc. examen de química; Gamboa castiga al Esclavo	padres de Alberto; Alberto va donde Teresa por encargo del Esclavo; la Pies Dorados; descubrimiento del robo, anuncio de la consigna	descubrimiento del autor del robo (delación); Eleodora (novelas pornográficas), relación de los padres de Alberto; anulación de la consigna; fuga de Alberto donde Teresa	diana, formación, etc. campaña; Gamboa corre con el Esclavo herido
tiempo de la narración:	presente (recuerdo del bautizo — pasado)	pasado	pasado — presente	pasado

Entre los capítulos impares del primer libro el III y el VII contienen exclusivamente recuerdos: reviven el pasado del Jaguar, Alberto y el Esclavo antes de que ingresaran al colegio, y en los monólogos del Boa los acontecimientos que han tenido lugar anteriormente en el colegio. El orden de los recuerdos en los dos capítulos es idéntico: el Jaguar—el Boa—Alberto—el Boa—el Esclavo. Este orden asegura, por un lado, la alternación regular del escenario (ciudad—colegio) y la alternación de los planos temporales (pasado remoto—pasado cercano; el Jaguar: ciudad, pasado remoto; el Boa: colegio, pasado cercano; Alberto: ciudad, pasado remoto; el Boa: colegio, pasado cercano; el Esclavo: ciudad, pasado remoto), por otro lado hace posible la variedad en el modo, en el tono y en el estilo de la evocación: el Jaguar: monólogo tradicional, "objetivo"; el Boa: monólogo interior, "subjetivo"; Alberto: narración "objetiva" en 3. persona, presentación desde fuera; el Boa: monólogo interior, "subjetivo"; el Esclavo: narración omnisciente, "subjetiva" en 3. persona.

El I y el V capítulo contienen cada uno tres recuerdos (el Esclavo—Alberto—el Boa; el Jaguar—el Esclavo—Alberto) y contienen dos y tres escenas, respectivamente, que se desarrollan en el colegio. Todas las escenas que muestran la vida del colegio, comprendiéndose también los monólogos del Boa, representan las actividades de los cadetes prohibidas por el reglamento oficial, pero santificadas por su propio código (robo de los temas para el examen de química, juego de naipes, manifestaciones de bestialismo, homosexualidad, borracheras, masturbación colectiva[19]). Como ya indicamos, en ambos capítulos tienen lugar la presentación de la relación de Alberto y el Esclavo con sus paralelos (Alberto "consigue" un sacón para el Esclavo, y lo defiende donde Paulino) y con sus contrastes (Alberto ofrece y rechaza respectivamente la escritura de cartas). En el tiempo de la narración también se expresan el contraste y el paralelo: en el I capítulo se presenta el robo de los temas para el examen en el pasado, mientras que el encuentro de Alberto y Esclavo se desarrolla en tiempo presente (escena 1 y 3), en el V capítulo la descripción de la Perlita está en tiempo presente, la conversación de Alberto y el Esclavo y la escena que se lleva a cabo donde Paulino en tiempo pasado.

La relación en los capítulos pares se caracteriza por la simetría y el contraste, a los impares los caracteriza el contraste y el paralelo.

En forma parecida a la anterior—esto se puede representar esquemáticamente de la siguiente manera:


I capítulo
III capítulo
V capítulo
VII capítulo
evocación del pasado; recuerdos, monólogos
el Jaguar
ciudad
pasado
remoto
monólogo
objetivo
el Boa
colegio
pasado
cercano
monólogo
interior
Alberto
ciudad
pasado
remoto
narración objetiva, desde fuera
el Boa
colegio
pasado
cercano
monólogo
interior
el Esclavo
ciudad
pasado
remoto
narración
omnisciente
subjetiva
Escenario:
colegio
3 escenas
(2 descripciones; 1 monólogo)
colegio
3 escenas
(3 descripciones)
Tema:
actividad prohibida dentro del colegio (cartas, bestialismo, borrachera, etc.)
relación de Alberto y el Esclavo
(formación — deterioro)
Escenario:
ciudad
(2 recuerdos: el Esclavo, Alberto)
ciudad
(3 recuerdos: el Jaguar, el Esclavo, Alberto)
Tema:
traslado, ambiente nuevo
relación con las muchachas, inhibición

En la segunda parte de la novela la atención se dirige cada vez más del pasado y de la ciudad hacia el presente y el colegio.[20]

En el primer capítulo, de carácter expositivo, se cierra el recuerdo referente al pasado tanto de Alberto como del Esclavo, a partir del III capítulo, la ciudad deja de ser el escenario de la acción que se realiza en el "presente". También a partir de este capítulo los monólogos del Boa—mucho más comprensibles, más objetivos que los anteriores—,[21] se convierten cada vez más en crónicas de los acontecimientos "presentes" luego a partir del VI capítulo se interrumpen. En el VIII capítulo ya no aparece ni siquiera el monólogo del Jaguar, el escenario exclusivo de la acción es el colegio, el modo exclusivo de presentación es la narración en 3. persona, del autor omnisciente o de Alberto—. Todos estos cambios exteriores sirven para crear una tensión, sostenerla y luego disolverla.

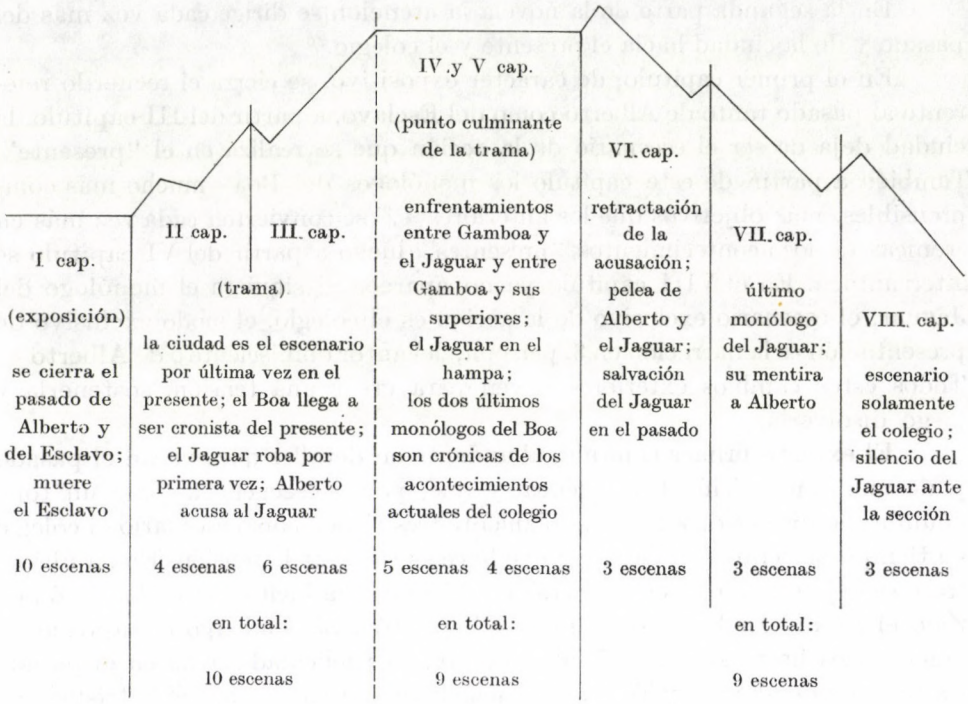
El extenso primer capítulo, abundante en detalles que evocan el pasado y de una composición heterogénea, y que, por consecuencia, tiene un tono equilibrado (de sus diez escenas solamente tres tienen como escenario el colegio en tiempo presente) solamente lo que hace es retrasar la tensión. En su última frase se deja oír lo que en lo sucesivo será la fuerza incitadora de la acción de todo el libro: "El Esclavo ha muerto" (p. 207). Sin embargo el capítulo siguiente casi hasta el final infunde tranquilidad: felicidad serena en el pasado (la relación del Jaguar y Teresa) y consuelo oficial para la apacible tristeza en el presente. Sólo al final del capítulo se produce de nuevo la tensión en los dos planos temporales: el Jaguar acepta la proposición de Higueras (pasado); el dolor de Alberto no es aliviado por el discurso funebre que elogia los méritos del Esclavo, ni por la suntuosa ceremonía funebre.

Para el final del III capítulo de pronto sube la tensión: nos enteramos de los hechos delictivos del Jaguar, tanto en el pasado como en el presente. Gamboa empieza la investigación en base a la denuncia de Alberto.

En el IV y V capítulo, a la búsqueda de la verdad en el "presente", a los interrogatorios, a las discusiones, a los antagonismos, se añaden las acciones violentas del Jaguar en el pasado. La tensión en consecuencia es constantemente aguda, para que, alcanzando su punto culminante al principio del VI capítulo, caiga en forma brusca (retractación de la acusación ante el coronel; caída de Higueras, pero la salvación del Jaguar también en el pasado) solamente con dos interrupciones hasta el final del libro (la pelea del Jaguar y Alberto, y, por otra parte, la confesión falsa del Jaguar que confunde a Alberto, y su silencio inesperado ante las incriminaciones de la sección).

La estructura de la II parte sigue casi exactamente la fórmula de "exposición, trama, punto culminante de la trama, desenlace".[22] Esquemáticamente eso se puede describir así:

Así, pues, la estructura muestra simetrías y contrastes externos dobles: posicionalmente la imagen inversa del primer capítulo corresponde al IV y V



capítulo, la del II y III capítulo al VI, VII y VIII capítulo. En cambio tomando en cuenta el número de escenas comprendidas en cada capítulo, la exposición y el desarrollo de la trama, es decir los capítulos I, II y III muestran similitud (10 escenas, y 4 + 6, respectivamente) y por otra parte el punto culminante de la trama y el desenlace, es decir los capítulos IV y V y los capítulos VI, VII y VIII (4 + 5 = 9; y 3 + 3 + 3 = 9 escenas, respectivamente).

e) Después de lo dicho, tal vez, no sea necesario acentuar que el contraste y el paralelo están presentes de la misma manera tanto en las distintas manifestaciones del modo de narración como en los caracteres o en la estructura.

En toda la novela hay dos tipos de monólogos: uno objetivo, "tradicional" y otro subjetivo, monólogo interior (los del Jaguar y del Boa); uno evoca los acontecimientos que se desarrollaron en la ciudad y en el pasado remoto, el otro los que ocurrrieron en el colegio, en el pasado cercano.

El autor describe el pasado de dos protagonistas antes de que ingresen al colegio: al de uno objetivamente, como testigo presente; al del otro como escritor omnisciente, subjetivamente (Alberto y el Esclavo).

En el epílogo se reviven los momentos decisivos del pasado reciente de dos protagonistas: del uno subjetivamente, por medio del recuerdo en varios

planos (Alberto); del otro objetivamente en forma de diálogos superpuestos (el Jaguar).

En la presentación de los acontecimientos del colegio se alterna la descripción objetiva (el autor como testigo presente) con la descripción que se hace a través de la óptica de algunos protagonistas (p. ej. Alberto o Garrido); la representación global a distancia (en pasado, por ejemplo: la práctica militar) con la representación detallada desde cerca, en presente (p. ej. el examen de química, etc.).

Esta armonía y contradicción o unidad y heterogeneidad, también caracteriza al estilo de la obra. El estilo es muy variado de acuerdo a la presentación multilateral, y a los diferentes puntos de vista. Sin embargo esta variedad en un nivel aún más alto, crea una unidad de estilo, y este estilo individual vargasllosiano a pesar de su diversidad se puede reconocer e identificar en cualquier fragmento de la novela.[23]

Resumen, conclusiones

No creemos que el papel estético del contraste y el paralelo en relación con el contenido y la estructura, requiera de mayores explicaciones. Si bien los lectores no analistas no son capaces de descubrir el sistema de contrastes y paralelos de contenido y de estructura, representado en las tablas esquemáticas hechas por nosotros, de todas maneras perciben, aunque sea inconscientemente su efecto: la tensión de la novela que no cesa sino que constantemente se renueva.

Sin embargo, tal vez no sea innecesario hacer sentir, con algunas observaciones, la significación de la aplicación consecuente del contraste y el paralelo en los demás campos examinados por nosotros, para que veamos que de parte del escritor no se trata de una exageración arbitraria de este principio estructural, sino de un procedimiento artístico que sirve de manera adecuada para la expresión más profunda del asunto de la obra.

La presencia del contraste y el paralelo que en el Jaguar es más visible que en cualquier otro protagonista y que tiene un papel significativo — también en las otras novelas de Vargas Llosa — basta pensar en Lituma, Bonifacia, Ambrosio o en la figura de Fermín Zavala — no tiende a confundir al lector, como algunos críticos consideran en sus observaciones reprensivas.[24] Ni tampoco en las dos primeras novelas del escritor donde hay algo de afectación e intención consciente de asombrar al lector con la caracterización irreconocible de las diferentes faces de las mismas figuras (el Jaguar; el Sargento—Lituma; Bonifacia—la Selvática).[25] La presencia de este tipo de figuras — aparte de que está en armonía con la construcción contrapuntística y paralela que caracteriza, en mayor o menor medida, a todas las novelas de Vargas Llosa — hace sentir:

1—que muchas cualidades psíquicas coexisten en el sujeto humano que inclusive pueden ser hasta completamente contradictorias;

2—que en la sociedad descrita por Vargas Llosa la personalidad homogénea puede descomponerse completamente; se puede desmoronar en faces hasta contradictorias entre sí; pueden darse diferentes egos y los individuos utilizan alguno de estos—por lo general el que creen más adecuado—en su relación creada con un determinado personaje o en las diferentes situaciones dadas;

3—que precisamente por eso, los miembros de la sociedad, presentada por el escritor, nunca se pueden entender ni conocer de verdad entre sí, entre ellos no puede crearse una completa relación.

Como consecuencia de la descomposición de la personalidad en faces, alguna relación o conversación meritoria por lo general sólo puede realizarse entre dos personas. La presencia de un tercero, con el cual puede que separadamente ambos tengan relación, necesariamente trae como resultado una situación difícil: despersonifica el comportamiento de los personajes, su forma de hablar, o hasta le quita a su comportiamento los residuos de sinceridad. Hasta Gamboa que cuenta con una personalidad homogénea y con rasgos de carácter relativamente constantes y que puede mantener una conversación nutrida tanto con Alberto como con el Jaguar, pero por separado, en presencia de los dos "se sentía incómodo . . . buscando fórmulas impersonales y economizando palabras" (p. 304). Sin hablar por ejemplo acerca del carácter difícil que tiene el encuentro inesperado entre Alberto y Teresa con los amigos miraflorinos de Alberto—es decir pertenecientes a su otro yo—(p. 89) Higueras a su vez ni siquiera quiere conocer a Teresa, porque siente que la muchacha pertenece al otro yo completamente diferente del Jaguar (p. 343). También en las posteriores novelas de Vargas Llosa se puede observar esta misma dualidad, este carácter de las relaciones humanas reducido a un par. Sería inconcebible que Fermín, Queta y Amalia que se conocen entre sí cada uno por separado, y con quienes, en papeles diferentes, Ambrosio hace una vida psicológica y sexual, "se reunan" solamente una vez en presencia de éste; como quiera que tampoco es casual que precisamente en *La casa verde* que, en buena parte, representa grupos se den conversaciones en su mayoría insustanciales o impersonales, y también en esta obra las manifestaciones, de mayor o menor sinceridad, solamente se hacen en conversaciones privadas (p. ej. entre Aquilino y Fushía).

Por lo que a los modos de representación se refiere, el gran número y los diferentes tipos de monólogos de la novela—aparte de que aumenta el número de puntos de vista y, como resultado de la similitud—diferencia, hace más variada la narración—de igual manera expresa la falta de sinceridad del mundo descrito por Vargas Llosa: el ensimismamiento inevitable del individuo, su aislamiento, la constante actuación forzada frente al público y por eso la

escisión en lo aparente y en lo esencial, la descomposición en diferentes faces de su personalidad y de su individualidad. En aquel mundo donde impera la ley del más fuerte, aquel que no quiere ser su víctima, tiene que ocultar su dolor y sus sentimientos humanos. Los demás no deben saber que Alberto, productor de las narraciones pornográficas, nunca tuvo relación con una mujer, y en su memoria solamente guarda el fracaso de un amor infeliz (Helena); que el supuestamente intrépido Jaguar fue un chico cohibido frente a Teresa, y temblaba del miedo cuando cometió el primer robo; que el Boa de ninguna manera fue tan perverso, como creían en un principio.[26] No es casual que entre los protagonistas principales tan sólo el Esclavo no tiene monólogos: la única figura que no trata de forzar su propia naturaleza, quien es incapaz de repartir su personalidad en varios papeles, y quien, precisamente por eso, se convierte en víctima.

El Esclavo no oculta su verdadera esencia, sus sentimientos. Por eso su pasado y su lucha interior antes de la denuncia, en vez de monólogos, están presentados por un escritor omnisciente y en caso de presentación desde fuera es el propio protagonista que confía sus sentimientos a su compañero de conversación (p. e. sus conversaciones con Alberto). Y con esto llegamos al punto donde podemos demostrar que los diferentes modos de presentación utilizados por Vargas Llosa siempre están en armonía con el carácter del protagonista respectivo, y con la situación en la cual se aplican.[27]

El mundo interno del Jaguar es impenetrable. La descripción objetiva, hecha desde fuera, despierta en el lector la impresión de como si también el escritor sólo fuera capaz de conocer del Jaguar lo que éste, voluntariamente, descubre de sí en sus monólogos o narraciones (p. ej. epílogo). La actividad del escritor, en los dos casos, se limita al papel de testigo que fija exactamente lo dicho y lo visto.[28] En el epílogo, el diálogo superpuesto que evoca el pasado, también es el instrumento para la descripción desde afuera del Jaguar. La reanimación de su encuentro con Teresa, delante de Higueras, no solamente hace posible que dos personajes que no se conocen entre sí (Higueras y la muchacha) —entren, como en una mutua relación secreta,[29] sino que, en buena parte, excluye la relación emotiva interna del Jaguar como narrador, en relación con los acontecimientos relatados.

El Boa en sus monólogos casi incoherentes en los que evoca sus recuerdos (I parte, I y III capítulo) revive la realidad a nivel de percepción o a nivel de instinto. Sin embargo, por el efecto de los acontecimientos del colegio (caída de Cava y en especial la muerte del Esclavo) se realiza un proceso de cierta maduración en sus monólogos interiores: el Boa a su manera primitiva, de niño, comienza a meditar y "casi casualmente" informa sobre los acontecimientos esenciales de la vida del colegio, cada vez más saturada con tensiones. El texto de sus monólogos, en armonía con esto, para el intelecto humano normal también es más seguible, hasta en su embrollamiento es más comprensible.

Alberto psíquicamente es el protagonista más complejo: de acuerdo a esto la presentación de su carácter y su medio se realiza con los instrumentos más diversos.

Alberto se esfuerza por ocultar sus fracasos del pasado. Por eso su vida, antes de ingresar al colegio, la describe el escritor que conoce bien su medio, está presente cuando ocurren los acontecimientos y los diálogos, los observa y los fija con precisión, pero es incapaz de averiguar los pensamientos y los sentimientos ocultos del personaje.[30] Alberto—para asegurarse las posibilidades de supervivencia—quiere adaptarse al medio ambiente del colegio. Por eso constantemente observa, especula, e interpreta distintos papeles. Sus pensamientos a menudo discrepan de sus palabras[31], pero también en sus meditaciones es casi constante la dualidad: todavía hay en él el adolescente honrado que condena los desmanes de su padre y busca la verdad y es capaz de sublevarse, pero se hace cada vez más fuerte en él el hombre sobornable, conformista, perseguidor de los placeres baratos de la vida. Esta dualidad fundamental de su carácter la vemos a través de sus monólogos o—como Silva Cáceres llama atinadamente—sus diálogos interiores,[32] y también en su adaptación expuesta en el epílogo a través de su recuerdo en varios planos. "Fantasma", la palabra clave,[33] que siempre se usa cuando se salta a un pasado cada vez más remoto y para regresar a un pasado reciente y a la cual Pluto, desde su punto de vista, subraya con plena razón, despierta otra idea en el lector de que Alberto adaptándose al medio ambiente de Miraflores y liberándose lentamente de sus remordimientos, en realidad sólo es la sombra, el espectro del rebelde de antaño que buscaba la verdad.

El nivel intelectual más alto que el ordinario, la sensibilidad psíquica, su comportamiento de observación constante que proviene del esfuerzo por adaptarse hacen apto a Alberto para que por sus ojos Vargas Llosa deje ver varios acontecimientos. Sin embargo eso de ninguna manera significa que Alberto sea el que expresa los puntos de vista y las opiniones del escritor.[34] Más bien reiteradamente nos convence de que en la novela de Vargas Llosa la unidad es completa entre la tarea a describirse y el modo de descripción.

*

Hemos tratado de seguir el papel y la aplicación de un sólo principio estructural en los diferentes niveles de una obra de Vargas Llosa. Aquellas técnicas, a través de las cuales en toda su novela, el escritor pone en práctica la vigencia consecuente del contraste y el paralelo, no siempre son sus propios descubrimientos, no son siempre nuevos y no siempre provienen del taller de escritores realistas.[35] Sin embargo en la mano de Vargas Llosa dan como efecto un resultado magnífico y artísticamente original, porque de manera nueva, aplicando siempre de un modo adecuado al contenido las pone al servicio de la presentación multifacética de la realidad. Con esto también en su caso se

consigue confirmar aquella tésis de la estética marxista, según la cual los logros formales de obras y tendencias no realistas, de vanguardismo, etc., también pueden influenciar de manera fecunda al arte y a las obras realistas.

Es lamentable que Vargas Llosa—cuyas obras literarias comprueban la verdad de esta tesis—no conozca los resultados más recientes de la estética marxista y por eso en sus declaraciones y en su práctica de crítico asume una posición bastante negativa frente a ella.[36] Pero la explicación de este problema pertenece al marco de otro ensayo que trate las opiniones de Vargas Llosa con relación con la estética literaria.

NOTAS

[1] *El papel del intelectual en los movimientos de liberación nacional. (Casa de las Américas,* No. 35, marzo-abril, 1966, p. 97); *Luzbel, Europa y otras conspiraciones. (Marcha,* mayo 8, 1970); *Historia secreta de una novela,* Barcelona, 1971, p. 57; R. Cano Gaviria: *El Buitre y el Ave Fénix: conversaciones con Mario Vargas Llosa,* Barcelona, 1972, pp. 72, 80; Cf. también el caso de Brecht que Vargas Llosa considera excepcional, y lo acepta con cierta desconfianza. (Ibid., p. 79)

[2] *Carta de batalla por Tirant lo Blanc. (Revista de Occidente,* Tomo XXIV, enero-febrero-marzo, 1969, pp. 19—20); R. Cano Gaviria: Op. cit., pp. 64—66; Véanse además sus dos ensayos sobre la novela latinoamericana: *Primitives and creators (Times Literary Supplement,* No. 3481, nov. 4, 1968, pp. 1287—1288) y *The Latin American novel today (Books Abroad,* Vol. 44, No. 1, 1970, pp. 7—16).

[3] Rodríguez Monegal, E., *Madurez de Vargas Llosa. (Mundo Nuevo,* No. 3, set. 1966, p. 66) y B. Carrión: *Mario Vargas Llosa. (Imagen,* Caracas, No. 89, 15 al 31 de enero, 1971, p. 8).

[4] Véanse las siguientes entrevistas con el escritor: C. Couffon: *Rencontre avec Mario Vargas Llosa (Les Lettres Françaises,* No. 1148, du 15 au 21 sept, 1966, p. 6); E. Poniatowska: *Al fin, un escritor que le apasiona escribir, no lo que se diga de sus libros. (La Cultura en México, ¡Siempre!,* No. 117, jul. 7, 1965, p. VI); L. Harss: *Los nuestros,* Buenos Aires, 1971, pp. 422 y 433—434).

[5] El papel del contraste y del número dos en la novela fue señalado, por primera vez, por A. Escobar *(Impostores de sí mismos, Patio de letras,* Caracas, 1971, pp. 362—363). Partiendo de esa observación muy valiosa, J. M. Oviedo, en su libro, dedicó un extenso subcapítulo a la investigación del problema *(Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad,* Barcelona, 1970, pp. 83—95). Sin embargo, los dos críticos peruanos no relacionaron la dualidad y el contraste con el paralelismo, y tampoco reconocieron que el principio contrapuntístico está presente en todos los niveles de la obra.

[6] No compartimos las opiniones de los críticos (R. Boldori: *La ciudad y los perros, novela del determinismo ambiental,* Revista Peruana de Cultura, No. 9—10, dic. 1966, p. 94; E. Rodríguez Monegal: op. cit., p. 64; J. Franco: *The Modern Culture of Latin America: Society and the Artist,* London, 1967, p. 232) que consideran dos mundos hostiles el colegio y la ciudad, o suponen una diferencia cualitativa de valores entre ellos. Aceptamos, más bien, las argumentaciones de J. Goytisolo ("La loi de la jungle qui règne à l'école est un simple reflet de la loi du dehors qui régit la société tout entière"—*L'école des mâles, Le Nouvel Observateur,* No. 89, du 27 juillet au 2 août, 1966, p. 32) y de M. Benedetti ("El mundo exterior dicta la ley para el Colegio"—*Vargas Llosa y su fértil escándalo, Letras del continente mestizo,* Montevideo, 1967, p. 188).

[7] Selva, M. de la, *Mario Vargas Llosa: La ciudad y los perros, Cuadernos Americanos,* a. XXIII, marzo-abr. 1964, No. 2, p. 275; Oviedo: Op. cit., p. 86.

[8] "Los muchachos copian clandestinamente las reglas del orden castrense, e imitan a sus dominadores"—señala muy acertadamente E. Rodríguez Monegal (Op. cit., p. 64). Oviedo (Op. cit., p. 88) tiene una opinión más o menos similar.

[9] Desde la norma traída por el Jaguar del hampa limeña, según la cual la culpa más grave es la delación que obliga a vengarse, hasta el principio de "todo se consigue con dinero" que domina tanto el mundo de los cadetes (nos referimos a la compra de cigarrillos, licor, exámenes, etc.) como el de los adultos en la sociedad civil.

[10] "¿ Por qué lo imitan todos [al Jaguar] ?"—dice Alberto (p. 23); "No sólo los cadetes imitaban al teniente Gamboa: como él, Huarina había adoptado la posición de firmes para citar el reglamento." (p. 120), etc. *(La ciudad y los perros*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1970; citamos siempre por esta edición.)

[11] De las tres hipótesis que al mismo Vargas Llosa le parecen más o menos verosímiles (véase su carta a W. Luchting, citada por Luchting: *Recent Peruvian Fiction: Vargas Llosa, Ribeyro and Arguedas, Research Studies*, 35 (4), dec. 1967, p. 289) nosotros—acorde con la mayoría de los críticos—aceptamos la versión según la cual Ricardo Arana fue asesinado por el Jaguar. Si opinamos así no es porque podemos demostrar, con argumentos irrefutables, la certeza de nuestra hipótesis, sino porque creemos que esta interpretación imparte más profundidad, más dramatismo y más valor estético a la novela que la suposición de un simple accidente, o la argumentación bastante floja de L. Agüero que quiere convertir al Poeta en el autor de la muerte del Esclavo.

[12] Pacheco, J. E., *Lectura de Vargas Llosa (La Cultura en México, ¡Siempre!*, Vol. XXII, No. 8, abr. 1968, p. 29); J. Goytisolo, sin referirse específicamente al Jaguar, hace una observación más o menos semejante (Op. cit., p. 31).

[13] A nuestro juicio la argumentación de J. R. Lafforgue (" . . . el Jaguar *es* bueno . .. Pueden los otros haber visto en él la encarnación del Mal. Ellos ven mal; habría como un desajuste de ópticas . . .", etc.—*La ciudad y los perros, novela moral, Nueva novela latinoamericana I*, Buenos Aires, 1969, pp. 225—226) no es correcta, pues las maldades de este personaje varias veces están presentadas por el escritor mismo.

[14] Véanse el monólogo del Jaguar ("A mí lo que más me gustaba de ella era su cara . . . nunca pensé en sus piernas ni en sus senos, sólo en su cara"—p. 58) y como vivo contraste el del Boa ("Pero mejor que la gallina y el enano, la del cine . . ." "Ahorita se rompe la crisma" decía Cava y el Jaguar doblado en dos de risa . . ."—p. 59); O: la compra de tizas para los zapatos de Teresa (pp. 140—141) y: "No creo que exista el diablo pero el Jaguar me hace dudar . . ."—empieza el monólogo del Boa (p. 141), etc.

[15] De parte de Alberto es una ingenuidad bastante grande—explicable sólo con su estado muy agitado—que da crédito a las palabras del Jaguar. Anteriormente, cuando quiso comprarle las preguntas del examen de química, pudo experimentar que el Jaguar sabe mentir sin pestañear (pp. 37, 40 y 42).

[16] Podríamos mencionar, además, las iniciaciones de los dos primerizos (Jaguar y Alberto, pp. 260 y 96—97) por motivos y entre circunstancias tan diferentes y, sin embargo, tan parecidos; o la pandilla de los niños bien que sirvió de compañía para Alberto en su infancia, y, como contraste, las bandas de los ladrones en las cuales el Jaguar pasó su niñez, etc.

[17] La primera escena ante el coronel, al mismo tiempo, se paralela y contrasta con la escena ocurrida en el despacho del capitán Garrido. Mientras que frente a las amenazas y chantajes de Garrido Alberto mantiene firme sus acusaciones, frente al coronel se quiebra y acepta el pacto ofrecido por éste, aunque las amenazas del coronel esencialmente no se difieren de las de Garrido. Alberto, sin embargo, flaquea porque lo toman de improviso el tono tranquilo del coronel, con aires de superioridad que no admite ninguna réplica, el ambiente que le infunde respeto y miedo (que R. Boldori, no sin fundamento, pero con cierta exageración, asocia con El castillo kafkiano—Op. cit., p. 96); y sabe, además, que no puede contar con el apoyo incondicional de Gamboa (v. "Yo no soy su amigo . . . , ni su compinche, ni su protector . . ." etc.—le dice el teniente, inmediatamente antes de llevarlo a la oficina del coronel—p. 280).

[18] Esa igualdad, percibida por los dos casi inconscientemente, se expresa tanto en las descripciones ("[Gamboa] estiró la mano y la puso en el hombro del Jaguar. Se sorprendió a sí mismo: su gesto carecía de energía; lo había tocado suavemente, como se despierta a un compañero . . .", etc., p. 269) como en los diálogos: "¿Sabe usted que me gustaría que fuéramos civiles? "—dice Gamboa al Jaguar (p. 270), y éste, algunos minutos después, repite casi lo mismo: "Si usted es tan hombre, quítese los galones. Yo no le tengo miedo." (p. 271)

[19] Hasta el mismo Alberto espanta, de una manera muy similar, a los cadetes que están sumergidos en "entretenimientos" prohibidos por el reglamento: "¿Tienen permiso para timbear? . . . Pasaré un parte al capitán . . . Los serranos se juegan los piojos al póquer durante el servicio" (pp. 21—22), y: "Todos presos . . . Borrachos, maricones, degenerados, pajeros, todo el mundo a la cárcel" (p. 107).

[20] Estamos de acuerdo con la observación de Lafforgue: "La primera parte de La ciudad y los perros casi podría decirse que juega a modo de vasto mural introductorio" (Op. cit., p. 219).

[21] Este cambio de tono en los monólogos del Boa fue indicado también por Oviedo

(Op. cit., p. 109), pero sin relacionarlo con la tensión creciente, debida a los hechos presentados en la segunda parte de la novela.

[22] Oviedo (Op. cit., p. 81) también distingue "presentación", "nudo" y "desenlace", sin dar una indicación más concreta. J. L. Martín ofrece un diagrama más concreto pero, a nuestro parecer, demasiado esquemático de la estructura *(La narrativa de Vargas Llosa. Acercamiento estilístico,* Madrid, 1974, p. 175).

[23] Naturalmente, una investigación más profunda y, sobre todo, más espacio serían necesarios para demostrar la validez de esta declaración. Por falta de ambas cosas citamos, como argumento, la opinión de una autoridad superior, la de un latinoamericano: "En 'La ciudad y los perros' el estilo adopta varias *maneras:* . . . [pero] todas ellas se conciertan para integrar *un solo estilo.*" (H. Valencia Goelkel: *La ciudad y los perros, Boletín Cultural y Bibliográfico,* Bogotá, Vol. VII, No. 6, 1964, p. 1015; los subrayados son de Valencia Goelkel).

[24] Véanse los reproches de Harss ("Vargas Llosa nos despista injustamente . . .", etc., op. cit., p. 436) que Oviedo también parece aceptar (Op. cit., p. 103).

[25] Pero en las novelas posteriores ya no hay tal intención de parte del autor. Desde un principio podemos identificar los "egos" diferentes de Ambrosio o Fermín, no hablando de Pantaleón—doble distorsionado hacia lo cómico de Gamboa—cuya personalidad se disuelve, se fragmenta en distintas faces, justamente, a consecuencia del predominio de un rasgo permanente: resolver, de la manera más eficaz y con la máxima precisión y escrupulosidad posibles, cualquier tarea recibida de sus superiores. Así se despierta en Pantaleón, en diferentes períodos de su vida, el interés por la cocina, por la moda, por el sexo, etc. (V. *Pantaleón y las visitadoras,* Barcelona, Ed. Seix Barral, 1973, pp. 217—218)

[26] Véase el monólogo del Boa: "Y todos comenzaron a burlarse y a decir 'te la tiras, bandolero', pero no era verdad, ni siquiera se me había pasado por la cabeza todavía manducarme a una perra." (Ed. cit., p. 180)

[27] No tenemos que agregar mucho a las distinciones que hizo la crítica en los focos narrativos (V: R. Boldori: op. cit., pp. 107—113; F. Díaz: *Mario Vargas Llosa y la realidad exterior, Razón y Fábula,* Bogotá, No. 14, jul-ago. 1969, p. 36; Oviedo: op. cit., pp. 106—115, etc.), a base de las explicaciones dadas por el escritor mismo en La Habana, en la *Mesa redonda sobre La ciudad y los perros (Casa de las Américas,* No. 30, mayo-junio 1965, p. 79).

[28] Aunque el mismo Vargas Llosa ha declarado en la citada "Mesa redonda" que el Jaguar "está visto siempre desde fuera", en el epílogo, al lado del narrador-observador, aparece a veces—especialmente en las desripciones—un escritor omnisciente, p. e. "Ella estaba inmóvil y atónita. Olvidando un instante su turbación, él [el Jaguar] pensó: "todavía se acuerda"." (p. 336)

[29] Oviedo cita la observación muy acertada de Silva Cáceres: "es posible tender un puente imaginario entre Higueras y la muchacha", pero tanto en su diseño esquemático como en sus explicaciones (op. cit., pp. 114—115) elimina, justamente, ese "puente imaginario" entre los dos personajes. La novedad y la fuerza evocativa de los diálogos superpuestos vargasllosianos consisten, precisamente, en que Teresa contesta, varias veces, las preguntas de Higueras, mientras que éste reacciona a lo dicho por Teresa. P. e.:
"—¿Y qué más?—dijo el flaco Higueras—. ¿Cuántos moscardones en su vida, cuántos amores?
—Estuve con un muchacho—dijo Teresa—. A lo mejor vas y le pegas, también." (p. 340)
"—No digas lisuras en mi delante—dijo Teresa.
—Es una chica simpática—dijo el flaco Higueras." (p. 341), etc.

[30] Excepto algunas frases que constituyen cierta "inconsecuencia" de parte del escritor: "Alberto se estremeció. "Es verdad, se dijo. Y para remate es en casa de Ana. Tocarán mambos toda la noche" . . ." ¿Me pasaré sentado en un rincón, mientras los otros bailan con Helena? ¡Si sólo fueran los del barrio!"" (p. 144)

[31] Véase p. e. la escena con el teniente Huarina:
"—Tengo un problema—dice Alberto, rígido. " . . . decir mi padre es general, contralmirante, mariscal y juro que por cada punto perderá un año de ascenso, podría . . ."—Es algo personal." etc. (p. 18)

[32] Silva Cáceres, R., *Mario Vargas Llosa: La ciudad y los perros, (Cuadernos Hispanoamericanos,* No. 173, mayo 1964, p. 419).

[33] Ed. cit., pp. 331 y 332.

[34] No estamos de acuerdo con L. Agüero *(Mesa redonda sobre La ciudad y los perros,* loc. cit., p. 76) y R. Boldori (Op. cit., p. 102) quienes trataron de identificar a Vargas Llosa con Alberto. El escritor mismo también rechazó tales intentos de parte

de los críticos, tanto en la citada "Mesa redonda" como en la entrevista otorgada a E. Poniatowska (Op. cit., p. VIII).

[35] Aunque la crítica ha señalado influencias de numerosos escritores en las obras de Vargas Llosa (véanse las "listas" de Oviedo: Op. cit., pp. 120—121; y de J. L. Martín: Op. cit., pp. 249—251), hasta ahora faltan los análisis concretos y profundos a este respecto.

[36] " . . . esa interpretación de la obra literaria según coordenadas de tipo social o histórico, exclusiva o preferentemente, nunca la agota . . ."—dice en sus conversaciones con Cano Gaviria. (Op. cit., p. 31); Véase además su opinión sobre el realismo socialista (Ibid., pp. 30, 35, 45, etc.).

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 17 (1–2), pp. 269–272 (1975)

Encuentros con Pablo Neruda

Por

GÁBOR TOLNAI

(Budapest)

Desde que salió de Budapest—hace ya unos meses—vivo en el hechizo de su poesía. Chile, esa larga faja, con sus paisajes, sus gentes y la vida de sus gentes, llegaron a serme algo así como una vivencia personal. Llegaron a serme una vivencia personal porque un gran poeta, con la sugestión de sus palabras y más aún de sus obras, es capaz de llenar de vida el mundo de un país apenas si conocido por experiencias escolares, libros e informaciones de la prensa diaria.

El poeta llegó a nuestro país desde Polonia. Cuando el largo expreso de Varsovia entró en la Estación del Este, Neruda estaba en la escalerilla del último vagón. Fue la primera vez que vi en toda su presencia física a este hombre de cincuenta y seis años. Vestido a la española—sombrero de copa hundida, sobretodo marrón con cinturón—parecía un gladiador jubilado. Las presentaciones y la conversación formal que las siguió duraron poco. Unos minutos después del primer apretón de manos ya lo teníamos ante nosotros como si lleváramos juntos semanas: un chileno de tez morena, hombre cabal, sin afectación. Sucedió que Neruda se entró por nosotros, allí, en la estación, de la catástrofe natural que había azotado a Chile. Mientras J. W. le estaba traduciendo al castellano lo comunicado por la prensa húngara, el hombre de estatura de gigante alargó la mano hacia el brazo de Matilde, su mujer, baja y afiligranada, cual niño asustado, entumecido, que busca protección. Mientras se traducían las noticias de Chile, yo estaba observando la cara de Neruda. Vi que no estaba realmente entre nosotros. Iba por el Sur de Chile, allí donde perecieron miles de personas en una sola noche y donde otras decenas de miles quedaron sin techo; por donde desaparecieron ciudades y pueblos, por donde ciudades del interior se convirtieron en costeras. Iba por los caminos de su patria rezagada un medio siglo tras los países desarrollados, iba por el país cuya única planta siderúrgica quedó destruida en pocas horas, iba por Chile que con ese primer acto de la catástrofe se sumió más todavía en su atraso.

Esta ausencia que acabo de nombrar la sentí en la expresión, la mirada ensombrecida del poeta y en como su seguro paso se hizo de repente inseguro. Porque Pablo Neruda no dejó de callar. Pero hay casos cuando el silencio es

más elocuente que las palabras. Él no habló con palabras de su dolor. Todo lo contrario. Apenas abandonamos la estación, comenzó a hablar de otras cosas, como lo hacen los hombres de gran fuerza espiritual. Pasó una semana en Budapest. Durante su permanencia estuve mucho en su compañía, y fue sólo al cabo de varios días que comenzó a hablar él también de la tragedia de Chile.

*

Llevo diez minutos esperándolos en el vestíbulo del Hotel Gellért. Pasan otros diez hasta que aparecen. Primero Matilde, seguido por su marido, pálido como la muerte. Es como si hubiera envejecido diez años desde que no lo vi, desde el día antes. Apenas parece notar mi presencia. Es Matilde quien me dice, casi susurrando:—Pablo ha recibido noticias directas de Chile.

Saboreamos callados el *gulyás*. El ruido de las cucharas chocándose con los platos subraya más todavía nuestro mutismo. La cocina húngara, tan condimentada, ahora le parece poco a Neruda. Como buen chileno, llena su sopa de una cantidad increíble de *paprika*, hasta le pide pimienta al camarero. Sé que en verdad no está entre nosotros tampoco ahora, que su imaginación lo aleja de nuestra presencia. No sé cuánto tiempo hemos pasado así, sin decir palabra. Es él quien rompe el silencio. Comienza a hablar, casi en la fiebre de la creación. Está dándole forma al informe remolino de su imaginación:

—Aquella noche, la primera vez que el mar salió de su lecho—la voz se le quiebra—, en el lugar donde el mar se desbordó primero, sólo quedaron en vida dos seres miserables: un viejo y una vieja. Se habían acostado tarde y estaban todavía sin dormir cuando se oía desde el mar un rumor horrible. Huyeron corriendo de su casucha endeble, en dirección contraria al mar, monte arriba.—Estaban ya lejos, en lo alto, y el mar continuaba rugiendo, rugía y—como perseguido por gigantes—corría alejándose, alejándose muchos y muchos kilómetros de la costa pedregosa de Chile. Y seguía alejándose, seguía corriendo, para detenerse de golpe, obedeciente a la voz de mando de las leyes naturales. Se detuvo, pero sólo por un instante. Un instante, para volver a correr, a rugir después, para desbordar con estrépito horroroso, pero esta vez no para adelante, sino hacia atrás, en dirección a sus costas de antes. En la costa nada le impidió el paso; seguía corriendo, arrollando los árboles de la orilla, barriendo las casuchas de la gente pobre; creciendo más alto que las casas de los pobres . . . Porque por aquellas tierras sólo vivían pobres. Y esta pobre gente no le dio la bienvenida al mar, las casas de los pobres se hundieron silenciosas; los de dentro murieron sin gritos de dolor, porque los pobres de Chile hace ya siglos que viven y mueren sin gritos de dolor. Sólo quedaron vivos el viejo mísero y la vieja mísera, allí, arriba del monte, mientras el mar desbordado iba creciendo, creciendo debajo de ellos, al pie del monte.—Por aquellas tierras donde primero se desbordó el mar sólo quedaron con vida dos viejos miserables: vivos para pregonar la noticia.

Escuchando las palabras del poeta, mis nervios fueron recorridos por la sensación de que uno de los mayores artistas actuales de la lengua española recitara un poema nerudiano en gestación, poema en verso libre, ondeante, rico en ideas rítmicas. Pero—me pregunté a mí mismo—¿no será sólo una imagen pálida de sus frases lo que podré evocar recordando su dicción castellana? ¿Serán capaces mis palabras de dar idea de su redacción concisa, de la belleza de su lengua española, de la fuerza varonil de su entonación?

Mis escrúpulos crecieron más todavía a raíz de otro encuentro, encuentro del cual quisiera dar cuenta a continuación.

*

En un círculo reducido de creadores le pedimos a Neruda que nos leyera un poema suyo para poder escucharlo en la lengua en que concibe su obra, el español. Neruda accedió gustoso a lo pedido y nos leyó un poema de riqueza tanto idiomática como de contenido, el *Bailando con los negros*. El poema leído—inédito hasta aquel momento—no me fue sin embargo desconocido: el poeta me lo había entregado para traducirlo al húngaro, regalándome, con una hermosa dedicatoria, el manuscrito. La obra, a pesar de serme ya conocida, escuchada en la voz del poeta, tuvo en mí el efecto de un descubrimiento. Los que conmigo lo escucharon jamás olvidarán la armonía fascinadora que emanaba del poema, armonía debida en no pequeña parte a la presentación que le dio el autor. La sonoridad de la música del verso español nos transmitió como un llanto interno el dolor hecho poema de los negros del Nuevo Mundo, y nos transmitió igualmente el ritmo sonriente de la alegría, la alegría compartida con los negros de La Habana, de Cuba.

Fue el acento varonil de la lengua española el que resonó en la voz de Neruda recitando. Sin embargo, no se trata aquí sólo de la lengua española. Porque es otra la música—el ritmo de la idea entretejiéndose—que resuena en los poemas de Neruda, latinoamericano, y otra la de los españoles Antonio Machado o García Lorca, creadores de una música cincelada a base de asonancias. ¿Quién sería capaz de captar la armonía, la música que, al emanar de la poesía nerudiana, nos sorprende con el impacto de la novedad? ¿Evocarán sus versos la música de los indios que, perseguidos por las armas del hombre blanco, se refugiaron en lo alto de las Cordilleras? ¿O será más bien el son guerrero, concertado con tambores y guitarras, de los negros del Nuevo Mundo? ¿O el ritmo de las olas del temible Pacífico, más oscuro que los azules más varios del azul Mediterráneo de García Lorca? Quizás sea todo esto, y muchas cosas más; y es ante todo lo que dice el poeta con la música brillante del verso.

*

Los encuentros con el poeta, junto con su obra que, movido por los contactos personales, consulté cada vez con mayor frecuencia y que se me manifestó cada vez con mayor claridad, me dieron ocasión a muchísimas observaciones dignas de mención. Sus conversaciones con otros escritores, las ideas que sostuvo respecto a cuestiones políticas de su patria y del mundo, sus conceptos sobre problemas estéticos, su lucha por el hombre—manifiesta en cada gesto suyo—, por la gran causa común de la humanidad: todo esto me iluminó un hombre que equivalía al poeta. Hombre y poeta, hermosa unidad, armonía nada corriente.

Cuando salió de Budapest, antes de subir al tren, me estaba todavía explicando, recordando los proyectos en que habíamos convenido. Al alejarse el tren, quedó entre nosotros la obra del poeta. Y allí estaba detrás de la obra su seria cara morena, sus gruesos labios rebosantes de vida, y sus ojos que miran según el ondear de los sentimientos, cambiando de color como el océano que cría peces y genera mareas devastadoras. La obra y detrás de ella el hombre. El hombre que "no puede estarse quieto"—como lo dice él mismo hablando del mar en un poema ya clásico. "No puede estarse quieto" hasta cuando

los hombres
hayamos arreglado
nuestro problema,
el grande,
el gran problema.

Estas son palabras de Pablo Neruda, que no de Attila József, de tan hermana inspiración.

Inspiración hermana y una misma misión.

¡Sí! También Pablo Neruda asumió la tarea de condensar en sus obras, poniendo todas sus fuerzas, la realidad inagotable. La tarea de representar, de enjuiciar y de construir.

Construir una fortaleza, construirla con trabajo ciclópeo, con fatiga y sudor. Una fortaleza que resulte indestructible.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 17 (1—2), pp. 273—289 (1975)

CHRONICA

Problemas y tareas de la crítica literaria contemporánea

PONENCIAS DEL "CONVERSATORIO SOBRE LA CRITICA"
DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
(MAYO DE 1974)

Introducción

Desde que la crítica literaria problematizó su propio quehacer, descubriendo que no podía seguir realizándose sin una previa auto-reflexión, epistemológica en último término, una aguda sensación de desconcierto, de frustración a veces, acompaña el ejercicio de sus varias modalidades. Si este rastreo interior va al fondo de las cosas y hurga en el sustrato último de la crisis que inocultablemente afecta a nuestra disciplina, queda en claro muy pronto que lo que está en juego es el estatuto científico del discurso crítico, o si se quiere la validez del conocimiento que propone, y en definitiva la legitimidad de su existencia misma.

Dentro de este contexto general, universalmente extendido, aparece una problemática aun más turbadora: la de la crítica literaria en Latinoamérica. En su base está la necesidad de articular coherentemente las cuestiones propiamente científicas de la crítica, ya de por sí inquietantes, con una realidad social que no admite la neutralidad de ninguna actividad humana —y menos de aquellas que, como la crítica, suponen una predicación sobre los problemas fundamentales del hombre.

Tal vez este último juicio cause extrañeza. En los últimos años viene siendo común, en efecto, la afirmación de la inmanencia como único horizonte legítimo de la crítica: cumpliríase ésta en la minuciosa descripción del funcionamiento interior de la obra literaria y en la revelación de su estructura intrínseca, al margen de cualquier proyección que exceda los límites objetivos del texto y al margen, también, de todo enjuiciamiento acerca de su formulación estética, su sentido o su funcionalidad social.

Las tesis inmanentistas son obviamente correlativas a una poética que a su vez, ahora con respecto a la obra misma, señala la radical autonomía del fenómeno literario, su enclaustramiento dentro del ámbito de un lenguaje que se dice a sí mismo. Principios claves del simbolismo y la vanguardia, que tuvieron su específica razón de ser en la dialéctica de un proceso histórico concreto, el de la literatura occidental de fines del siglo pasado y primeras décadas del presente, resultan ahora universalizados y alcanzan rango teórico sobresaliente.

Sin duda aquí se encuentra la raíz del problema de la crítica literaria contemporánea. No la crítica toda, es cierto, pero sí su sector hoy más visible, parece embelesado con ciertos progresos de disciplinas limítrofes, en especial de la lingüística y la antropología, y dispuesto a sacrificar su contenido humanístico al servicio de un conocimiento cada vez más formalizado, sin duda, pero también, cada vez, más inútil. Frente a los nuevos requerimientos de rigor científico, y en oposición a las graves deficiencias del historicismo y del impresionismo, esta nueva crítica viene optando por lo que en último término equivale a la sustitución del objeto materia de estudio. Su estrategia básica

consiste en abstraer del universo literario sólo aquello que resulte pasible de conocimiento a través de una metodología muy formalizada, con lo que se deja de lado sectores fundamentales de la literatura y se invierte el orden de las necesidades del desarrollo de la crítica. Mucho se pierde si el rigor científico ilumina niveles finalmente accesorios, dependientes, y elude una y otra vez lo que es el fundamento de la literatura: su condición esclarecedora de la aventura terrena del hombre. Se trata de afirmar lo que no debería haber dejado de ser evidente: las obras literarias y sus sistemas de pluralidades son signos y remiten sin excepción posible a categorías supra-estéticas: el hombre, la sociedad, la historia.

Es tarea principal de la crítica, entonces, descifrar el sentido de esa predicación cuyo sujeto primario es el mundo; en otros términos, revelar qué imagen del universo propone la obra a sus lectores, qué consciencia social e individual la estructura y anima. No se trata de averiguar el grado de fidelidad de la representación verbal con respecto a sus referentes de realidad, pues de ser así la última palabra debería esperarse de las ciencias sociales o emerger de una disputa impresionista acerca de "cómo es realmente la realidad", sino—fundamentalmente—de iluminar la índole, filiación y significado de esa imagen hermenéutica del mundo que todo texto formula, incluso al margen de la intencionalidad de su autor. Esa imagen no es nunca ni individualmente gratuita ni socialmente arbitraria.

Este objetivo redobla su importancia en el caso de la crítica literaria latinoamericana, nosólo porque la literatura latinoamericana está sustantivamente ligada desde sus orígenes a una reflexión sobre una realidad que unánimente se considera deficitaria, sino, también, porque las imágenes que instaura contienen con frecuencia postulaciones proyectivas: hay en la literatura latinoamericana, en efecto, una suerte de modelación propiciatoria que parece ensayar desiderativamente un mundo todavía no realizado. La crítica no puede soslayar estas categorías, ni científicamente—porque su propio objeto de conocimiento así lo exige—ni éticamente—porque el ejercicio de la crítica no es desligable de las opciones básicas de quien lo realiza.

Supuesto todo lo anterior, es claro que no cabe entender la constitución de la obra literaria como simple traducción de una imagen del mundo previa e independiente. En realidad esa imagen, inexplicable dentro del contexto general que la engloba, existe como fenómeno literario sólo en la medida de la concreción formal que la instaura. Confiérele ésta su especificidad, que la diferencia de otras artes, de otros modos del discurso lingüístico y de otros productos literarios, al mismo tiempo que le otorga una base material posible de ser incorporada al proceso de producción de objetos culturales. Hay que reconocer que la crítica inmanentista viene desarrollando métodos cada vez más precisos en orden a la descripción de estas categorías formales, y es posible que, instrumentalizados dentro de la perspectiva propuesta, puedan resultar efectivamente esclarecedores. En todo caso, puestos en contacto de servicio con la tarea de revelar el sentido de las imágenes del mundo que provienen de la peculiaridad latinoamericana, estos métodos tendrán que perder el peligroso mimetismo que suele vincularlos, irrestrictamente, a modelos concebidos bajo el imperio de otras urgencias culturales y sociales.

Los problemas de la crítica son también, y en más de un sentido agudizados, los problemas de la enseñanza universitaria de la literatura. En uno y otro campo, y en ambos con apremio manifiesto, el gran reto consiste en asumir científicamente, con rigor creciente, la compleja totalidad del fenómeno literario. El impresionismo, que cree resolver el problema con consideraciones generales que apenas se solventan en uno que otro texto sagazmente comentado, y el cientificismo, que olvida todo lo que se resiste a sus requerimientos metodológicos, desfiguran por igual la tarea de la crítica

y de la enseñanza de la literatura. No puede ocultarse, sin embargo, que las necesidades de una "crítica total" implican un extenso y esforzado proceso y que su realización plena es impensable en términos individuales. Se trata de una empresa múltiple, de verdad colectiva, sistemática, sin duda gradual y lenta.

La Universidad debería ser el lugar donde este proyecto resulte posible.

Antonio Cornejo Polar
(Lima)

Discursos críticos y proyectos sociales en Hispanoamérica

La finalidad de estas breves reflexiones es mostrar la relación que existe entre los diversos discursos científicos contemporáneos acerca del hecho literario y los proyectos sociales que los sustentan. El orden discursivo y el modo de pertenencia subjetivo a una sociedad son dos niveles diferentes: uno se refiere a un sistema de conocimiento y otro a una relación cotidiana y responsable con los hombres de una sociedad. El primero es objeto de una elección de tipo lógico, metodológico y reflexivo que tiene sus propias reglas de juego y su propia escala de valores. El segundo depende de la existencia concreta del individuo que se desarrolla en una sociedad estratificada en clases y con ciertas contradicciones que pugnan por encontrar su resolución favoreciendo y perjudicando a unos o a otros. Ante esta situación de hecho, el individuo ha de optar por un modo u otro de pertenencia a su mundo social que asuma, defienda, consienta pasivamente o impugne las condiciones de hecho en que ha de desenvolverse su vida cotidiana. Es una elección que, activa o pasivamente, ha de ponerse de lado de una de las dos alternativas: ha de aceptar o no las actuales relaciones entre los hombres. Esta es una decisión que tiene que ver con los problemas de la justicia social y del posible desarrollo histórico de una sociedad; pero los problemas de ética social no son los mismos que los de una ética científica. Esta decisión también dependerá de que el investigador tenga o no conciencia recta de la situación global en que se encuentran relacionados los grupos sociales y de las diversas posibilidades históricas abiertas en el futuro para consolidar o modificar estas relaciones. Y ésto tiene que ver con el problema de la verdad de nuestra imagen de la sociedad; pero los problemas de la verdad de nuestros conceptos del mundo, de nuestra ideología que sustenta nuestra vida práctica y de nuestros valores no son los problemas acerca de la verdad y del valor de un juicio científico. Sin embargo, estas notas intentan mostrar la relación que existe, en nuestra época de cambio acelerado, entre las diversas actitudes científicas de nuestro ambiente académico y los distintos modos de pertenencia, de quienes asumen aquellas actitudes, con respecto a su relación práctica con su sociedad y con Hispanoamérica. Más aún, afirmará que la elección de un determinado tipo de discurso científico constituye también un modo de instituir una relación concreta con la sociedad, expresa y depende de un determinado proyecto social.

Para facilitar la discusión resumiré mi posición en tres afirmaciones. La primera se refiere a la diferencia entre las diversas tendencias críticas contemporáneas y los discursos tradicionales. La segunda muestra las diferencias entre estas nuevas tendencias en sí mismas. La tercera relaciona estas diferencias con diversos proyectos sociales.

1. Los nuevos modos de discurrir de los críticos literarios se caracterizan por el intento de superar las diversas actitudes anteriores, entre las que podemos citar: el positivismo historicista y erudito (Ricardo Rojas y Luis Alberto Sánchez), la interpretación impresionista y subjetivista (Mariátegui, Riva Agüero o Martínez Estrada) e, inclusive, el hmanismo cultural (Rodó, P. Henríquez Ureña o Alfonso Reyes).

Estas tenutativas se resuelven en tres tendencias predominantes que se encuentra fuertemente influídas por otras tantas europeas: el formalismo neo-positivista, el idealismo subjetivista y el marxismo:

a) el *formalismo* neo-positivista depende sobretodo de la influencia de las nuevas corrientes estructuralistas francesas (Barthes, Todorov, Greimas) predominantemente descriptivas del sentido de textos singulares.

b) el *idealismo subjetivista* sigue la tradición de la crítica alemana, que persigue en primer lugar la comprensión del texto en su inmanencia a través de un progresivo acercamiento intuitivo controlado fenomenológicamente. La afirmación de la inmanencia textual no cierra la obra en sí misma, como los anteriores, sino que tiene dos referentes que constituyen otras tantas tendencias dentro de la misma actitud crítica. Por un lado, unos comprenden las obras como "espíritu objetivado" constituyendo el mundo supratemporal y superior de la cultura de todos los tiempos; por otro lado, otros persiguen en ellas la autocomprensión y las refieren a la propia subjetividad. Los primeros idealizan la cultura, los segundos la subjetivizan, aquellos la absolutizan y la presentan como trascendente al hombre individual y, estos, la relativizan y la interpretan como inmanente al lector. En la primera línea estan Kayser, Vossler o Spitzer y, en la segunda, Poulet con su crítica de identificación y todos aquellos que se inspiran en el discurso de Umberto Eco, quien los muestra como una *Obra abierta* a cada subjetividad, en la que cada individuo ha de realizar su propia lectura.

c) el *marxismo* relaciona las obras y los conjuntos literarios con los grupos sociales y trata de entenderlos como ideología de una sociedad. Junto con el anterior, este también es un discurso hermenéutico pero no refiere los textos a la cultura intemporal ni a las subjetividades sino a las sociedades, no los considera autosuficientes sino históricamente condicionados y, sobre todo, los juzga según pautas y valores sociales. Por ello, si aquella es una actitud individualista esta es social; si aquella es relativista esta es crítica y discriminadora (Lukács, Goldman, Hauser).

Estas tres tendencias tienen en común su pretensión de fundar un discurso científico, opuesto a los modos tradicionales de discurrir. La segunda tendencia ha dominado el panorama en la década de los sesenta mientras el estructuralismo y el marxismo, como tendencias renovadoras, son relativamente recientes. Sin embargo, en Hispanoamérica, ninguna de ellas ha logrado todavía fundar una escuela o mostrar su vigencia constituyendo un objeto y un corpus discursivo significativo que dé razón de las características de nuestra Literatura. Por ello, frente a las tendencias tradicionales como el historicismo positivista, que todavía debe completar una vasta tarea de recopilación, fijación y clasificación de textos y hechos, y el impresionismo, que refiere las obras a la vida cotidiana de los participantes en la vida literaria, las nuevas propuestas no han podido constituirse como ciencia.

2. ¿Qué distingue a cada una de estas tendencias entre ellas, desde el punto de vista científico? Un sistema de conocimiento tiene carácter científico porque funda su discurrir en la superación de ciertos condicionamientos que determinan el conocimiento cotidiano, entre los que podríamos citar la espontaneidad, el intuicionismo no controlado, el impresionismo inmediatista, el contexto ideológico no optado reflejamente, los gustos e inclinaciones heredadas de manera acrítica, en una palabra el subjetivismo. El sistema

científico parte de la crítica del conocimiento cotidiano, establece las condiciones de posibilidad de una determinación objetiva del fenómeno, constituye en él un objeto, enuncia modos de describirlo, establece sus elementos constitutivos y las leyes que determinan sus relaciones y, por todo ello, constituye al investigador en sujeto de un nuevo tipo de conocimiento, distinto de aquél otro sujeto que mantiene una relación inmediata, cotidiana y múltiple con su mundo. Las tres tendencias que caracterizan la inquietud crítica contemporánea se diferencian en que establecen distintos objetos de conocimiento, optan por diversas vías metódicas para constituirlos, eligen diferentes operaciones intelectuales y relaciones para comprenderlos y tienen distintas finalidades, es decir se ponen a sí mismas diferentes tareas y funciones.

a) La tendencia neopositivista toma por *objeto* la significación primera de textos particulares. Establece un método basado en el análisis linguístico. La *operación* intelectual que lleva a cabo es exclusivamente analítica y descriptiva. La *finalidad* que persigue es el dominio objetivo de la significación primera de los textos, inclinándose en el presente por textos breves, a raíz de la complicación de sus métodos. No se pone como tarea ni las grandes obras literarias ni las obras más importantes de una literatura nacional, ni trata con conjuntos literarios. Desconoce la categoría de lo "literario" y trata de fundar una "ciencia de la significación" o una semiótica general.

b) La tendencia idealista y subjetivista toma por *objeto* la relación del texto con el autor, con un grupo nacional, con el lector o con el mundo de la cultura y trata de comprenderlos como la objetivación de una actitud espiritual o de un espíritu humano. Poulet nos hablará de "encontrarse en la interioridad de otro", de "identificarse con otro" y de sumergirse en un nuevo mundo singular y, de ese modo, escapar a la mediocridad, el desorden y los límites que encuentra el lector en su prosaica vida cotidiana. Kayser, por su lado, nos hablará de la trascendencia de la obra de arte ("ella vive en sí misma"—nos dice—) y se pondrá como tarea la "determinación de las leyes eternas que rigen a la obra de arte", evitando que sea "arrebatada por un relativismo histórico, psicológico o nacional". Uno y otro deben describir las obras pero la *operación* que privilegian es la hermenéutica, ya refieran la obra a sus autores, a la propia subjetividad o al mundo de la cultura. Su *finalidad* es la determinación de la realidad cultural y, sobre todo, el enriquecimiento existencial de la propia subjetividad. Se persigue una compensión de sí mismo en el texto, un acceso a un nuevo tipo de existencia individual permitido por el mundo ideal de la cultura, ofrecido como nueva posibilidad a la interioridad, a la vida espiritual o a la subjetividad, y que les está negado a los individuos en la vida práctica, material y social.

c) La tendencia marxista es predominantemente crítica y valorativa, discriminando las obras según pautas sociales. No sólo ve en los textos un lenguaje, como los primeros; o no solo refiere las obras a la cultura como a un espíritu absoluto que permite enriquecer cada existencia individual, como los segundos; sino también los interpreta como la conciencia de la existencia social. Su *objeto*, por lo tanto, no son solo los textos ni la subjetividad enriquecida por la producción cultural, sino la sociedad que también encuentra su realidad en su conciencia ideológica instituída, entre otras cosas, por su autoproducirse en su literatura. Su *discurso* no sólo es analítico (debe describir los textos y los conjuntos literarios); no sólo es hermenéutico (debe descubrir relaciones entre las obras y los hombres que las producen y las identifican como propias); pero sobre todo es crítico por que, en esos textos, juzga a un grupo de hombres concretos en su relación consigo mismo, las demás clases sociales y con la historia. Su *finalidad* es dialéctica: por un lado trata de iluminar la conciencia de aquellos que se encuentran absorbidos por la cultura mostrándoles la relación que posee con su existencia social; por otro, ilumina la existencia social de aquellos que son ajenos a la vida cultural mos-

trándoles las exigencias de un espíritu que no ha encontrado su hogar en el mundo práctico de los hombres. Trata de hacer, simultáneamente, una crítica de la cultura y una cultura crítica de la sociedad; trata de mostrar la ligazón que existe entre nuestros modos de comprendernos, de actuar y de padecer el mundo y nuestro tipo de sensiblidad con respecto a nuestra relación concreta con los demás hombres y con sus posibilidades históricas; trata de estimular a la acción para comprometer a los destinatarios de la crítica en la resolución de las contradicciones más escandalosas que oprimen a su sociedad. No desean hacer una "ciencia literaria" sino una "teoría crítica de la sociedad" (Escuela de Frankfurt) o una "crítica con intención de totalidad" (Lukács).

3. Las tres nuevas ciencias literarias se diferencian, desde el punto de vista social, por su relación con diversos proyectos sociales. Por ello, si las tres son igualmente necesarias y legítimas para fundar un discurso científico, no son igualmente válidas, vigentes y prioritarias desde el punto de vista de las exigencias sociales.

El proyecto social que sustenta la opción por uno u otro tipo de discurso aparece en las tareas y funciones que se asignan a sí mismos. Porque la elección de una actitud predominantemente analítica y objetivista, de otra preferentemente hermenéutica e individualista (o trascendentalista) o por una tercera, de tipo crítico y solidario es una opción social y está controlada por supuestos sociales. Reducirse, con el neo-positivismo, a fijar, constatar y clasificar sumas de hechos parciales es una actitud profesionalista, contemplativa, que acepta como definitivos y vigentes tanto al sistema social como al lugar que le es asignado al investigador dentro de su principio de división del trabajo, no cree que es tarea suya el cuestionarlos y procura adaptarse a sus legalidades. Optar, en cambio, por un discurso hermenéutico supone haber esbozado un proyecto donde el individuo y su relación con el mundo "superior y distinto" de la cultura ocupan el lugar más importante, estableciendo un divorcio entre la vida privada, interior y profesional del crítico y su realidad social, privilegiando los problemas de la expansión de la propia subjetividad por sobre toda otra relación con el mundo. Mientras en el primer caso se da una escisión, en la personalidad del investigador, entre su vida pública y su vida profesional, estos combaten la especialización y se inclinan a juzgar su quehacer cultural como la "verdadera vida espiritual", sintiéndose o bien sus custodios y depositarios, o bien interpretándola como el único ámbito donde vale la pena desarrollar una personalidad plena. No es una dualidad sino un intento de superar la vida práctica con la vida cultural, una evasión, una catarsis, un intento de superación, una búsqueda de totalización en la vida espiritual. Hasta la crisis de 1929, esta actitud tenía todavía algo del optimismo de los antiguos humanistas renacentistas o de los filósofos iluministas del siglo XVIII, quienes dedicaban su atención simultáneamente a los problemas individuales y sociales, privados, contemporáneos o históricos, trataban de constituir una élite supranacional donde el cultivo de la inteligencia y de lo bello, y aún de la erudición, significara la colaboración activa de la razón, las "luces", el equilibrio, la meditación y la amplia información en la resolución de los problemas de su tiempo y en la formación de una cultura hispanoamericana que asumiera simultáneamente toda la vasta tradición occidental y las peculiaridades de nuestros pueblos (P. Henríquez Ureña, Rodó, Alfonso Reyes). En nuestros días esta actitud ha abandonado la inquietud humanística y social y refiere su actividad al individuo problemático, se desliza hacia el escepticismo, lo lúrico, el aristocraticismo, abandona toda pregunta por la justicia, toda búsqueda de belleza o de plenitud del espíritu, toda inquisición por la verdad del hombre o de nuestros pueblos, toda vinculación con el progreso nacional o humano y se afinca en un relativismo que todo lo iguala si tiene suficiente nivel estético y responde a los cánones de su sensibilidad individualista, en un elitismo hermético,

en un dejar fluir la interioridad en creaciones que tienen por única expresión válida la expresión de vivencias, la catarsis de los propios problemas, la originalidad deslumbrante o la lucidez estéril.

Las dos tendencias anteriores se asemejan en que, ambas, se desvinculan de la vida social: una, porque acepta el profesionalismo y la división del trabajo en los términos más estrictos de una especialización que llega a tratar a los fenómenos humanos exactamente igual que a los hechos de la naturaleza física; otra, porque se encuentra absorbida por su escepticismo relativista, porque ha renunciado a la afirmación de todo valor humano que vaya más allá de lo que ella misma juzga como originalidad estética y porque ignora toda realidad que no sea el individuo, su vida privada y su subjetividad refieriéndolo a una vida que está más allá de su sociedad. La tercera tendencia es una reacción violenta y agresiva en contra de ambas, denunciando que su pretendida prescindencia es, en realidad, colaboración y consentimiento con la álienación de la cultura y el dominio de una clase social sobre el resto de la sociedad: rechaza la profesionalización exclusivista porque en ella ve una consagración del sistema social vigente y la negativa a colaborar activamente en la resolución de sus conflictos; agrede a quienes se retraen a un reino ideal de la cultura o a la subjetividad privada por su renuncia aparente a integrarse socialmente y a encontrar una razón histórica a su tarea, cuando en verdad no hacen sino consentir con el lugar marginal, hermético e ineficaz al que el sistema social ha relegado a la cultura; pone en primer lugar la relación de la cultura con la sociedad y con sus conflictos y se propone, como el problema más importante, la colaboración activa en la resolución de sus contradicciones; toma partido en favor y en contra de unos y de otros; interpreta las actitudes anteriores como "reaccionarias" porque, de un modo u otro, activa o pasivamente, consienten y colaboran con quienes dominan el sistema social vigente; y, sobre todo, trata de fundar una praxis social, es decir que ve, en su práctica científica, también un modo de instituir una relación concreta y activa con los hombres de su sociedad y una participación en sus conflictos.

4. Las tres actitudes críticas citadas viven, en la actualidad, una situación inestable y problemática. Mientras la erudición positivista y relativista (como por ejemplo, la de Emir Rodríguez Monegal), aunque desprestigiada, sigue produciendo sus representantes, todas estas se reducen a actitudes voluntaristas, individuales y, muchas veces, poco más que declamatorias. La segunda de ellas, referida a la expansión de la subjetividad individualista, se repliega en la interioridad y el hermetismo sabiendo que, por un lado, no puede pretender prestigio social y, por otro, interpretando su marginalidad y la incomprensión de la sociedad como un signo más de la "decadencia de los tiempos", confiriéndose una dignidiad especial en su aristocraticismo elitista que no quiere, ni al presente puede, vincularse a la vida práctica de los hombres. La primera tendencia, neo-positivista, tuvo un auge casi triunfalista con la llegada de los primeros estudiosos de la nueva disciplina (la semiología), mostrando algunos de los rasgos de un movimiento de "salvación por el método", salvación de la razón y de la ciencia literaria que puede superar el subjetivismo y el caos social con la certeza incontrovertible de un discurso científico aséptico. Sin embargo, su principal problema práctico consistió en que, por un lado, ha escogido un objeto tan parcial que no puede dar razón de lo esencial del fenómeno de la literatura y, por otro, en que ha constituído un método tan hermético y sofisticado que no puede preverse una tarea eficaz sin un enorme costo operativo que es impracticable en nuestro ambiente. La tendencia marxista hasta ahora no tiene sino gestos negativos, impugnadores, agresivos y abstractos pero tampoco ha podido trascender a un estadio positivo en el que dé razón del fenómeno literario hispanoamericano o de una literatura nacional. Sus representantes son casi todos francotiradores, pero es

la que tiene más prestigio entre el estudiantado y la única que se mantiene en constantes replanteos dinámicos con sentido de futuro, aunque las tareas que se propone y las dificultades que ha de superar sean ingentes pues van desde la realización de una nueva recopilación de tipo positivista de los materiales y de la vida literaria y social, hasta su valoración crítica y la constitución de un ambiente académico estable con el apoyo técnico y administrativo que supone.

Esta situación de hecho no debe ser explicada únicamente por la extracción de clase o por la opción individual de cada uno de los críticos, pues revela una crisis que también es un hecho histórico y social. A partir de la gran crisis de 1929 Hispanoamérica ha tenido la convicción de su estado de "sub-desarrollo" y de "dependencia" externa, abandonando por primera vez, unánimemente, la creencia de que nuestros males sociales eran transitorios y de que estábamos, transitanto por las vías del progreso. Con ello, las clases dirigentes abandonaron también los ideales humanistas y democráticos y comenzaron a vivir una permanente situación de emergencia revolucionaria, entregándose a la acción política subversiva o represiva. A partir de acá el intelectual, el artista y la cultura fueron relegados a un lugar exclusivamente profesional, académico o privado, debiendo contentarse con ejercer una actividad marginal, sin función social. Las tres tendencias reflejan, por un lado, el mismo acento en la profesionalización que se expresa en su pretensión de representar una "ciencia", es decir en la realización de un discurso que tiene validez y autonomía más allá de su dependencia inmediata a la vida cotidiana; y, por otro lado, manifiestan la gratuidad, la falta de sentido objetivo y requerido por una demanda de su sociedad y la desvinculación de hecho de su tarea con respecto a los problemas de su tiempo. Unos aceptan esta situación de hecho, otros tratan de superarla refiriéndose a la cultura como a un ámbito trascendental y, finalmente los últimos responden con una agresión cuestionando todo el sistema y, junto a él, a los intelectuales que lo asumen como definitivo.

Teniendo en cuenta este último aspecto del problema, cuya resolución no es un problema científico ni de aquéllos vinculados exclusivamente a la vida de la cultura, hay que señalar que las tres tendencias críticas son científicamente legítimas y necesarias para fundar un discurso acerca de la literatura que debe integrar el momento analítico descriptivo, la hermenéutica individual y social y, finalmente, la crítica valorativa social. Pero no todas son igualmente vigentes ni prioritarios, ni tienen la misma validez desde el punto de vista social. El hecho de que el investigador sea un hombre injertado en una sociedad que además financia su tarea a través de la división del trabajo impone que se establezca una jerarquía de esfuerzos y tareas. Por ello, hace falta tener conciencia tanto de las exigencias que se derivan de las condiciones que impone toda ciencia como de las necesidades y requerimientos de los sectores más necesitados y progresistas de la sociedad contemporánea y de la cultura de todos los tiempos. En definitiva, la crítica hispanoamericana podrá resolver sus crisis cuando encuentre, simultáneamente, un sentido científico y social a su tarea, poniendo en claro su función frente a la ciencia y frente a la sociedad.

Alejandro Losada Guido
(Lima)

Deslinde teórico sobre la crítica actual en el Perú

Debo advertir que el presente trabajo tiene un carácter teórico en tanto está hecho de proposiciones de alcance general, que pueden ser confrontadas con los datos de la realidad. No se proporcionan esos datos aquí, puesto que son abundantes y quizá controvertibles, dadas las limitaciones de espacio para esta exposición. Existen suficientes elementos de juicio para aceptar o rechazar mis proposiciones. La manera de presentación tal vez esté exenta de frialdad, porque pretendo que mi discurso teórico tenga también el carácter de una metacrítica, es decir una crítica de la crítica. Esto explica los juicios de valor que no reclaman imparcialidades innecesarias frente al problema.

Para abordar los problemas de la crítica literaria actual en el Perú, es necesario un previo deslinde basado en un examen de la crítica tal como se la practica actualmente en el país.

En primer lugar, constatamos que la crítica en el nivel de los medios de comunicación masiva funciona como reseña, crónica y gacetilla en los diarios y en algunas revistas. Esta crítica sigue la línea tradicional del impresionismo y del subjetivismo de las opiniones personales de sus autores. Puede, a veces, llegar a ser brillante, ingeniosa y hasta divertida; pero las más de las veces no va más allá de las exigencias de las publicaciones en que aparece. Estas exigencias no escapan a las limitaciones ideológicas y a los intereses de los grupos que controlan esas publicaciones. Este tipo de crítica periodística responde en gran medida a las preferencias, gustos, prejuicios y hasta caprichos de sus autores. Así, ella ignora mucho de lo que se publica aquí y se ocupa de autores extranjeros irrelevantes; no cubre todo lo que se publica en Lima y desconoce lo que aparece en el resto del país. A causa de la amplia circulación de los órganos en que aparece, esta crítica es la que más difusión ha alcanzado y los que la practican generalmente son tomados como los representantes de la crítica nacional. La crítica periodística, en el mejor de los casos, desempeña una función informativa y orientadora del público, y en algunos momentos puede alcanzar una alta calidad, por ejemplo en *Amauta* de Mariátegui. En el peor de los casos, confunde y desorienta al lector; desalienta, anula y pervierte al escritor con la indiferencia, el ataque o la adulación.

En segundo lugar, constatamos aunque no tan visiblemente como en el primer caso, la existencia de una crítica que la vamos a llamar universitaria porque la practican generalmente profesores y a veces estudiantes universitarios. Sus órganos de expresión cubren áreas diversas del conocimiento, aparecen esporádicamente y carecen de un sentido de especialización con muy raras excepciones. Esta crítica sigue la tradición de origen académico con algunas innovaciones metodológicas y nuevos planteamientos teóricos. Lo más valioso de la labor de los críticos que trabajan en las universidades está en las tesis, muy pocas de las cuales se han publicado, y en algunos trabajos especializados publicados como libros o artículos en revistas extranjeras o nacionales. Ahora bien, como algunos incluyen impropiamente dentro del término "crítica" tanto los trabajos de investigación en los campos de la historia literaria, la teoría literaria, la bibliografía como los trabajos de crítica literaria propiamente dicha; el deslinde que nos interasa consiste en que los trabajos de investigación en esos campos deberían ser objeto de un apartado especial, que en los países de lengua inglesa toma el pomposo nombre de "scholarship", que puede traducirse por erudición literaria, y en los de lengua alemana recibe el exagerado apelativo de "Literaturwissenschaft" o sea ciencia literaria. No negamos que exista la erudición en los estudios literarios ni que ya se estén aplicando

en ellos métodos científicos de investigación; pero estos esfuerzos están lejos todavía de ponerse a la par con los que se hacen en otros países y, menos aún, de satisfacer ciertos requisitos indispensables como son las ediciones críticas, los manuales adecuados, la bibliografía especializada y los métodos de trabajo con desarrollo propio. Lo que ocurre en el campo de la crítica universitaria es, en este momento, a la vez positivo y negativo. Es positivo en tanto que sigue la tendencia universalmente aceptada de utilizar los aportes científicos de todo el mundo para aplicarlos en nuestro medio. Y es negativo en tanto que lo que muchas veces se hace no pasa de las repeticiones de malas traducciones de las fuentes originales y sin ninguna discriminación crítica y a veces sólo por seguir a la moda. Pero lo que es más grave dentro de este aspecto negativo es la repetición de un metalenguaje científico o seudocientífico, es decir, de una terminología que solamente el especialista puede entender y que anula toda posibilidad de comunicación y de trasmisión de conocimiento.

En tercer lugar, en la actualidad se está produciendo en los centros de investigación más avanzados del mundo un desarrollo muy rápido en ciertas áreas del saber que tienen una proyección inevitable sobre la crítica. Especialmente hay tres actividades científicas de las que la investigación literaria puede beneficiarse grandemente hoy: la lingüística que ha avanzado sorprendentemente en los últimos años, la semiótica que ya está tomando la forma de una nueva ciencia y la sociología que se encuentra en plena madurez. Estas ciencias ya han comenzado a esclarecer numerosos problemas literarios, y su utilidad para nosotros depende de cómo las apliquemos y de que no nos encerremos en el círculo estrecho de algunos especialistas y que, por el contrario, tratemos de hacer accesible el metalenguaje científico a las mayorías; tarea bastante problemática y difícil, pero absolutamente necesaria si creemos que la universidad debe estar al servicio del pueblo y no de una minoría privilegiada.

En cuarto lugar, la crítica literaria en un plano general en el Perú ha funcionado tradicionalmente desde perspectivas que la colocaban fuera y, más aún, lejos del texto literario. Esto ha impedido el desarrollo de una filología que pudo habernos proporcionado textos limpios y fijos, que son condición esencial para el trabajo científico o para la crítica rigurosa. Como una reacción a este alejamiento del texto y a la tendencia a sumergirse en lo no textual, en la cómoda posición de toda clase de opiniones personales, en los últimos años ha surgido una nueva posición dentro de la crítica y seguramente como eco de otras tendencias internacionales que pueden englobarse en las orientaciones formalistas, estilísticas y estructuralistas que suelen denominarse genéricamente como "la nueva crítica". Pero esta posición ha tenido ya suficiente tiempo con las experiencias de los formalistas rusos de los años 20, de las figuras del *New Criticism* anglosajón, de la estilística española y del estructuralismo francés para descubrir y aceptar sus limitaciones y errores. De tal manera que existe en este momento una orientación decidida a no quedarse en el texto, a escapar de las paráfrasis y tautologías, para estudiar y entender el texto dentro de un sistema de relaciones pertinentes con elementos que nosotros denominamos contextuales y que, en nuestra opinión, funcionan fundamentalmente en un nivel lingüístico y que deben ser entendidos a través de una metodología científica que supone una estrecha colaboración con otras ramas del saber humano. En el estudio de las relaciones contextuales, hay que tomar en cuenta los esfuerzos que se están haciendo hacia la formación de una sociología de la literatura. En ella, los aportes de los teóricos marxistas debían ser objeto de estudio e investigación especial. Como quiera que existen diversas corrientes de interpretación y desarrollo de las premisas marxistas, debía tomarse en cuenta no solamente el pensamiento ortodoxo de los centros oficiales de poder político y cultural, sino también las diversas líneas heterodoxas que han sido bastante fructíferas en los últimos cincuenta años.

La crítica, para ser tal, no puede escapar a la necesidad de trabajar con juicios de valor y, sobre todo, con una cierta sensibilidad para los valores estéticos. En este sentido, la crítica debe tener una función educadora dentro de la cultura nacional, y ésta es la tradición de la mejor crítica peruana. Pero también debe cumplir una función informativa sobre las obras literarias que se escriben en todo el Perú y no sólo sobre lo que se escribe en Lima y en el extranjero. Debe estar al servicio de todos y no sólo de las élites, de las capillas literarias o de pequeños grupos privilegiados con capacidad económica para adquirir el libro, mercancía bastante cara en el Perú. Por último, la crítica, sobre todas las cosas, debe cumplir una función esclarecedora y no de confusión ni de publicidad al servicio de personas, grupos o intereses de clase. Para eso debe afinar sus instrumentos de trabajo, que en la universidad tienen que ser de carácter científico; y, sobre todo, debe preparar las bases de su trabajo con ediciones críticas, publicaciones especializadas y con la trasmisión masiva de conocimientos elementales que son de dominio público en otros países, por medio de la escuela y el colegio y los instrumentos de comunicación masiva como son los diarios, la radio y la televisión. Pienso que solamente así, con una tarea concertada, y después de haber generado todo un complejo de actividades económicas alrededor del libro, la crítica en el Perú podrá cumplir su función educadora.

Finalmente, lugar aparte y trascendental debe ocupar el problema de los millones de peruanos bilingües o cuyo idioma materno es el quechua u otra lengua aborigen y cuya literatura se encuentra para la crítica todavía en el limbo de unos pocos aficionados o especialistas y que sufre el más completo olvido. Lo que equivale a una discriminación solamente comparable con un genocidio. Lo interesante es que en el Perú se publican y se leen libros en quechua, pero la crítica no se ha percatado todavía de ello. Ya es hora de que esta situación revierta y se aliente a los poetas y narradores quechuas y de otras lenguas nativas para la creación y para la fijación de una literatura que vive en la memoria del campesino peruano y que, como en la aurora de las civilizaciones, todavía se escucha en los cantos y en las narraciones anónimas del pueblo. Ya es hora también de que la crítica tome conciencia de que existen excelentes poetas que hoy escriben en quechua porque en ellos quizá pueda oírse las voces de los dioses ancestrales del Perú y no nos sorprendería adivinar que en esas no escuchadas voces se esconde el futuro de nuestra cultura.

Edmundo Bendezú Aibar
(Lima)

Sobre la tradición en la crítica literaria

1

La crítica literaria se reconoce entre las llamadas "ciencias humanas". Al examinar el desarrollo de estas ciencias, aunque sea de manera somera, obtenemos la certidumbre de que ellas evolucionan fundamentalmente por "procesos de contradicción". Ejecutan así, con claridad meridiana, la dialéctica de la historia en que una nueva noción se opone a la anterior, o una perspectiva nueva hace muy discutible todo un campo teorético, pero en que todo conocimiento firme termina por infundirse en una nueva postura, donde casi resulta perderse su imagen primera aunque sin destruirse

la sustancia que lo integra. Secundariamente, las ciencias humanas evolucionan por lo que llamaríamos "procesos de simple acumulación" del conocimiento. (Por el contrario, parece ocurrir que las "ciencias naturales" evolucionan principalmente por acumulación y luego, en menor grado, por contradicción). La crítica literaria, a juzgarse por una buena porción de sus manifestaciones o por muchos sectores de sus discursos, ha exagerado este camino de las contradicciones y ha pretendido evolucionar, según veremos, como "a saltos", haciendo que todo comience de nuevo cada vez, aunque sea en la apariencia. En ello la gran mayoría de los críticos "prácticos" (utilizamos este nombre para diferenciarlos de aquellos que gestan teorías y métodos hermenéuticos) se han demostrado ignorantes de lo que realmente aporta el pasado y de lo que es la verdadera dinámica de la historia constatada en el campo de la crítica literaria. Las páginas que siguen están dedicadas al examen de estas consideraciones, a su desarrollo y probanza.

2

Parece ser característica inherente a toda nueva crítica literaria el que apenas aparecida comience a declarar nula toda crítica anterior y a postular como obsoletos los hallazgos y aportes de la precedencia. Aclaremos, sin embargo, que el fenómeno lo distinguimos claro en *nuestro medio*, en que quienes alcanzan el dominio de una nueva modalidad crítica o metodología interpretativa se aprestan a declarar la nulidad de todo discurso crítico que no tenga la fortuna de la actualidad teórica, metodológica o técnica. Así, para los portavoces y ejecutores de la más reciente modalidad aportada por Europa, es casi un lugar obligado el empeñarse contra las de orden estilístico, como si la validez de sus juicios dependiera también del grado en que sean aniquilados los correspondientes a otros ejercicios críticos, y como si la necesidad de este estropicio fuese otro objetivo de la neo-crítica.

En concreto, hemos visto cómo los más oportunos y aprovechados ejecutores de la crítica que se nutra de la semiología, la semántica estructural, las novísimas poéticas y retóricas francesas y el neo-formalismo, han cebado su mejor artillería para dirigirla contra la labor de exegetas que tienen—a su modo de ver—la grave culpa de la inactualidad. Estos últimos, así, han sido objeto de sentencias apasionadas por parte de quienes, como críticos de un texto literario, jamás se han permitido una manifestación perturbada por la afectividad.

Sin embargo, este estado de cosas no es reciente. Más o menos iguales situaciones se han presentado con la instauración de cada modalidad crítica. Así, cuando advino una penúltima modalidad, basada en el análisis estructural por estratos de la obra literaria y promovida casi de manera directa por las teorías de un Etienne Souriau o un (más cercano y por lo tanto más influyente teórico, como es el chileno) Félix Martínez Bonati, se generó también una cierta actitud displicente por aquellos aportes críticos que se habían nutrido de teorías antepenúltimas. Carlos Bousoño fue uno de los damnificados en aquella ocasión; mejor dicho, el conjunto de los estudios o interpretaciones que habían logrado promover sus teorías sobre la "expresión poética". Ello se vio favorecido, sin duda, por las observaciones y objeciones que sobre la obra teórica del autor español se contenían en la del chileno. El dominio de la metodología hermenéutica de Wolfgang Kayser, efectivo en nuestro medio a comienzos de la década del 60, y en general el dominio del análisis lingüístico de cuño alemán (con todo el crédito científico que se otorgó a sus resultados por el hecho de cifrarse en la objetividad, en la inmanencia textual y en la entonces ya prestigiada y rigurosa ciencia lingüística) impuso en muchos un mirar con desdén todas aquellas expresiones del as críticas precedentes que se encuen-

tran perturbadas por los enfoques contextuales (historia, biografía, ideología, sociedad, etc.). Eso hizo también que algunas estilísticas, como la de Amado Alonso, fueran rechazadas con prontitud (no obstante ello, la de Amado Alonso ha tenido una relativa fortuna y un influjo sensible en nuestro medio) por cifrarse en un criterio que trasciende el marco (seguro, reconfortante) de lo que es el texto en sí y por englobar la intencionalidad del autor y el efecto que éste con su obra provoca en el lector. Esta condición quizá sea la que ahora permite las mayores críticas a la estilística (si es que se puede hablar en singular) por parte de las actuales disciplinas hermenéuticas o interpretativas. En efecto, perseguir la particularidad psíquica del autor como responsable de determinadas particularidades lingüísticas o expresivas de la obra, es decir, como responsable del estilo de la obra en última instancia, es algo que la crítica más reciente rechaza por, entre otras razones, desplazar el objeto de estudio y perturbar y hasta distorsionar el quehacer crítico con la intromisión de consideraciones sobre el psiquismo del autor. Estas razones, sin embargo, no hacen de ningún modo despreciable a la estilística, como algunos destacados miembros del neo-positivismo crítico que se cultiva en nuestro medio se empeñan en hacerla aparecer. Lo que una perspectiva actual de la teoría literaria y de la metodología exegética hace aparecer como equívoco en la estilística, no basta para descalificar y descartar sus logros, ni desluce el papel que en su momento le cupo desempeñar. Ahora bien, lo que ocurre con la estilística parece ser el pago "con la misma moneda" que la historia de la crítica literaria hace tributar a este movimiento. Todos sabemos que, en su momento, la estilística (entiéndase: la mayoría de sus cultores) se jactó de su método, se sintió muy ufana del rigor (que relativamente tuvo) y de la seguridad de sus desplazamientos hermenéuticos y con altanería sin precedentes intentó reducir a la nada todo esfuerzo exegético anterior. Este empeño se vio favorecido por el carácter de "ciencia de la literatura" ("Literaturwissenschaft") o de "investigación erudita literaria" ("literary scholarship") que los estilistas reclamaban (o por lo menos se sentían tentados a reclamar) para su quehacer, basados en concepciones teóricas de alguna sofisticación que animaban su praxis crítica y que impedían los desvíos subjetivistas o el puro eruditismo histórico-literario. Con exactitud, la estilística rechazó al historicismo y, más aún, al impresionismo, y con no pocas páginas suyas contribuyó al desprestigio de los realizadores de estos movimientos. En una época anterior (y desde aquí nuestra exposición se ve obligada a mayores generalizaciones) el impresionismo propiamente dicho, el de Anatole France, Jules Lemaître y Rémy de Gourmont, recusó a todas las críticas nutridas de positivismo y, por lo tanto, de objetividad, como el historicismo y el determinismo crítico de Hipólito Taine (que siguieron el cauce abierto en cierto modo por la crítica explicativa de Mme de Staël), por aquello que France resumía en su expresión: "no hay crítica objetiva, como no hay arte objetivo". De otro lado, se puede decir con seguridad que el ejercicio crítico positivista descalificó a su vez a la crítica que Carmelo Bonet, recientemente, designó como "dogmático-hedonista" y que, según él, no es otra cosa que un primer impresionismo, por aquello que después (y desde entonces siempre) se ha esgrimido en contra del impresionismo: basarse en la sensibilidad del crítico, en su gusto, y en consecuencia, estar confiado con demasía a las cualidades personales de quien ejerce la crítica, en la capacidad que éste tiene de crear una especie de segunda obra, dependiente de la primera, a la que pretenece esclarecer y valorar. Ahora bien, es quizá también por el hecho de situarse el impresionismo casi al comienzo de la que puede ser llamada crítica moderna, que se ha tomado su nombre para calificar a todo ejercicio crítico que las posteriores modalidades juzgan como desviado; "impresionista", así como "subjetivista" es entonces toda crítica que no se ha realizado con rigor metodológico y que no se ha edificado sobre supuestos epistemológicos que garanticen su validez científica.

3

Cada corriente crítica de algún modo contiene aspectos capitales que las otras críticas desarrollan después como suyas y, desde luego, por el prurito que se ha considerado en las páginas anteriores, sin reconocer su filiación. El impresionismo, juzgado sin apasionamientos, ejercitó en grado sumo, y muchas veces hasta las últimas consecuencias, la noción de la polisemia textual que, a su modo, habrá de ser considerada después por la teoría de la "obra abierta" de Umberto Eco y refrendada por un sector de la semiología; y extremó una condición inherente e irrevocable de la crítica, cual es la sensibilidad de quien la realiza, con lo cual resultó aportando su experiencia para prevenir a las escuelas posteriores de cualquier descontrol de este factor. El historicismo (que en nuestro medio tiene tan esclarecidos como tardíos exponentes) fijó algo que es inconmovible: el sentido original de un texto (y deveras interesa tal sentido) depende del sistema de relaciones que mantiene con los diversos factores de su época, de tal modo que recuperar ese sentido impone, pues, el restituir ese sistema de relaciones (con sus significaciones) que liga a la obra con el tiempo en que aparece y al cual, en última instancia, se debe; fijó también una característica general de la crítica, ahora llevada al extremo, que es la tendencia a la objetividad, garantía de validez de los juicios. De la "explication des textes" lograda por críticos franceses de a comienzos de siglo, y más exactamente, de la metodología propuesta por Gustave Rudler (que es muestra insigne y temprana de la "explicación de los textos") se desprenden, en filiación fácilmente demostrable, las estilísticas alemana y española; y, en general, de este aporte francés así como de los principios hermenéuticos sentados por Gustave Lanson, se desprende la moderna ciencia literaria francesa. En concreto, la búsqueda de la "unicidad" del texto que obliga a una explicación "precisa", constituye el principio sobre el cual se erige la estilística. De otro lado, normas como "en crítica el texto no debe ser pretexto", "el comentario debe subordinarse al texto" y, más lúcidamente todavía, "debe sustituirse la impresión personal por el estudio objetivo" (norma esta última que hereda y formaliza la intención del historicismo), constituyen preciosísimo legado para la crítica de nuestros días. Por otra parte, el principio de que la investigación filológica es la base y en nuestro medio cada vez mayor urgencia, es lansoniano. A su turno, la estilística aportará bases que la crítica más reciente no hace sino llevar a un grado mayor de formalización; entre ellas, los niveles textuales del significante y el significado, la noción del texto como un conjunto dinámico y actuante (después se dirá "una estructura funcional"); el entendimiento de la literatura como cifrada principalmente en el nivel connotativo del sentido, etc. Finalmente, nada hay más aprovechado por la reciente crítica inmanentista que los llamados "pre-estructuralismos"; así, los modelos hoy concebidos por Greimas, Barthes, Todorov, Bremond, Sörensen, etc., indiscutiblemente deben mucho a autores tan diversos como Propp, Souriau, Kayser, etc., aparte de estar endeudados con lingüísticas de diferentes épocas.

4

De la revista que, *grosso modo*, se acaba de realizar, se desprende la necesidad de considerar con respeto toda labor realizada por una crítica anterior, no sólo porque su metodología hermenéutica y los resultados de la aplicación de ésta resultan en alguna medida aportados a la nueva crítica, sino también por el hecho de que, en determinado momento, ella hace necesario y permite un nuevo estado de crítica, es decir, obliga a conseguir nuevas y más satisfactorias teoría y praxis de la interpretación de los textos

literarios. Se impone pues, a estas alturas, una apertura selectiva y crítica hacia la tradición y no un desplante de ella. Y este llamado cobra mayor sentido y urgencia en cuanto atañe a nuestra realidad peruana e iberoamericana, donde en este momento se están sumando esfuerzos para contribuir a una crítica que corresponda con justeza y aun con justicia a su literatura, pues es aquí donde ha ocurrido y ocurre de manera alarmante este denostar la tradición.

Resulta evidente, entonces, que una de nuestras tareas inmediatas consiste en estudiar desprejuiciadamente el ejercicio y los resultados de toda la crítica que nos antecede, a fin de que lo positivo sea aportado críticamente a la manera exegética que estamos empeñados en perfilar, o a la verdadera imagen de nuestra literatura que, todavía, y justo ahora para la juventud crítica de Latinoamérica, se erige como un reto.

Raúl Bueno Chávez
(Lima)

Descripción textual y referente

1

La literatura suele aparecer como una de las configuraciones del ansia humana de comunicación. Es, en rigor, un mensaje y, como tal, inquiere por una respuesta que, en el mejor de los casos, se manifiesta como reconstitución anímica o como variación más o menos ostensible de conducta.

No parece haber escritura del vacío. Pretendida castración de los valores significativos de la palabra. Sinsentido vuelto sobre sí: verdadero despropósito de la escritura. William James dice que escribir es leer. Nosotros añadiríamos que todo discurso lleva en sí el requerimiento a un determinado tipo de lector, a ese lector ideal que no es tan abstracto como acostumbra creerse. Lector cuya presencia, no sólo cierra el circuito de la creación, sino que, además, se encuentra presente en lo que algunos denominan los signos de lectura.

Por otro lado, el acto literario, recreación de realidades, conlleva el replanteo de las modalidades de concebir la vida y percibir el mundo, implica también una opción frente a la realidad, que, de esta manera, se encuentra *referida* en el discurso literario. Pero, referida, desde el mirador sumamente personal del escritor y/o de los grupos que él encarna. Vista de este modo, la literatura señala de un lado un diálogo, que se origina a partir de la percepción de lo real interiorizado, entre un escritor y un lector, y por otro lado, una cierta manera de estructurarse los estratos psíquico, racional y situacional del escritor en el acto de escritura-lectura.

Una descripción del texto, desde la perspectiva del escritor, señala la presencia de dos niveles: *comunicación* (apetecida, implícitamente buscada o deseada) e *información* (texto, como indicio y señal de dicha comunicación). Describiendo al texto desde la perspectiva del lector, encontramos la percepción de un objeto rico en informaciones, pero no únicamente como indicio de sí, de discurso en cuanto discurso, sino como información susceptible de ser trascendida hasta hallar los sentidos ocultos del texto, entraña misma del diálogo escritor-lector.

2

La lectura-escritura, o mejor dicho, la descripción de este proceso señalan el primer encuentro entre el escritor y su lector y señala también esta doble virtualidad del objeto literario: información-comunicación. Pero, tal relación no se da en abstracto, sino que requiere de espacio y tiempo donde concretarse. Tales, espacio y tiempo, que sirven de marco a la relación, pero que también se hallan referidos en lo discursivo, son los planos de *realidad* y *literariedad* referentes inmediatos del texto literario.

Literariedad y realidad establecen un intrincado juego de oposiciones a lo largo de la escritura-lectura, marcando su huella en la estructura del texto y en la estirpe y naturaleza de la representación. Lector y escritor no han de perder de vista la realidad, que en la implicitez o explicitez, se halla referida en lo literario. La realidad es tiempo de escritura y tiempo de lectura, es situación y todas sus connotaciones de momento, entorno, extracción; la realidad, a fin de cuentas, es motivo y receptáculo de esta nueva realidad—o realidad diversa—que es la literatura.

Literariedad es ese enorme campo de formas que se suceden, de lenguajes que informan maneras y modalidades diversas de instalarse en el mundo, tradición e historia y también jerarquía. Literariedad es, además, una forma simbólica de la realidad. (Salvando aquí los peligros de la mimesis y el reflejo.) Una manera particular de configurar lo existente que, en modo alguno, debe entenderse como divorcio entre literatura y realidad, sino más bien evaluarse en su verdadera y justa dimensión, para evitar simplificaciones y generalizaciones esquemáticas.

3

El texto es el único punto de contacto, objetivo y tangible, entre el escritor y el lector. Un objeto a partir del cual y en el que se establece la relación escritor-lector; una señal, la señal de un emisor en pos de destinatario, que habrá de completar el circuito de la comunicación. Ante el texto, pues, el lector adecuado adopta la actitud del destinatario de una señal (o mensaje) cuya información debe saturar plenamente para trascender, luego, en busca de la comunicación, que fue la que dio y da origen a este acto de escritura.

Ante el mensaje que se le pretende comunicar, este lector ideal habrá de responder con el rechazo o la adhesión, ya que la indiferencia o el seguimiento ciego no corresponden al cotejo de códigos que precisa un verdadero acto de comunicación.

El proceso destinatario-señal-emisor, implica por parte del destinatario una operación que comprende tres etapas: 1) captación de la señal, 2) percepción del código y 3) captación del sentido o decodificación. No hay que olvidar, en este punto, que este destinatario trae consigo sus propios códigos, los que entran necesariamente en relación con los que percibe a nivel de discurso. Aquí, en este momento, es que se produce el diálogo que significa la literatura. Sin embargo, tal operación sólo puede complirse en la medida en que se haya descrito de manera lo más ajustada y objetiva posible los diversos niveles del texto en cuanto información.

4

La literatura no es un cúmulo de textos, de modalidades, de técnicas. Es algo más. Es fundamentalmente un espectro de opciones frente a una realidad, la misma-en-sí o la misma-en-otra. El texto literario es el indicio de un creador, el testimonio de cómo

una realidad se ha internalizado en un ser y ha irrumpido en una realidad diferente transfigurada en referencia. Referencia válida en la medida en que informe respecto de una forma de existir el mundo y también de existir en el mundo.

A nivel de literariedad, esta manera de referir la realidad en un autor X, al trocarse en objeto, liberándose en buena medida de su creador (y dejando para otro momento lo que se ha dado en llamar a responsabilidad intelectual), busca y halla su lugar en aquel summum de visiones de lo existente que es la literariedad. El proceso es doble. Por un lado, toda la obra de un autor—para seguir a Proust—es un mosaico de textos que van dando la idea de un significado totalizador, tanto más o menos profundo, cuanto más intenso. Esta visión totalizadora, cobra un sentido más propio al ser ubicada dentro del contexto de una literatura nacional, en la que halla su lugar y sus articulaciones.

5

En suma, las operaciones a partir de la descripción textual constituyen un cuadro lo suficientemente amplio y preciso, como para no seguir posponiendo por un instante más este trabajo de por sí urgente. Descripción del texto, establecimiento de las constantes a nivel de obra, ubicación y articulación de tal obra en el proceso de la literatura nacional, variantes/constantes y sentido del proceso. Y, paralelamente, el establecimiento sobre bases lo suficientemente objetivas, de las relaciones diacrónicas y sincrónicas entre realidad y literariedad como referentes y la realidad representada o referencia. Estas son algunas de las tareas que, pensamos, deben emprenderse a la brevedad posible, para no hablar de otros aspectos cuyo tratamiento es necesario llevar a cabo: el estudio de los destinatarios de la literatura peruana, el cuadro orgánico de consenso y de las diversas posiciones críticas respecto al proceso.

6

La descripción formal-significativa del texto literario se hace, pues, impostergable. Sobre todo si se tiene en cuenta que ella es la primera etapa, en lo particular, para la determinación del sentido de la obra de un autor y, en lo general, la medida del sentido y el carácter de una literatura nacional.

Para Borges, algo del mundo muere con nosotros. El timbre de voz de los amigos, las palabras que dijeron y ya no volverán, el color de los atardeceres, los sucesos que con nosotros también fenecen. Sin embargo — como él también dice en alguna parte—, podemos alegrarnos porque esta imagen díscola de la realidad—como la llamaba nuestro Sebastián—pervive pese a todas las contingencias a que está sujeto lo humano. Y alegrarnos también porque esta permanencia es el alimento de esa maravillosa dialéctica de esta conversación ininterrumpida.

Luis Fernando Vidal
(Lima)

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 17 (1—2), pp. 291—313 (1975)

BIBLIOGRAPHIA

América Latina en su literatura

Coordinación e introducción de César Fernández Moreno
Ed. Siglo XXI., S. A. y Unesco, México, 1972, 494 pp.

El presente volumen que reúne no menos que veinte y cinco ensayos es el primer fruto de aquel inmenso proyecto de la Unesco que se aceptó en la Conferencia General de 1966, en París para el estudio universal de las culturas latinoamericanas. La descripción cultural de ese continente se inició justamente con la literatura—como lo había determinado la primera reunión celebrada en 1967, en Lima bajo la presidencia de José María Arguedas—inaugurando la serie "América Latina en su cultura", la cual va a comprender seis o siete volúmenes más. Ya el título mismo conlleva gran importancia, pues la preposición *en* nos indica de manera inequívoca—y además el prólogo lo explica—que se trata de un autoestudio cuyo objetivo es describir América Latina misma en sus manifestaciones literarias. En esta empresa gigántica participaron dos docenas de críticos, escritores, ensayistas, profesores, periodistas que representan doce nacionalidades del continente. Aunque todos los métodos críticos fueron admitidos para los colaboradores, el tono general es ensayístico lo que nos parece muy afortunado desde el punto de vista de la meta original de la Unesco.

El estudio general, multifacético se basa en dos criterios fundamentales: por una parte, considera a América Latna como un todo, como una unidad cultural; por otra, analiza todas sus manifestaciones a partir de su contemporaneidad. Estos dos enfoques, la forma de ensayo y la colaboración de los mejores expertos han llegado a crear una visión global que muchas veces carece de un rigor científico, de cronologías estrictas, de inventarios de las mejores obras literarias, etc., pero en quinientas páginas abarca de manera atractiva la realidad cultural de todo un continente.

La primera parte lleva por subtítulo "Una literatura en el mundo" y contiene seis capítulos por sendos autores quienes ubican la literatura latinoamericana en la cultura mundial. Por una parte, describen los factores constituyentes de la pluralidad lingüística y cultural del continente valiéndose de datos precisos de las lenguas indígenas, de la difusión del español y el portugués, y matizando los aportes no ibéricos. Por otra, analizan el desarrollo histórico del proceso cuyo resultado es la mayoría de edad actual de las letras hispanoamericanas. Figura un ensayo de mucho interés—por esquemático que sea—del crítico peruano Estuardo Núñez que trata del impacto de lo latinoamericano sobre otras literaturas; es larguísimo y fragoso el camino que ha recorrido la imagen del continente en la cultura europea, pues desde la idealización inicial de parte de los conquistadores y los utopistas, hasta la integración al mundo occidental, lo americano estaba presente constantemente en las letras europeas: a veces como algo exótico (véase, por ejemplo, las obras de Defoe, Dryden, Marmontel, Verne, etc.) o como pretexto literario (Ferreier, Marivaux, Brissi, etc.), otras veces come esperanza (Humboldt, Hegel, etc.).

"Rupturas de la tradición" es la siguiente unidad en la cual dos ensayos se ocupan de las transformaciones que ha sufrido el llamado realismo tradicional en este siglo. Aparece también un estudio sobre el neobarroco latinoamericano por Severo Sarduy. Según el narrador cubano el núcleo de lo barroco en América Latina es la artificialización, el "proceso de enmascaramiento" dentro del cual distingue tres mecanismos fundamentales: la sustitución, la proliferación y la condensación. Sus conclusiones son desafortunadamente demasiado infundadas—sobre todo los recurrentes paralelos eróticos—y su supuesta semiología del barroco latinoameri-

cano no es sino un torso que no hubiera debido arriesgar el autor en un ensayo de tanta importancia.

No cabe duda que el mejor trabajo de esta segunda parte—y probablemente de todo el volumen—es el de Emir Rodríguez Monegal quien llega a conclusiones valiosas a base de sus análisis de las tres rupturas del siglo XX que ocurrieron en los años veinte (el vanguardismo), en los años cuarenta (la crisis después de la guerra civil española y la segunda guerra mundial) y por fin, en los años sesenta (la renovación coincidiendo con la revolución cubana). El autor ha revelado una actitud común en esa tradición de la ruptura (rasgo bien característico de la literatura latinoamericana del siglo XX) la cual consistía en cuestionar la herencia inmediata y buscar vínculos con alguna tradición anterior a la vez que renovaban las formas con vistas al futuro. Ese doble movimiento circular (hacia el pasado y hacia el futuro) permite integrar la ruptura dentro de la tradición. El eminente crítico uruguayo pone de relieve con una lucidez ejemplar los factores y fenómenos más característicos de la ruptura que venimos observando desde los años sesenta, así entre otros define el cuestionamiento de la obra literaria, la búsqueda de formas dentro y fuera de la literatura, la disolución de los géneros tradicionales, la intertextualidad, la renovación radical del lenguaje, etc. A su juicio esa tradición de la ruptura debe ser considerada como una verdadera revolución permanente de las letras hispanoamericanas que están en una ebullición nunca vista produciendo logros universales.

La tercera parte agrupa tres ensayos sobre "La literatura como experimentación". El argentino Noé Jitrik ofrece un análisis consecuente de la destrucción general observada en la narrativa actual. En su análisis utiliza un sistema de "elementos" de los que se vale para caracterizar las narraciones; dichos elementos son como siguen: Personajes (P), Procedimientos de relato (R), Tema (T), Descripciones y Explicaciones (De), Ritmo (Ri), Lenguaje empleado (Le). La parte más brillante de su trabajo estudia el recurso del montaje que define como "un sistema o un conjunto de sistemas de estructuras móviles, alterables, remplazables física (sonora) y significativamente . . .". Son igualmente valiosos los ensayos cabales del chileno Fernando Alegría y del venezolano Guillermo Sucre; éste plantea con gran erudición la posibilidad de considerar la crítica como creación—pues coincide con Barthes que "la crítica es un lenguaje que habla plenamente de otro"—, y detalla el desarrollo reciente de la nueva crítica latinoamericana muchas veces practicada por los escritores del *boom;* aquél describe los precursores y representantes actuales de la tendencia llamada "antiliteratura".

Es un excelente ensayo de Heraldo de Campos que abre la cuarta unidad mayor del volumen en la cual lo que se halla en el centro de la atención es el lenguaje de la literatura. El poeta brasileño escoge un enfoque que le permite ofrecer una visión global de las distintas fases del proceso que llama la "superación de los lenguajes exclusivos". Su punto de arranque es una afirmación de Jan Mukarovsky según la cual "cada género literario representa también cierto ramo funcional del lenguaje"; por consiguiente, dado que se han disuelto los distintos géneros tradicionales, se ha relativizado la noción de un lenguaje que les servía de atributo distintivo. De entre los numerosos aspectos analizados es la dimensión metalingüística que—a nuestro juicio—ha recibido un tratamiento singular: después de formular una estupenda base teórica (valiéndose de obras de Mallarmé, Octavio Paz, Edmund Wilson, V. Schklovsky, etc.), Campos reseña con gran lucidez las obras de Machado de Assis, Macedonio Fernández, José Luis Borges, Julio Cortázar y Guillermo Cabrera Infante. Termina el ensayo con una imagen vivísima del grupo *Noigandres*, de la poesía concreta.—Figuran dos trabajos más en esta misma parte, el argentino Juan José Saer somete a examen la mutua influencia de los "*mass-media*" y la literatura en cuanto a la creación de nuevos lenguajes; el cubano R. Fernández Retamar descubre las raíces históricas de la intercomunicación actual que ha surgido simultáneamente con la nueva literatura hispanoamericana.

Las últimas dos partes de este volumen de suma importancia abarcan los problemas que atañen al escritor, su ubicación en la sociedad, las relaciones de la literatura con el medio y la sociedad. El brasileño Antônio Cândido analiza con gran sutileza los factores del subdesarrollo que están influyendo en las letras hispanoamericanas. El escritor uruguayo, Mario Benedetti describe—entre otros—el impacto del elemento homogeneizante que proviene del exterior en el caso de América Latina; en otra parte de su magnífico ensayo detalla la relación entre el hombre y la naturaleza que ha cambiado mucho últimamente, pues la naturaleza ha cesado de avasallar a los personajes y queda "desalojada de su privilegiado sitial" por los nuevos protagonistas latinoamerica-

nos. El crítico peruano, José Miguel Oviedo plantea en forma muy polémica la discusión cada vez más viva del papel social del escritor latinoamericano, las posiciones cambiadas por influencia de la revolución cubana.

Estas dos últimas partes—menos logradas que las tres anteriores—terminan en un breve ensayo del poeta cubano José Lezama Lima quien revela una vez más su magnífica teoría poética sobre el valor de la imagen, de la imagen americana que "sigue ganando las más decisivas batallas" en la verdadera conquista del continente. Este trabajo es la máxima realización del propósito de presentar en este volumen obras de crítica literaria que son, a la vez, obras literarias.

En resumen, el volumen de *América Latina en su literatura* que se ha preparado por la iniciativa de la Unesco es indudablemente un gran éxito de ese continente. Se podría cuestionar el nivel de algunos de los veinte y cinco ensayos, la ausencia de varios eminentes críticos y escritores, temas decisivos, etc., pero en su totalidad esta producción—cuya coordinación ha estado a cargo del argentino César Fernández Moreno, responsable de la Oficina Regional de Cultura de la Unesco para América Latina y el Caribe—ha logrado abarcar todo el proceso literario latinoamericano, desde la pluralidad cultural hasta la autodefinición, desde los comienzos hasta la experimentación más moderna, desde la mayoría de edad hasta las recientes rupturas, desde el aislamiento hasta la intercomunicación, desde el subdesarrollo económico hasta el *boom* de la nueva marrativa, etc. Pues, los ensayos crean una visión global de la literatura contemporánea reflejando todo un continente en sus manifestaciones literarias y no cabe duda que también este volumen ha llegado a ser nada menos que una de dichas expresiones de importancia de América Latina.

László Scholz

André Jansen: La novela hispanoamericana actual y sus antecedentes

Editorial Labor, S. A., Barcelona, 1973, 153 pp.

Este pequeño manual del profesor belga André Jansen se ha publicado en la Nueva Colección Labor con el objetivo de iniciar a los estudiantes europeos en los fenómenos del llamado *boom* de la literatura latinoamericana. El libro—que pretende abarcar todo el desarrollo de la novela de ese continente—se divide en diez capítulos. Dos de ellos son breves ensayos que tratan de los antecedentes de la literatura actual y del panorama de la narrativa hispanoamericana entre 1940 y 1972, respectivamente. Los restantes son capítulos dedicados a análisis de las obras de diez novelistas (Ciro Alegría, Jorge Icaza, José María Arguedas, Rómulo Gallegos, Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez). Dichos capítulos los precede un cuadro sinóptico de las culturas indias precolombinas que resume las civilizaciones principales de México y Perú a base cronológica. A la bibliografía adjunta a cada capítulo se añade una lista de más de sesenta libros, ensayos en las últimas páginas del libro para orientar al lector en cuanto a futuras lecturas del tema tratado.

Dado que el autor no pretende ser original en el tratamiento del tema—lo anuncia en el prólogo—y sus análisis se basan en estudios, monografías especiales, nuestras observaciones se referirán a la selección de autores y a la composición del manual.

Hablando en términos generales, el libro del profesor Jansen ofrece una lectura acogedora, muy informativa, suscita interés en cada página, orienta al lector con gran erudición entre las docenas de libros, autores y tendencias. Sin embargo, hemos notado varias deficiencias que se deben —por una parte—al volumen reducido del manual, y por otra, a las desproporciones que se encuentran en la estructura del libro. Según nuestro juicio, un manual —por poco espacio que tenga—debiera ser completo, abarcando todo lo que pertenece al tema indicado en el título. Un manual sí puede esbozar fenómenos a rasgos generales, esquemáticamente, pero jamás debiera callar hechos, ignorar relaciones, nombres o tendencias de importancia. Desgraciadamente este último que ha sucedido en varias partes del libro de Jansen. He aquí algunas de las faltas más evidentes:

No llegamos a saber mucho del ambiente

social en el marco del cual desarrolló la novela hispanoamericana. Aunque sea por un cuadro sinóptico de los datos más importantes de la historia social de América Latina, el autor hubiera debido ocuparse de ese factor indispensable el cual indudablemente tiene más trascendencia en las letras hispánicas que las culturas precolombinas. — A. Jansen parece ignorar a los escritores argentinos, tanto a los grandes autores como a los menos notables, así pues, aparte de mencionar una sola vez—casi de paso—los nombres de Borges, Arlt, Marechal, Sábato (en el capítulo 5 donde reproduce la teoría de E. Rodríguez Monegal), no revela nada de valor en cuanto a las obras de dichos autores. Supongo que no debo hacer hincapié en el papel de la narrativa de un Borges, por ejemplo, quien renovó toda la cuentística de no sólo Argentina sino de todo el continente. Ni hablar del hecho que es imposible—a nuestro parecer—de entender a Cortázar sin conocer a Macedonio Fernández o a Marechal, etc. — Otra deficiencia es la carencia del tema *gaucho*, Güiraldes no figura sino en la lista de generaciones en la página 69, aunque estamos convencidos de que la prosa gauchesca—con su cumbre en Don Segundo Sombra—ha sido un antecedente de la novela actual. — El hilo de las relaciones y efectos mutuos que existía y sigue existiendo entre las letras hispanoamericanas y las de España nos parece demasiado abandonado, lo que se debe a que el autor utiliza un criterio europeo en la mayoría de sus juicios (ver, por ejemplo, pp. 65—67) a base del cual no es posible comprender las cimas actuales—mucho más altas que las españolas—latinoamericanas.

En cuanto a las desproporciones arriba mencionadas cabe señalar que varios temas y autores no quedan tratados según su importancia. Sobre *Facundo*, por ejemplo, no podemos leer más que cinco líneas (donde abundan los lugares comunes como "es un libro extraño"), así el lector ignorará un planteamiento de suma importancia de la dicotomía: civilización y barbarie. En los casos de los capítulos independientes muchas veces sobran los datos biográficos (véase, por ejemplo, M. Ángel Asturias) y las descripciones de los argumentos de las novelas (ver Gallegos).

Tampoco podemos dejar de mencionar algunos errores evidentes, como Eustasio Rivera no tenía nada que ver con la pintura mejicana, aunque según el índice de nombres cualquier lector de buena fe podría suponerlo. Hablando de los personajes "afrocubanos" de Carpentier, André Jansen menciona al negro "ñanigo" que debería ser correctamente *ñáñigo* o con un término más adecuado (porque no tiene ese matiz peyorativo) *abakuá* como prefirió usar este último el propio Fernando Ortiz, etnólogo cubano.

En resumen, el libro de André Jansen es una buena lectura, abarca mucho del tema indicado en el título, contiene observaciones de interés, divulga rasgos esenciales de las letras modernas de América Latina, pero no nos parece ser un manual recomendable para la enseñanza universitaria, pues el trabajo no descubre los antecedentes satisfactoriamente, comprende lagunas que crean obstáculos para la comprensión adecuada del desarrollo de la narrativa hispanoamericana, y por sus desproporciones, puede llegar a formar una imagen deformada sobre el tema.

László Scholz

Tomás G. Escajadillo: La narrativa de López Albújar

CONUP, Lima, 1972, 328 pp.

Tomás Escajadillo ha realizado numerosos estudios sobre narradores peruanos, dedicándose específicamente, incluso en su tesis doctoral, al problema de la narrativa indigenista. Este libro, rico en nuevos enfoques y sólidamente documentado, se dedica al examen de la prosa de ficción de Enrique López Albújar (1872—1965), limitándose a analizar tres de sus libros. El autor considera que en ellos se concentra lo sustancial de la obra de López Albújar, a saber, su contribución, como iniciador de la narrativa indigenista, a la creación de una genuina literatura nacional. Las obras escogidas por Escajadillo son las siguientes: *Cuentos Andinos*, *Nuevos Cuentos Andinos*, *Matalaché*.

Digna de atención es la *Introducción* del libro en la que el autor resume hasta el presente los resultados y las concepciones de las incipientes investigaciones acerca de la narrativa de López Albújar, señalando que la crítica se limitó a reconocer y simplificar sus aspectos modernistas

combinados con una visión naturalista, su preferencia por lo misterioso, lo criminal, lo exótico. Escajadillo clasifica las obras de López Albújar y señala, sin aferrarse al orden de aparición, los rasgos dominantes de las diferentes etapas de creación, de su trayectoria literaria. *Cuentos Andinos* (1920) cierra toda una etapa de búsqueda, de experimentación con estéticas distintas, pero las obras anteriores son imprescindibles para comprender el "proceso creativo personal" de López Albújar (p. 28). Por otra parte, Escajadillo subraya que la obra de López Albújar se resiste a cualquier examen que le aplique el método generacional, dada su extensión en tiempo y la diversidad de las estéticas aplicadas.

Escajadillo distingue cuatro caracteres fundamentales en la creación de López Albújar: A.) el escritor indigenista; B.) fusión de lo modernista con una óptica estética naturalista; C.) obras con aspectos regionalistas; D.) el narrador urbano que coincide ya con la generación de los años 1954—55 del neo-realismo urbano.

El análisis de Escajadillo se apoya en las consideraciones de José Carlos Mariátegui, quien afirma que el indigenismo no es un fenómeno esencialmente literario, sino una colaboración a la reivindicación política y económica del indio. Por lo tanto, su método de investigación le permite interpretar "la obra como signo histórico" (p. 32) en su correlación con otras obras, otras series literarias y no-literarias, sin descuidar tampoco su "consideración inmanente" (p. 32). Puesto que a López Albújar se le considera fundador de la corriente indigenista en la narrativa peruana, las dos primeras partes del libro, dedicadas a *Cuentos Andinos* y *Nuevos Cuentos Andidos*, hacen resaltar su importancia de "signo histórico", mientras que la tercera parte, escrita sobre la novela *Matalaché* se concentra más bien en la estructura, el mundo novelístico, pero tampoco es inmanentista.

En la primera parte del libro *('Nueva lectura a' "Cuentos Andinos")* Escajadillo rechaza las opiniones que equiparan el mundo indígena de López Albújar con la visión de este mundo por parte del indianista Ventura García Calderón. Tampoco acepta las críticas de Mario Vargas Llosa y José Miguel Oviedo quienes condenan el indigenismo en lo estético, colocando a un mismo tiempo a López Albújar en el marco del modernismo. El autor señala que Ciro Alegría acertó cuando afirmaba que, si bien López Albújar no era indigenista y tampoco se identificó con el indianismo de García Calderón, participó del fenómeno de toma de conciencia nacional, sin idealizar al indio, pero creando por primera vez en la literatura peruana "indios de carne y hueso". Mariátegui, uno de los primeros en reconocer la novedad del arte de López Albújar, señala que el indigenismo es una corriente de los mestizos y que la literatura indígena está por crearse. López Albújar—según Escajadillo—forma un puente entre Narciso Aréstegui, Clorinda Matto de Turner y Ciro Alegría, orientando a este último hacia soluciones que posteriormente perfeccionara José María Arguedas. Escajadillo saca la conclusión de que López Albújar no es el continuador sino el iniciador del indigenismo narrativo peruano y los escritores de fines del siglo 19., aunque hubieran fijado su atención en el indio, en su drama, carecían de penetración psicológica y sólo se les pudiera aplicar el término de "representantes del indianismo romántico-realista-idealista".

López Albújar era realista, pero intentó —aunque con limitaciones—penetrar en el ser profundo del indio, observándolo desde una posición de narrador testigo. No llegó a comprender que el estrato mítico del alma indígena es una manifestación de su interpretación del mundo y no un simple conjunto de supersticiones. López Albújar es paternalista y piensa que el indio debe integrarse en la sociedad de los blancos, abandonando su mundo espiritual, "civilizándose". No obstante, la "opinión" de López Albújar y la realidad presentada por él en muchas ocasiones se contradicen. La protesta social, la opresión del indio no ocupan un lugar importante en *Cuentos Andinos*. Falta en la obra el indio siervo, explotado, pero demuestra que los conflictos se forman entre el mundo indígena y el blanco cuando uno de ellos se entromete en las "esferas" del otro. Sin embargo, describe la colectividad indígena y descubre—lo que ningún indianista llegó a formular—que "el cultivar la tierra es la aspiración suprema del habitante andino" (p. 81). En los *Cuentos Andinos* no llega a desarrollarse algún conflicto social, pero la posición del escritor frente a la realidad, la estructura social, la defensa del indio demuestran la influencia de Manuel González Prada.

La segunda parte del libro *(Nuevos Cuentos Andinos y la Escuela Indigenista)* parte del hecho de que con *Cuentos Andinos* se inició la narrativa indigenista, por lo tanto *Nuevos Cuentos Andinos* (1937) han de ser analizados a la luz de los logros de esta corriente literaria. Escajadillo señala que en este nuevo tomo de cuentos indigenistas—el último del autor—se pierde la unidad del ambiente y del tono de

los relatos de *Cuentos Andinos*, o sea, el marco físico, social y espiritual que los caracterizara. La imaginación del escritor desempeña un papel mayor que el de la observación por lo que la anécdota a veces no corresponde a la realidad en la que queda encajada. Sin embargo, *Nuevos Cuentos Andinos* presenta tendencias nuevas también. López Albújar atribuye una importancia fundamental a la confrontación entre "civilización y barbarie", pero es más revelador su acentuada crítica social y el que aparezcan en sus relatos personajes de una mayor conciencia política; este rasgo es el que lo asemeja más al movimiento indigenista. En un solo relato examina una hacienda y al indio frente al gamonal, o sea en sus correlaciones sociales, pero aunque sea evidente su agudo anticlericalismo y la visión de la injusticia social de los blancos, su preocupación social sigue siendo secundaria. Escajadillo completa el análisis de *Nuevos Cuentos Andinos* señalando que López Albújar tiene el mérito de haber intentado comprender más profundamente la comunidad indígena y de haber creado en sus relatos personajes monumentales, representantes del espíritu comunal, con lo que abrió el camino hacia *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría. Alcanzó, en suma, lo que se propuso: "hacer literatura netamente peruana" (p. 149).

La tercera parte del libro de Escajadillo,—*Para leer "Matalaché": el mundo polivalente de una novela 'retaguardista'*—tiene singular importancia, dado que trata una de las obras menos estudiadas de López Albújar, incluso, Escajadillo considera que la mayoría de los juicios existentes sobre *Matalaché* son incorrectos o insuficientes.

El subtítulo, "novela retaguardista", indica que Albújar se opone a la "vanguardia" en moda, que quería escribir su obra conforme a las reglas "tradicionales". *Matalaché* apareció el mismo año (1928) que la novela de Martín Adán, *Casa de Cartón*, vanguardista por excelencia, pero que no llegó a crear escuela en el Perú. En cambio, la obra de López Albújar "se integra activamente en la dialéctica de nuestro proceso narrativo" (p. 176), y contribuye, al igual que las "grandes novelas del regionalismo americano" de los años veinte, a crear, con todos sus aciertos y limitaciones, una conciencia narrativa peruana.

Matalaché abarca dós temas primordiales: el de la libertad del hombre y el de la libertad de amar por encima de prejuicios raciales y sociales. Escajadillo pone de relieve que uno de sus caracteres no considerados hasta ahora es el que la novela encierra un aspecto político: Matalaché es la encarnación, algo idealizada, de la conciencia libertaria americana.

El método de investigación de Escajadillo obtiene importantes resultados en el análisis de *Matalaché*. Su estudio demuestra que la estructura de la novela corresponde al entrelazamiento de los dos temas más arriba mencionados. El logro de Escajadillo en este minucioso y sanamente polémico examen reside en el hecho de que el análisis de las claves estructurales no lo empuja a buscar soluciones meramente estructuralistas, sino que se atiene rigurosamente a su propósito inicial: interpretar la obra como "signo histórico", descifrando sus valores estéticos y el mensaje incluido en ellos.

Escajadillo estudia la estructura temática y la estructura propiamente dicha de la novela. La obra tiene dos partes simétricas y su contenido se va desarrollando mediante la combinación de diversos elementos y procedimientos funcionales, así como: I.) Contrapunto entre lo estático y dinámico. II.) Contrapunto o alternancia entre el desarrollo de la "intriga central" y segmentos en diverso grado ajenos a ella. III.) Para narrar el pasado de los protagonistas Albújar emplea 'raccontos' que son la única instancia en que se suspende la cronología lineal del tiempo.

Al evaluar la *ambientación* de *Matalaché* el autor subraya que el trasfondo de la novela—como muchos aspectos más de la obra—, es "polivalente" tiene un significado cultural, histórico, económico, social, sociológico, político y geográfico.

El capítulo destinado al *Diseño de personajes* pone de relieve los éxitos de la caracterización, teniendo en cuenta especialmente que, tratándose de personajes funcionales, tiene suma importancia la dialéctica de sus mundos. Según Escajadillo *Matalaché* no llega a ser una "novela negrista", aun cuando López Albújar describiera el lenguaje, los refranes, decires populares de los negros y mulatos, ya que los esclavos negros son personajes secundarios de la obra. Albújar no les atribuye grandeza humana, capacidad de sacrificio (Matalaché es una excepción). Exalta los valores del mestizaje y está lejos de glorificar lo africano. Matalaché es símbolo de la liberación del hombre esclavizado, pero según López Albújar sólo alcanza sobresalir, diferenciarse de la masa de esclavos negros gracias a su condición de mulato y de hombre ilustrado.

En el capítulo *Dos libertades distintas, no solidarias* Escajadillo analiza el problema fundamental de la novela. Matalaché representa a la vez la necesidad de la

libertad política de las naciones y la de la libertad humana para los esclavos, pero López Albújar tiene conciencia de que para los blancos estas dos libertades son distintas y no solidarias, que los blancos sólo quieren adquirir la independencia nacional para progresar económicamente y ni se les ocurre pensar en la abolición de la esclavitud. Matalaché, en cambio, tiene una noción sumamente clara de la estratificación social y reconoce que los criollos también son en cierto sentido explotados, y por este motivo considera necesario el apoyo de su lucha contra la Colonia. Pero Matalaché tiene ilusiones—que no comparten sus hermanos esclavos—en que la lucha de los blancos les garantizará la libertad, y no advierte la incompatibilidad que para los blancos existe entre las dos libertades. Al mismo tiempo, Matalaché reconoce que la situación social de los indios tiene muchos rasgos comunes con la de los negros. Escajadillo acepta las consideraciones de Tamayo Vargas quien señala que "la obra de López Albújar está más allá del indianismo; está en un despertar de todos los miserables, sean indios, mestizos, negros o blancos; Matalaché se orienta, precisamente, a una superación del concepto de raza. Y ha de hacer del hombre del pueblo peruano, indio—unas veces—, mulato—otras—, el tema esencial de un narrar que se profundiza en la hondura misma del país y sus problemas" (p. 274).

Escajadillo resume en un capítulo aparte sus observaciones acerca de la visión del mundo de López Albújar tal como se desprende de *Matalaché* subrayando que la ironía es uno de los elementos constitutivos de su creación novelesca; ésta le permite pronunciarse en contra de la Colonia, por la libertad del esclavo, por la libertad de amar, contra la represión sexual del hombre y, ante todo, contra los prejuicios raciales y sociales, sobreponiéndose a la conciencia de sus héroes. Escajadillo llama la atención en el hecho de que López Albújar ambientara su novela no en tiempos de la Colonia, sino en vísperas de la independencia, en un momento de máxima tensión social, lo que le permitió examinar el fenómeno de la independencia como un proceso contradictorio cuyas perspectivas, en la causalidad histórica de la novela se han de cumplir en el futuro republicano. La novela, por lo tanto, contiene un mensaje crítico, —como *Al filo del agua* de Agustín Yañez gracias al mismo procedimiento novelístico—porque las contradicciones de los sectores que lucharán juntos por la independencia seguirán latentes en las repúblicas futuras. López Albújar reconoce el falso humanitarismo de la burguesía republicana, la dialéctica entre las dos libertades y entre las dos posiciones de los esclavos negros. Matalaché quiere luchar por la independencia "con todos los desesperados de la tierra". O sea, todos lucharán juntos, pero "por dos libertades distintas, no solidarias". Por eso, las contradicciones de clase reaparecerán después de la victoria de la república y la verdadera, la completa libertad del ser humano deberá ser conquistada por los hombres, creadores de su propia historia.

La importancia del libro de Tomás G. Escajadillo se debe a sus conclusiones de gran trascendencia que orientarán el estudio futuro de la obra de López Albújar e influirán, sin duda alguna, en la elaboración de una interpretación más adecuada de la corriente narrativa indigenista.

Zsuzsa Haraszti

Todo Adán, casi todo

Cuando un diario limeño, hace unos meses, preguntó a nos poetas—15 más o menos—cuál era el libro de poesía más importante del Perú en los últimos 10 años, las respuestas varias fueron y variadas. Por mi parte y sin duda alguna—cosa rara—elegí este libro de Adán[1] que ahora los ocupa y me preocupa. En medio de una encuesta donde la novelería y la justa novedad se sucedían la respuesta —lejos mil de mi intención—llamó a las moscas. Alguien afirmó que nadie podía pretenderse escritor joven y al mismo tiempo *resucitar* a Martín Adán. Otro, conocido positivista del XIX, echó mano al jocoso y gastado rosario: metafísico/cogito = ergo = reaccionario/sum, etcétera (sum, sum). Y un par más fueron desconcertados por la nueva de que el viejo poeta aún vivía. Para bien o para bien Rafael de la Fuente y Benavides—(a) Martín Adán o viceversa—nos confronta, despierta, desconcierta como un relámpago secreto y deslumbrante desde hace medio siglo.

En el año 28 Checoslovaquia tiene apenas 10 años de existencia. Brecht, Breton, Einsenstein, Chaplin, Neruda, Pound, Vallejo, Joyce organizan, desorganizan y organizan el mundo una vez más. La

U.R.S.S. ha iniciado su plan quinquenal. Se vislumbra el crack del 29. El fascimo —vasto vuelo de buitre— entra en escena. Todos los *ismos* campean y algún *aus*— Bauhaus sea el ejemplo. Tiempos bellos y feroces de entre guerras. Esplendor de las *vanguardias*. En el año 28 Adán publica *La casa de Cartón*[2]. Breve libro hermoso y fundador. Tras la trama aparente del relato desfilan —en tropilla— las maneras y verbos del momento: poesía fingiendo alguna historia, prosa armada en imágenes, escritura que ríe de sí misma, iconoclasta en la forma, *vanguardista*, libro inclasificable que los estudiosos llaman —a media voz— novela (sin llegar a convencerme ni ilustrarme). De todos modos —y aquí no cabe duda— entre las memorias, los maltrechos personajes, la piedad y el sarcasmo de un mundo que termina —y a esto volveremos, apreciado lector— M.A. inserta un grupo de poemas, visibles como tales y llamados *Poemas Underwood*:[3] nomen ya flor del futurismo que se extiende en los versos, amen de varios *ismos*, como el joven autor: lenguaje negándose al lenguaje, aristócrata negándose: Rafael de la Fuente y Benavides trocándose en Adán.

Si usted circula por los cafetines y bares y chinganas de la Lima más vieja y carcomida tal vez pueda encontrarlo. Abrigo de lana negra, desgreñado, sucio diría, un vaso de aguardiente entre las manos, perdido y destacado en el montón. 'Ya conozco la historia', me dirá. Y le diré: 'No se confunda'. No es el bohemio de existencia literaria, no el de fines de semana. Tampoco es el suicida de vitrina, ni el ingenioso de la tertulia, ni el dramático del clan. Solitario sin *café de intelectuales*, anodina presencia entre anodinos, otro peruano. Sin embargo, quien sórdido deambula contra lucrum y laurus también fue, hace ya muchos años, un dilecto estudiante del exclusivo Pensionat de Cluny y de la Deutsche Schule, promotora de elites por entonces. Vástago de una antigua familia limeña, aristocrática de nombre y casi de fortuna, llegó muy tarde al mundo. Es decir, cuando la vieja armonía *civilista*[4] cedía al caos, al estreno industrial y a los conflictos, a la muerte de una Lima parroquial de familias *amables y decentes:* fin del paternalismo, despertar de crisis y conciencias. No estoy seguro si entonces M. A. comprendía el meollo de los inquietos embriones sindicalistas, el flujo de hambreados provincianos que a la risueña Ciudad de los Virreyes tornaban en una extensa aldea, pero pronto percibió la diferencia entre las apacibles maneras de los suyos y la febril incoherencia de los burgueses nuevos, tan lejos de París —o de Madrid— y al pie de Nueva York. (Huelga decir que en esos días Madrid —Alfonso XIII, Primo de Rivera, la zarzuela— se encontraba muy lejos de Madrid). Hay, como el lector apreciará, un conflicto a las puertas: M.A. no se reconoce entre los nuevos grupos de poder y a los suyos renuncia. Nombrándose como al primer hombre —Adán, el sin origen— arremete burlón contra sus memorias más cercanas, contra el nuevo poder, su medio pelo, sus valores de alfeñique y de papel. *La Casa de Cartón* aparece prologada por Luis Alberto Sánchez, entonces izquierdista,[5] y José Carlos Mariátegui, fundador del Partido Comunista, escribe el colofón. A todas luces, el debut de un desclasado. En el reino de la anécdota moral y del realismo la *novelita*, sostenida sobre todo por el verbo, fue azás incomprendida. Una década después su tesis *De lo Barroco en el Perú*,[6] sólido y brillante ejemplo de inteligencia y anti—academicismo, causó feroz revuelo entre los apolillados profesores de ese tiempo. (30 años pasarían bajo el Rimac hasta ser publicada.) Así mismo, su producción poética —desde el 28, en la célebre *Amauta*,[7] hasta hace algunos años— ha conocido un día sí y otro también la incomprensión, la mezquindad, el silencio. Con excepciones, por supuesto.

Aparte de *La Casa de Cartón* y los *Underwood* hay, por esos mismos años, algún par de poemas de corte —alma y pellejo— netamente vanguardista como *Gira:*

> a noventa kilómetros por hora
> en el espejo de la mañana atrasada
> las vaquitas de ojos de viento y tul
> morado
> de usted señora no me convence los ojos
> una chiminea anarquista arenga a los
> campos
> campesinos[8]

Etcétera. Pero ahí terminarían sus andanzas con las huestes de Dadá y del Futuro. Al fin y al cabo, chispazos como "un automóvil es más bello que la Victoria de Samotracia"[9] —audacia de sus tiempos / sonrisa, con esfuerzo, de los nuestros— eran muy poca cosa para el profundo conflicto de M. A. y su densa respuesta. Una vez rota su alianza con el mundo organizado y el lenguaje, Adán empieza a ser Adán.

Ya por el 26 César Vallejo pedía el retorno a las formas eternas con contenidos nuevos. Sin embargo, es a M. A. quien corresponde el cabal desarrollo del camino. Su primer libro de poesía, *La Rosa de la Espinela*,[10] es una estructura de 10 décimas, maestras de rigor y fortaleza. *Tra-*

vesía de Extramares,[11] el siguiente, contiene medio centenar de altísimos sonetos de Toscana, 11 sílabas, manes de Petrarca y de Boscán. Antes de estos volúmenes, y de consuno con el *Mester de Vanguardía*, en *Amauta* aparecieron unos alejandrinos de toda ley. Uno del año 28—*Itinerario de Primavera*—cierra con estos tercetos:

—El peligro venéreo de la estrella
madama
en aderezos falsos, en quimono, en la
cama . .
—Dos quepís se la llevan de las manos
sonoras.

Cucharillas de plomo frustan la luz
perfecta,
la Suzanne de a mi lado se pone azul,
abyecta,
y anclan en mi jarabe las barcas
pescadoras.[12]

Mariátegui lo presenta como sigue: "Ahora sí podemos creer en la defunción definitiva, evidente, irrevocable del soneto. Tenemos, al fin, la prueba física, la constancia legal de esta defunción: el anti-soneto. El soneto que no es ya soneto, sino su negación, su revés, su crítica, su renuncia. Mientras el vanguardismo se contentó con declarar la abolición del soneto en poemas cubistas, dadaístas o expresionistas, esta jornada de la nueva poesía no estaba aún totalmente vencida. No se había llegado todavía sino al derrocamiento del soneto: faltaba su ejecución . . . Martín Adán salió en busca del soneto, para descubrir el anti-soneto . . ."[13]

Y termina diciendo que estamos en el reino del *disparate puro*. Y al disparate le otorga una función revolucionaria. Mariátegui es el marxista de los 20. Su sensibilidad, tratándose del arte, lo acerca a la *vanguardia*, a los experimentos de su tiempo. Su aparente desdén por Dadá o el surrealismo nada tiene que ver con un reclamo de la didáctica contra la oscuridad, del optimismo contra la *decadencia*. Al contrario, les reprocha no llegar a la audacia final. El soneto en cuestión se ha organizado entre un lenguaje de estirpe surrealista y una severa armadura tradicional. Esa tensión, producto de las oposiciones, habrá de ser una de las características—y logros—fundamentales del poeta. Tan abstracto y concreto como un puño cerrado. Un vocabulario solemne y el argot. Erudito y vital. Claro y Hermético. Simple y complejo como simple y complejo es el humano. Versiones todas de la errante existencia entre 2 polos que sólo se resuelven, como diría Octavio Paz, con la fundación por la palabra.

De la década del 20 M. A. va a heredar —de sí mismo—una definitiva libertad frente al lenguaje, pero las maneras de los *ismos*, como *ismos*, "esas, no volverán". El desarrollo de las formas permanentes —la décima, el soneto—irá acondicionándose a un lenguaje y a un ritmo conceptual que, de algún modo, podemos a su vez llamarlos permanentes. "Una tendencia espontánea al orden", dice Mariátegui.[14] Sebastián Salazar Bondy nos recuerda: "que mientras más desordenada y lejos de las convenciones fuera su existencia, más intensamente su obra contuviera la adhesión al verdadero pensamiento tradicional. Su rebelión fue contra la falsificación, no contra el meollo central de la conducta inmemorial, de auténticas jerarquías y respetuosa de la individualidad singular."[15]

Así, el asidero de un par de caligramas o algun automatismo dejan de convertirse en moneda franca. Con Vallejo e Hidalgo es el primero en llegar a la *vanguardia* y el primero es Adán en descartarla.

Heme triste de belleza,
Dios ciego que haces la rosa,
Con mano que no reposa
Y de humano que no besa.
Adonde la rosa empieza,
Curso en la sustancia misma,
Corro: ella en mí se abisma:
Yo en ella: entramos en pasmo
De dios que cayó en orgasmo
Haciéndolo para cisma[16]

Cauce, décima de su poemario fundador, ofrece en gran medida la problemática que recorre el resto de sus libros. Un lenguaje barroco—alquimia de palabra y pensamiento—que llama al gozo de los verbos y los nombres. Y al mismo tiempo la evidencia de su propio abandono y desnudez. Monólogo que porta la pregunta y la respuesta. La belleza buscada—la creación—que una vez capturada se deshace. Siempre ese andar tras la certidumbre y la certidumbre de no poder hallarla.

Poesía no dice nada:
Poesía se está callada,
Escuchando su propia voz.[17]

Esta paradoja, colofón de *Travesía de Extramares*, negada no sólo por la existencia del propio libro sino por su gran obra, carece del valor enunciativo que, a primera vista, se le puede otorgar. Más bien —y pensando en su momento—M. A. renuncia al poema didáctico o retórico, a la poesía *municipal* vehículo, instrumento y no finalidad. Al mismo tiempo, y sobre

todo, es la fugacidad plasmada en el instante. El intento fallido, siempre imperfecto, de atrapar la realidad en el lenguaje. Lucha inmemorial de la poesía. Regreso a la Caverna de Platón. En el prólogo que M. A. destina al libro *Tren* de J. A. Hernández nos anuncia: "la obra que será eterna, la de la poesía; la poesía sin poética; la poesía sin musa; poesía monstruosa, como es la poesía."[18]

Y aunque la relación entre poeta y poesía, como espina de fuego y no cual *reflexión*, atraviesa los campos de su obra, mal podría decir que es su bandera poetizar sobre la poesía. Esta conciencia de hallazgo y pérdida de lo inefable ("deseándola deshójase el deseo") se establece en un núcleo más amplio y esencial: su propia realidad y su presencia. El desgarramiento entre 2 universos, 2 lenguajes. La necesidad y al mismo tiempo la imposibilidad del testimonio. No sólo la realidad y su fugacidad rehuyen la palabra. La existencia misma se desdice con el tiempo que pasa. La busqueda del infinito, del absoluto, "el ángel de las alas incendiadas" (Baudelaire). Y el infinito, sin embargo, está vedado.

Eres la Rosa misma, sibilina
Maestra que dificulta la esperanza
De la rosa perfecta, que no alcanza
De aprender a la rosa que alucina.[19]

El símbolo de la rosa, arquetipo del instante que perece sin lograr ser vivido ni nombrado, se desenvuelve con inédita reiteración entre los versos de sus primeros libros. La piedra habrá de sucederlo en *La Mano Desasida*,[20] un *canto* a Machu Picchu. Antes publica *Estrito a Ciegas*. Poema confesional cuyo pretexto es alguna respuesta epistolar:

¿Quieres tú saber de mi vida?
Yo sólo sé de mi paso,
De mi peso,
De mi tristeza y de mi zapato.
¿Por qué preguntas quién soy,
Adónde voy? . . . Porque sabes harto
Lo del Poeta, el duro
y sensible volumen de ser mi humano,
Que es un cuerpo y vocación,
Sin embargo
. . . . . .
Tú no sabes nada;
Tú no sabes sino preguntar,
Tú no sabes sino sabiduría
Pero sabiduría no es estar
Sin noción de nada, sino
proseguir o seguir
A pie hacia el ya.[21]

Del verso libre—aunque a saltos crispado y resbaloso—también ha de hacer uso en *La Mano Desasida*. (Lo que no impide, 6 semestres más tarde, una docena de clásicos sonetos en la revista *Amaru.)*[22] El Machu Picchu de Martín Adán nada tiene que ver con la imagineria épica y lujosa de Neruda, y poco tiene que ver con Machu Picchu. Es un arquetipo frente al cual, como en un espiral, desenreda preguntas y respuestas.

¿Qué eres tú, Machu Picchu, Almohada
de entresueño?
¿Yo mismo,
Si me acuerdo y no me acuerdo?
Era caudal de piedra, Detenido.[23]

La piedra es la nueva rosa del camino. El desgarramiento es todavía el mismo. Aunque más hondo, más duro y más exasperado: el inútil hondero contra el cielo. Poesía metafísica, de esencias, donde Machu Picchu es sólo Adán ("Tú no eres bello porque no soy bello") y el símbolo del absoluto no alcanzado. Pero el tono confesional de *Escrito a Ciegas* se acrecienta, abandona su cauce, irrumpe en alarido.

¡Ay piedra podrida,
Cómo me estoy muriendo!
Machu Picchu,
Olvido y presencia,
Muerte que murió, y otra vida,
Y mi oración y mi piedra
Simple callar mío ante la cosa,
Y la cosa humana, sobrehumana y
cierta.[24]

Frente a la gran nación de piedra M. A. agudiza la conciencia de su impotencia en el viaje condenado, de su indestructible pequeñez ("Ay, Poesía, Machu Picchu / Es mi sentido de que no soy nada"). Injuriándolo se injuria y se desangra. Este tono impúdico, diría, es una novedad y no la es. Es tan sólo—y es tanto—el cabalgar con más intensidad, con menos tiempo, por las mismas vertientes, duro ciclo, de 30 años atrás. Los *Sonetos de Mi Darío*[25] son un círculo más en ese *Inferno*.

Vi comer el jamón a un muchacho.
¡Qué pena,
Rubén . . . mano que cuelgo y no come
nada!
. . . . . .
¡Tantos dioses, Rubén, pero sólo dos
manos!
¿Qué cerdo no me mira con sus ojos
humanos?
¡Rubén, y ese muchacho que soy . . .
el ausente!

Poesía hermosa, inteligente. Por momentos oscura, siempre densa. De verbo fundador. Agonía de no poder ser Dios. La renuncia a la historia, al tiempo que nos hace y nos deshace, a la breve materia, a la humana comunión y su combate, son el eje de su ser-y-no-ser desbaratado, su inmensa soledad. Como dije de Swinburne: "a los ángeles se había ya negado y el diablo no hizo oferta por su alma".

Esta *opera omnia*, compilada por Francisco Izquierdo Ríos, nos devuelve la vasta obra dispersa del poeta—siendo lo más notable *Aloysius Acker* y el *Darío* de M. A. Laborioso buceo entre diarios y revistas del pasado o de vida más breve que una flor. Rescate también fundamental para los poemarios: sus agotadas ediciones—*La Rosa de la Espinela* o *Escrito a Ciegas* en no más de 200 ejemplares—se hallaban bajo el fuero fantasmal. (Y tan sólo lamento la ausencia de *Poemas Underwood*, insertos en *La Casa de Cartón*).

Martín Adán ha vuelto entre nosotros. Nos sigue enriqueciendo y perturbando. Aun desconcertando. Hace 13 años—mi primer libro impreso en el bolsillo / en algún bar de Lima—cándido y vanidoso le pregunté: '¿Y quién es, a su gusto, el mejor poeta joven del Peru?'. '¿Poeta joven? Soy yo, sin duda alguna'. Y se dio media vuelta, socarrón.

Antonio Cisneros

NOTAS

[1] *Obra Poética*, Instituto Nacional de Cultura, Lima 1971, 320 pp.
[2] *Impresiones Perú*, Lima 1928 (1ª edic.)
[3] Tal vez por participar de la estructura misma, no han sido considerados entre la *Obra Poética*. Error a todas luces, grave error.
[4] Así se llama al período que, sucediendo al caudillismo militar, cubre al Perú desde el último tercio del siglo XIX hasta las primeras décadas del presente. Es el gobierno de la oligarquía del guano y de la tierra.
[5] Como dirigente aprista sufre las evoluciones de su partido: una social-democracia radical y de visos socialistas por los 30, convertida hoy día en el sostén principal de la derecha y del imperialismo.
[6] Universidad Nacional de San Marcos, Lima 1968
[7] Revista dirigida y fundada por José Carlos Mariátegui. Concentró, en la década del 20, los más altos valores del país y fue portadora de la inquietud revolucionaria estética y social.
[8] en *Amauta*, Nº 13, marzo 1928
[9] Marinetti en el *Manifiesto Futurista*
[10] *Cuadernos del Cocodrilo*, Lima 1939 (1º edic.)
[11] Ministerio de Educación, Lima 1950
[12] en *Amauta*, Nº 17, setiembre 1928
[13] en *Amauta*, Nº 13.
[14] Ibid.
[15] en *Mercurio Peruano*, Nº 388, agosto 1959
[16] *Obra Poética* (O. P.), p. 11
[17] Op. cit. p. 75
[18] Lima 1931
[19] (O. P.), p. 41
[20] Editorial Juan Mejía Baca, Lima 1964
[21] (O. P.), pp. 81 y 96
[22] Revista dirigida por el poeta Emilio A. Westphalen que reunió, hasta cierta medida, el criteno y creación de los 60. (Años antes, E. A. W. fue piloto de la importante revista *Las Moradas.)*
[23] (O. P.), p. 109
[24] Op. cit. p. 105
[25] en *Amaru* Nº 9, marzo 1969

Joaquín Roy: Julio Cortázar ante su sociedad

Ed. Peninsula, Barcelona, 1974, 279 pp.

Una de las acusaciones contra Cortázar, reiterada con cierta frecuencia, es que haya vuelto las espaldas a la Argentina, viva en el extranjero y en sus obras quede ajeno a las preocupaciones de su país. Sin embargo, la afirmación de que en las obras de Cortázar falte la temática argentina, es equivocada. Joaquín Roy, joven profesor español de la Universidad de Emory (Atlanta) se propone en su libro *Julio Cortázar ante su sociedad* demostrar que la obra del escritor está impregnada de un espíritu profundamente argentino.

¿En qué medida está presente la Argentina en los libros de Cortázar? Para dar respuesta a esta cuestión tenemos que saber primero ¿qué significa ser argentino? ¿Cuáles son los elementos que marcan y resumen lo que es esencial en la vida de un pueblo, de una nación? De ninguna manera es el foklorismo superficial, ni los acontecimientos diarios

de la vida política, que pueden ser de significación efimera. Joaquín Roy busca las raíces de una argentinidad entendida en el sentido de la intrahistoria unamuniana. Aunque no estamos convencidos de la validez de este principio, el autor ofrece un modo de acercamiento útil a la obra cortazariana. En el primer capítulo de su libro analiza las obras de cinco o seis autores, dedicadas a esta cuestión, en base de ellas define los rasgos fundamentales, para examinar después en los cinco capítulos restantes la aparición de estos rasgos en las creaciones de Cortázar. De esta manera ofrece un análisis total de su obra, enfocandolo siempre desde este ángulo.

Un pueblo, por una parte, no es siempre idéntico a sí mismo—es decir, sus problemas, sus condiciones cambian a lo largo de los años—, por otra parte, tampoco se puede considerarlo como unidad homogénea, los problemas, las condiciones del individuo varían según su situación social. La mentalidad y las preocupaciones de una persona adinerada, por ejemplo, son muy distintas de las de un obrero. Roy tiene plena conciencia de la primera circunstancia, no cae en la falta de la ahistoricidad, pero parece prestar menos atención a la segunda. Sabe que la Argentina de los primeros decenios del siglo, reflejada en las obras de Ortega y Gasset y de Scalabrini Ortiz no es idéntica a la Argentina de los años treinta (trabajos de Mallea), cuando la crisis económica agudiza todos los problemas. Indicaremos brevemente, en orden cronológico, las más importantes obras sociológico-psicológicas analizadas por Roy en el primer capítulo de su libro: R. Scalabrini Ortiz: *El hombre que está solo y espera* (1931); E. Martínez Estrada: *Radiografía de la pampa* (1933); E. Mallea: *Historia de una pasión argentina* (1937); H. A. Murena: *El pecado original de América* (1954); J. Mafud: *El desarraigo argentino* (1959); J. Mafud: *Psicología de la viveza criolla* (1965).

A pesar de los cambios históricos existen ciertos factores constantes en la mentalidad argentina que la caracterizan invariablemente dentro de nuestro siglo. Roy busca estas constantes no solamente a través del tiempo sino también através de las clases sociales. Ya los títulos mismos de las obras enumeradas nos dicen mucho. Uno de los factores psicológicos más importantes es el sentimiento de desarraigo y la soledad consecuente. La causa de este desarraigo es, principalmente, la falta de una tradición histórica. Ciertos países latinoamericanos, como p. ej. México y el Perú, tienen sus tradiciones precolombinas, pero a la Argentina su "soledad histórica" la obliga a buscar su apoyo histórico fuera de sus fronteras, en la cultura europea. "No podemos continuar a España ni podemos continuar a los incas o a cualquier cultura indígena que se desee invocar, porque no somos ni europeos ni indígenas. Somos europeos desterrados . . ." Según Murena, autor de las líneas citadas, "hay en Argentina dos tipos fundamentales: uno es el que persiste en asirse fuertemente a la tierra; el otro es el que intenta por todos los medios seguir conectado con Europa. Mientras uno cierra la nación a todo lo extraño, su hermano traba relación continuada con la cultura de que cree provenir." (p. 22.) Estos dos arquetipos son representados, en *Rayuela*, por Traveler y Horacio Oliveira. Este último se considera maldito "y hace lo posible por volver a la cuna europea de su cultura; Traveler es la otra mitad que se balancea entre la prisión y el exilio, pero que debe quedarse en la tierra y se aferra a ella como remedio último" (p. 194). El sentimiento de desarraigo no se palia através de los siglos sino, al contrario, se acentúa a causa de las continuas inmigraciones. Los inmigrantes embarcados en puertos europeos rumbo a Buenos Aires "aún no habían partido con el cuerpo y ya regresaban con el alma" — según las palabras de Julio Mafud, citadas por Roy (p. 22). En las obras de Cortázar hay varios personajes inmigrados o descendientes de inmigrados. Oliveira es uno de ellos. Cuando le preguntan si es europeo o americano, contesta tristemente que tampoco él lo sabe.

El argentino, en busca de la cultura europea, no acude a España, su cuna natural, sino a otros países, preferentemente a Francia. La cultura importada así queda ajena a la esencia nacional, forma como una capa sobrepuesta. El "guitarrista de Picasso que fue de Apollinaire" es una expresión simbólica de esta situación, según nos explica Roy en su análisis agudo de la novela *Los premios*. No sólo los elementos ajenos sino también el falso folklorismo—"dulces y tontas palabras folklóricas"—contribuye a la confusión cultural y oculta la cara verdadera de Argentina. Persio, personaje importante de *Los premios*, y el propio Cortázar luchan por eliminar lo superficial, buscan la autenticidad.

Soledad y aislamiento caracterizan a los argentinos, según las obras teoréticas estudiadas; solitarios y aislados son, en su gran mayoría, también los personajes de Cortázar. En vano acuden a las partidas de fútbol, a las carreras, quedan solos en medio de la muchedumbre. El instrumento más eficaz, el "arma secreta" (Cor-

tázar tiene un volumen de cuentos, *Las armas secretas)* contra el enajenamiento es la amistad. Se trata de una amistad completamente desinteresada entre dos o más personas que forman la "barra". Los personajes de Cortázar, en una larga serie de sus obras, buscan desesperadamente esta amistad, esta identificación y a veces consiguen realizarla, encuentran su *doble (Rayuela, Las puertas del cielo, Torito, Omnibus)*, otras veces sus tentativas quedan frustradas *(Las armas secretas*, etc.) o semifrustradas *(El perseguidor)*. La desgana profesional, el miedo a lo ridículo, el "no te metas" son otros elementos psíquicos que, según los teoréticos caracterizan a los argentinos, y aparecen también en los escritos de Cortázar. Joaquín Roy, en su afán de mostrar el mensaje de varias obras de Cortázar como expresión de la idiosincrasia argentina, a veces, quizás, cae en exageraciones (como p. ej. en el caso del relato *Bestiario*, p. 81.), pero en la gran mayoría de los casos acierta y llama la atención sobre aspectos que hasta ahora quedaron inadvertidos.

Además de cumplir su tarea de demostrar la argentinidad en la obra cortazariana, Roy ofrece un cuadro interesante y verídico del desarrollo humano y artístico de nuestro autor. Señala también la manera cómo a lo largo de los años se aleja primero mentalmente de su país (período de *Las armas secretas*, 1958), para volverse después de nuevo hacia él.

Ciertas partes del libro, como por ejemplo el comienzo del tercer capítulo o el análisis de *Rayuela*, además de ser acertadas, resultan al mismo tiempo atractivas, atestiguan una profunda comprensión de Cortázar, el hombre.

Al final del libro encontramos dos bibliografías: 1. Las obras de Cortázar (sus artículos no están indicados), 2. Las obras sobre él. Esta última, aunque es seleccionada, es bastante extensa (catorce páginas) y contiene todos los estudios, artículos y reseñas importantes.

El libro de Joaquín Roy es, por sus aportes nuevos, por su penetración profunda y por la claridad de sus ideas un instrumento indispensable para los estudiosos de la obra cortazariana.

Attila Csép

José Luis Martín: La narrativa de Vargas Llosa

Editorial Gredos, Madrid, 1974, 281 pp. Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos, 206

Después de los libros de Rosa Boldori y de Miguel Oviedo—sin contar las tesis probablemente ya bastante numerosas pero no publicadas—salió un tercer estudio voluminoso sobre Mario Vargas Llosa, señalando una vez más que la obra de este escritor relativamente joven, pero ya clásico, requiere más bien estudios profundos y minuciosos que nuevos elogios de parte de la crítica diaria.

Acercamiento estilístico—anuncia el subtítulo del ensayo recién publicado, pero basta echar una ojeada al índice o leer la "introducción" del libro para convencernos de que la obra de Martín es mucho más que esto. De las tres partes del estudio la primera *(Preliminares)* nos ofrece, en sus respectivos capítulos, un resumen conciso sobre la novelística hispanoamericana actual, y sobre la biografía, ideología y criterios estéticos de Vargas Llosa. En el capítulo biográfico—a pesar de su brevedad—se rectifican más de una vez los datos que publicó Oviedo en su libro sobre la vida de Vargas Llosa. Martín, al contrario de Oviedo, afirma, por ejemplo, que el escritor sí, se recibió de Doctor en Filosofía y Letras (pp. 45—46); o que el Premio Rómulo Gallegos se le concedió el 10 de agosto de 1967 (p. 49), y no el día 4 del mismo mes como—erróneamente—el monógrafo peruano nos lo hizo creer. (Véase: M. Oviedo: *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*, Barcelona, 1970, p. 38.)

En la segunda parte del libro *(Temática)* Martín analiza los temas más característicos, esenciales y constantes de la obra del escritor (violencia, traición, frustración, crítica de la sociedad impostora, etc.), mientras que la tercera parte *(Técnicas)* está dedicada al estudio de los procedimientos típicamente vargasllosianos (barroquismo estructural: "el caos geométrico"; simultaneidad rítmica: "los vasos comunicantes"; polirreproducción del reflejo: "las cajas chinas"; intrafusión de lo verosímil-onírico: "el salto cualitativo"; revolución léxica, expresionismo vertiginoso, etc.). Se añaden al libro algunos apéndices ilustrativos y una *Bibliografía Selectiva*.

Este libro, en suma no se opone a la monografía de Oviedo, sino que la com-

plementa. El crítico peruano analizó detalladamente cada una de las obras de Vargas Llosa, Martín, en cambio, examina la obra vargasllosiana en su totalidad según algunos aspectos o coordenadas temático-técnicos.

Tarea importante, difícil y riesgosa. Importante, porque el excelente libro de Oviedo careció, justamente, de una síntesis más extensa y más profunda; difícil y riesgoso, porque—de un lado—no es fácil escoger los aspectos que abarquen los rasgos más característicos y fundamentales de cada una de las obras y, al mismo tiempo, los de la narrativa de Vargas en su conjunto, y—de otro lado—porque se trata de un escritor que está en plena actividad creadora y cuyas nuevas obras podrán desmentir, en parte o por completo, las afirmaciones de un crítico que intenta sintetizar y sacar conclusiones definitivas. Martín, en general, logra mantener el equilibrio delicado y necesario: es capaz de concentrarse—en parte a base de las declaraciones y conferencias de Vargas Llosa—en los elementos temático-técnicos verdaderamente constantes y esenciales y, tomando en consideración que la narrativa de Vargas va enriqueciéndose, nos da una síntesis que no pretende ser definitiva. Sin embargo, nos parece cuestionable esta posición por parte del crítico que en la selección de los aspectos se orienta por las indicaciones del escritor—por muy consciente creador y por muy lúcido crítico que sea éste. No estamos seguros, por ejemplo, que los caracteres "fragmentados" de tipo Jaguar, Lituma, Bonifacia, Ambrosio, etc. (que Martín también menciona en una nota suya, p. 197) no merecerían un examen por lo menos tan profundo, como el "salto cualitativo", independientemente de si el mismo Vargas Llosa le concede importancia o no a este problema en su narrativa.

Y por lo que se refiere al carácter sintético del libro, éste, a su vez, necesitaría una nueva síntesis. Aunque Martín acentúa varias veces el principio de la unidad, la total indivisibilidad de la obra literaria, la división aplicada por él (temática—técnicas) nos recuerda demasiado la distinción de "contenido" y "forma" reprobada en tantos pasajes de este estudio. Claro está que no tenemos nada en contra de una división de este tipo dualista, ya que —quiéramos o no—es indispensable hacer alguna separación para poder tratar más detalladamente cada uno de los diferentes aspectos. Lo que, en cambio, nos deja insatisfechos, es el hecho de que estas dos partes del libro están ligadas con unos lazos bastante flojos; rara vez se ve que ciertos temas por cuáles técnicas se convierten en obra de arte; no se quedan bien claro, pues, las interrelaciones y las interdependencias de los temas y técnicas, la función de una técnica determinada en la realización de un tema concreto. Porque es evidente que las técnicas utilizadas por Vargas Llosa no explican *en sí*, ni siquiera en su conjunto, el valor estético de sus obras, al igual que *en sí* tampoco los temas elaborados por el escritor. Lo que más les interesa tanto al lector como al crítico profesional es, justamente, que en las manos de Vargas por qué llegan a ser modernos, originales y de alto valor estético ciertas técnicas quizás aplicadas ya por varios escritores, y ciertos temas bien conocidos, hasta gastados. Estamos plenamente conscientes de que contestar estos "porqués" constituye una de las tareas más árduas de la *ciencia literaria*. Parece, por lo menos a base de este libro, que Martín prefiere describir minuciosamente y—en la mayoría de los casos—con gran precisión los distintos fenómenos y problemas (reconocemos: esto también es un logro considerable) a contestar los porqués, buscar y esclarecer las causas primordiales. Tenemos la misma impresión con respecto a la primera parte del estudio, donde el autor enfoca el desarrollo, las tendencias y las "variantes" de la novelística hispanoamericana en los últimos treinta años, pero sin intención alguna de explicar las razones de los cambios surgidos en los años 40 y, especialmente, en la décadas del 50 y el 60. A Martín parece que no se le ocurre relacionar los cambios literarios con los cambios sociales y políticos de América Latina, ni siquiera en una forma tan categórica y—por lo tanto—tan discutible pero esencialmente justa, como lo hizo el mismo Vargas Llosa: "Cortázar, Carpentier, Borges, Fuentes, Rulfo, Onetti, García Márquez, Benedetti representan una verdadera revolución narrativa en América Latina . . . A mí ésto me parece un síntoma, el anuncio de grandes transformaciones históricas en América Latina . . ." (*Margen*, No. 1, oct—nov. 1966, p. 8). Y si ya hemos empezado a citar una declaración de Vargas Llosa, agregamos: para poder comprender la actitud humana, las ideas filosófico-político-sociales ("Weltanschauung"—diría Martín usando, como siempre esta palabra alemana) y los criterios estéticos del escritor también sería necesario conocer la imagen de la sociedad en que se formó, la atmósfera del ambiente social en que se educó, las influencias idelógicas, políticas y estéticas que asimiló, etc. Martín en este caso tampoco busca las causas y deja sin

contestar la pregunta de por qué tiene Vargas tales ideas en vez de otras. Más todavía: ni siquiera califica o discute las ideas políticas y estéticas del escritor, sólo da a conocer algunas que estima fundamentales. Nosotros, a pesar de que también somos partidarios de la objetividad científica, creemos que no es suficiente enumerar las opiniones expresadas en las diferentes declaraciones que hizo Vargas Llosa como "ciudadano", y que, en su mayoría, son bien conocidas, pero, a la vez, en su mayoría son muy discutibles. Menos todavía si Martín—como él mismo confiesa con sinceridad—no comparte "die Weltanschauung" de Vargas Llosa. Para nosotros sería interesante, aun más necesario conocer las impugnaciones, reparos y objeciones que tiene el crítico contra Vargas Llosa. No porque éstos en sí nos interesarían tanto, o, porque quisiéramos pegarle una "etiqueta" al ensayista, sino porque Martín escoge a base de su propia Weltanschauung los párrafos que considera significativos de las numerosas declaraciones de Vargas Llosa, y explica, interpreta las obras del escritor a base de sus propias ideas. No extrañaríamos tanto la toma de posición de parte de Martín, si él perteneciera a ese tipo de autores que nunca declaran su opinión o nunca tienen opinión. Pero ciertas partes de su libro nos demuestran justamente lo contrario: Martín más de una vez declara opiniones demasiado categóricas y—por consiguiente—objetables. Para citar un ejemplo: ". . . la verdadera literatura hispanoamericana comenzó con un peruano—el Inca Garcilaso de la Vega—, y ha culminado en nuestros días con otro peruano: Mario Vargas Llosa." (pp. 76—77.) Nosotros también somos admiradores de las obras de Vargas Llosa, sin embargo, preguntamos: ¿y Carpentier?, ¿y Cotázar?, ¿y García Márquez?, etc. De la misma manera es cuestionable la opinión tantas veces repetida por Martín: "La casa verde es la obra maestra (la obra cumbre, etc.) de Vargas Llosa", lo que él trata de demostrar con la creación del "reptil verde" y con la estructura de la novela que—según él—es la más original en la narrativa del escritor. No cabe duda que Martín con su "reptil verde" parece un "cazamitos" mucho más afortunado que Luchting, por ejemplo, quien en Aquilino y en Fushía reconoce el símbolo de Cristo y del Satanás, respectivamente. (Véase: Luchting: *Crítica paralela: Vargas Llosa y Ribeyro. Mundo Nuevo*, No. 11, mayo 1967, pp. 26—27). Sin embargo, el "reptil verde" también es un símbolo creado a la fuerza. El color verde, en el cual Martín descubre "lo corrupto, lo diabólico, lo infernal" . . . "que seduce, pudre y devora a sus víctimas" (p. 125) es el color de los ojos de Bonifacia inocente (véase: *La casa verde*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1971, pp. 47, 88, 164, etc.) y es el color de la casa ya *antes* de funcionar como prostíbulo. (Ibid.; p. 96.) El color alegre de la casa "inocente", *divierte* a los habitantes de la ciudad: "hasta los niños reían a carcajadas . . . Viejos y jóvenes, ricos y pobres, hombres y mujeres, bromeaban alegremente por el capricho de don Anselmo de pintarrajear su vivienda de tal manera." (Ed. cit., p. 96.) Es decir, el color mismo (tanto en el caso de los ojos de Bonifacia como en el de la casa) en *sí* no es ni repugnante, ni satánico; llega a serlo *después* de recibir y desempeñar tal papel. Claro está que las coincidencias no son casuales y tienen su valor estético: una mujer de ojos *verdes*, oriunda de la selva *(verde)* trabaja de prostituta en la segunda casa *verde*, donde un viejo—antiguo dueño de la primera casa *verde*—toca un arpa *verde*. Pero en estas concordancias no debemos reconocer, a toda costa, la acción del "veneno verde" del "reptil verde", sino—traduciendo al lenguaje cotidiano y eliminando, a la vez, ese personaje mítico o más bien: místico del "dragón verde"—la fuerza corruptiva y criminal de la sociedad feudo-capitalista (o "impostora", como el mismo Martín la llama, p. 126) que convierte a la muchacha inocente de ojos verdes en prostituta, que por dinero vende más que las miradas de sus ojos verdes, y que convierte la casa verde, cuyo color en el desierto parece alegre y refrescante, en un "oasis" donde uno puede refrescarse (V.: *La casa verde*, ed. cit., p. 102) pagando.

Creemos que a base de lo dicho ya se puede sospechar nuestro mayor inconveniente contra el método de Martín. El autor—sin lugar a dudas—tiene una concepción muy decidida y pensamientos muy originales, pero—parece—que se aferra demasiado a sus proyectos. Si las obras examinadas en su totalidad no responden a sus fines, está dispuesto a sacar fragmentos e interpretarlos de una manera que apoyen, justifiquen y confirmen sus ideas y opiniones—repetimos—muy originales. Deteniéndonos un poco más en la problemática de Bonifacia y del color verde: ¿cómo puede relacionarse la frase de Aquilino ("la Amazonia es como mujer caliente, no está quieta") con la "Selvática" (pp. 127, 215), si ésta se llama aún Bonifacia y es una niña inocente cuando Aquilino hace el parangón mencionado. ¿Por qué tienen carácter diabólico las "medias verdes" de Lituma o el "uni-

forme verde" del cabo Delgado (p. 132)? Es mucho más probable que en el primer caso Vargas Llosa quiera acentuar el mal gusto del personaje (v.: ". . . atavío flamante y multicolor: camisa blanca de cuello duro, corbata rosada con motas grises, medias verdes y zapatos en punta . . ."; *La casa verde*, ed. cit. p. 62), mientras que el verde es el color más natural del uniforme en casi todos los ejércitos del mundo.

Continuemos. Martín tiene razón al afirmar que el tema "victimario vs. víctima" está presentado en casi todas las obras de Vargas Llosa. Pero de nuevo cae en exageraciones y en unilateralidad. Los personajes de nuestro novelista no se dividen en tipos puros: inocentes y culpables, víctimas y victimarios. El mismo Martín también parece reconocerlo, advirtiéndonos que en esta tesis se refiere a "la filosofía social general" del escritor, "no a los personajes individualmente" (p. 94). Mas, a nuestro juicio, una tesis no puede verificarse con argumentos falsos o equivocados. Y tenemos la impresión de que los ejemplos citados por Martín, en buena parte, son tales. Según él, en el cuento *Los jefes*, el "personaje-autor" es un "muchacho inocente . . . anticipo de Alberto, pero sobre todo del Esclavo" (p. 84). Parece que a nuestro autor se le olvida que este muchacho fue el jefe de "los coyotes" antes de Lu (quien, dicho sea de paso, es chino y su nombre—a pesar de las ambiciones de Martín de cazar mitos—no tiene nada que ver con Lucifer — p. 85). Del mismo modo es completamente erróneo otorgarle a Alberto el papel de víctima inocente. Este personaje—pese a sus rasgos positivos—está corrompido ya, trata de adaptarse a las leyes del colegio, se negocia con "novelitas" pornográficas, etc. Su apodo "el Poeta" no quiere arrancar aún más "nuestra compasión por el muchacho" (p. 89), sino hacer sentir—como ha señalado muy acertadamente M. Oviedo (op. cit., pp. 94—95)—que en el colegio toman por 'literatura' las "novelas" pornográficas de Alberto.

Nosotros—a diferencia de la tesis de Martín—creemos que en las obras de Vargas Llosa hay relativamente muy pocos personajes que sean exclusivamente víctimas (el Esclavo, Bonifacia, Carlitos) o victimarios (el coronel). En la sociedad donde rige la ley de la jungla, la cadena es casi infinita: casi siempre existe uno que es más fuerte todavía, y, de esta manera, un mismo personaje puede ser victimario en una situación, y convertirse en víctima en otra; una vez está humillado o traicionado (¡hasta el Jamaiquino, Fermín Zavala o Cayo!), otras veces es él que humilla, traiciona a los otros. Debido a esta cadena de traiciones y humillaciones se hace posible que los personajes de Vargas Llosa no se dividan rígidamente en tipos positivos y negativos. Estamos lejos de afirmar que por medio de estos (y otros) procedimientos el escritor logre alcanzar la total objetividad tan deseada (y tan innecesaria, según nuestra opinión). Es bastante evidente que hay personajes más simpáticos (Gamboa, Santiago, etc.) y menos simpáticos (el coronel, Cayo, etc.) para el novelista. No obstante, eso no quiere decir en absoluto que cualquier figura de Vargas Llosa exprese directamente las opiniones del escritor. Es un método riesgoso—aún en caso de escritores menos "objetivos" que Vargas—sacar del contexto las opiniones de ciertos personajes y atribuírselas al novelista. Martín, aunque con noble objetivo, lamentablemente usa a veces también este método. Podemos aceptar, quizás, que la opinión de Vargas Llosa sobre Odría coincida más o menos con la de Aída (p. 108), pero no puede ser, de ninguna manera, la opinión del escritor lo que el Boa dice del profesor Fontana ("hijo de perra" que "reniega de su patria", etc.—p. 110.Martín—tal vez para evitar "complicaciones" no los nombra a ninguno de los dos). El Boa, ese medio idiota cegado por el nacionalismo (que le inculcó la educación militar del colegio) quiere "entrar a Arica a sangre y fuego, clavar banderas peruanas en todas partes . . ." (V.: *La ciudad y los perros*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1970, p. 266). No creemos que Vargas Llosa quiera participar en este "patriotismo". Por otra parte, es un hecho bien conocido que la figura de Fontana (añadimos: una de las víctimas más inocentes y puras) ha sido tomada del poeta C. Moro, querido y estimado profesor de Vargas Llosa (V. el estudio de P. Lastra que—dicho sea de paso—Martín también cita en su *Bibliografía Selectiva*, p. 271).

En el estudio minucioso de las técnicas también se puede encontrar algunos errores similares, debidos a la misma causa: Martín a veces quiere subordinar los hechos a sus concepciones. Tanto el diagrama sobre el primer ciclo de la historia de Bonifacia (pp. 186—187) como la interpretación del texto citado (pp. 193—195) simplifican demasiado. Martín no se da cuenta (al igual que Oviedo tampoco, op. cit. pp. 155—156), de que en el capítulo IV del libro I hay dos conversaciones, en diferentes niveles temporales: una entre Bonifacia y la Superiora ("presente") y otra entre Bonifacia y la Madre Angélica ("pasado"), y estas dos conversaciones se

quedan separadas siempre por la descripción del rapto de las pupilas.

No vamos a enumerar todos los errores del libro desde las equivocaciones más consternantes ("Los *cuarenta* años que toman los acontecimientos de Conversación en La Catedral", y: "La casa verde debido a los acontecimientos narrados—que toman *ocho* años", pp. 219—220) y afirmaciones erróneas ("la muerte de Lalita y Fushía", p. 94), hasta las opiniones discutibles (la fundación de la primitiva Casa Verde está narrado por un "narrador omnisciente", p. 206) y las faltas ortográficas (Laclau en vez de Laclos, p. 60; Collados en vez de Collazos, p. 273, que "milagrosamente" coincide con la errata en el libro de Oviedo, v. p. 271). Tampoco reprocharemos al autor que parece aceptar (pp. 166—167) la cronología errónea que hizo Oviedo (op. cit., pp. 157—158) sobre *La casa verde*.

Uno de los aportes más valiosos y más originales del libro puede considerarse el último capítulo *(Otros procedimientos estilísticos)* con su chisporroteo de abundantes y magníficos ejemplos. No nos explicamos, en cambio, por qué incluye el autor en el último punto de este capítulo *(Conclusiones generales)* las críticas negativas sobre Vargas Llosa, y tampoco comprendemos los criterios a base de los cuales las selecciona. Si da espacio a la opinión de M. P. González, que apenas merece ser publicada, debería mencionar, con mucho más razón, las críticas serias, cuyos reparos vale la pena discutir (p. e. L. Varsi sobre la figura del Boa, los inconvenientes ideológicos de Lafforgue; además de la citada S. Blackburn las opiniones sobre las dificultades de la lectura de *La casa verde:* M. Benedetti, R. Pineda, J. Campos, A. Soler, Martínez Moreno ,etc.). Y, por fin, habría sido útil, si el autor hubiera refutado o comentado las observaciones discutibles de la misma manera como lo hizo con las críticas—seguramente inaceptables casi para todos los lectores—de W. Delgado y M. P. González.

Tratamos de examinar algunos puntos que nos parecieron problemáticos de esta obra tan importante. Los lectores y, especialmente, los críticos de Vargas Llosa, deben estar agradecidos al autor por el trabajo realizado. A base de la atinada monografía de Oviedo pudimos conocer más a fondo el mundo individual de cada una de las obras de Vargas Llosa. Martín hizo un esfuerzo muy respetable y, en su totalidad, logrado para acercarnos al mundo de la narrativa vargasllosiana.

Péter Bikfalvy

Pere Gimferrer: La poesia de J. V. Foix

Edicions 62, Barcelona, 1974, 198 pp.

Para un lector ocasional y superficial de la actual poesía catalana Salvador Espriu y J. V. Foix pueden representar polos extremos y opuestos de técnica poética y de actitud cívica: el primero cultivaría una poesía de comprensión inmediata y de claro compromiso patriótico, el segundo sería maestro de una poesía abstracta, racionalmente pocas veces penetrable, desvinculada además de su época y del proceso histórico-social local. Se trata de una simplificación deformadora, naturalmente; lo triste es que las condiciones especiales, poco normales, en las cuales se viene evolucionando la literatura catalana han hecho demasiado general, hasta a veces entre críticos de vocación, tal manera ocasional y superficial de leer poesía. Hacen falta pues analisis rigurosos que lleven a una revisión y revalorización de los más grandes valores poéticos catalanes. En esta línea de crítica rigurosa se inscribe, sin lugar a dudas, la *Iniciación a la poesía de Salvador Espriu* de José María Castellet, estudio que le ha restituido a Espriu su complejidad temática y técnica, de ninguna manera reducible a la objetividad inmediata de su volumen *La pell de brau*, las piezas más conocidas del cual carecen, justamente, "de las obsesiones y las ambigüedades habituales en el poeta" (p. 53 de la edición catalana, Barcelona 1971). Tampoco cabe duda de que Pere Gimferrer, en su *La poesia de J. V. Foix*, continúa la misma línea representada por Castellet: al hacerse campeón de una fundamental penetrabilidad de esta poesía destruye el segundo componente de la aparente dicotomía de que hemos partido y hace posible que se pongan de manifiesto aspectos apenas sospechados hasta ahora en la obra foixana.

El poeta J. V. Foix representa un caso curioso de revelación tardía al público: su primer volumen de poemas en prosa aparece en 1927, a los treinta y cuatro años del poeta, en 1932 publica otro, de parecidas características, mientras que su pri-

mer tomo de poesía en verso, aunque impresa en 1936, sólo llega al público en 1947. Desde entonces viene publicando con regularidad, alternando prosa y verso, y su proceso creativo no parece declinarse ni pasados sus ochenta años. La obra de Foix no ha alcanzado una gran popularidad, hecho explicable, según Gimferrer, por "el espantajo del arcaísmo, en el caso de *Sol, i de dol*, y el del hermetismo, en el caso de *Les irreals omegues*, y, en los dos, la divergencia con el gusto poético imperante". (Introducción a J. V. Foix: *Obres completes, Poesia*, Barcelona 1974. Las citaciones, aquí y más adelante, son traducción castellana del original catalán.) Lo que intenta el libro que vamos a reseñar es ahuyentar estos espantajos, actividad tanto más factible y deseable que Foix está en el mejor camino de convertirse en maestro de la nueva generación poética catalana, generación en la cual se halla integrado y ocupa lugar eminente el mismo Pere Gimferrer.

Gimferrer, en su *La poesia de J. V. Foix*, no extiende su examen a la totalidad de la obra foixana: trata, en dos partes sucesivas, los seis volúmenes en prosa reunibles bajo el título genérico de *Diari 1918* y los dos grandes libros en verso: *Sol, i de dol* y *Les irreals omegues*. El resto de la creación de Foix en prosa queda fuera de su propósito, mientras encontramos algunos breves apuntes acerca de los demás libros en verso, calificados por Gimferrer de no unitarios. El objetivo será el de "hacer evidente que no se trata de una obra hermética" (p. 6) y "desbrozar el camino a una lectura analítica de la poesía foixana" (p. 7). Los métodos, diferentes para las dos mitades del libro, serán un inventario de temas y procedimientos en la primera parte y una lectura pieza por pieza o hasta verso por verso en la segunda.

¿Cuáles son pues los temas principales de los libros en prosa? Motivos recurrentes, como el muro que separa el mundo real de otro, desconocido; como el de la metamorfosis de personas y objetos; como la misma alternancia de palabras cuotidianas y giros populares con expresiones nobles o hasta arcaicas nos sugieren la idea de simultaneidad de dos mundos. Más tarde aparece, y adquiere importancia decisiva, el tema de la vocación poética, el de la función de la poesía. Tema permanente es el de la propia pequeñez o el empequeñecerse ante gigantes enemigos. Con el tiempo aparece también el tema de la vejez. Tampoco faltan los elementos eróticos, casi siempre con connotaciones de violencia. Lo que llama la atención, en última instancia, a lo largo de los seis volúmenes, es la creciente importancia de un elemento ideológico y moral, de una carga de pensamiento. Los rasgos peculiares de cada volumen permiten, sin embargo, formar grupos compactos de dos en dos, en sucesión cronológica: *Gertrudis* y *KRTU; Del "Diari 1918"* y *L'estrella d'En Perris; Darrer comunicat* y *Tocant a mà*. El límite más tajante corre, según nos dice Gimferrer, entre *KRTU* i *Del "Diari 1918":* el segundo grupo es el que más recuerda los libros en verso de Foix, mientras que en el primero predomina una exploración onírica en los resortes y mecanismos del inconsciente que aprovecha ciertos hallazgos de las tendencias vanguardistas, sin por eso inscribirse en ellas.

Gimferrer, al pasar a examinar los libros en verso, aprovecha en un primer capítulo (págs. 99—111) variantes que hacen posible rastrear la evolución poética de Foix entre 1936 y 1964. Compulsando versiones correspondientes a estas dos fechas se llega a la conclusión de que hay, efectivamante, una evolución, y que esta evolución es de suma importancia: se trata de pasar de una enumeración caótica a lo Spitzer a un poema estructurado, de explicitar una idea metafísica o ética antes apenas esbozada, de substituir a palabras rebuscadas otras, comunes. Sigue a continuación el examen de los dos libros en verso que poseen, según Gimferrer, importancia clave: *Sol, i de dol* y *Les irreals omegues*. Se los analiza en capítulos desiguales de 17 y de 57 páginas, respectivamente, hecho que puede sorprender si consideramos que el primero es el más extenso de los libros en verso de Foix. Pero la contradicción sólo es aparente: *Sol, i de dol* "es uno de los libros de más fácil lectura de Foix" (p. 113), mientras que *Les irreals omegues* "es uno de los libros foixanos más importantes . . . y es también el de lectura y exégesis más difíciles y probablemente el que más ha contribuido a propagar la fama de poeta oscuro que innegablemente ha envuelto a la figura de Foix" (p. 131). Es por esta razón que Gimferrer no se detiene mucho en el primero de estos dos libros representativos: da un resumen de sus cinco secciones y concluye diciendo que "la poesía esencialmente factual de *Gertrudis* y de *KRTU* se ha convertido, centrándose en los mismos conflictos, en poesía de ideas" (p. 130). Reviste mayor—decisiva—importancia el análisis de *Les irreals omegues*, colección de trece poemas en verso libre, aunque métrica y estróficamente muy regularizados. Vale la pena transcribir literalmente las palabras que fijan el punto de partida, e insinúan, al mismo

tiempo, el de llegada, de Gimferrer: "... el sistema metafórico de Foix, que es absoluta y básicamente clásico—es el de todos los poetas » oscuros « anteriores al Romanticismo—, ha sido objeto de una confusión muy grave de parte de los lectores y, frecuentemente, hasta de los críticos; a causa del hecho de que Foix se había vinculado con la vanguardia pictórica y arquitectónica y aun había utilizado elementos suyos (o, en mutua comunicación, le había suministrado otros) ... y por el hecho de que, como periodista, se había interesado por los movimientos poéticos de vanguardia ... se ha tenido tendencia a creer que las imágenes de *Les irreals omegues* eran tributarias de la escritura automática, a pesar de las repetidas manifestaciones de discrepancia de la ortodoxia superrealista emitidas por Foix ya en épocas muy anteriores" (p. 133). No, dice Gimferrer, Foix no es alógico, por el contrario: aprovechando los largos títulos explicativos (a veces de más de sesenta palabras) y los datos que ofrecen la fechación y la localización de cada poema, podemos deducir el núcleo real, histórico y paisajístico, de donde parte el poeta y de donde muchas veces ni siquiera se aparta.

Sigue a continuación la parte posiblemente más interesante del libro de Gimferrer, el análisis de los trece poemas que constituyen *Les irreals omegues* de J. V. Foix (págs. 141—188). Gracias a este capítulo se nos aparece un Foix que es capaz de transcendentalizar la anécdota personal y que asume la responsabilidad histórica del poeta o, más bien, del Poeta, en momentos difíciles de su nación.

Antes de concluir el libro, Gimferrer dedica unas palabras a los libros posteriores en verso. No los considera parte integrante de la obra foixana por faltarles la unidad que caracteriza a los demás libros, a cada uno en sí y a todos en conjunto. Son más bien que libros, colecciones de poemas de formas y concepciones estéticas diversas. El hecho se explica, según nuestro autor, por el deseo de Foix "de ser, más que un poeta, toda una literatura, de escribir toda la literatura catalana posible, toda la que habría sido escrita sin los tres siglos de decadencia; la poesía vanguardista le es un imperativo tan urgente como la popularista—consideradas las dos no como escuelas, sino como géneros" (p. 190). Al lado de piezas claras y unívocas, hallamos en este grupo "miscelláneo" algunos poemas de los años 1928—31, período de Foix cuando estaba más cerca de la escritura automática superrealista. Parece, pues, que esta segunda sección de la obra en verso de Foix es reducible a tres tipos: el grupo poco numesoso de poemas de inspiración automática; poemas rimados, frecuentemente de forma popular; poemas en verso libre elaborados según los cánones adoptados en *Les irreals omegues*.

Una conclusión de apenas más de una página fija como rasgo más personal de Foix la cristalización persistente de motivos realizada en una diversidad de maneras que, sin embargo, no traicionan la unidad incuestionable del todo. Se destacan al mismo tiempo como tres temas principales del Foix maduro la condición del poeta, las vicisitudes históricas de su país y la postulación de la transcendencia y del absoluto. Se trata de una obra poética que indaga, por procesos oníricos, la realidad más inmediata, la que Foix mismo llama » el real poètic «.

El libro de Pere Gimferrer, examen exhaustivo y profundo del tema que se había consignado, contribuye indudablemente a la mejor comprensión de uno de los mayores creadores de la literatura catalana de este siglo. No va a convertir a Foix en un autor popular—para eso falta, como mínimo, una formación idiomática profunda de los lectores catalanes, inconcebible por ahora—pero sí destruye unos mitos más bien negativos que impedían en cierta manera la asimilación de la obra foixana más allá de unos elementos puramente formales y a menudo secundarios. Y eso habrá de repercutir muy positivamente tanto en la crítica como en la creación poética catalanas.

Kálmán Faluba

José Polo y su nueva visión de la ortografía

Ortografía y ciencia del lenguaje, Paraninfo, Madrid, 1974

Cuando todo parecía indicar que la ortografía perdía importancia y seriedad, surge la voz autorizada de José Polo con una visión científica de ella y, lo que es un consuelo, con una consideración más democrática de esta vapuleada disciplina. Y lo hace enfrentando el problema con su tranquilidad característica, sin desespe-

rarse ante la alarma de puristas y especialistas que no saben qué actitud adoptar frente a lo que podemos llamar el escándalo ortográfico.

Ortografía y ciencia del lenguaje es el título que da Polo a su trabajo y en él podemos reparar de que se trata de un tratado científico, de estudio, mas no de mera lectura. En la presentación que hace del libro nos anuncia la publicación de otro: *Para la gramática normativa del español*, ambos, dice el autor, debemos considerarlos como complementarios y son un esbozo de lo que podría llegar a constituirse en una verdadera ciencia de la ortografía. En realidad, tampoco podemos olvidar un trabajo previo: *Lenguaje, gente, humor . . .* (Materiales para una antología semántica), en que nos presenta una admirable riqueza de temarios que él mismo es el primero en aprovechar. El humor con que se ven los diversos matices que pueden lograrse en un idioma es un sabor que se mantiene en este nuevo ensayo y que a la vez nos anima a buscarle una salida a este quehacer hoy tan poco popular.

Estructuralmente, el libro comprende tres partes: a) la ortografía y nuestros intelectuales; b) problemas ortográficos y c) la ortografía como grafémica. De todas ellas podemos decir que son una y son tres al mismo tiempo, toda vez que se proyectan con encuadres determinados y porque, a la vez, son una totalidad como concepción. Así, la primera parte es una apreciación panorámica de la realidad ortográfica en el mundo hispanohablante, advirtiéndose "que en todas partes se cuecen habas", haciendo análisis aun en los niveles más prometedores, digamos, de nuestra población universitaria y especializada. El resultado no es nada halagador. La segunda parte tiene un carácter marcadamente práctico. Polo pone sobre el tapete las diversas posibilidades a valerse en la ardorosa búsqueda de soluciones específicas. La tercera parte es el cuerpo teórico que nos ofrece para dar mayor solidez a una disciplina que va tomando impulso, la grafémica, la misma que reclama su incorporación dentro del campo de estudio de las disciplinas lingüísticas.

No es una novedad señalar que la ortografía española esté desprestigiada. Las perennes disputas entre fonetistas y etimologistas han traído cola. Más aún, los que tienen el idioma como herramienta de trabajo han sido los primeros que en medio de su propia confusión han favorecido el desarrollo de lo que hoy es ya una enfermedad. Por eso, podemos decir con toda seguridad que no es cierto que se haya descuidado el problema, sino que hasta aquí se la tuvo sometida a una terapia inadecuada y, por tanto, ineficaz. La alegre pluma de Polo en ningún momento se deja ganar por el desconsuelo general y pone a nuestra disposición diversidad de armas y alternativas para encarar con base a los escollos que parecen insalvables.

De primera intención, tenemos que hacernos la pregunta siguiente junto con el autor: ¿por qué se descuida la ortografía? Se consigna una gran variedad de razones: la indiferencia del usuario del idioma, creer que sólo es cuestión de un grupo determinado, métodos, etc. Hay también opiniones inquietantes y no faltan los que tienen a la ortografía como un mecanismo más de opresión o de segregación social, los que, lógicamente, piden su simplificación al mínimo. Culpan también al adelanto tecnológico: las tipografías, máquinas de escribir, etc. Tras ponernos ante los ojos multitud de pruebas fehacientes de los más monstruosos entuertos ortográficos, nos muestra, igualmente con sorna, cómo se los justifica dado que en nuestros días estos son pecados que los comete todo el mundo. Pues, si todos pueden ser culpables ¿quién puede tener el derecho de enseñar a quién? Se nos dice que en esta materia no hay uno siquiera que pueda lanzar la primera piedra. "Sana y al mismo tiempo, peligrosa medida esta de enfrentarse a la ortografía", dice el autor, reparando en que al lado de su buena intención de orientador pudiese verse en él una pretensión de quien ostenta soluciones definitivas. Cuando pensamos en la ortografía pensamos también en destacados hombres de letras que le hicieran la guerra: Juan Ramón Jiménez, Unamuno, Andrés Bello, González Prada. ¿Son discutibles sus opiniones? Por supuesto, con Polo respondemos que sí, que esgrimiendo los principios científicos más convincentes debemos sentirnos obligados a hacerlo. Se puede ser un gran escritor pero eso no lo faculta a que aparezca como ortógrafo. El hecho de que un prosista afamado no se muestre inmaculado en este aspecto tampoco quiere decir que sea un ejemplo a imitarse. Esto a pesar de que todos estamos en el mismo barco, de que el desconcierto es general, de que la Academia deja hacer y cada uno le busca nomás una salida. Ante esta situación, el intento que se haga por darle solución se trata, ante todo, de un esfuerzo por mantener la unidad del idioma y de evitar su fragmentación. Al hacer esta experiencia parece inevitable que tengamos siempre que caer en lo escolar, pero también es cierto que con este ensayo Polo nos demuestra que este escollo es superable.

Dentro de las diversas causas que se manifiestan como razones para este caos ortográfico hay una que carga con gran parte del peso: los medios de comunicación de masas en sus diversas formas. Con esta consideración vemos hasta dónde pueden llegar los efectos de la alienación a través de este conducto. La radio, la televisión y hasta la revista especializada tienen un impacto tremendo en los usuarios. Con las pruebas en la mano, el autor va pasando ante nosotros los casos más curiosos de errores cometidos en forma común y cotidiana. Toda apreciación es siempre detallada y nunca exenta de ese tono ameno, a pesar de que nos previene sus temores de que tanta jovialidad acaso le reste seriedad a su libro.

Aspecto destacable del ensayo son las páginas dedicadas al tema de la actitud del hombre de letras frente a la ortografía. Encuadrado también aquí está el punto de la estilística. Lo estilístico no es más que un intento de representación con la mayor dotación posible de fidelidad. Del estilo aprovechan los escritores para actuar con cierta libertad en el manejo del idioma. Moviéndose dentro del campo semiológico esa libertad no le permite sacrificar el significado léxico ni sintagmático en aras de la estética formal. ¿Qué tipo de puntuación puede adoptar un autor para los fines que se propone? El estilo depende de la trascendencia que busca alcanzar en el lector, la ventaja rítmica de su lenguaje, la agilidad de la expresión, su hondura reflexiva, etc. Proporcionalmente a la complejidad de su lenguaje crece la necesidad de aprovechar al máximo de los recursos con que cuenta el idioma. Pero, ¿hasta qué punto puede hacerlo sin caer en el error ortográfico? El límite no es nada fácil de determinarlo y por eso se ha llegado a decir que en materia de puntuación, por ejemplo, no hay normas. Con gran convicción, José Polo no acepta esta pretensión y da como cierta que en el marco de la creación literaria existen los yerros de puntuación, como existe igualmente, el concepto de error de puntuación. Un escritor opera, naturalmente, dentro de un margen de libertad pero sin sobrepasar los límites de la corrección o lo que podemos llamar norma estilística. Dicha norma es respetada por el escritor para poder llegar a su probable lector. Teniendo en cuenta que el proceso comunicativo acaba en el lector, el problema planteado "no es de la puntuación sino el de la lectura".

Pocos son los escritores que logran pasar con éxito el análisis ortográfico ejecutado con la minuciosidad de Polo. Otra vez vuelven a aparecer los errores y otra vez la búsqueda del culpable: ¿el autor?, ¿el corrector de pruebas?, ¿el tipógrafo? Las más afamadas casas editoriales no son invulnerables al blanco de la disortografía y todas nos deparan los obsequios más sorpresivos. Sin embargo, se tienen como puntuaciones modelos las obras de Camilo Cela, Miguel Delibes, Vargas Llosa, Ramón Carnicer y Pérez Galdós. De las apreciaciones podemos sacar como conclusión importante el principio de que el lenguaje literario no puede estar tan lejos del lenguaje cotidiano aduciendo una supuesta complejidad en las situaciones semántico-prosódicas. En el fondo, se trata simplemente de recursos de representación, de consideraciones sintagmáticas paralelas a su metalenguaje gráfico. El escritor no hace más que apelar a las posibilidades que le ofrece su lengua, su propio código, que será el mismo de su lector, o sea, su co-creador. Por supuesto, no deja de existir el peligro de extralimitarse exagerando hasta el abuso el empleo de los signos de puntuación, como si se tratase sólo de puntuar de vez en cuando. Pero, puntuar o no puntuar, esa no es la cuestión. Hay que tener cuidado con el barroquismo ortográfico.

El estudio de la ortografía está orientado, en primer lugar, a la ortografía básica de la palabra y, luego, a la ortografía de la frase. La primera está referida al nivel lexicológico y, la segunda, al nivel sintagmático. Su separación se la hace a propósito, con fines meramente didácticos, aun cuando ambos niveles se presenten como totalidad dentro del proceso comunicativo.

Polo hace un análisis de errores trabajando sobre información obtenida en diferentes medios. Las fuentes de error le hacen pensar que dados los síntomas rayanos en lo patológico, no se trata de problemas netamente ortográficos, sino más bien, sico-sociopatológicos. Podemos consignar como ejemplo el caso del fetichismo de la letra. Cuando los críticos se empeñan en esta tarea de la ortografía, lo hacen dejando entrever sus propias inclinaciones dando lugar a la anécdota antes que a la solución: unos, que en forma caprichosa pretenden dignificar su profesión con la vana mantención de una letra (la defendida 'p' inicial de 'sicología'), otros, que le hacen un serio cuestionamiento político (¿el convencionalismo ortográfico es reaccionario?). Tampoco faltan las curiosidades más extremas como cuando el hombre medio tiene que ver con estas preocupaciones: ¿sabían ustedes que la presencia de los monos africanos en Gibral-

tar se explica por un error ortográfico? Precisamente de anécdotas y arengas se vale Polo para incentivar y mantener el interés en la escabrosa tarea de la que nos quiere hacer partícipes.

Dentro de los temas ya individualizados hay unos que destacan más que los otros. Al adentrarse en el estudio del guión, por ejemplo, señala el autor, hay que tener en cuenta su función verdadera y procurar valernos de los criterios semánticos. Aquí entra también a tallar la mecanografía: no podemos sacrificar lo ortográfico por los requisitos tenidos como estéticos y por causa de ellos cometer las más infantiles y absurdas faltas a las normas. Otro acápite importante es el dedicado a las mayúsculas. No se trata de seguir lo que narra Carnicer:

— !Pero tú, ¿cuándo pones mayúscula?
— !Toma! ¡Cuando mojo!

El empleo de las mayúsculas es complejo debido a que incluso hay que tener presente que aquí entran en juego factores culturales, la historia y el tiempo. Polo nos hace ver que hoy por hoy existe un movimiento pro minúscula. La confusión provoca opiniones contundentes como esta de Fernández Castillo: "Las múltiples dudas y discrepancias que suscita el uso de la mayúscula provienen, a mi parecer, de que estas no responden a una verdadera necesidad, sino que son algo superfluo, convencional y suntuario". José Polo recalca que no se puede dar la última palabra dentro de las normas para su uso puesto que cada caso "es una historia" y no hay más que esperar el sano criterio del usuario. La complejidad de su empleo implica conocer toda una idiosincracia y tener una visión de síntesis histórica.

El estudio del problema del uso de las mayúsculas corre en pareja con la correcta manipulación de las abreviaturas. A pesar de que en su mayoría estas están restringidas en la actualidad a lo puramente burocrático y protocolar, se constituyen en amenaza tanto por su mal uso o por su abuso. El autor aboga en este caso, por una unificación de criterios arreglando todo "sin derramamiento de sangre" y valiéndose de un poco de sentido común.

A pesar de que las reglas de acentuación parecen ser bastante claras nos encontramos con sorpresas conmovedoras ante el grueso de faltas. Hay dudas en cuanto a qué actitud tomar en el trato con los nombres extranjeros que se incorporan o, por lo menos, se manejan dentro del español. "Lo ideal sería, señala el autor, conocer la norma de cada lengua y poder practicar la cortesía de acentuar según el idioma de procedencia". No podemos olvidar que el oyente es quien tiene la primera importancia dentro del proceso de una intercomunicación y lo que está en juego es la interpretación del mensaje, tan sensible a interferencias. ¿Y las normas de acentuación diacrítica?; pues, todas son blanco de objeciones múltiples dada la inexactitud con que son formuladas. La diéresis, el caso de los monosílabos y otros más, son limitaciones a las normas generales de acentuación que conllevan nuevas dificultades.

El estudio de la ortografía de la frase está hecha especialmente para hacer conocer el valor de la puntuación y no llegar a cometer las barbaridades prosodico-semánticas más increíbles. "La puntuación debe ayudar a una comprensión ágil de la frase; no debe constituirse en sistema aparte—y jeroglífico—de la base semántica léxica". Son relevantes los diversos criterios para el uso de la coma, así como también algunas implicancias sobre los signos de interrogación y de exclamación. Buena parte está dedicada también al estudio de la técnica de presentación del trabajo de investigación, su planificación, etc. Aquí se trata de conjugar la claridad del contenido con el respeto de las normas, es decir, cuidar en todo momento la nitidez y transparencia. Cualquier tipo de crítica o recomendación cuenta no sólo para el redactor común y corriente sino que se hace extensivo a los mecanógrafos y tipógrafos.

En la tercera y última parte del libro, Polo recoge y cuestiona concepciones diversas con relación a la grafémica. A diferencia de las dos primeras partes del libro, que tienen un carácter más bien práctico, en esta última el autor busca sentar las bases científicas de la semiología gráfica.

Al margen del contenido central del ensayo el libro es en sí mismo una antología de estudios especializados, los que van desde las apreciaciones más ingenuas e irrisorias (iracundas, a veces) hasta las voces de destacados hispanistas como Ramón Carnicer, Alarcos Llorach, Lidia Contreras, etc. Además, el libro es una seria sugerencia para que la Academia de la Lengua, con toda su autoridad, haga una revisión exhaustiva de las diversas dudas planteadas y, así, buscarles solución. Fijándose detenidamente advertimos otros factores que también son determinantes de la situación disortográfica: realidad universitaria, orgullo nacional, descontrol de los media. A propósito, Polo no deja de dar pautas hasta para la correcta presentación de material propagandístico.

Cabe destacar el rasgo netamente didáctico y claro de la obra dada la agilidad

con que son tratados los temas. Ello hace posible que pueda ser aprovechado tanto por el que vaya en busca de los problemas más inmediatos, como por el especialista interesado por la grafémica o el estudio lingüístico en general. La pasión con que Polo acostumbra manejar los temas lingüísticos es una invitación a trabajar con él. Esta es razón suficiente para que a lo largo de toda su exposición vaya intercalando, en los momentos más difíciles, sus palabras de aliento para perseverar con él en el análisis del mar de problemas que nos depara el trato con la ortografía. No conforme con eso, al final hay una sincera invitación más: hay que rematar el interés provocado recurriendo a una antología bibliográfica que nos la deja entre las manos.

Julio F. Zavaleta

INDEX

Arrom, J. J.: Cuba: polaridades de su imagen poética 3
Bueno, S.: Hungría en las crónicas y cartas de José Martí 43
Correa Camiroaga, J.: La vanguardia y la literatura latinoamericana 55
Losada Guido, A.: Ciro Alegría como fundador de la realidad hispanoamericana 71
Coddou, M.: El amor en César Vallejo "viejo combatiente de la esperanza" 93
Loyola, H.: Tentativa del hombre infinito 111
Horányi, M.: El mundo dividido de W. Delgado 125
Csép, A.: Rompimiento de categorías en la narrativa hispanoamericana actual .. 147
Sarrailh, M.: De Rubén Darío à G. García Márquez 159
Kulin, K.: El surrealismo y la obra de G. García Márquez 203
Cornejo Polar, A.: José Donoso y los problemas de la nueva narrativa hispanoamericana 215
Scholz, L.: Un octaedro del "Octaedro" de Julio Cortázar 227
Haraszti, Zs.: Dependencia social, factor determinante de la humillación 239
Bikfalvy, P.: Contraste y paralelismo en "La ciudad y los perros" 247
Tolnai, G.: Encuentros con Pablo Neruda 269

CHRONICA

Problemas y tareas de la crítica literaria contemporánea — Introducción (Cornejo Polar, A.) — Discursos críticos y proyectos sociales en Hispanoamérica (Losada Guido, A.) — Deslinde teórico sobre la crítica en el Perú (Bendezú Aibar, E.) — Sobre la tradición en la crítica literaria (Bueno Chávez, R.) — Descripción textual y referente (Fernando Vidal, L.) 273

BIBLIOGRAPHIA

América Latina en su literatura (Scholz, L.) — A. Jansen: La novela hispanoamericana actual y sus antecedentes (Scholz, L.) — T. Escajadillo: La narrativa de López Albújar (Haraszti, Zs.) — Todo Adán, casi todo (Cisneros, A.) — J. Roy: Julio Cortázar ante su sociedad (Csép, A.) — J. L. Martín: La narrativa de Vargas Llosa (Bikfalvy, P.) — P. Gimferrer: La poesia de J. V. Foix (Faluba, K.) — José Polo y su nueva visión de la ortografía (Zavaleta, J.) 291

ANTONIUS DE BONFINIS: RERUM UNGARICARUM DECADES

Tom. 4. Pars 2. Appendix. Fontes. Index

by P. KULCSÁR and M. KULCSÁR

(Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum. Series Nova Tomus 1.)

Inspite of its particular importance, the "Rerum Ungaricaum decades" of Antonio Bonfini has seen no reliable edition for several centuries. Under the direction of P. Juhász in 1936, J. Fógel and B. Iványi started working on the critical edition. The war and death of the editors interrupted the enterprise. The text itself and the critical notes were published, but the necessary index had not been finished. The second part of the fourth volume now being published will fill up this gap and give detailed information about the sources of the work, relying on the latest results of the Bonfini research. The Appendix, planned for the original edition, contains dedications, greeting poems, prefaces, etc., that have accompanied the editions of Bonfini's work for four centuries.

In Latin · Approx. 380 pages · Cloth

ISBN 963 05 0515 0

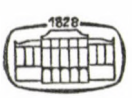
LAS DOS SOLEDADES DE ANTONIO MACHADO

BY M. HORÁNYI

The author analyses the early period of Machado's poetry, and demonstrates how the poet, who had been brought up on the basis of Spanish liberalism, was helped through the initial isolation of dream symbolism of abstract ideas by his feeling ethically obliged and by his historical interest. Machado's poetic devices are analysed in detail; the development of his poetic principles is followed up to the first critical synthesis of Machado's poetry, that is up to the issue of the second *Soledades* (1907). The book presents an illustrative example of the correlation between the history of ideas and poetic vision.

In Spanish · Approx. 160 pages · Cloth

ISBN 963 05 0624 6



AKADÉMIAI KIADÓ
Budapest

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója Műszaki szerkesztő: Botyánszky Pál
A kézirat nyomdába érkezett: 1975. IV. 1. — Terjedelem: 28 (A/5) ív

75.1657 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

Die *Acta Litteraria*, Zeitschrift der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, bringen Abhandlungen in deutscher, französischer, englischer, italienischer oder russischer Sprache aus dem Gebiete der ungarischen und der europäischen Literaturgeschichte, über wechselseitige Beziehungen zwischen der ungarischen und europäischen Literatur im Mittelalter, während des Humanismus, Reformation, Aufklärung usw., über Wertgeltung und Weltwirkung ungarischer Schriftsteller und Dichter, über die Problematik moderner literarhistorischer Methoden. Sie publizieren außerdem Forschungsberichte und Buchbesprechungen.

Die *Acta Litteraria* erscheinen jährlich in einem Band von etwa 400—500 Seiten.

Die zur Veröffentlichung bestimmten Manuskripte sind an folgende Adresse zu senden:

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24.

An die gleiche Anschrift ist auch jede für die Schriftleitung und den Verlag bestimmte Korrespondenz zu richten. Abonnementspreis pro Band: $ 32,00.

Bestellbar bei dem Buch- und Zeitungs-Außenhandelsunternehmen Kultúra (1389 Budapest 62, P. O. B. 149) oder bei seinen Auslandsvertretungen und Kommissionären.

The *Acta Litteraria*, sponsored by the Hungarian Academy of Sciences, publish papers in English, German, French, Russian or Italian, dealing with problems in Hungarian and European history of literature. Within the general scheme of the periodical, stress is laid on the relation between Hungarian literature and the literatures of other European countries in the past (during the Middle Ages, Humanism, Reformation, Enlightenment, etc.), as well as on the place and role of Hungarian letters in world literature. The latest results achieved by Hungarian scholars are reviewed.

The *Acta Litteraria* appear in a 400—500 page volume each year.

Manuscripts should be addressed to

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24.

Correspondence with the editors and publishers should be sent to the same address.

The rate of subscription is $ 32,00 a volume.

Orders may be placed with Kultúra Foreign Trade Company for Books and Newspapers (1389 Budapest 62, P. O. B. 149) or with representatives abroad.

Журнал Академии Наук Венгрии по истории литературы «*Acta Litteraria*» публикует научные трактаты из области истории венгерской и европейской литературы, об их взаимных отношениях в различных этапах истории (как средневековье, гуманизм, реформация, просвещение), о мировом значении деятелей венгерской литературы, о проблематике современной методологии истории литературы и т. д. на русском, немецком, французском, английском или итальянском языках. В журнале публикуются также доклады о работе венгерских литературоведов и рецензии книг.

«*Acta Litteraria*» выходят ежегодно в томе объемом 30 печатных листов.

Предназначенные для публикации рукописи следует направлять по адресу:

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24.

По этому же адресу направлять всякую корреспонденцию для редакции и администрации. Подписная цена — $ 32.00 за том.

Заказы принимает предприятие по внешней торговле книг и газет «Kultúra» (1389 Budapest 62, P.O.B. 149) или его заграничные представительства и уполномоченные.

Reviews of the Hungarian Academy of Sciences are obtainable at the following addresses:

AUSTRALIA

C. B. D. Library and Subscription Service
Box 4886, G. P. O.
Sydney N. S. W. 2001

Cosmos Bookshop
145 Acland St.
St. Kilda 3182

AUSTRIA

Globus
Höchstädtplatz 3
A–1200 Wien XX

BELGIUM

Office International de Librairie
30 Avenue Marnix
1050-Bruxelles

Du Monde Entier
162 Rue du Midi
1000–Bruxelles

BULGARIA

Hemus
Bulvar Ruszki 6
Sofia

CANADA

Pannonia Books
P. O. Box 1017
Postal Station "B"
Toronto, Ont. M5T 2T8

CHINA

C N P I C O R
Periodical Department
P. O. Box 50
Peking

CZECHOSLOVAKIA

Mad'arská Kultura
Národní třida 22
115 66 Praha

PNS Dovoz tisku
Vinohradská 46
Praha 2

PNS Dovoz tlače
Bratislava 2

DENMARK

Ejnar Munksgaard
Nörregade 6
DK–1165 Copenhagen K

FINLAND

Akateeminen Kirjakauppa
P. O. Box 128
SF–00101 Helsinki 10

FRANCE

Office International de Documentation et Librairie
48 Rue Gay Lussac
Paris 5

Librairie Lavoisier
11 Rue Lavoisier
Paris 8

Europeriodiques S. A.
31 Avenue de Versailles
78170 La Celle St. Cloud

GERMAN DEMOCRATIC REPUBLIC

Haus der Ungarischen Kultur
Karl-Liebknecht-Strasse 9
DDR–102 Berlin

Deutsche Post
Zeitungsvertriebsamt
Strasse der Pariser Kommüne 3–4
DDR–104 Berlin

GERMAN FEDERAL REPUBLIC

Kunst und Wissen
Erich Bieber
Postfach 46
7 Stuttgart S

GREAT BRITAIN

Blackwell's Periodicals
P. O. Box 40
Hythe Bridge Street
Oxford OX1 2EU

Collet's Holdings Ltd.
Denington Estate
London Road
Wellingborough Northants NN8 2QT

Bumpus Haldane and Maxwell Ltd.
5 Fitzroy Square
London W1P 5AH

Dawson and Sons Ltd.
Cannon House
Park Farm Road
Folkestone, Kent

HOLLAND

Swets and Zeitlinger
Heereweg 347b
Lisse

Martinus Nijhoff
Lange Voorhout 9
The Hague

INDIA

Hind Book House
66 Babar Road
New Delhi 1

India Book House
Subscription Agency
249 Dr. D. N. Road
Bombay 1

ITALY

Santo Vanasia
Via M. Macchi 71
20124 Milano

Libreria Commissionaria Sansoni
Via Lamarmora 45
50121 Firenze

JAPAN

Kinokuniya Book-Store Co. Ltd.
826 Tsunohazu 1-chome
Shinjuku-ku
Tokyo 160–91

Maruzen and Co. Ltd.
P. O. Box 5050
Tokyo International 100–31

Nauka Ltd.–Export Department
2–2 Kanda
Jinbocho
Chiyoda-ku
Tokyo 101

KOREA

Chulpanmul
Phenjan

NORWAY

Tanum-Cammermeyer
Karl Johansgatan 41–43
Oslo 1

POLAND

Węgierski Instytut Kultury
Marszalkowska 80
Warszawa

BKWZ Ruch
ul. Wronia 23
00–840 Warszawa

ROUMANIA

D. E. P.
Bucureşti

Romlibri
Str. Biserica Amzei 7
Bucureşti

SOVIET UNION

Sojuzpechatj – Import
Moscow

and the post offices in each town
Mezhdunarodnaya Kniga
Moscow G–200

SWEDEN

Almqvist and Wiksell
Gamla Brogatan 26
S–101 20 Stockholm

A. B. Nordiska Bokhandeln
Kunstgatan 4
101 10 Stockholm 1 Fack

SWITZERLAND

Karger Libri AG.
Arnold-Böcklin-Str. 25
4000 Basel 11

USA

F. W. Faxon Co. Inc.
15 Southwest Park
Westwood, Mass. 02090

Stechert-Hafner Inc.
Serials Fulfillment
P. O. Box 900
Riverside N. J. 08075

Fam Book Service
69 Fifth Avenue
New York N. Y. 10003

Maxwell Scientific International Inc.
Fairview Park
Elmsford N. Y. 10523

Read More Publications Inc.
140 Cedar Street
New York N. Y. 10006

VIETNAM

Xunhasaba
32, Hai Ba Trung
Hanoi

YUGOSLAVIA

Jugoslovenska Knjiga
Terazije 27
Beograd

Forum
Vojvode Mišića 1
21000 Novi Sad

15. X. 1975

Index: 26.010

Acta Litteraria

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS

I. BÁN, M. CZINE, E. HALÁSZ, L. KARDOS, I. KIRÁLY, P. NAGY, I. SŐTÉR, E. TÖRÖK

REDIGIT

G. TOLNAI

TOMUS XVII FASCICULI 3–4

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1975

ACTA LIT. HUNG.

ACTA LITTERARIA

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

FŐSZERKESZTŐ
TOLNAI GÁBOR
SZERKESZTŐ
TÖRÖK ENDRE

Az *Acta Litteraria*, a Magyar Tudományos Akadémia idegen nyelvű irodalomtörténeti folyóirata, tudományos értekezéseket közöl a magyar és az európai irodalomtörténet tárgyköréből s ennek keretében a magyar és az európai irodalmak kapcsolatairól (középkor, humanizmus, felvilágosodás stb.), a magyar írók és költők világirodalmi helyéről és jelentőségéről, beszámol kutatásaink eredményeiről, könyvismertetéseket közöl.

Évente egy kötet jelenik meg, kb. 30 ív terjedelemben.

Közlésre szánt kéziratok az alábbi címre küldendők:

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24.

Ugyanerre a címre küldendő minden szerkesztői és kiadói levelezés.

Megrendelhető: a belföld számára az *Akadémiai Kiadónál* (1363 Budapest Pf. 24. Bankszámla: 215-11448), a külföld számára pedig a Kultúra Könyv és Hírlap Külkereskedelmi Vállalatnál (1389 Budapest 62, P. O. B. 149) vagy külföldi képviseleteinél és bizományosainál.

Acta Litteraria, revue en langues étrangères (en français, allemand, anglais, russe ou italien) de l'Académie des Sciences de Hongrie, publie des études scientifiques sur des sujets concernant l'histoire de la littérature hongroise et européenne, leurs rapports au cours des siècles (moyen âge, humanisme, siècle des Lumières, etc.), sur la place occupée par les écrivains et poètes hongrois dans la littérature mondiale. La revue rend compte des recherches des historiens littéraires hongrois et passe en revue les publications récentes.

Les *Acta Litteraria* sont publiés en volumes de 400 à 500 pages par an.

On est prié d'envoyer les manuscrits destinés à la rédaction à l'adresse suivante:

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24.

Toute correspondance doit être envoyée à cette même adresse.

Le prix de l'abonnement est de $ 32,00 par volume.

On peut s'abonner à l'Entreprise pour le commerce extérieur de livres et journaux Kultúra (1389 Budapest 62, P. O. B. 149) ou à l'étranger chez tous ses représentants ou dépositaires.

Lectori salutem...

Les études qui constituent ce recueil ont été prononcées au Colloque commémoratif de la Chaire de Français de l'Université Eötvös Loránd à Budapest, tenu du 10 au 12 avril 1975. En fait, c'est à cette date que l' «Universitas magistrorum et scholarium» a commémoré le bi-centenaire de l'introduction des études françaises à la même Université.

L'idée d'enseigner le français à l'Université devait son origine à ce mouvement national qui, au XVIIIe siècle, après tant de malheurs, tant de discordes et tant adversité s'efforçait de donner un caractère autonome à la Hongrie et, d'emblée, un nouveau visage rayonnant de «lumières». Pour réussir à cela, c'est-à-dire pour tenir tête à l'oppression autrichienne et «enjoliver la nation» – comme le dirait József Kármán, l'écrivain remarquable de ces temps, avec la civilisation française du classicisme et des Lumières on s'est forgé une arme puissante et on s'est fait un moyen efficace.

Les pensées de Montaigne, de Descartes, de la Rochefoucauld, de Fénelon et de Montesquieu, les héros tragiques de Corneille et de Racine, le rire libérateur de Molière, le vaste univers intellectuel de Voltaire, voilà ces brillants phénomènes de la culture française qui éclairent les châteaux, qui remplissent les cœurs de sentiments «purement humains» et qui élargissent l'horizon de l'intellect rationnel.

L'esprit français du progrès planait sur la Hongrie!

Aussi l'enseignement du français et, partant, le rayonnement de la culture française devaient-ils se mettre à l'ordre du jour.

Et à partir de ce moment historique on n'a pas cessé de «fixer ses regards attentifs» sur la France; le Paris révolutionnaire servait de phare à ceux qui voulaient qu'une nouvelle Hongrie fût faite ; le Paris grouillant et accueillant de la 3e République était, – selon l'expression substantielle de notre poète Endre Ady, – cette forêt vierge gigantesque dont les arbres et buissons humains abritaient tous ceux qui avaient dû quitter, à perte d'haleine, la Hongrie féodo-capitaliste.

L'histoire des études françaises à notre Faculté des Lettres suivait d'assez près et de façon dialectique, ces implications et immanences politiques ; sans, cependant, avoir trahi les devoirs de «clergie».

Cette histoire, on peut ainsi la considérer comme la résultante des relations franco-hongroises aux temps modernes, avec tout ce que ces relations comportent d'historique, de politique et de culturel.

Et ce Colloque commémoratif se proposait d'en être un moment solennel, un court arrêt symbolique qui nous a permis – croyons-nous – d'enchâsser le passé, de peser le présent et d'envisager le futur...

C'est dans le désir de rendre aussi convergent que possible l'accomplissement de cette tâche que nous nous sommes permis de suggérer conjointement deux thèmes: «L'analyse des textes littéraires» et «Nouvelles données sur l'histoire des rapports franco-hongrois». On peut estimer que, trop peu précis, ces deux thèmes risquent d'apporter des solutions trop disparates. Peut-être nous accordera-t-on toutefois qu'il est assez naturel de proposer le premier à un moment où les débats suscités par des experts d'obédiences différentes sur l'approche du fait littéraire, battent leur plein. Quant à l'histoire des rapports franco-hongrois, elle a, elle aussi, besoin d'une nouvelle méthode de recherches sans compter que l'occasion motive sa présence...

Le bilan qu'on a dressé à la fin du Colloque, a montré, avant tout, que la recherche scientifique est parvenue à exiger *le retour aux textes* pour éviter les pièges que nous tendent les manières spéculatives. Au lieu de se satisfaire donc des commentaires d'ordres différents, on doit se pencher sur le texte original afin d'en donner *une nouvelle lecture.* Cette dernière ne s'effectue, cependant, qu'à l'aide d'*une méthode complexe,* à savoir une méthode qui se fonde sur le rapport dialectique du contenu et de la forme, ou si l'on veut, du signifiant et du signifié, et qui tend à *une intégration de méthodes d'analyse différentes.* Ainsi, cette méthode implique, et par définition, *une vision historique du fait littéraire,* vision à la fois synchronique et diachronique pour la simple raison que le cœur de l'Histoire palpite derrière les manifestations artistiques. Mais l'Histoire passe par *l'individu*; les dimensions spatiales et temporelles de la condition humaine s'unissent dans l'individu pour être organisées dans *l'âme créatrice* selon *les règles prédisant l'avenir.*

Voilà la contribution essentielle d'un modeste Colloque commémoratif à l'œuvre grandiose d'une synthèse scientifique universelle.

Ottó Süpek

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 17 (3—4), pp. 317—326 (1975)

Histoire de l'enseignement du français à l'Université de Budapest

Par

ISTVÁN FODOR

(Budapest)

L'Université de Budapest a été fondée en 1635 à Nagyszombat par les Jésuites.[1] Elle n'est pas la première université hongroise, celle de Pécs (dans le Midi de la Hongrie) a été fondée il y a plus de 600 ans, mais elle a cessé de fonctionner, lorsque la Hongrie, occupée par les Turcs, a perdu son indépendance. Notre université a acquis une importance encore plus grande après la dissolution de la Compagnie de Jésus en 1773 par la reine Marie-Thérèse d'Autriche, suivie par le transfert de l'Université à Buda en 1777, puis en 1783 à Pest, capitale de la Hongrie.

Le français a été enseigné dans les écoles secondaires hongroises dès le début du XVIIIe siècle. Son enseignement est également attesté dans les écoles supérieures calvinistes de Marosvásárhely et de Debrecen, de tradition progressiste, où l'influence des Lumières était plus forte qu'à notre Université.[2]

En décembre 1769, la reine établit la liste des professeurs de la Faculté des Lettres (logique, métaphysique, mathématiques, hébreu, grec etc.) et celle des maîtres *(magister)* pour l'enseignement de l'allemand, du français, de la danse et de l'escrime. Il y a exactement 200 ans, le 10 avril 1775 l'exécution des ordonnances de la reine a été décrétée par les commissaires royaux délégués à l'Université. Nous ne savons pas si l'enseignement du français a réellement commencé ce jour-là. Même s'il a commencé, il a été vite abandonné, parce que sous l'absolutisme éclairé de Joseph II seul l'enseignement de l'allemand était favorisé, celui des autres langues était tout simplement défendu de sorte que, après sa mort et après la Révolution française, la réunion de la noblesse de certains comitats exigea l'introduction à l'Université de l'enseignement du français, de l'anglais et de l'italien. En réalité, le français y est déjà enseigné facultativement par Louis Bouchard depuis 1791, mais l'enseignement des autres langues ne commence que quelques années plus tard, la plupart du temps grâce à des maîtres d'origine française (Séhêts, Lemouton etc.). Le successeur de Bouchard, Joseph Lepage, d'origine belge, fait ses cours entre 1793 et 1803, au moment où plusieurs professeurs de l'Université sont obligés de partir à cause de leur sympathie à l'égard des jacobins hongrois. Le premier maître titularisé est un curé français, François Roussel, qui enseigne de 1803 à sa mort, survenue en 1819. Il publie un manuel de français en latin.[3]

Son successeur, le polyglotte Jean-Baptiste Lemouton (1832–1849) déploie une intense activité d'enseignant, en publiant de nombreux manuels de grammaire française, anglaise, italienne, allemande en hongrois ou en latin.[4] Il est solidaire avec la jeunesse hongroise sous la révolution et la guerre d'indépendance de 1848/49, il fait des cours même pendant la guerre. Sa fille, Emilie traduira en hongrois les drames de Shakespeare. C'était tout naturel car à l'époque des réformes et de la révolution, la France symbolisait pour la Hongrie l'idéal de la liberté, du progrès et de la révolution. Comme le dit plus tard le romancier Mór Jókai, un des membres de la «Jeune Hongrie»: «Nous étions tous «Français». Nous ne lisions rien d'autre que Lamartine, Michelet, Louis Blanc, Sue, Victor Hugo, Béranger...»

Toute idée française devient dangereuse après la chute de la Révolution. A cette époque c'est Alajos Mutschenbacher qui fait des cours de français à l'Université germanisée.

C'est seulement après le Compromis de 1867 avec l'Autriche que le ministre de l'éducation nationale, écrivain de culture française, József Eötvös, père du physicien Loránd Eötvös, nomme le premier professeur de français, le poste de maître se transforme en poste de professeur et la Chaire de français est ainsi constituée. Le premier titulaire, Sándor Rákosy (1869–1889) enseigne la langue et la littérature françaises également. Outre un manuel de langue, il publie un recueil de Gallicismes et synonymes.[5] En 1893 on invite un professeur de Fribourg, Philippe-Auguste Becker,[6] qui étudiera avant tout la littérature médiévale, puis, après l'intérim assuré par Lucien Bézard c'est le professeur Gyula Haraszti, fécond spécialiste et chercheur infatigable, influencé par le positivisme, qui dirigera la Chaire entre 1909 et 1921. Ses recherches, caractérisées par un factualisme minutieux, portent avant tout sur les classiques du XVIIe siècle. Il publie des monographies bien documentées sur Molière, Corneille, mais aussi sur le roman naturaliste et sur Edmond Rostand.[7] C'est ici que je signale qu'en 1895 a été fondé le Collège Eötvös, l'homologue hongrois de l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm. Au Collège, il y avait toujours un lecteur français, dont Lucien Bézard et René Bichet (le petit B., ami d'Alain-Fournier). C'est là qu'ont été formés les plus grands maîtres futurs des études françaises, Sándor Eckhardt, Albert Gyergyai, Géza Laczkó, Lajos Tamás, plus tard István Sőtér, László Gáldi, Béla Köpeczi...

La fin de la guerre de 1914–1918 radicalise aussi l'Université. La Hongrie se transforme en république en 1918, la République des Conseils est déclarée en mars 1919. Sous la République des Conseils plusieurs professeurs progressistes sont nommés à l'Université, ainsi pour la littérature française Marcell Benedek et Géza Laczkó. Fondateur, en 1904, avec György Lukács et László Bánóczi de la Société Thália, auteur d'une remarquable monographie sur Victor Hugo, M. Benedek était bien choisi pour enseigner à la Faculté. Géza Laczkó fut un collaborateur régulier de la revue progressiste *Nyugat* (Occident). Après la chute de la République des Conseils, ils doivent quitter l'Université, tous les deux travailleront dans l'édition. M. Benedek publiera des monographies sur Zola, le roman français du XIXe siècle[8] et

fera des traductions (Romain Rolland, Martin du Gard), tandis que G. Laczkó étudiera dans ses articles Rabelais, Baudelaire, Anatole France.[9]

Après la mort de Gyula Haraszti, survenue en 1921, la direction de la Chaire a été confiée a Sándor Eckhardt qui a assumé cette tâche de 1923 à 1958. Il fut assisté pour la linguistique par Carlo Tagliavini (docteur honoris causa de notre Université),[10] plus tard par Lajos Tamás,[11] puis par Géza Bárczi[12] et László Gáldi.[13] Pour compléter les cours de littérature, on faisait parfois appel à des professeurs de nationalité française, comme Jean Carrère et Georges Deshusses. Parmi les bibliothécaires et les assistants non payés je signale István Lelkes, Béla Köpeczi et Mlle Margit Németh.

La période de l'entre-deux-guerres a connu un niveau très élevé, conforme aux exigences universitaires de l'époque. L'enseignement se composait d'un nombre réduit de cours magistraux, destinés à tous les étudiants, les séminaires, les travaux pratiques n'existaient guère. L'enseignement et la recherche étaient caractérisés par des méthodes philologiques positivistes, par un factualisme, influencé par la littérature comparée de Baldensperger et de Paul Van Tieghem. Les recherches de S. Eckhardt sont très variées. Sa thèse étudie Remy Belleau, poète de la Renaissance. Il fait des cours sur le moyen-âge, le dix-septième siècle ou le romantisme. La plupart de ses études traitent de l'histoire des relations franco-hongroises. Il publie une monographie sur l'influence des idées de la Révolution française en Hongrie. Il réunit ses articles, ayant trait à l'histoire des relations franco-hongroises dans le recueil intitulé *De Sicambria à Sans-Souci.* Il a essayé même de définir *Le génie français.*[14] Il publie également une Grammaire descriptive du français moderne où – selon J. Herman – il adopta le premier «des principes de linguistique générale essentiellement saussuriens».[15] Il publie aussi le premier de ses dictionnaires: le dictionnaire hongrois-français. Cette période est aussi celle de l'épanouissement de la glorieuse pléiade des linguistes romanistes hongrois. G. Bárczi, L. Tamás et L. Gáldi feront des recherches très importantes sur l'histoire du français et des autres langues romanes. Les thèses préparées sous la direction du professeur Eckhardt avaient la plupart du temps pour sujet les relations historiques ou littéraires franco-hongroises. Je relève quelques titres de la collection des thèses *(Bibliothèque de l'Institut Français de l'Université de Budapest)* qui se compose de 51 volumes: Lajos Sipos: *A magyar szabadságharc visszhangja a francia irodalomban* (L'écho de la guerre d'indépendance hongroise dans la littérature française) 1929; István Lelkes: A magyar-francia barátság aranykora (L'âge d'or des relations franco-hongroises) 1933; István Sőtér: *La doctrine stylistique des rhétoriques du XVII*[e] *siècle* 1937.

Le Collège Eötvös représentait un autre type de l'enseignement du français. Là, c'étaient surtout des travaux pratiques par petits groupes qui se faisaient sous la direction de Lajos Tamás, d'Aurélien Sauvageot,[16] d'Albert Gyergyai[17] et, plus tard, d'Ernő Kenéz.[18] A. Sauvageot a publié, en collaboration avec M. Benedek, le premier grand dictionnaire français-hongrois et hongrois-français. Plus tard, rentré en France, il enseignera les langues finno-ougriennes à l'École des Langues Orientales vivantes et publiera de nombreux ouvrages de linguistique hongroise et française.

Actuellement il est docteur honoris causa de notre Université. Albert Gyergyai est spécialiste de la littérature française contemporaine. Son enseignement a complété heureusement l'enseignement plutôt traditionnel de l'Université. Il a développé une grande sensibilité littéraire et une grande culture humaniste chez ses élèves à partir des méthodes critiques de Sainte-Beuve et de Thibaudet. Ses essais très suggestifs sur Flaubert, Proust, Mauriac, Malraux, publiés dans *Nyugat* ont révélé au public hongrois la nouvelle littérature française, surtout celle du groupe de la *Nouvelle Revue Française*. Sa thèse étudie le roman français contemporain. Son activité de traducteur est également importante: il a traduit, entre autres, *L'Éducation sentimentale* de Flaubert et les deux premiers volumes de *A la recherche du temps perdu*. Lui aussi, il est actuellement docteur honoris causa de notre Université.

Malgré le haut niveau des maîtres et de l'enseignement, l'Université n'était pas à même de résoudre ses problèmes: celui de l'intensification de l'enseignement par les séminaires et les travaux pratiques de langue et surtout le problème menaçant des débouchés, l'angoisse continuelle du chômage intellectuel qui renvoie aux problèmes graves du régime politique. Pendant la guerre, le Collège Eötvös et l'Université ont essayé de résister au fascisme hongrois et allemand. Leur résistance intellectuelle se manifeste par des publications d'esprit humaniste, inspirée par la culture française. Je songe avant tout aux études d'István Sőtér sur l'histoire des relations franco-hongroises.[19]

La Libération signifie pour la Hongrie la victoire sur le fascisme, mais aussi la victoire de la démocratie et le commencement de l'édification de la société socialiste qui va de pair avec la démocratisation de la culture. Les études françaises connaissent aussi un puissant essor. On fonde en 1947 l'Institut Français en Hongrie qui, avec l'Alliance Française, fait beaucoup pour développer les relations culturelles franco-hongroises. Le resserrement des liens est symbolisé par la visite en Hongrie d'Eluard, de Pierre Emmanuel, de l'historien Victor-Lucien Tapié (docteur honoris causa de notre Université), et par le voyage en France d'Albert Gyergyai, de Zoltán Kodály, la conférence de György Lukács à la Sorbonne et la publication en France de son livre *Marxisme et existentialisme*.[20] Le livre d'István Sőtér sur l'histoire des relations franco-hongroises paraît immédiatement après la Libération.[21] Parmi les premiers boursiers en France, on trouve les futurs maîtres des études françaises: Béla Köpeczi, József Herman, Vilma Mészáros.

Dans l'enseignement universitaire les changements deviennent sensibles aussi à partir de 1948. A côté des professeurs titulaires on crée d'autres postes aussi pour intensifier l'enseignement par un nombre élevé de travaux pratiques, effectués en petits groupes. Les Chaires universitaires se transforment en équipes de travail. János Győry, auteur d'un remarquable ouvrage sur *la Chanson de Roland,* publié en France en 1936, nommé maître de conférences en 1949, analyse avec beaucoup de verve le XVIIe et le XIXe siècles français. De jeunes assistants, Ottó Süpek, Endre Lóránt sont également nommés. A Gyergyai et M. Benedek reprennent aussi leurs cours. Madame Jolán Kelemen commence à enseigner régulièrement des cours de langue. D'autres professeurs ont également enseigné pendant quelques temps, B.

Köpeczi, Ede Bene, etc. Malgré la réduction du nombre des étudiants de français c'est une période riche et mouvementée dans la recherche, influencée par la méthode marxiste. Cette époque est marquée par la Grammaire descriptive française, publiée sous la direction de Sándor Eckhardt, avec la collaboration de L. Gáldi, J. Herman, B. Köpeczi, I. Fónagy etc.[22] C'est aussi le moment où voient le jour les dictionnaires de S. Eckhardt,[23] l'importante étude et anthologie d'A. Gyergyai consacrées au Siècle des Lumières. Il écrit également plusieurs grands essais très riches, destinés au grand public sur Balzac, Flaubert, Aragon etc.[24] J. Győry fait paraître une monographie sur Victor Hugo.[25]

En 1957 et 58 une période équilibrée de développement et de croissance commence à notre Chaire, comme dans le pays. Le français est enseigné dans un nombre croissant de lycées depuis 1954. Il faut former des professeurs régulièrement, et cette formation recommence aux Facultés de Debrecen et de Szeged également. Le nombre des étudiants de français augmente sans cesse.

En 1958, Sándor Eckhardt prend sa retraite. Son successeur, A. Gyergyai fait beaucoup pour donner une plus grande importance à l'enseignement de la littérature moderne et aux travaux pratiques de langue et de littérature. Parallèlement à l'augmentation du nombre des étudiants, il obtient de nouvelles nominations. Madame J. Kelemen est nommée assistante en 1958 (actuellement elle est maître de conférences). Outre des travaux pratiques de langue, elle assure également les cours et les travaux pratiques de grammaire. En 1959, Madame Janine Herman est nommée lectrice, elle enseigne la langue. Depuis 1962, signe de l'amélioration des relations culturelles franco-hongroises, nous avons aussi un lecteur français, dont le poste figure dans les protocoles d'accord culturel, signés par les deux pays. En 1962, Mademoiselle Paule de Rotalier spécialiste de hongrois occupe, la première ce poste. Elle est remplacée en 1965 par M. Georges Mary, puis, depuis 1971 par M. François Zumbiehl. Les lecteurs font surtout des cours de langue et un cours de littérature. En 1962 a été nommée Madame Klára Padányi assistante, actuellement maître-assistante qui se spécialisera dans l'étude du XVIIIe siècle et István Fodor assistant, puis maître-assistant qui fera plus tard des cours et des travaux pratiques de littérature des XIXe et XXe siècles. Madame Marianne Pintér, nommée assistante en 1963, puis maître-assistante, fera des recherches et des cours sur le XIXe siècle français. Elle étudiera l'historisme et l'œuvre de Mme de Staël. La linguistique historique est enseignée par le professeur Lajos Tamás, la méthodologie de l'enseignement du français par Nándor Szávai.[26] Le professeur Albert Gyergyai prend sa retraite en 1964. Pendant un an la Chaire est dirigée par le professeur Lajos Tamás, puis, de 1965 à 1970 par le professeur Béla Köpeczi. Pendant ces années, la Chaire connaît une expansion significative. Le nombre des étudiants s'accroît toujours. En 1955 il n'y avait qu'une cinquantaine d'étudiants, en 1970, il y en a 200, actuellement nous en avons 250. Les relations internationales s'améliorent encore grâce à la signature des accords culturels en 1966. Les enseignants et les étudiants font des séjours en France en tant que boursiers. Nous recevons des professeurs associés, comme MM. Roland Desné et Jacques Voisine, des professeurs français comme MM. Jean Frappier,

Pierre Citron, Michel Foucault, Robert Escarpit, Jean Perrot donnent des conférences à l'Université. Béla Köpeczi fait de grands efforts pour moderniser l'équipement matériel de la Chaire et, surtout, la bibliothèque, en achetant des manuels et des livres de poche. Il lance la collection des publications de la Chaire,[27] et publie un recueil d'articles collectif avec l'Institut d'Études Littéraires de l'Académie sur les relations franco-hongroises.[28] Depuis 1967, nous publions également les *Nouvelles Études Hongroises*. Elles se proposent de publier en français des articles sur la réalité hongroise, plus spécialement sur la vie scientifique et culturelle, et des études relatives au passé et au présent des relations franco-hongroises. Il y eut aussi des manifestations, destinées au grand public, qui contribuèrent au rayonnement de la culture française en Hongrie. Nous avons organisé des expositions (Romain Rolland, Racine, Baudelaire), des colloques d'étudiants (Racine), des matinées poétiques (Baudelaire, Verlaine, Apollinaire) et dramatiques (La cantatrice chauve de Ionesco). Malheureusement pendant cette période il n'y a qu'une seule nomination d'assistant, celle d'Imre Szabics (actuellement maître-assistant), linguiste, spécialiste de l'ancien français. Pour ne pas surcharger les enseignants, qui ont de lourdes tâches à assumer, Béla Köpeczi fait appel aux professeurs extérieurs, comme László Gáldi pour la grammaire historique et la stylistique et Géza Nagy, Ede Bene, Pál Lakits[29] pour la littérature, Madame Marianne Mikó et Károly Ginter pour l'enseignement de la langue.

Après la nomination de secrétaire général adjoint puis de secrétaire général à l'Académie de Béla Köpeczi, en 1970, Ottó Süpek est chargé de la direction de la Chaire. Le corps enseignant continue à s'accroître. Après la retraite de Mme Pintér, Imre Vörös sera nommé maître-assistant et on lui confiera des cours de méthodologie de l'enseignement du français et de l'inspection du stage pédagogique des étudiants. La même année seront nommés assistants András Vajda et János Korompay, à qui seront confiés les travaux pratiques de littérature française des XVIIe et XXe siècles, ainsi que le cours de civilisation française du XXe siècle. La modernisation des catalogues de la bibliothèque continue avec la nomination de Mme Gyöngyvér Völgyes, bibliothécaire. Avec l'aide de l'Académie des Sciences, deux groupes de recherches se constituent à la Chaire: le groupe de recherches de linguistique contrastive franco-hongroise, dirigé par Madame Kelemen, et un groupe de recherches de l'histoire de la civilisation française de XIXe siècle, dirigé par István Fodor. Le groupe de Mme J. Kelemen collabore avec l'Institut de Linguistique de l'Académie et le Centre d'Études Finno-Ougriennes de l'Université de Paris III, dirigé par le professeur J. Perrot. Ils ont déjà organisé un important colloque à Aussois l'an dernier. L'autre groupe prépare des anthologies et un manuel.

Quels sont les résultats de l'activité scientifique de la Chaire pendant cette période de mutation? Le professeur Gyergyai continuait à publier ses essais solides, suggestifs et denses sur les écrivains français «classiques» et «contemporains». Le professeur Köpeczi a publié sa thèse sur la lutte d'indépendance de Rákóczi contre les Habsbourg (1703–1711) et la France (1964). Cette thèse a également paru en français sous le titre *La France et la Hongrie au début au XVIIIe siècle* et a trouvé un

assez large écho dans la presse spécialisée française. Signalons encore son rôle dans l'organisation des différents colloques franco-hongrois d'histoire et de littérature comparées, en particulier les colloques de Mátrafüred, consacrés aux Lumières en Europe Centrale, et les colloques d'histoire sociale. En ce qui concerne la théorie, il a éclairé les rapports de l'histoire, de l'histoire des idées et de l'histoire de la littérature. Des dictionnaires et des recueils d'articles sur la littérature française du XXe siècle ont également vu le jour sous sa direction.[30] Le professeur Jean Győry s'occupe de l'histoire du théâtre français du moyen-âge, de la renaissance, du baroque et du classicisme. Pendant les dernières années de sa vie, le monde imaginaire de Chrétien de Troyes est au centre de ses préoccupations.[31] Lajos Tamás publie son manuel d'introduction à la linguistique néolatine et son Dictionnaire étymologique des mots hongrois en roumain, László Gáldi fait paraître un manuel de versification et de stylistique françaises. Ottó Süpek se penche sur l'œuvre de Villon. Sa thèse traite de la Formation de la vision du monde de Villon, dans ses articles, il aboutit à plusieurs conclusions nouvelles tant dans l'étude de la biographie (p.ex. la date de naissance de Villon) que dans l'interprétation des textes.[32] Madame J. Kelemen a soutenu sa thèse sur la Valeur stylistique des temps verbaux en français contemporain et a publié une *Syntaxe du français moderne*[33] puis en collaboration avec Madame J. Herman un recueil d'*Exercices de grammaire.* Parmi les thèses de doctorat d'Université je signale Le roman algérien de langue française de Madame K. Padányi, L'influence de Dostoïevski en France d'I. Fodor, L'homme dans la Comédie humaine de Balzac d'Imre Vörös et la Genèse du passé composé dans l'ancien français d'Imre Szabics.

Mon exposé a peut-être été trop difficile à suivre à cause du grand nombre de noms et de publications. C'est que l'histoire de notre Chaire est riche et qu'elle est insuffisamment connue à l'étranger. J'espère que cette rapide présentation de notre passé et présent et la confrontation de nos méthodes respectives aboutira, dans l'esprit de la coopération scientifique, à une meilleure connaissance mutuelle de nos problèmes et réalisations.

NOTES

[1] Sur l'histoire de l'Université de Budapest voir Szentpétery, I., *A bölcsészettudományi kar története 1635–1935* (L'histoire de la Faculté des Lettres de Budapest), Budapest, 1935; Az *Eötvös Loránd Tudományegyetem története 1945–1970* (Histoire de l'Université Loránd Eötvös 1945–1970) publié sous la direction d'I. Sinkovics, Budapest. s. d.

[2] Cf. Vörös, I., L'enseignement du français en Hongrie au XVIIIe siècle, *Acta Litteraria,* 1975.

[3] Rousset, F., *Synopsis linguae gallicae principiorum,* Pestini 1805.

[4] Lemouton, J. B., *Grammatica anglica*... In usum academicæ iuventutis Hungarae Budae 1826; *Frantzia grammatica uj és könynyen megfogható tanitásmód szerént magyarok' és németek számára* (Grammaire française selon une méthode nouvelle et accessible à l'usage des Hongrois et des Allemands) Pest, 1828; *Legujabb olasz nyelvtanitó* (Manuel contemporain d'italien), Pest, 1830; *Méthode Jacotot ou plus de grammaire française,* Pest, 1846; *Francia nyelvtan* (Grammaire française), Pest, 1847.

[5] Rákosy, S., *Gallicismusok és synonimák* (Gallicismes et synonymes), Budapest, 1876; *Vezérfonal a francia nyelv megtartulására* (Fil conducteur pour apprendre le français), Budapest, 1876.

[6] Becker, F. Á., *Rousseau,* Budapest, 1902; *A francia epika kezdetei* (Les débuts de la poésie épique française), Budapest, 1906. *Grundriss der altfranzösischen Literatur,* Heidelberg, 1907; *Clément Marots Liebeslyrik,* Vienne, 1907.

[7] Haraszti Gy. *A naturalista regényről* (Du roman naturaliste), Budapest, 1886; *André Chénier költészete* (La poésie d'André Chénier), Budapest, 1890; *Molière élete és művei* (Vie et œuvre de Molière), Budapest, 1897; *A francia lírai költészet fejlődése* (Evolution de la poésie lyrique française), Budapest, 1900; *Corneille és kora* (Corneille et son temps), Budapest, 1906; *Edmond Rostand,* Paris, 1913; *En glânant chez La Fontaine,* Paris, 1922.

[8] Benedek M., *Victor Hugo,* Budapest, 1912; *Zola,* Budapest, 1921; *A francia regény a XIX. században* (Le Roman français au XIXe siècle), Budapest, 1921; *A francia irodalom* (Littérature française), Budapest, 1928; *Romain Rolland,* Budapest, 1961; *Könyv és színház* (Livre et théâtre), Budapest, 1963.

[9] Laczkó G., *Irodalmi miniatűrök* (Miniatures littéraires), Budapest, 1922–1923. (Études sur Baudelaire et A. France); *Rabelais* Nyugat (Occident), 1933.

[10] Tagliavini, C., *Despre «Lexicon Marsilianum»* Bucureşti, 1929; *Introduction à la linguistique romane,* Budapest, 1933–1934; *Introduzione alla glottologia,* Bologna, 1969; *Le origini delle lingue neolatine,* Bologna, 1962.

[11] Tamás, L., *Etymologisch-historisches Wörterbuch der ungarischen Elemente im Rumänischen,* Budapest, 1966. (Londres–La Haye–Paris, 1967); *Bevezetés az összehasonlító neolatin nyelvtudományba* (Introduction à la linguistique comparée néolatine), Budapest, 1969.

[12] Bárczi G., *Ófrancia hang- és alaktan* (Phonétique et morphologie *de l'ancien français),* Bécs–Budapest, 1933; *A magyar nyelv francia jövevényszavai* (Les mots d'emprunt français du hongrois), Budapest, 1938.

[13] Gáldi, L., *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine, Budapest, 1964; Précis de stylistique et de versification française,* Budapest, 1968; *Introduzione alla stilistica italiana,* Bologna, 1971.

[14] Eckhardt, S., *Remy Belleau, Sa vie, sa «Bergerie»,* Budapest, 1917; *A francia forradalom eszméi Magyarországon* (Les idées de la *Révolution française en Hongrie),* Budapest, 1924; *Ujfrancia leíró nyelvtan* (Grammaire descriptive du français moderne), Budapest, 1929; *Magyar-francia szótár* (Dictionnaire hongrois-français), Budapest, 1936; *Le génie français,* Paris, 1942; *De Sicambria à Sans-Souci,* Budapest, 1943.

[15] J. Herman, L'étude de la linguistique romane en Hongrie, *Nouvelles Études Hongroises,* 1967, p. 184.

[16] de Sauvageot, A. voir surtout: *Francia-magyar és magyar-francia nagy kéziszótár* (Dictionnaire général français-hongrois et hongrois-français) avec la collaboration de József Balassa et de Marcell Benedek, Budapest, 1932, 1937; 1942–1943; *Les procédés expressifs du français contemporain,* Paris, 1957; *Français écrit, français parlé,* Paris, 1962; *Portrait du Vocabulaire français,* Paris, 1964; *L'édification de la langue hongroise,* Paris, 1971.

[17] Gyergyai, A., *A mai francia regény,* Budapest, 1937, études dans *Nyugat.*

[18] Kenéz, E., *Le problème du style dans la critique romantique 1815–1830.* Budapest, 1939.

[19] Sőtér, I., *Francia szellem a régi Magyarországon* (L'esprit français dans l'ancienne Hongrie), Budapest, 1940; 1943; *Francia-magyar művelődési kapcsolatok* (Relations culturelles franco-hongroises), Budapest, 1941; *L'esprit français en Hongrie,* Budapest, 1944.

[20] Lukács, Gy., *Marxisme et existentialisme,* Paris, 1948.

[21] Sőtér, I., *Magyar-francia kapcsolatok* (Relations franco-hongroises), Budapest, 1946.

[22] *Francia leíró nyelvtan* (Grammaire française descriptive), Budapest, 1952. Bien que J. Herman n'ait enseigné que peu de temps à la Chaire de français de l'Université de Budapest, je cite ses principaux ouvrages: *La formation du système roman des conjonctions de subordination,* Berlin, 1963; *Précis de phonétique française,* Budapest, 1966; *A francia nyelv története* (Histoire de la langue française), Budapest, 1966; *Précis d'histoire de la langue française,* Budapest, 1967; *Le latin vulgaire,* Paris, 1967.

[23] Eckhardt, S., *Francia-magyar szótár* (Dictionnaire français-hongrois), Budapest, 1953; *Magyar-francia szótár* (Dictionnaire hongrois-français), Budapest, 1959; *La littérature française au XVIe siècle,* Budapest, 1958; *La littérature française au XVIIe siècle,* Budapest, 1958; *La littérature française au XVIIIe siècle* Budapest, 1958; *Mai francia nyelvtan* (Grammaire française moderne), Budapest, 1965.

[24] Gyergyai, A., *A francia felvilágosodás* (Les Lumières en France), Budapest, 1954; *La littérature française du XIXe siècle,* Budapest, 1959; ses essais sont réunis en volumes: *Klasszikusok* (Les Classiques), recueil d'études sur Villon, Montaigne, Racine, La Fontaine, Les Lumières, Diderot, Montesquieu, Voltaire, George Sand, Balzac, Flaubert, France, Budapest, 1962; *Kortársak* (Les Contemporains), articles sur Verhaeren, Proust, Valéry, Colette, Martin du Gard, Mauriac, Aragon, Malraux, Camus, Budapest, 1965.

[25] Győry, J., *Études de la Chanson de Roland,* Paris, 1936. *A francia irodalom kis tükre* (Précis d'histoire de la littérature française), Budapest, 1938; *Victor Hugo,* Budapest, 1952; Győry-Zigány: *Rendszeres francia nyelvtan* (Grammaire française), Budapest, 1960.

[26] Szávai, N., *J. J. Rousseau* Budapest, 1964; *Emberek és tájak* (Les hommes et les paysages), Budapest, 1972.

[27] *Bibliographies. Publications de l'Institut d'Études françaises à l'Université de Budapest:* S. Kozocsa: *A francia nyelvű irodalom magyar nyelvű repertóriuma 1918–1968* (Répertoires des études hongroises sur la littérature française), Budapest, 1970; *Baudelaire Magyarországon* (Baudelaire en Hongrie), Budapest, 1970.

[28] Köpeczi, B.-Sőtér, I. (éd.): *Eszmei és irodalmi találkozások* (Rencontres idéologiques et littéraires), Budapest, 1970.

[29] Lakits, P., *La châtelaine de Vergi et l'évolution de la nouvelle courtoise*, Debrecen, 1966; *A kaland változásai* (Les Modifications de l'aventure), Budapest, 1967.

[30] Köpeczi, B., *A Rákóczi szabadságharc és Franciaország* (La guerre d'indépendance de Rákóczi et la France) Budapest, 1966; *XIV. Lajos* (Louis XIV) 1967; *La France et la Hongrie au début du 18e siècle*, Budapest, 1971; *Az egzisztencializmus* (L'existentialisme), Budapest, 1965; *A szocialista realizmus* (Le réalisme socialiste), Budapest, 1970; *Les Lumières en Hongrie, en Europe Centrale et en Europe Orientale* (éd. avec E. Bene), Budapest, 1971; *Eszme, történelem, irodalom* (Idée, histoire, littérature), Budapest, 1972; *Rákóczi tükör* (Miroir de Rákóczi), Budapest, 1973. (éd. avec A.Várkonyi); *A francia irodalom a huszadik században (éd.)* (La littérature française au XXe siècle), Budapest, 1974.

[31] Győry, J.: *Gesta regum – gesta nobilium* 1948; *Francia nyelvtan* (Grammaire française), Budapest, 1956; *A francia dráma kialakulása* (Genèse du théâtre français) 1959 (dactylographie); *Corneille és Racine* (Corneille et Racine), 1964 (dactylographie); *A francia irodalom története a középkorban* (Histoire de la littérature française médiévale), 1959.

[32] Süpek, O., *Esquisse d'une histoire des Français*, Budapest, 1962; *Villon világnézetének kialakulása* (La formation de l'idéologie de Villon), 1962 (dactylographie); *Villon Kis Testamentumának keletkezése* (Genèse du Lais de Villon), Budapest, 1966.

[33] Kelemen, J., *Cours de grammaire française*, Budapest, 1960; *Le français de tous les jours*, Budapest, 1964; *La valeur expressive des temps verbaux dans la prose française*, 1970 (dactylographie); *Syntaxe du français moderne*, Budapest, 1968; J. Herman-J. Kelemen, *Exercices de grammaire française*, Budapest, 1973.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 17 (3—4), pp. 327—334 (1975)

Les rapports intellectuels entre la France et la Hongrie des Árpáds. Recherches nouvelles – textes nouveaux

Par

LÁSZLÓ MEZEY

(Budapest)

Abordant la question des relations entre la Hongrie et l'Université de Paris à l'époque de floraison, nous ne pouvons pas nous abstenir de jeter un coup d'œuil sur les recherches précédentes concernant ces mêmes relations.[1] Tandis que nos prédécesseurs dans ce domaine de recherches ne voulaient et ne pouvaient que recueillir des faits utils à illustrer le processus de l'évolution des rapports franco-hongrois, nous nous sentons obligés d'en faire un peu plus. S'ils en ont jeté la base théorique fondée sur les données historiques, la possibilité nous fut tout récemment donnée d'en reconstruire les fondements réels, *la tradition textuelle.* Donc, outre le simple passer en revue des faits de l'histoire intellectuelle, nous nous efforcerons de poser le thème sur le plan de l'histoire doctrinelle et littéraire. Il y a peu d'années cet essai aurait encore paru plutôt un rêve qu'un sérieux effort scientifique. Cependant, grâce aux recherches en cours, qui s'occupent des fragments des manuscrits, ou pour mieux dire, des débris des manuscrits d'autrefois, nous nous mettons dans une meilleure position.[2] De beaucoup plus que ces quelques noms d'écoliers et de maîtres figurant au fure et à mesure dans les *Actes de l'Université,* dans les vastes volumes du *Chartularium Universitatis,* publiés par P. Denifle et A. Gábriel,[3] ces textes une fois déchiffrés et remis à leur place, peuvent nous informer sur leurs auteurs et leurs œuvres. Ceux-ci étant connus en Hongrie médiévale y contribuèrent à former la culture nationale. Et surtout, ces informations se basent sur des faits réels, sur *la réalité des textes.*

Avant de vous introduire dans le vernissage de ces découvertes récentes vous me permettez de vous rappeler les résultats des recherches acquis jusqu'à présent et puis d'ajouter le recensement des textes ou manuscrits d'*origine parisienne* mais provenants des *bibliothèques de la Hongrie médiévale.*

Des manuscrits de provenance parisienne de cette même époque, qui appartenaient aux bibliothèques, cathédrales ou claustrales de la Hongrie n'existent plus que trois. Un d'entre eux se trouve en Hongrie, un autre au Vatican, et un troisième à Louvain.[4]

Tout compte fait, quelques noms et trois manuscrits ont fourni les faits, la base documentaire de notre thème et en outre une grande quantité d'hypothèses...

*

Pour améliorer cette situation malsaine qui de par la force de ce même état des choses fait parler des soupçons, des analogies plus ou moins fondées au lieu des faits historico-philologiques des textes, et pour *obvier aux périls d'une philologie spéculative et préjudiciaire,* périls qui peuvent se montrer désastreux pour la juste appréciation de notre passé littéraire, il fallait trouver une autre voie. Cette voie est bien difficile, elle est pavée de labeurs sans splendeur, car elle est la voie des recherches des documents, des manuscrits ou des restes de manuscrits, des fragments.[5] Et c'est précisément à cette *via moderna,* que nous devons nos nouvelles connaissances sur les rapports intellectuels franco-hongrois de l'époque des Árpáds, sur la relation entre la Hongrie et l'Université de Paris. Il faut commencer par un des deux précurseurs de l'*Universitas magistrorum et scholarium Parisius studentium:* par Laon.

Au commencement du XIIe s. c'était à l'école de Laon que fut adjugé le second rang – après Chartres – parmi les écoles cathédrales.[6] La *schola Laudunensis* a atteint l'apogée de sa célébrité, au temps où elle fut régi par le maître Anselme, dont Pierre Abélard était d'abord l'élève, puis après le rival. Anselme mourut en 1117. Un autre élève, Marbode, devenu évêque de Rennes, a dicté l'*Épitaphe* du maître vénéré.[7] En énumérant les pays d'Europe qui envoyèrent des écoliers dans l'auditoire de Laon, il fait mention de Pannonie: «*Pannonia tota*», comprenant probablement le royaume de Hongrie tout entier.[8] Bien que cette épitaphe se trouve dans l'édition de l'abbé Migne, abordable à tous, elle restât jusqu'ici inaperçu. Hongrois donc à l'école de Laon! Par conséquant, Hongrois parmi les condisciples d'Abélard!

Anselme, Abélard, Laon une fois en vue, nous pouvons apprécier davantage les trois fragments échelonnant de 1180 à 1210, donc paléographiquement datables.[9] Ce sont les Fragments latins de la Bibliothèque de l'Université de Budapest numérotés de 5, de 180 et de 278. Tous les trois sont d'une écriture de première gothique française, tous les trois de la même œuvre, du même auteur. Car il s'agit de *Monotesseron* ou *Unum ex quatuor,* de *Zacharie de Besançon, Zacharias Chrysopolitanus.* Qu'il me soit permis de vous présenter d'abord l'auteur peu connu et ensuite son œuvre.

«Zacharie – nous disent les savants Bénédictins de *l'Histoire littéraire de la France* – surnommé le Chrysopolitain, de l'ancien nom de Besançon, où vraisemblablement il naquit...» Après ses premières études ès arts faites à l'école métropolitaine de sa ville natale, il se transfèra à Laon. L'école cathédrale où maître *Anselme* enseignait à ce temps-là, l'accueillit. Après la rupture, survenue entre le maître et son excellent disciple Pierre Abélard, Zacharie s'attachait – semble-t-il – à ce dernier. En tout cas son œuvre montre plus nettement l'influence abélardienne, qu'il ne refléchisse l'autorité d'Anselme. Quittant l'école d'Abélard, il est devenu écolâtre de Besançon, c'est-à-dire chef de l'école archiépiscopale et dignitaire du chapitre. Peu d'années après il devait laisser la Ville dorée bourguignonne et retrouver de nouveau le lieu de ses études d'autrefois, Laon. L'abbaye de St. Martin de cette ville, de l'Ordre nouvellement fondé de Prémontré, l'attirait. Ses éditeurs les Bénédictins doivent avoir raison en affirmant «qu'il ne sortit jamais de son état de Prémontré» ni même, – ajoutons-nous – de son monastère, où il mourut en 1155.[10]

Son œuvre représentée désormais en Hongrie par trois fragments des dernières dizaines du XIIe siècle est un *Commentaire sur la concorde des Evangiles.* De là son nom *Monotesseron* ou *Unum ex quatuor,* c'est-à-dire des quatre évangélistes.[11] Ce fut donc le manuel utile, habilement compilé des sentences des Pères et des Magistri, *usité en Hongrie* une vingtaine d'années après la mort de l'auteur, sinon plus tôt. Car les intermédiaires entre Laon et la Hongrie au XIIe siècle étaient les *Prémontrés,* les confrères hongrois de Zacharie. L'abbaye mère de cet ordre canonial, Prémontré elle même, se trouve aux environs de Laon.[12] Les prélats délégués de la circarie de Hongrie voyageant aux chapitres généraux, devaient passer par cette ville.[12a]

Les circonstances, les milieux où les fragments se trouvaient conservés, et leur provenance méritent également quelques mots. Les trois livres pour le couvercle desquels les manuscrits de Zacharie furent utilisés, étaient dans la possession du Collège Jésuite de Nagyszombat. Ce collège fut doté d'une part, des biens de l'ancien monastère de Prémontré de Turóc,[13] d'autre part, il devait hériter la partie sauvée de l'ancienne bibliothèque de l'école cathédrale d'Esztergom.[14] Provenant ou de Turóc, ou d'Esztergom, les exemplaires du *Monotesseron* ont trouvé leur voie à Nagyszombat et ainsi à leur dernière destinée, à savoir de servir de couvercles aux livres du Collège des Jésuites;[15] destinés à être partagés, d'ailleurs, par milliers de feuillets de parchemin dans les bibliothèques de l'Europe du XVIIe siècle.

Pour conclure: les trois fragments du *Monotesseron* de Zacharie attestent la présence en Hongrie de ce Manuel assez célèbre et puisque l'un d'eux – le plus jeune – est pourvu de gloses magistrales, ils servent de témoins de la réception en Hongrie d'une tendence préscholastique, de l'Abélardisme.

A l'Université de Paris au cours des premières dizaines de son existence, avant la floraison de la grande scolastique, les Sentences du maître Pierre Lombard ont servi de texte fondamental de l'enseignement.[16] Son *livre des Sentences* restait encore longtemps en honneur comme une espèce d'introduction à la théologie; ses gloses à l'Écriture, ses *Collectanea in epistolas Pauli* etc. moins en vogue, ont été usitées *per modum parisiensem,* pour les cours, *cursorie.* Néanmoins nous sommes en possession de deux fragments de *Collectanea in Paulum,* manuscrits du XIIIe siècle, datable du milieu de ce siècle. Il se peut que ces deux fragments aient assuré la continuité des rapports intellectuels franco-hongrois allant de l'Abélardisme à la grande scolastique.

*

Le nom du maître des *Sentences,* Pierre Lombard évoque un autre nom un peu moins célèbre, celui de Pierre le Mangeur, *Petrus Comestor.* Son œuvre l'*Historia Scholastica* n'a pas une médiocre importance.[17] Cette *Historia Scholastica* qui au dire de Chenu – va jouer dans la culture théologique du XIIIe siècle un rôle complémentaire à celui des Sentences de Pierre Lombard.[17a] Or à Oxford la Bibliothèque Bodléienne possède un manuscrit de l'Historia du commencement du XIIIe siècle, avec 12 gloses hongroises. Donc l'usage de cet exemplaire en Hongrie árpádienne est hors de doute.[18]

Mais avant de faire la connaissance de nos fragments de cette dernière époque, nous devons mettre sous les yeux un autre genre littéraire; celui des *Collationes,* sermons universitaires très courts, espèce de pièces d'examen de l'art sermonnaire du moyen-âge. Le chan. A. Gábriel a retrouvé un *Collationale* hors doute parisien, avec quelques gloses hongroises, conservé à la *Bibliothèque du Vatican* (du XIIIe siècle).[19] Le *Collationale de Louvain* fut adjugé il-y-a une huitaine d'années par moi à Paris.[20] Le gros du manuscrit est la collection des sermons dominicains suivis d'autres redigés déjà en Hongrie, avec – comme il est bien connu –, la *Complainte de Notre Dame en vieux hongrois.* L'an écoulé nous a permis encore la connaisance d'un autre *Collationaire* représenté par un seul feuillet mutilé. Heureusement nous avons par la main du possesseur du livre Christophe Kálmándy étudiant de théologie en quatrième année, maître ès arts à Nagyszombat au XVIIe siècle, couvert par le fragment la note: *Concionatoris Parisiensis,* Barabantias Parisiensis. Cela veut dire que Kálmándy a vu ou l'incipit ou l'explicit du manuscrit renfermant le nom du concionateur *parisien,* auteur de collationes.

La deuxième époque de l'Université s'ouvre par la lecture – cursorie – des œuvres du Stagyrite.[21] Aristote se présente en Hongrie árpádienne par un fragment de sa *Physique* dans la deuxième moitié du XIIIe siècle. Le texte est accompagné des gloses magistrales et sa destination définitive dans la bibliothèque de *Tyrnavie* trahit son origine d'Esztergom, l'école cathédrale ou d'un des deux studia généralia de la ville primatiale.[22] Le texte aristotélien se montre important aussi d'un autre point de vue. C'est qu'il se déguise comme la translatio graeco-latina prior. Le texte était en usage pour l'étude du Philosophe avant que la protestation énergique de St. Thomas d'Aquin n'ait pas atteint son résultat.[23]

C'est à maître Thomas que nous devons ce mi-feuillet, qui nous a transmis la célèbre lecture du grand admirateur du Philosophe par excellence, sur les livres de la *Métaphysique.* Et ce qui est plus encore, c'est que nous l'y trouvons dans sa forme originelle, toute fraîche, prise au cours des leçons elles-mêmes. Ce n'est qu'un *reportatum* et non pas encore le texte définitif revu par le professeur ou par son bachelier, par le curseur.[24] Ce n'est pas encore le textus editus arrangé autour des textes commentés «per modum apparatus». Les *lemmes aristotéliennes* sont seulement introduites par leur incipit et la lecture elle-même est rendue extrêmement difficile par la suite de nombreuses abbréviatures dites universitaires. C'est un *reportatum,* pris de toute probabilité par le socius de Thomas, mentionné maintes fois par Bernard Guidonis, évêque de Lodève, biographe de Thomas: «postille eius (de Thomas) super sequentes epistolas Pauli reportatae per praedictum socium suum post ipsum legentem, quas idem Doctor fertur postmodum correxisse... item reportavit ipso legente super primum librum de anima...»[25] Bref, nous avons affaire à un cours polycopié par les soins de l'Université et par la technique de la *Statio universitaire* où travaillaient les copistes salariés.[26]

Le cours de l'Aquinat sur la métaphysique, se déroulait dans les années 1260–1264,[27]; après ces années scolaires venait le temps de la révision, de la correction et de l'édition.

Notre fragment parisien a trouvé sa voie en Hongrie ou par un étudiant hongrois, qui suivit le cours de métaphysique, ou par un autre séjournant peu après à Paris. Le fait que cet étudiant pouvait être un dominicain, acquiert une certaine vraisemblence de fait pour la bonne raison que notre fragment appartenait à la reliure d'un incunable autrefois en possession des prémontrés de Lelesz.[28] Reliure du XVIIe siècle exécutée à Kassa, de toute probabilité où on pouvait faire usage des debris de la bibliothèque dispersée du grand couvent dominicain de cette ville.[29]

Autrement, le frère prêcheur Salomon, dont nous avons fait la connaissance grâce à A. Gábriel,[30] a fait ses études à Paris dès 1269, dans les années où Thomas retourné de l'Italie, fut magister regens du collège de la rue St. Jacques.[31] Ce même Salomon est devenu prieur provincial de Hongrie en 1289, après qu'il fut un des définiteurs du chapitre général, tenu à Paris en 1286.[32] Etait-ce lui, qui a porté le manuscrit de Paris en Hongrie?

Un pareil point d'interrogation serait posé à la fin de la notice d'un autre manuscrit parisien. Codex splendide, bien écrit, d'un décor discret et élégant, de grand format, la *Somme théologique.*[33] Les questions 86–88 de la Ière partie sont conservés par notre fragment, dont l'existence en Hongrie médiévale paraît être indiscutable. D'après ses lettres parisiennes apparentées paléographiquement aux manuscrits de l'Université de 1270–1280 – ou 90 –[34] il est certain, que notre fragment avait la chance d'être en Hongrie au moins au temps du provincialat du frère Salomon.

Cinq autres fragments très endommagés,[35] très difficiles à déchiffrer font soupçonner de bon droit, qu'ils sont – d'après leur écriture – de provenance parisienne, de la deuxième moitié du XIIIe s. et quant à leur genre littéraire – si je ne me trompe pas – *questiones disputatae,* ou *quodlibetales.* Donc, ils faisaient partie de l'enseignement universitaire de Paris.

Tout à fait autre est l'extérieur du dernier manuscrit, qui entre encore dans notre thème. Le codex latinus 38. de l'Université écrit en *littera parisina,* bien conservé, qui garde encore sa relieure médiévale, nous transmet le commentaire de Pierre de Tarantaise, et cinq questions de la *Prima Secundae de la Somme.*[36]

Coïncidence curieuse, notre manuscrit parisien renferme et le *Commentaire sur les Sentences* lombardiennes de Pierre de Tarantaise (futur Innocent IV) et quatres *Questions de la Somme* de Thomas. Or c'était à cette même anneé 1269, où fr. Salomon de Hongrie commença ses études à Paris et Pierre et Thomas enseignaient au St. Jacques.[37] On ne peut pas hasarder de joindre tous les textes thomasiens retrouvés ou retrouvables à un seul nom connu de frère prêcheur hongrois, au frère Salomon. Il est plus possible que celui-ci avait aussi un autre compagnon d'études de la province de Hongrie, ou bien un autre clerc hongrois, étudiant à Paris, avait la chance de se pourvoir des exemplaires de la Somme. Mais cet exemplaire avec les textes de Thomas d'Aquin et de Pierre de Tarantaise était encore dans les mains dominicains, car à la marge du dernier feuillet on lit un brouillon de lettre destinée par le frère Thomas vicaire de Sárospatak au frère Benoît provincial de Hongrie, et c'était au commencement du XIVe siècle.[38] Plus tard, le manuscrit se trouvait dans la biblio-

thèque des Paulins de Remete près de Zagreb,[39] enfin dès le règne de Joseph II, il est conservé dans la bibliothèque de l'Université.

D'Abélard à Thomas d'Aquin s'échelonnent les textes témoignant *des rapports intellectuels franco-hongrois des temps des Árpáds.* Et quels sont les noms que portent à notre connaissance ces fragments retrouvés et identifiés dans les seuls 15 derniers mois, et dans une seule bibliothèque? *Abélard* avec son disciple *Zacharie de Besançon, Pierre Lombard, Petrus Comestor, Thomas d'Aquin* et *Pierre de Tarantaise* et en plus, les auteurs inconnus des collationes, des questiones disputées et quodlibétales. Et quel précieux enseignement y est renfermé. Enseignement pour l'évolution doctrinale aussi bien que pour l'évolution de l'expression des intellectuels de l'ancien regnum Hungarorum, comme le fut aussi pour la belle langue savante française. C'est pourquoi, en lisant ces textes terriblement mutilés, pourtant si précieux pour une meilleure connaissance de notre passé intellectuel, nous devons retentir les belles paroles prononcées en l'honneur du docteur Aquinat: *stylus brevis, grata facundia, celsa, clara, firma sententia...*[40]

NOTES

[1] C'est toujours l'étude remarquable de Gábriel, A., *Magyar diákok és tanárok a középkori Párizsban. (Étudiants et maîtres hongrois dans le Paris médiéval),* Archivum Philologicum–Egyetemes Philologiai Közlöny, 1938. tir. à part, qui nous informe sur la question.

[2] Les recherches visant un census des fragments des manuscrits retrouvables encore en Hongrie actuelle furent commencées en janvier 1974.

[3] Denifle, H. – Chatelain, Ae., *Chartularium Universitatis Parisiensis I.* Paris 1889. suivi des *Auctariums* rédigés respectivement par Samaran, Ch. et Van Moé, Ae., et Gábriel, A. (1935 et 1967).

[4] Cord. lat. Univ. 38; Gábriel, A.: *Le recueil de sermons d'un Hongrois étudiant à l'Université de Paris au XIIIe siècle (Pal. Lat. 460).* Archivum Philologicum–Egyetemes Philologiai Közlöny,1943. tir. à part. (en hongr.); Mezey, L., *Notes lovaniennes sur la Complainte en vieux hongrois.* in: *Acta Litteraria,* Acad. Scient. Hung. 1969.

[5] Pour l'aide généreuse apportée à nos travaux je tiens à remercier: M. le vice-ministre J. Garamvölgyi, Mme. I. Kondor et M. P. Zircz de la section de l'administration des bibliothèques du Ministère des Affaires Culturelles.

[6] Maître, L., *Les écoles episcopales et monastiques en Occident avant les Universités* (768–1180), Ligugé – Paris 1924.

[7] Geyer, B., *Abaelard Peter* in *Lexicon für Theologie und Kirche* (Büchberger) I., 6 et 469.

[8] Migne, *P. L., 171.* col. 1722. *Epitaphium Anselmi Laudunensis magistri* (a. 1117):

Princeps doctorum, flos cleri, gloria vatum,
Transiit Anselmus per inevitabile fatum.
Huius honestatis decus et castissima vita,
Indicium fuerat quantus fuerat Israelita;
Lex, evangelium, psalmus seu nube voluta,
Anselmo mediante, Deus dedit esse soluta.
Anglia, Francorum regnum, *Pannonia tota.*
Gens Liguris, plebs Apuliae, Judea remota,
Pluribus errorum tenebris prius illaqueata,
Senserunt documenta viri, documenta beata...

[9] Samaran, Ch. – Marichal, R., *Catalogue des manuscrits en écriture latine portant des indications de date, de lieu et de copiste, III.* Bibliothèque Nationale Fonds Latin, Paris 1974, Planche LX.

[10] *Aubry de Trois Fontaines* ad a. 1157, Florebant hoc tempore quidam viri nominales quorum unus Zacharias Crisopolitanus de ordine Praemonstratensi apud Sanctum Martinum Laudunensem fecit volumen illud egregium super quator evangeliam quod unum ex quator appelantur... *MGH. SS.* 23, 843. (l'autre «nominalis» était Raoul, moine de St. Germain de Flaie); Notice par les Bénédictins et son œuvre Migne, *P. L.* 168, col. 2–10; ed. col. 11–604, Dernièrement: Vregille, Bernard de, *Notes sur la vie et l'œu-*

vre de Zacharie de Besançon, Analecta Praemonstratensia 41 (1965), 292–307; quant à l'œuvre: Robert, U., *Zacharie le Chrysopolitain,* Bibliothèque de l'École des Chartes, 34 (1873) 580–582; Schmid, O., *Zacharias Chrysopolitanus und sein Kommentar zur Evangelienharmonie. Eine exegetisch-historische Studie.* – Theologische Quartalschrift 68 (1886), 531–547, 69 (1887), 231–275; Spicq, C., *Esquisse d'une Histoire de l'Exégèse latine au Moyen Age (Bibliothèque Thomiste XXVI),* Paris 1944, «Son commentaire de Zacharie s'inspire de Jérôme, Augustin, Ambroise, Hilaire, Bède, Raban Maur, Alcuin, puis à un degré moindre Origène, Jean Chrysosthome et Grégoire; c'est à dire que l'exégèse est plus allégorique et morale que littérale, mais elle a un net caractère théologique» (p. 125); en tout cas notre Zacharie «jouit d'un succès considérable» (p. 124). Van den Eynde, D., *Les «Magistri» du commentaire «Unum ex quatuor» de Zacharias Chrysopolitanus,* Antonianum 23 (1948) 3–32; 181–220; Les «Magistri» utilisés par Zacharie sont les suivants: «Sententiae Hermanni», la «Summa Sententiarum» (œuvre victorine), les «Sententiae Anselmi». Cependant l'emprise de Sententiae Anselmi est peu profonde (o. c. p. 215) et Zacharie est réellement attaché aux doctrines d'Abélard (p. 217); «Sententiae Hermanni opiniones Abaelardi aperte spargebant» dit Valvekons, J. B., *Zacharias Chrysopolitanus,* Analecta Praemonstratensia, 28 (1952), 52–58, cit.: 55; de même avis est Msgr. Landgraf (*Einführung in die Geschichte der theologischen Literatur der Frühscholastik,* Regensburg 1948); Der Einfluss Abaelards macht sich auch bei Zacharias Chrysopolitanus... klar (S. 68); Anciaux, P., *La théologie du Sacrement de Pénitence au XII*ème *siècle,* Louvain 1949; Zacharie de Besançon présente la doctrine abélardienne au sujet du pouvoir des prêtres (p. 318); dès Schmid on constate deux rédactions différentes de Monotesseron, l'une et l'autre avant et après 1140. L'œuvre de Zacharie a reçu sa forme définitive à Laon (Vregille, l. c. p. 305); La tradition manuscrite de l'œuvre est recensée: Gerits, Tr., *Notes sur la tradition manuscrite et imprimée du traité «In unum ex Quatuor» de Zacharie de Besançon,* Analecta Praemonstratensia 42 (1966), 276–303; l'auteur examina 102 manuscrits dont cca 50 datables du XIIe siècle.

[11] Les mentions diverses de l'œuvre de Zacharie se trouvent recuillies par Gerits (l. c. 279–280, notes, 29–37); voici quelques variantes: *Zacharias de concordia evangelistarum;* Item *concordancie evangeliorum et desuper eiusdem expositio; Zacharie Chrysopolitani de concordia IIII evangelistarum sive unum ex quatuor; Zacharie Chrisopolitani de concordia IIII evangelistarum, unum ex 4*[or] *videlicet una evangelica historia ex IIII evangeliis collecta cum expositione sanctorum et tabula interpretationum nominum in evangelio contentorum...*

[12] Backmund, N., *Monasticon Praemonstratense,* II. Straubing 1952, 509–513; Márton, H. L., *Initia historico-iuridica Capituli generalis Ordinis Praemonstratensis,* Romae 1964, p. 114 et 136.

[12a] Backmund, o. c. I. Straubing 1949, 464–465; de la Circarie de Hongrie de l'ordre de Prémontré, ib. 415–424.

[13] On doit parvenir à une telle conclusion vu le relativement grand nombre des fragments de livres de cours ou au moins utilisable pour eux.

[14] Un ordre de service collé autrefois à la reliure du premier volume de Catalogue de la Bibliothèque du Collège S. J. de Nagyszombat (plus tard de l'université) en fixant les prix exigibles par le relieur d'après le format de livre à relier ajoute la note suivante: «*Quod si in membrana scripta* et ligulis coriaceis compingantur, iuxta proportionem quoque quantitatis suae, *minoris pretij* essent. –»

[15] Ghellinck, J. de, *Pierre Lombard, Dictionnaire de Théologie catholique,* 12. col. 1941–2019.

[16] Chenu, M. D., «La Historia Scholastica, qui va jouer un rôle complémentaire à celui de Sentences de Pierre Lombard» *Introduction à l'étude de Saint Thomas d'Aquin,* Université de Montréal, Publications de l'Institut d'Études Médiévales XI., Montréal – Paris 1950, p. 20.

[17] *Cod. Oxon. Bodley. Lyell. 70. Fragm. Lat. m. Univ. 53.*

[18] *Vat. Pal. Lat. 460.*

[19] *Ms. lat. 5.* Bibl. Univ. (1. gall.)

[20] *Fragm. lat. m. Univ. 45.*

[21] Chenu, o. c. 2 p. 28–34; cit. Jean de Salisbury, *Metalog.* II. 16. «Nam et autonomastice id est excellenter Philosophus appellatur.» Cf. Grabmann, M., *Mittelalterliches Geistesleben,* II. 1936.

[22] Sur les deux Studia generalia, dont l'un appartenait aux Mineurs et l'autre aux Augustins, mon étude: *Agostino da Vicenza platonista – agostiniano nell' Ungheria. Relazioni italo-ungheresi II,* à paraître.

[23] «... quorum librorum procuravit ut fieret nova translatio quae sententiae Aristotelis contineret clarius veritatem.» Wilhelmus de Tocco, *Vita S. Thomae, Acta Sanctorum, Martius I.,* p. 663. Le problème des translations latines d'Aristote *Aristoteles Latinus,* Bruges – Paris 1957, 39–51. *Physica:* ib. 51–52.

[24] Pelzer, A., *Le Premier livre des Reportata Parisensia,* Annales de l'Institut Supérieur de Philosophie (Louvain) 1924, 453–553.

[25] Mandonnet, P., *Des écrits authentiques de St. Thomas d'Aquin,* Fribourg 1910, 58–59.

[26] Destrez, P. J. *La pecia dans les manuscrits universitaires du XIV*e *siècle.* Paris, 1935.

[27] «Thomas dès 1260 présent à la cour pontificale à Orvieto en sa qualité de lector curiae, P. Mandonnet l'avait noté que ce ne saurait être, en effet, par une circonstance fortuite, que Guilleaume de Moerbeka le nouveau traducteur d'Aristote et Thomas d'Aquin, le nouveau commentateur, se trouvent simultanément à la cour pontificale, au moment de l'exécution de leur double travail» (*Siger de Brabant,* II. Louvain 1911, 39–40). Cf. Chenu, o. c. p. 184. Or c'est bien sûr, que les quatres premiers livres des Métaphysiques contiennent des lemmes de la traduction vetus ou media et encore quelques traces de moerbe-

cana; comme nous l'apprenons de Chenu se referant à J. Pelster (*Die Übersetzungen der aristotelischen Metaphysik in den Werken des hl. Thomas von Aquin,* Gregorianum 16 (1935) et 17 (1936). Cependant étant donné que notre fragment représente un reportatum de la lecture sur les I et II. de Métaphysiques où les lemmes ne sont qu'introduits par les premiers mots, l'origine textuelle de ces mêmes lemmes reste bien difficile à juger. En tout cas, il est bien possible que le commentaire des Métaphysiques pouvait bien être commencé vers 1259 lors de séjour de Thomas à Paris.

[28] *Inc. Univ. 781.*

[29] *Passé et présent de l'Ordre de St. Dominique (A Szent Domonkos-rend múltjából és jelenéből)* red. Horváth, S., Budapest 1916, 190.

[30] Gábriel, *Écoliers...* (note 1) p. 7.

[31] Mandonnet, P., *Des écrits* o.c. (note 25) 114.

[32] Gábriel, ib. (note 30).

[33] *Pro prima parte Summe fratris Thome. 70 pecie 34 den.* Denifle–Chatelain, I. 274.

[34] Samaran–Marichal, o.c. III. *Planches* 54, 55, 60, 61.

[35] *Fragm. lat. m. Univ. 168, 191, 201, 258, 263.*

[36] *Summa Theol. I.IIae qq. 1–5.*

[37] Mandonnet o.c. (note 25) 114, 122 n. 1.

[38] Sur le provincialat de fr. Benoît nous n'avons pas retrouvé jusqu'ici aucune mention (*Passé et Présent...* [note 29] p. 179–180).

[39] «Reverendo patri fratri Benedicto ordinis fratrum praedicatorum priori provinciali fratrum ordinis praedicatorum per Ungariam frater Thomas eiusdem ordinis vicarius generalis in conventu Pothokensi seipsum cum obedientia filiali vestre paternitati intestat quod gratum habui quod me absolvisti, sed magis gratuum habeo quod me supportetis – Cod. Lat. m. ae. 38.

[40] Responsorium «De excelsis fons sapientiae...» *Off. rhythm. S. Thomae.*

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 17 (3—4), pp. 335—354 (1975)

Des jeux linguistiques sur les noms propres a l'interprétation du «Testament» de Villon

Par

JEAN DUFOURNET

(Paris)

En guise d'épigraphe à cette conférence,[1] il est bon de rappeler un jugement de M. Bakhtine[2] à qui, d'ailleurs, nous ferons plusieurs emprunts:

> Dans la littérature mondiale du passé, il y a infiniment plus de rire et d'ironie (une des formes du rire réduit) que notre oreille n'est capable d'en entendre et d'en saisir. La littérature (y compris la rhétorique) de certaines époques (héllénisme, Moyen Age) est littéralement submergé de formes variées du rire réduit, dont nous avons même cessé de saisir certains

En effet, la fréquentation du *Testament* nous convainc que les noms propres que le poète emprunte à son époque, deviennent souvent des noms sobriquets qui ne sont jamais neutres, car leur sens inclut toujours une idée d'appréciation: ce sont en réalité des blasons dont la signification demeure ambivalente, élogieuse et injurieuse. D'autre part, entre les noms propres et les noms communs, il n'existe pas de frontière nette comme dans la langue littéraire ordinaire et le langage courant, et l'un des desseins du poète a été d'abolir toute coupure entre ces deux univers qui ne cessent de s'interpénétrer et de s'enrichir mutuellement.

Sur ces noms qui sont, pour l'essentiel, des noms de saints, de légataires, de lieux ou d'enseignes, Villon reprend des jeux antérieurs, en fabrique de nouveaux, fidèle à une féconde tradition médiévale, comme en témoignent de nombreux textes. Tel un psychodrame de la seconde moitié du XIIIe siècle, bel échantillon de théâtre total et de théâtre dans le théâtre, le *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle, dont le titre même évoque à la fois la feuillée de verdure des fêtes printanières et des fêtes religieuses, la folie et les feuillets du livre que rêve d'écrire le dramaturge.[3] Celui-ci semble n'avoir choisi, parmi ses contemporains, les noms de ses acteurs que parce qu'ils permettaient des jeux de mots:

> – *Riquier* (ou *Rikeche*) *Aurri*, l'homme *riche* avec un redoublement cocasse qui introduit le génitif du latin *aurum;*
> – *Guillot le Petit* rappelle le mot *guile*, «la ruse»;
> – *Hane le Merchier*, dont le prénom est homonyme d'*asne*, qui évoque la sottise et la lubricité;
> – *Dame Douche*, par antiphrase, désigne une mégère mal embouchée et une sorcière vindicative, etc...

De son côté, Rutebeuf décompose son nom en *rude bœuf* qui creuse avec peine son sillon poétique. Les sermons eux-mêmes ne dédaignent pas ces jeux qui sont loin d'être de simples ornements. Ainsi la Vierge est-elle comparée à la belle Aélis des chansons de toile, car Aélis est formé de *a-* privatif en grec, et du latin *lis, litis,* ce qui équivaut à *sine lite,* «sans faute»; à quoi s'ajoute une autre équivoque avec *le lis,* la fleur.

D'autre part, Villon eut très tôt une grande réputation d'habileté dans les jeux du langage, puisque la sottie des *Vigiles Triboulet,* écrite aux environs de 1480, dit de son héros qu'il était capable de

> Parler ung tres divers langaige:
> Latin, picart, flamant, françoys.
> Il parloit tout a une voix:
> Oncques maistre Françoys Villon
> Ne composa si bon jargon (219–223).[4]

Mais il importe d'être prudent et d'éviter tout esprit de système qui mette le texte à la torture: il arrive que certains noms propres ne contiennent aucun jeu de mots et que la plaisanterie ne porte que sur la réalité évoquée ; il semble aussi que ces jeux soient rares dans la plupart des ballades. D'une manière générale, il convient que l'équivoque apparaisse facilement, presque spontanément, à quelqu'un nourri de la culture médiévale – littéraire, religieuse, artistique, historique – et qu'elle puisse s'expliquer de préférence par le texte de Villon lui-même, à tout le moins par des œuvres antérieures ou contemporaines.

Nous essayerons, dans un premier temps, de donner un échantillonnage de ces jeux linguistiques, puis, d'en déceler les fonctions.

I.

1. La première espèce consiste à établir un jeu d'équivalences ou d'antithèses avec le monde supérieur des saints ou le monde inférieur des animaux.

Pourquoi, au vers 1369, désigner le prévôt de Paris Robert d'Estouteville par une périphrase, *le seigneur qui sert saint Christophe?* Sans doute est-ce pour l'honorer,[5] et Villon utilisait déjà ce procédé dans le *Lais.*[6] Mais surtout, par ce biais, se glisse un jeu subtil et flatteur d'analogies. L'on connaissait par la *Légende dorée,* par les mystères dont l'un fut représenté à Compiègne en 1464, par les vitraux,[7] l'histoire de ce Chananéen gigantesque qui, décidé à se mettre au service du plus grand prince du monde, s'établit finalement, sur le conseil d'un ermite, au bord d'une rivière pour exercer le métier de passeur. Or, un soir de crue, un enfant le pria de le transporter de l'autre côté; plus il avançait, plus l'eau montait, plus l'enfant devenait pesant. Il échappa à grand-peine. Et l'enfant de lui donner la clé de l'énigme:

> Ne t'en étonne pas, Christophe, tu n'as pas eu seulement tout le monde sur toi; mais tu as porté sur tes épaules celui qui a créé le monde, car je suis le Christ, ton roi, auquel tu as en cela rendu service.

On comprend maintenant le sens secret de la périphrase de Villon: comme Christophe est le soutien du Christ, R. d'Estouteville est celui de Louis XI, le plus grand roi du monde; par suite des mutations qui ont accompagné la montée de Louis XI sur le trône, Robert d' Estouteville semble s'enfoncer dans la disgrâce; mais on peut penser et espérer que, comme Christophe, il parviendra sain et sauf à l'autre rive, et sera récompensé par le prince qui aura reconnu sa valeur.

Ailleurs, un huitain difficile d'interprétation (h. 97) semble n'avoir été écrit que pour amener dans les trois derniers vers, sous forme de legs d'enseignes, les noms de quatre animaux auxquels Villon assimile le légataire Saint-Amant et sa femme: le premier s'identifie à un *cheval blanc qui ne bouge* et à un âne rouge, la seconde à une mule et à une jument. Il se constitue ainsi deux couples successifs: l'un, avec le cheval blanc, symbole de la décrépitude et de la vieillesse, et la mule, symbole de la stérilité et de l'entêtement; l'autre, avec l'âne et la jument, symboles de la lubricité.[8] Le jeu des adjectifs *blanc* et *rouge* n'est d'ailleurs pas indifférent, puisque ces deux couleurs pouvaient représenter la fausseté et la méchanceté.[9]

2. Un deuxième procédé consiste à déformer les noms.

Tantôt en les féminisant. Dans le huitain I22, où le poète a recherché la vulgarité par tous les moyens – c'est ainsi qu'en particulier la salle d'audience devient une *grange* – maître Macé d'Orléans, lieutenant du bailli de Berry au siège d'Issoudun, est non seulement traité de *mauvaise ordure* mais encore appelé *la petite Macée.* Pourquoi? Parce qu'il est bavard et méchant comme une femme, médisant envers le poète, juge mensonger; ou parce qu'il est réduit à la servitude par sa femme: Rabelais[10] nous apprend que *Macé,* au masculin, désignait un homme simple, niais, un mari trompé; ou encore parce qu'il a des mœurs particulières: l'attaque était grave à une époque où l'on brûlait les sodomites et même ceux qui ne les dénonçaient pas, spécialement dans le Nord de la France.[11] L'accusation n'est pas rare dans le *Testament,* puisqu'elle est lancée contre l'évêque Thibaud d'Aussigny (*Je ne suis son serf, ne sa biche)*[12] et contre un policier Jean Valet, dont le nom est lui aussi féminisé (h. 107).

Tantôt le poète modifie une syllabe qui peut être la première du mot. Ainsi Robin Trascaille devient Robinet Trouscaille. La métamorphose a lieu en deux temps. R. Trascaille est d'abord celui qui *trace,* c'est-à-dire qui traque les cailles; or ce mot-ci désignait à la fois le gibier et la prostituée. Villon fait donc de Trascaille un bourgeois gentilhomme qui joue au chasseur, et/ou un débauché. Dans le second temps, le nom se transforme en *Trouscaille,* ou *troussecaille*; or *trousser* signifiait au XVe siècle «charger une bête de somme», et le personnage est ridicule à côté de la caille qu'il utilise pour porter ses bagages, tout comme Pierre de Brézé que l'on imagine en train de ferrer des oies et des canes (h. 170). Mais *trousser* avait aussi le sens moderne: en syntagme avec *caille* «prostituée», ce verbe fait de Trascaille-Trouscaille un homme qui court les filles ou l'époux d'une femme de petite vertu.[13]

Le poète peut transformer la dernière syllabe: Michel Cudoe, grand bourgeois parisien, devient *Michaut Cul d'Oue, oue* désignant l'oie[14] (h. 135). Michaut était le sobriquet d'un personnage lubrique mort au champ d'honneur de l'amour que Villon

cite d'ailleurs au vers 922;[15] d'autre part, la décomposition du nom de famille en *cul d'oie* produit une métamorphose animale partielle comme celle que nous avons dans les tableaux des J. Bosch.

3. Un troisième procédé consiste à substituer un nom à un autre.

Au huitain 137, abordant le legs à Jean de la Garde, Villon feint de se tromper sur le prénom du légataire et l'appelle Thibaud de la Garde.[16] Il emploie ce moyen pour établir une équivalence entre les deux prénoms et nous inviter à prendre le prénom Jean dans son sens péjoratif. En effet, Thibaud et Jean, ainsi que toutes ses formes – latine (Joannes), dérivées (Jenin, Janot), redoublée (Jean-Jean) – désignaient les maris trompés, les maris qui se laissaient gouverner par leurs femmes. Voici des expressions qui furent courantes: *sa femme l'a fait Jean, il est tout à fait Jean, c'est un bon Jean de mari, c'est un double Jean, un Jean-Jean...*

Il semble bien que Denise, au v. 1234, désigne Catherine, la femme aimée et haïe par le poète. Tristan Tzara[17] expliquait cette substitution de différentes manières: Villon aurait voulu se mettre à l'abri des récriminations de Catherine, faire croire qu'il avait aimé deux femmes, et il était plus facile de faire des anagrammes avec un mot de six lettres qu'avec un de neuf. Pour nous, cette substitution s'explique par le fait que Denise désignait une femme volage, comme nous l'apprend un petit poème, *les Présomptions des femmes,* où Denise accompagne Jean et Thibaud:

> Peut estre qu'elle a nom Denise
> Et son mari Jean ou Thibaud.[18]

Parmi les moyens employés par Villon pour se venger de l'évêque d'Orléans qui l'avait emprisonné à Meung-sur-Loire, on note l'assimilation de Thibaud d'Aussigny à Tacque Thibaud (v. 737) qui avait été le favori du duc de Berry et dont Froissart a parlé dans sa *Chronique:* à l'origine valet et chaussetier, il s'appropria une puissance imméritée; sans aucune qualité, mignon du duc, il s'enrichit honteusement, amassant or, argent et joyaux au détriment des gens du Languedoc. Par le jeu de mots Villon accusait l'évêque d'Orléans d'être un parvenu qui occupait indûment le siège épiscopal, d'avoir des mœurs anormales, d'être cupide, bref d'être indigne de sa charge.

4. Le quatrième procédé, le plus fréquent, consiste à insinuer des noms communs derrière des noms propres.

C'est une vieille habitude du moyen âge finissant qui se prolongera jusqu'à nos jours dans le langage argotique et familier, une «tendance populaire qui, par des similitudes de sons ou des confusions voulues de mots, établit une corrélation factice entre des noms de lieux et des actions humaines». Il en existe une longue série dont nous ne donnerons que quelques exemples: *aller à Mortagne* «mourir», *aller à Niort* «nier», *aller à Cachan* «se cacher», *être de Lagny,* «être lâche» comme un faucon lanier, rapace bâtard peu apte à la chasse. Villon n'a pas dédaigné ces jeux: *aller à Montpipeau,* c'est *piper,* «tricher, tromper au jeu de dés»; *aller à Rueil,* c'est *ruer,* «lancer un trait, frapper, abattre», c'est perpétrer une agression à main armée. On a

cru longtemps que Villon projetait d'aller à Angers puisque, dans le *Lais,* il affirme: *Adieu! je m'en vois a Angiers* (v. 43). Tristan Tzara a bâti sur ce nom toute une partie de sa reconstitution biographique: Villon aurait commis le vol au Collège de Navarre pour échapper au groupe de Catherine de Vausselles qui voulait venger la mort de Sermoise et pour se mettre sous la protection du roi René. Mais il est fort probable que Villon a trompé tout le monde, puisque le verbe *engier,* forme affaiblie d'*ongier,* signifiait «étreindre une femme». Il s'agit donc d'une pirouette: puisque la belle est trop rude pour lui, Villon fera la cour à d'autres femmes.

Mais il est des jeux géographiques, plus raffinés, qui révèlent le clerc bilingue, le clerc latiniste. Ainsi, de Michaut le personnage obscène déjà mentionné, Villon dira qu' *a Saint Satur gist souz Sancerre* (v. 925). Notation géographique exacte: Saint-Satur est au pied de la colline de Sancerre. Mais pourquoi ce choix, puisque rien ne révèle que cette légende fût située à Saint-Satur? En fait, Saint-Satur est l'endroit où l'on meurt *satur,* tellement rassasié qu'on y perd la vie, c'est le lieu de la procréation, de la semence, *satus* en latin. A quoi peut s'ajouter une équivoque sur *satur* et *satyre.*

Ces jeux ont très souvent une tonalité sexuelle, que nous découvrons facilement, notre attention éveillée par d'autres mots qui orientent notre interprétation. Ainsi Villon lègue-t-il à Guillaume Charruau (huitain 99), pour améliorer son *état,* son *brant* (son épée) sans le fourreau, et un *reau,* un royal d'or, une pièce de monnaie. Pour lire ce passage, nous disposons d'une première grille: Villon lègue à Charruau son épée pour lui permettre peut-être de se venger,[19] mais surtout d'accéder à l'*état* nobiliaire, et il critique ainsi ses prétentions. Mais nous décelons bientôt une seconde grille: l'*état* représente l'état physique, la vigueur, le *brant* et le *fourreau* les organes sexuels complémentaires. Charruau est alors l'*homme de la charrue,* le *laboureur,* proche du *laboureur de nature* de Rabelais. Il existe une troisième grille, scatologique, car le mot *reau* peut être monosyllabique, et il l'est dans certains manuscrits, et c'est le *rot,* tandis que le *bran* est l'excrément. C'est une manière de dire «zut» au personnage: Rabelais nous offre maint exemple de l'expression (*Bren pour les sergents).*

Mais la critique est aussi sociale. Ainsi, dans le huitain 102, l'accumulation des noms d'animaux et d'oiseaux tous les deux vers – vache, bœuf, chiens, éperviers, perdrix, plouviers – incite à chercher dans le registre animal. Villon s'adresse à deux marchands de drap, Merebeuf et Louviers, dont le nom s'écrit aussi Louvieux. Dans le contexte que nous avons décrit, ces deux noms propres, qui riment avec *bœuf* et *bouvier,* se lisent autrement:

· *Merebeuf,* c'est le *maire,* le premier des bœufs,

· *Louviers,* c'est l'homme *louvier,* qui a les caractéristiques du loup, une sorte de loup-garou, ou le *loup vieux,* ou le *louvetier.* Il y a réduction dénigrante par animalisation des personnages et dévalorisation sociale. De surcroît, ayant rencontré en *louvier* un terme de chasse, Villon construit le huitain autour de ce champ sémantique, donne aux légataires des chiens dressés pour la chasse à l'épervier, fait d'eux des chasseurs maladroits qui doivent recourir aux bons offices d'une marchande de volailles pour se procurer du gibier.

Pourquoi appeler Philippe Brunel le seigneur de Grigny? Sans doute pour ridiculiser les prétentions de ce noble qui avait dérogé, accusé d'impiété et de vol dans une église, mais surtout parce que Grigny s'insère dans une série qui fournit en ancien français: *grignant* «grinçant, hérissé», *grigne,* «rechigné, grognon», grignos «qui montre les dents, qui retrousse les lèvres». Apparaît ici l'image du chien menaçant. Au contraire du *Roman de Renart* où les animaux s'humanisent, les héros de Villon tendent à s'animaliser.

Enfin, il arrive à Villon de bouleverser la géographie parisienne, d'adjoindre à Montmartre le *Mont Valerien,* peut-être pour dénconcer des rencontres entre les religieuses peu pudiques de Montmartre et les ermites du mont Valérien, mais surtout pour dire que les religieuses de Montmartre *ne valent rien.*

5. A l'inverse – et c'est le cinquième procédé marquant – on peut découvrir un nom propre derrière un nom commun.

Villon utilise à l'occasion une variante orthographique; pour une part, il façonne encore sa langue à son gré. Au vers 856, présentant le prétendu *Roman du Pet-au-Diable* qu'il lègue à son père adoptif Guillaume de Villon, le poète, plutôt que la forme *cahiers,* utilise la forme *cayeux.* Le choix de cette forme permettait une équivoque avec le nom de son ami et mauvais génie Colin de Cayeux qui avait participé lui aussi au vol du Collège de Navarre. Tout le huitain, qui comporte aussi le nom avertisseur d'un autre comparse G. Tabarie, devient l'exaltation subtile d'un méfait qui a manifesté l'audace et l'habileté des exécutants au lieu d'être seulement la description ironique d'un roman imaginaire. C'est aussi le moyen de signaler l'importance de Colin de Cayeux, cité ailleurs dans le *Testament* et les ballades en jargon, son maître en plusieurs domaines, art du cambriolage, langage et mœurs des Coquillards.

Il lui arrive de jouer sur l'identité de la majeure partie du mot. Au cœur même de la ballade pour Robert d'Estouteville, destinée à exalter l'amour profond et fécond du prévôt de Paris et de sa femme Ambroise de Loré, nous avons un double jeu sur le patronyme de cette dernière, puisque les premières lettres des vers 1388 à 1391 constituent l'acrostiche LORÉ et que les premiers mots du vers 1388 sont LAURIER SOUEF, «laurier doux». Double hommage à la dame: le *laurier souef,* qui est le laurier commun dont les baies donnent une huile d'odeur agréable, est le symbole de l'action bienfaisante de l'épouse qui aide et apaise son époux dans les moments difficiles; le *laurier,* qui couronnait au moyen âge les poètes, les artistes, les savants, les jeunes bacheliers, couronne ici l'une des femmes les plus accomplies de son temps dont le chroniqueur Jean de Roye a écrit qu'elle «estoit noble dame bonne et honneste, et en l'ostel de laquelle toutes nobles et honnestes personnes estoient honorablement receues».

6. Par un autre procédé, le poète nous convie à retrouver dans un tour figé ses éléments, à retourner au sens originel qui est dénigrant ou à mesurer l'écart entre la dénomination et la réalité, à sentir la fausseté du langage.

Le huitain 106 contient le legs au Prince des Sots, chef d'une troupe de comédiens, les sots, qui jouaient les sotties, pièces comiques militantes à caractère politique et qui portaient un costume caractéristique dont on peut se faire une idée

grâce au tableau de Breughel, la *Fête des Fous:*[20] bonnet à oreilles d'âne, grelots, marotte, sceptre à grelots, vessies garnies de pois. Ce huitain est fondé sur la répétition des adjectifs *bon* et *sot.*

Dans un premier temps, le legs peut sembler positif: Villon donne au Prince des Sots un acteur, Michaut du Four, dont il dit qu'il chante bien et débite de fines plaisanteries. Mais bientôt le dernier vers, sous forme de devinette – *Il est plaisant ou il ne l'est pas* – nous invite à relire le huitain et à y découvrir des antiphrases: Michaut du Four devient un imbécile caractérisé dont les plaisanteries sont si stupides qu'elles ne font pas rire et qui débite bêtement des chansons niaises. Dès lors, en faisant un tel legs au Prince des Sots, n'est-ce pas porter un jugement défavorable sur les acteurs comiques de ce nom dont, par ce biais, Villon dénigre les plaisanteries et les spectacles? N'est-ce pas faire du Prince des Sots, plus que le chef d'une troupe d'acteurs, le premier des imbéciles?

7. Il est un autre procédé auquel Villon aime recourir: c'est l'accumulation sémantique, dont nous aimerions donner quelques exemples.

Villon lègue au seigneur de Grigny la tour de Billy (v. 1348). Il joue sur la réalité: c'était une tour contestée et en ruines. Il joue sur le mot de Billy qui, selon les allusions du texte, sera la tour

- où l'on *bille,* c'est-à-dire où l'on garotte quelqu'un sur un billot de bois pour le torturer;
- où l'on ramasse du *billon,* un peu d'argent (*Lais,* v. 319), et *bille* désigne l'argent en argot;
- où l'on *bille,* où l'on se réfugie;
- qui est faite de *billes,* de morceaux et de débris de bois.

Cette accumulation sémantique provient dans d'autres cas de la superposition de plusieurs personnages qui sont des contemporains de Villon ou appartiennent à la littérature ou à l'histoire.

Qui est Macaire (v. 1418) à qui Villon a demandé la recette répugnante pour frire les langues envieuses des frères Perdrier? C'est, d'abord, un mauvais cuisinier qui fait cuire un diable avec tous ses poils et qui aime l'odeur du brûlé: Geoffroy de Paris l'avait déjà raillé dans le *Martire de saint Baccus*; c'est un saint que l'on voyait fréquemment représenté sur les vitraux et les bas-reliefs en lutte avec le démon; c'est enfin – et cela convient dans un contexte où l'on accuse de perfidie les frères Perdrier – un traître de la lignée de Ganelon qui, par ses mensonges, avait fait bannir la reine Sebile et avait assassiné le fidèle Aubry; mais le chien de celui-ci vengea son maître et tua Macaire au cours d'un combat singulier.

Au vers 923, dans un passage relatif à son amie Catherine, Villon invoque *sainte Marie la belle.* Aussitôt on pense à la Vierge Marie dont *belle* était l'une des épithètes les plus courantes: ainsi dans la *Farce de Maître Pierre Pathelin.* Mais c'est aussi sainte Marie l'Egyptienne, la prostituée repentie, dont il est question dans la *Ballade pour prier Notre Dame* et qui convient bien dans un passage où Catherine est accusée d'être une femme vénale.

8. Villon ne dédaigne pas le recours à des noms propres qu'il charge de l'héritage littéraire du moyen âge, comme ceux qui désignent la femme bien aimée dans le *Testament.* Nous avons déjà vu qu'il l'appelle Denise. Ailleurs, elle a le nom de Rose, nom de la femme dans la poésie amoureuse, dans les dialogues de farce; c'est l'héroïne du *Roman de la Rose* dont le jeune amoureux a entrepris la conquête et qu'il finit par posséder. Au surplus, dans le même passage, le nom de *Rose* est inséré dans divers réseaux linguistiques:

- celui de la fleur épanouie qui va se faner rapidement dans la *Ballade à s'amie*;
- celui de la lettre R dont Villon souligne l'emploi dans une ballade *qui se termine tout par R,* écrit-il (v. 935), lettre de l'hypocrisie, de la félonie;
- celui, antithétique, de la *Rose Mystique,* qu'est la Vierge, en face de la *Rose charnelle.*

L'autre nom est Catherine de Vausselles. Sans doute Vausselles est-il un ajout plaisant de Villon. Mais en quoi consistait la plaisanterie? D'une part, Vaucel était le nom d'un vénérable chanoine de Saint- Benoît-le-Bétourné; d'autre part, le nom de *vaucelle* comporte une équivoque: dans les pastourelles, c'est le vallon où le chevalier entraînait et séduisait la bergère, souvent délurée et sensuelle. Adam de la Halle parlait déjà, dans le *Jeu de la Feuillée,* à propos de sa femme Maroie, de la *grant saveur de Vauchelles.*

9. Terminons par le jeu de l'amalgame et de l'énumération dont sont victimes en particulier les moines mendiants. Dans la strophe 32 du *Lais,* Villon les laissait en compagnie des seules *Filles Dieu* et des *Béguines*: nous restions entre gens de religion. Dans le *Testament,* tout change: au huitain 116, le poète ajoute les Turlupins et Turlupines, hérétiques qui proclamaient que tout ce qui est naturel est bon, que l'on avait exterminés sous Charles V et dont on avait encore brûlé certains en 1420 dans les Flandres; dans la *Ballade de Merci,* les Mendiants se retrouvent en compagnie des flâneurs et élégants qui font résonner leurs semelles de bois sur le pavé, des chevaliers servants des dames, des filles de joie portant des cottes qui moulent leurs corps, des jeunes présomptueux transis d'amour.

Si l'on se rappelle qu'à ces jeux sur les noms propres s'ajoutent le procédé très répandu de l'antiphrase, où l'on dit le contraire de ce qui est, et les divers jeux syntaxiques – le même mot peut remplir des fonctions différentes, le même pronom singulier renvoyer à deux réalités distinctes, le même verbe pourra être impersonnel ou personnel, à la Ière ou à la 3ème personne – on comprend l'importance de ce fait littéraire et l'on est amené à s'interroger sur ses fonctions.

II.

La première de ces fonctions est de transformer la seconde partie du *Testament* – qui certes imite avec minutie les actes du temps – en un grand défilé de carnaval, en

une fête de la parodie et de la métamorphose dont les acteurs, le plus souvent grotesques, nous sont évoqués par leur nom que Villon a rendu signifiant, ou par un don qu'ils portent sur eux ou tiennent entre leurs mains, ou par un détail, un trait du visage ou du corps grossi jusqu'à la caricature. Cette procession burlesque, où les gens avancent par groupes, affranchit de la vérité dominante, abolit les rapports hiérarchiques et les tabous dans une égalité subversive qui libère les individus des règles constantes de l'étiquette et de la décence, et qui traduit le refus de l'immuable et de l'éternel, au profit des formes changeantes qui reflètent la conscience du caractère relatif des vérités et des autorités, à travers les permutations et les détrônements bouffons. Rire universel qui atteint le monde entier et le rend comique, rire ambivalent, joyeux et sarcastique, qui affirme en même temps qu'il nie.

Voici le début de cette parade, dont Gautier avait senti le caractère, puisqu'il introduisit sa galerie des Grotesques par le portrait de Villon: Y. Marchant brandissant une épée et chantant un rondeau émouvant sur la mort de sa maîtresse, Jean Le Cornu pourvu de superbes cornes et Baubignon gratifié d'une belle bosse qui avait la même signification satirique que les cornes; Saint-Amant et sa femme chevauchant un âne rouge et une jument, puis s'identifiant à eux; sire Hesselin titubant d'ivresse et roulant des tonneaux de vin; J. Raguier ivre aussi, les jambes nues et sans doute mangées de scrofules; Merebeuf et Louviers, passés à la condition animale, l'un placide bovin, l'autre loup agressif; Jean Le Loup dissimulé sous un large manteau; Jean Riou porteur d'une hure de loup et le corps enveloppé dans la fourrure de la même bête; Robin Trascaille juché sur un épais roncin, la tête recouverte d'une jatte qui fait fonction de casque; Jean Laurens avec les yeux rouges de l'ivrogne qu'il frotte du fond répugnant d'une besace; les auditeurs des comptes munis d'une chaise percée. Quant aux Perdrier, ces médisants qui ont recommandé à Villon des Langues *rouges, cuisantes et flambantes,* ils s'avancent, un plat de langues répugnantes entre les mains, une longue langue leur sortant de la bouche comme dans de nombreuses représentations de démons ou animaux démoniaques, leurs vêtements recouverts des langues que portaient les gens condamnés par l'Inquisition pour faux témoignage et qui symbolisaient les flammes de l'enfer. Vers la fin du cortège, Pierre de Brézé, transformé en maréchal ferrant qui cherche à ferrer des oies.

Menant le jeu avec force grimaces, Villon assume tous les rôles, prend tous les masques: testateur mourant qui ressuscite et se livre à toutes sortes de gambades carnavalesques, amoureux transi, chevalier élégant, banquier, pèlerin, pédagogue, marchand ambulant, médecin, proxénète, *povre viellart,* vieux singe dont les grimaces ne font plus rire, ou *viel usé roquart,* formule sur laquelle on hésite: J. Rychner et A. Henry refusent les traductions de «soldat à la retraite» à qui l'on confie la garde d'une forteresse, et de cheval cagneux; ils penchent pour celle vieil homme toussant et crachant; mais il faut se souvenir que le *roquart* est un oiseau de proie bâtard, de qualité inférieure, impropre à la chasse. Villon utilise diverses voix, parlant par la bouche du pirate Diomédès, d'une vieille femme qui autrefois vendait des heaumes, de sa mère, du grand seigneur Robert d'Estouteville.

Le masque, dont les formes peuvent surprendre, émouvoir ou choquer, et qui a toutes sortes de succédanés – parodies, caricatures, grimaces, singeries... – a une valeur positive, libératrice et régénératrice, comme l'a bien vu Bakhtine:[21]

> Le masque traduit la joie des alternances et des réincarnations, la joyeuse relativité, la joyeuse négation de l'identité et du sens unique, la négation de la coïncidence stupide avec soi-même ; le masque est l'expression des transferts, des métamorphoses, des violations des frontières naturelles, de la ridiculisation et des sobriquets.

Le jeu des masques, s'opposant à l'immobilité, met l'accent sur le renouveau personnel, social, historique ; le déguisement marque la rénovation du personnage social ; mais se révéler différent et contradictoire, c'est ne rien révéler de soi en particulier.

Le rire offre la possibilité d'un monde différent et d'une vie autre, détruit les limites de l'un et de l'immuable, bouleverse l'ordre social et naturel, fait éclater l'univers du sérieux. Le texte littéraire devient quelquefois le lieu de la décomposition du réel – plutôt que de la jambe de Raguier au v. 1042, Villon parle du *mol et greve,* du mollet et du devant de la jambe – mais il est le plus souvent le lieu de sa métamorphose, où les gens changent de rôle, se transforment comme dans les tableaux de Bosch. Ce qui explique l'abondance des antiphrases: des vieillards cassés par les ans se muent en petits clercs dont il faut assurer l'entretien par une bourse et à qui l'on tire les oreilles ; trois vieux usuriers apparaissent sous les traits de garçonnets tout nus, que l'on habille, envoie à l'école, qui ont de la peine à apprendre leur leçon, tant ils ont la tête dure, et qu'au besoin leur maître rouera de coups afin qu'ils aient une bonne éducation. Le temps d'un vers, de brutaux policiers deviendront de *bonnes et douces gens* (v. 1088), le répugnant Pernet de la Barre un jeune homme *beau et net* (v. 1096).

La métamorphose s'opère devant nous. Au long de l'œuvre dans certains cas: l'évêque Thibaud d'Aussigny, que nous voyons bénir les rues au vers 7, se confond au vers 737, à la faveur d'une homonymie, avec l'ignoble et débauché favori du duc de Berry, Tacque Thibaud, pour devenir, dans la *Ballade de Merci* (v. 1984), un de ces *traîtres chiens mâtins* qui ont contraint Villon à mâcher et ronger de dures croûtes maint soir et maint matin. Cette évolution permet de mesurer le chemin parcouru: l'évêque n'a plus rien de sacré, il est même sorti du règne humain, Villon se sent libéré. La métamorphose peut s'accomplir et se multiplier dans le cadre d'un huitain: Pierre de Saint-Amant, mauvais cavalier, s'identifie ensuite à sa monture, à un *cheval blanc qui ne bouge,* puis à un âne rouge, tandis que sa femme devient une mule, puis une jument. Ailleurs (huitain, 120), frère Baude, qui est un vieil homme, nous dit Villon lui-même, subit trois métamorphoses successives: le voici, d'abord, par la vertu de son nom qui, adjectif, signifie «gai, allègre, vif», voire «lascif», un jeune homme bouillant et intrépide ; ensuite, le don du poète – une *salade,* c'est-à-dire un casque, et deux *guisarmes,* deux hallebardes – mots qui comportent une acception érotique que reflète un poème contemporain[22] – donc le don du poète le transforme en un guerrier redoutable et un amoureux gaillard ; enfin, dans un ultime avatar, il s'identifie au diable de Vauvert, monstre vert et barbu, moitié homme, moitié ser-

pent, armé d'une grande massue qui terrorisait les passants de la rue d'Enfer. Mais cette métamorphose s'opère à l'occasion au sein d'une phrase ou d'un seul vers où le même nom, changeant de fonction, de sujet devient complément, où le verbe passe du subjonctif à l'indicatif avec un sujet différent.

Bien que Villon affirme que

> Les monts ne bougent de leurs lieux
> Pour un pauvre, n'avant n'arriere,

ces changements vont jusqu'à bouleverser la géographie, puisque Villon rapproche, à Paris, le Mont-Valérien et Montmartre, dans l'ouest de la France les bourgs de Saint-Generou (prononcé *genesou*) et de Saint-Julien-de Voventes, bouleversements qui n'ont rien de gratuit, puisque la jonction de ces noms révèle de nouveaux sens: *genesou voventes* signifiant «je ne paie pas ce que vous m'avez vendu».

Bien plus, à y bien regarder, on s'aperçoit que ces métamorphoses affectent tout le *Testament,* pas seulement la seconde partie où l'élève enseigne au maître (v. 1631) et où des vieillards retournent à l'école, mais même le début de façon moins voyante: Cerbère gagne une tête dans la *Double Ballade des Folles Amours,* il en a quatre au lieu des trois de la mythologie antique ; Samson porte des lunettes ; Orphée l'initié devient un ménestrel de village qui anime fêtes et noces. Ailleurs, dans la reprise du lieu commun du monde renversé, par la magie de l'amour et la rouerie de Catherine, la farine se transforme en cendre, le mortier d'un président en un élégant chapeau de feutre, le ciel en une poêle d'airain, les nues en une peau de veau et une truie (animal ou machine de guerre) en moulin à vent. La langue courante se retourne: alors que le proverbe affirmait *Selon le seignor, mesnie duite,* à peu près «tel maître, tel valet», Villon écrit: *Selon le clerc est duit* (dressé) *le maître* (v. 568), et il ne va plus *de vie à mort,* mais *de mort à vie.*

L'on se rend compte que ces métamorphoses consistent le plus souvent à animaliser les personnages. Animalisation totale: le seigneur de Grigny, les persécuteurs de Villon et, l'espace d'un instant, Merebeuf et Louviers deviennent des chiens grondants – et l'on retrouve fréquemment l'image défavorable du chien (envieux, querelleur, lubrique, paresseux) qui reflètent chez Villon comme un complexe de Cerbère qu'éprouve l'homme errant, chassé par tous, en marge de toute vie normale ; les deux vieux chanoines de Notre-Dame se transforment en loirs qui hibernent, Saint-Amant et sa femme en montures, J. James en pourceau, lui qui vient d'hériter d'une maison située *Rue aux Truyes* (vers 1818–1819). Animalisation partielle, et nous retrouvons ces monstres hybrides chers au moyen âge et à Bosch (tête d'animal sur corps d'homme, tête humaine sur corps d'animal): Michaut Cul d'oie garde la tête d'une homme, mais prend le croupion d'une oie, comme Marc a des oreilles de cheval dans le *Tristan* de Béroul.

Cette animalisation peut se produire sous nos yeux, au cours des vers qui sont consacrés à un légataire de Villon: Jean Riou porte d'abord une hure de loup qu'il mangera ensuite ; au terme du développement, il s'enveloppera dans une fourrure de loup, s'identifiera au loup, puisqu'à la chute du huitain le poète recommande.

Que des peaux, sur l'iver, se fourre –

et l'on pense aussitôt au *Bisclavret* de Marie de France, où le chevalier se métamorphose en loup et ne peut retrouver sa forme humaine, sa femme lui ayant volé ses habits.

Pourquoi cette animalisation? C'est, pour une part, un moyen, entre autres, d'introduire dans les œuvres les activités physiologiques du corps, de tout ramener au domaine corporel qui est universel, au boire et au manger, à la digestion, à la vie sexuelle. Cette exaltation du *bas corporel,* pour reprendre l'expression de M. Bakhtine, rabaisse l'orgueil de l'homme, mais aussi elle le régénère, elle conjure la mort. De là, dans le même temps, de nombreux dons et mots qui avaient un sens équivoque au moyen âge et qui pullulent dans l'œuvre du poète: l'épée, appelée *brant* dans le texte pour permettre un jeu supplémentaire avec le *bran,* «excrément», la guisarme (hallebarde), la lance; la charrue; le grès «la pierre» et le manche de houe; le nez de Genevois, qui était un symbole phallique; le mortier et la potence (le pilon) qui ne sont pas seulement les attributs de l'épicier ou de l'apothicaire; de là, des passages qui invitent à l'acte charnel et citent nommément ces organes (huitain 111); de là, l'évocation de réalités vulgaires (*Roman du Pet-au-Diable,* chaise percée, étron de mouche, et Villon descend jusqu'au répugnant dans la *Ballade des Langues envieuses* ou la *Ballade de la Grosse Margot*; de là, le geste final du poète: *ce jura il sur son couillon,* et l'exaltation de Michaut qui mourut à la tâche.

Le *Testament* est donc la grande fête des Michaut et des Jean, les premiers prenant les femmes des seconds.

Dans ce jeu insolite, on passe facilement de l'humain à l'animal, voire au végétal, sans qu'aucune frontière nette les sépare, ni qu'aucune stabilité les maintienne sous le même aspect, dans un mouvement constant de l'existence éternellement inachevée, qui s'exprime dans la permutation des formes et de la hiérarchie comme dans les sculptures du moyen âge: ainsi, sur les piliers de Souliac, huit bêtes montent à l'assaut du linteau; chaque fois, c'est un fauve à tête, ailes et serres d'aigle qui se croise et s'affronte avec un lion incroyablement allongé dont le cou a passé sous le boudin festonné qui masque les bords. Cette création permanente, qui associe des éléments hétérogènes, affranchit du banal et du conventionnel, jette un regard neuf sur le monde, élargit les possibilités du langage et de la réalité, libère le vocabulaire et les mœurs. Ce rire n'est pas seulement un moyen de conquérir le lecteur, ni un masque protecteur: il écarte les angoisses personnelles et les angoisses du temps, vainqueur du sérieux extérieur comme de la censure intérieure, victorieux de la peur de l'au-delà, de la mort, du sacré, de l'enfer, des mauvaises gens et des soldats licenciés, de l'épidémie, des puissants de ce monde, triomphant de l'angoisse d'une société bouleversée dans ses croyances, en proie à une crise métaphysique, contemplant son déclin, s'opposant à l'hypocrisie et à la flatterie. Libération éphémère, puisque, la fête finie, l'homme retombe sous le joug de la peur, comme le suggère la dernière ballade du *Testament,* éclairée par des plaisanteries mais ressassant toutes les hantises du poète.

Celui-ci se rattache, en fait, à une double tradition médiévale.

D'abord, à une tradition philosophique, héritage de Jean de Meun et du *Roman de la Rose,* et, en remontant plus haut, de la pensée chartraine. Le *Testament* qui évoque et discute toutes les formes de l'amour (amour courtois dans la *Ballade à s'amie,* amour raffiné et sensuel du gras chanoine dans les *Contredits de Franc Gontier,* amour conjugal dans la *Ballade pour Robert d'Estouteville,* amour vénal et vulgaire de la Grosse Margot...) et qui, semble-t-il, condamne l'homosexualité, continue le grand débat sur l'Amour que le *Roman de la Rose* a développé, où plusieurs maîtres prodiguent leur enseignement, les uns représentatifs d'une théorie (Raison, Amour, Vénus, Génius), les autres d'une expérience (Ami, la Vieille), Nature fournissant la conclusion en exposant sa philosophie de la plénitude et de la régénération.

C'est ce qu'a senti David Kuhn,[23] malgré certains excès et une simplification outrancière. Villon, pour une large part, se constitue le porte-parole et l'avoué de la Nature contre la perversion générale, le champion de la fécondité, de la justice, du flux vital, de l'amour et des organes sexuels, contre les forces de Mort, la stérilité, l'avarice, la sodomie, le mensonge, l'injustice, que symbolise Thibaud d'Aussigny. Même la *Ballade des dames du temps jadis* serait, à en croire D. Kuhn, construite autour du thème de la fertilité, les neiges d'antan du refrain étant à la fois une menace et la promesse d'une continuité. Le propos de Villon serait donc de travailler avec la parole pour refaire, redresser et fertiliser le monde, la poésie, le langage, soi-même et les autres.

Cette pensée philosophique, qui remonte au *Timée* de Platon, à la *Physique* et à la *Métaphysique* d'Aristote, identifie la bonté de Dieu à sa fécondité; elle insiste sur les idées de la plénitude d'un monde sans lacune et d'une chaîne continue des êtres, des plus humbles aux plus élevés, d'où découle une double nécessité: la réalisation de toutes les possibilités et leur maintien par l'exercice constant du pouvoir reproducteur afin qu'il n'y ait pas de manque dans l'univers. En accomplissant cette fonction de reproduction, les créatures participent à l'activité créatrice de l'être éternel, prennent part à sa vie éternelle.

Pour la réalisation de cette philosophie de la plénitude, il était nécessaire d'y adjoindre le principe de la réfection, du remplissage, et c'est Jean de Meun qui insista le plus sur ce point; aussi, si l'idéal est celui de la fécondité et de la régénération de l'espèce, les plus précieux organes sont ceux de la génération qui sont sacrés, comme l'avait déjà exposé Alain de Lille. En revanche, la chasteté, le célibat et les déviations sexuelles sont des offenses contre Dieu et la nature, tandis que des récompenses célestes attendent ceux qui accomplissent les lois de la génération. Le rôle et le devoir de la Nature sont de faire qu'aucun trou n'apparaisse dans la chaîne des êtres vivants. Dieu a délégué ses pouvoirs à Nature qui elle-même les a délégués à Genius, Amour et Vénus.[24]

D'autre part, Villon est l'héritier de la tradition jongleresque, homme de lettres qui truffe son texte d'allusions, de reprises, de parodies, d'emprunts à des œuvres antérieures ou contemporaines (Rutebeuf, Jean de Meun, *Roman de Renart, Jeu de la Feuillée,* fabliaux, E. Deschamps, Charles d'Orléans, théâtre du XVe siècle...),

poète qui reprend les jeux verbaux traditionnels, souvent grossiers, cent fois ressassés, et qui joue avec le monde et le langage dont il entend utiliser toutes les possibilités, mais surtout jongleur étroitement lié à l'aspect ludique de la tradition populaire du Moyen Age.

En effet, pendant toute cette période, à côté de la vie officielle, n'a cessé d'exister un second monde, organisé autour du rire et du corps, dans lequel tous les gens étaient mêlés à des moments déterminés de l'année, à l'ombre de chacune des fêtes religieuses. Fêtes du rire, héritées pour une large part des saturnales romaines, du mime antique et du folklore local, dont les plus connues sont les carnavals et processions burlesques, les fêtes des fous, la fête de l'âne, le rire pascal, les fêtes agricoles, les parodies des cérémonies de la vie courante – fêtes extérieures à l'Eglise et à la religion, semblables aux cultes et aux mythes des folklores primitifs, à la frontière de la vie et de l'art, vie à la fois idéale et effective, «qui pénétrait temporairement dans le royaume utopique de l'universalité, de la liberté, de l'égalité et de l'abondance».[25]

Ainsi célébrait-on, le 14 janvier, pour commémorer la fuite en Egypte, la fête de l'âne, dont il reste un souvenir sur un chapiteau de l'église Saint-Lazare d'Autun, où saint Joseph tire un âne monté sur des roulettes et portant sur son dos la Vierge et l'Enfant Jésus... L'âne, avec, sur son dos, une jeune fille habillée richement et un petit enfant, était conduit à l'église, entouré du peuple qui chantait ses louanges. Alors, la jeune fille restant dans le chœur ainsi que l'enfant, on dirigeait la bête du côté de l'Evangile, et la fête commençait une messe avec *Introït, Kyrie, Gloria, Credo...*, où des *hi-han* remplaçaient les *Amen*. La fin était digne du reste. Le prêtre se tournait vers la foule:

Ite missa est, hi-han! hi-han! hi-han!

A quoi le peuple répondait:

Deo gratias, hi-han! hi-han! hi-han!

Pour couronner le tout, on chantait en latin – avec refrain en français – l'hymne suivant dont voici le début:

Des pays de l'Orient
Est arrivé un âne,
Beau, très courageux,
Une excellente bête de somme...

Hé! sire âne, chantez donc,
Belle bouche grimaçante;
Vous aurez du foin en quantité
Et de l'avoine à profusion.

Il marchait lentement,
Mais le bâton était là,
Et l'aiguillon
Pour le piquer aux fesses...

Quant aux fêtes des fous, elles étaient célébrées par les clercs et les écoliers les jours de l'an, des Innocents, de la Trinité, de la Saint-Jean, dans les églises d'abord, puis,

peu à peu devenues suspectes et pourchassées, dans les rues et les tavernes où l'on parodiait le culte officiel au milieu de déguisements et de danses obscènes, avec des scènes de déshabillage, de goinfrerie et de beuverie sur l'autel même. Au XVe siècle, on discutait de cette coutume: ses apologistes parlaient de la nécessité de laisser la seconde nature de l'homme se donner libre cours au moins une fois l'an. Mais le 12 mars 1444, la faculté de Théologie condamnait la fête des fous, en réfutant les arguments de ses défenseurs.[26]

Par le biais des allusions et des jeux verbaux, Villon a lui-même établi des liens avec les manifestations de la joie et de la culture populaires. Avec la fête de l'âne: le huitain consacré à Saint-Amant est tout entier construit sur des noms de montures et s'achève par la mention de l'âne rouge, cependant qu'ailleurs l'acte sexuel est appelé *jeu de l'âne (Testament,* v. 1566). Avec la fête des fous qui survit dans la sottie (et il parle du *Prince des Sots*) et les cortèges carnavalesques que rappelle la *Ballade de Merci:* fous et folles, sots et sottes qui s'en vont sifflant six à six, en agitant des marottes tintinnabulantes et des vessies de porc remplies de pois.[27] Avec les diableries, puisque frère Baude se transforme soudain en diable de Vauvert.

Avant Rabelais, Villon est donc bien représentatif de cette fin du moyen âge où la culture populaire, reléguée dans les fêtes ou certains genres mineurs, pénètre dans la grande littérature, dans les mystères et les *remakes* des chansons de geste, tandis que les sotties et les farces s'épanouissent, ainsi que les sociétés comme les Enfants sans souci et le Royaume de la Basoche.

III.

Toutefois, ces jeux n'ont rien d'innocent: Villon les charge de sa rancune et de sa vengeance ; ils ont une fonction dénigrante qui tend à rabaisser les puissants. Bon vivant qui est souvent un mauvais plaisant, le poète demeure l'exclu et le déchu qui cherche à se venger de ceux qui lui ont nui et aspire à retrouver la protection d'un milieu clos pour le défendre contre les agressions de l'extérieur, comme le manifeste la récurrence des images du château, de la maison et même de la maison close, de la chambre bien fermée – bref, le fameux *regressus ad uterum* de Freud.

De là, à côté d'une philosophie optimiste, pour une part héritée, et d'un rire tout rabelaisien, la satire grinçante d'un homme amer que le désespoir menace, dépossédé, vieilli, trompé, rejeté de la vie.

Aussi les jeux verbaux tendent-ils à dénoncer les tares, la sottise, les prétentions, la méchanceté, l'hypocrisie des gens respectables qu'il cherche à ridiculiser, reprenant des critiques traditionnelles, en introduisant d'autres, toujours acerbes, pourfendant les riches égoïstes, les juges et enquêteurs trop sévères, les policiers suspects, faisant écho à la colère et au scepticisme populaires.

Griefs personnels, certes: les uns lui ont nui, en l'emprisonnant ou en le jugeant, Thibaud d'Aussigny à Meung-sur-Loire, François de La Vacquerie, Jean Laurens, Michaut du Four et d'autres dans l'affaire du Collège de Navarre ; mais d'autres

sont impliqués dans l'histoire d'amour de Villon, qui a trop aimé Catherine et qui a été trompé avec des rivaux: Itiers Marchant, Jean Le Cornu, François Perdrier, Noël Jolis, si l'on en croit Tr. Tzara. Griefs des protecteurs qu'il recherche (communauté de Saint-Benoît, Robert d'Estouteville, voire Louis XI), du milieu universitaire et du peuple qui l'entourent.[28]

La plupart du temps, il ressasse les mêmes accusations: ivrognerie, mœurs anormales, débauche ou impuissance, infortunes conjugales, avarice, méchanceté, hypocrisie. Mais les procédés sont divers. Villon se sert des sens multiples pour transformer un legs en une attaque d'une cruauté raffinée: quand il donne son *brant,* son épée, à I. Marchant, il lui souhaite plus ou moins la mort, l'accuse de débauche et/ou d'impuissance. Il joue sur les noms *(Troussecaille* ou *Tacque Thibaut).* Il caricature un personnage ou révèle des détails honteux. Il fait des dons qui se retournent souvent contre le légataire: Jean Le Cornu, autre rival, reçoit une maison qui lui tombera sur la tête et qui, rendez-vous des mauvais garçons, lui vaudra quelques coups mortels.[29]

Le plus souvent, il utilise l'antiphrase. C'est ainsi que le *jeune* Marle du vers 1266 peut être en réalité le vieux Jean de Marle, puissant et riche financier qui mourut en 1462, en même temps que se profile l'image de l'oiseau, symbole du diable dans la *Légende dorée (Vie de saint Bonoît),* mais surtout oiseau chanteur, lié au motif du printemps et de l'éveil de l'amour dans le verger de l'émir de *Floire et Blancheflor* ou celui du *Roman de la Rose.* Le merle apparaît aussi dans le *Bestiaire* de Pierre de Beauvais, oiseau agréable qui chante très haut en avril et mai, et que l'homme garde en cage à cause de son chant.[30] Il y aurait donc une cocasse disproportion entre le vieil homme et l'oiseau chanteur, symbole de l'amour que Villon évoque dans le même huitain: *Car amans doivent estre larges* (v. 1273).

IV.

Par cet exemple, nous touchons du doigt les difficultés que nous rencontrons, car est-il sûr qu'il faille prendre par antiphrase l'adjectif *jeune?* Ne faut-il pas conserver à l'expression son sens immédiat? D'autre part, si l'on examine la valeur symbolique du nom, laquelle retenir?

Cette complexité est sans doute voulue. Cet humour meurtrier, pour reprendre l'expression de Jean-Paul, finit par transformer le monde en quelque chose d'extérieur qui échappe à nos prises, le sol se dérobe, le vertige nous emporte, nous ne voyons plus rien de stable autour de nous ni en nous: l'individu profond, complexe, inépuisable, toujours changeant, devient flou, incertain, composite, comme le monde, fait de pièces et de morceaux contradictoires.

Cette recherche de l'ambiguïté, cette polyvalence reflètent une certaine attitude qu'on peut qualifier de philosophique. Ces mots suspects que tiraillent divers sens et qui comportent plusieurs plans de signification, cet émiettement du langage visent à rendre évidente l'incertitude du monde. Il est quasi impossible d'appréhen-

der la réalité, les êtres humains, le langage. Que sont les légataires, des amis, comme il est dit en clair, ou des ennemis égoïstes comme les legs nous invitent à le penser souvent? Des débauchés ou des impuissants? Qu'en est-il de l'amour? Est-il possible, est-ce toujours un jeu érotique ou une duperie? Qu'est-il lui-même derrière ces masques? Que désignent les mots? Où est l'apparence, où est la réalité?

Apparaît maintenant l'importance de certains vers que leur allure paradoxale a fait négliger, mais qui offrent une des clés du *Testament* et de la seconde moitié du XVe siècle:

> Rien ne m'est sûr que la chose incertaine...
> Doute ne fais, fors en chose certaine...

D'ailleurs, il y a permanence de ce thème puisque, dans le *Lais,* Villon disait déjà:

> Et puisque départir me faut,
> Et de retour ne suis certain,
> .....
> Vivre aux humains est incertain.

C'est aussi un des motifs favoris de la cour de Blois, comme en témoignent de nombreuses ballades:[31]

> En doute suis de chose très certaine...
> Grand doute fais de chose bien certaine...

Au fond, les étranges ballades des *Menus Propos,* avec le refrain: *Je connais tout, fors que moi-même,* des *Contre-Vérités (Il n'est service que d'ennemi)* qui détruit le manichéisme du bon sens, et du *Concours de Blois (Je meurs de soif auprès de la fontaine),* ces trois ballades, qui révèlent paradoxalement l'homogénéité du monde villonien, expriment la philosophie de la seconde partie du *Testament,* vision d'un monde ambivalent, brisé, éclaté en parties contradictoires entre lesquelles Villon ne peut choisir.

Pour le signifier, Villon a eu recours à une formule où l'on n'a vu à tort que l'expression du caractère ou de l'évolution du poète: c'est le fameux *Je ris en pleurs,* qui lui aussi appartient à l'époque, puisque Molinet disait: *Ma bouche rit et mon povre cueur pleure,* que Guillemette affirmait dans la *Farce de Maître Pierre Pathelin* (BN, fonds fr. ms. 25467, vers 778–779):

> Par ceste ame, je rye et pleure
> Tout ensemble...[32]

et que Chastellain, dans la *Mort du duc Philippe,* établissait un contraste entre les divers personnages de son mystère – douleur des hommes:

> Je pleure un haut bien qui se pert
> Et me complains que si peu dure (25–26),

plaisir du ciel:

> Et je ris quant j'ay recouvert
> Ce qui est ma nourriture (27–28).

Rire en pleurs qu'A. Chartier, dans son *Dialogus familiaris Amici et Sodalis super deploracione Gallice calamitatis,* attribuait au jongleur:

> § 10 ... tempus enim ridendi et tempus flendi. Qui secus facit non viri sed joculatoris vacat officio. (Il y a un temps pour rire et un temps pour pleurer. Qui n'agit pas ainsi se comporte non pas en homme, mais en jongleur.)

Pour Villon, le monde est à la fois amitié et haine, rire et sérieux, amour profond et louche aventure. Seul l'entrelacement et le mélange du bouffon et du grave, de l'ironie et du pathétique sont à même de traduire cette vision de l'opacité et de l'incertitude universelles. Le rire en pleurs est une attitude esthétique, destinée à charger d'une plus profonde signification les moindres vers du *Testament.*

Cette attitude se retrouve à la même époque, sur le plan politique, chez le conseiller de Louis XI, Commynes, qui se plaît à opposer la réalité aux apparences, les paroles aux intentions: ainsi à Picquigny, en 1475, les rois d'Angleterre et de France jurent de respecter les trêves de neuf ans et de réaliser le mariage de leurs enfants; mais ailleurs l'historien nous indique que Louis XI avait dès le début l'intention délibérée et eut constamment la volonté de ne pas mener à son terme l'union projetée en prétextant la différence d'âge entre le dauphin Charles et la princesse Elizabeth, son aînée de plusieurs années. D'une observation attentive des événements récents, Commynes déduit un comportement politique: dans la négociation comme dans toute entreprise, il est essentiel de dissimuler ses sentiments et son action aux yeux tant de ses ennemis que de ses amis. C'est, entre autres, la leçon que donna Louis XI qui abattit le Téméraire par personnes interposées, en l'encourageant à poursuivre ses chimères. Si Louis XI, virtuose du masque et du déguisement, travaille dans l'ombre, s'il est passé maître dans l'art de la tromperie que pratiquent la plupart de ses contemporains (c'est l'époque de la *Farce de Maître Pierre Pathelin),* c'est qu'il soupçonne ses alliés et redoute ses ennemis. Crainte et méfiance ne discréditent pas dans cet univers: fondées sur l'humilité, elles astreignent à évaluer toutes les éventualités, à analyser toutes les possibilités, à ne rien laisser au hasard. Le vrai politique ne perd jamais de vue ces deux vérités complémentaires: ne pas prendre l'apparence pour la réalité, savoir utiliser les apparences.

Cette ambiguïté se retrouve sur le plan littéraire, car maint passage des *Mémoires* sera susceptible d'une double interprétation, et même il sera souvent impossible de conclure dans un sens ou dans l'autre. Par exemple, le chroniqueur écrit qu'en présence de Saint-Pol, Charles de Bourgogne déclara les Croy ennemis mortels de son père et de lui, bien que, ajoute Commynes, le comte de Saint-Pol eût donné sa fille en mariage au seigneur de Croy il y avait longtemps, mais *il disait y avoir été forcé.* Tout tourne autour de ce verbe *il disait.* Ou bien nous prenons pour argent comptant les propos de Saint-Pol, et nous l'excusons de se prononcer contre

son gendre, mais nous avons un nouvel exemple de ces unions princières où le chantage et la contrainte ont joué un rôle prépondérant. Ou bien nous soupçonnons Saint-Pol de mentir et d'inventer un prétexte pour farder la mauvaise action d'un ambitieux qui sacrifie tout, même les liens les plus chers, à sa réussite. Commynes ne se prononce pas. Volontairement. D'abord, parce que n'ignorant rien de la complication du cœur humain, il n'était pas parvenu à se faire une opinion sur la question. Ensuite, parce qu'il lui a plu que son texte eût ce double sens qui reflète l'ambiguïté foncière du réel, l'incertitude fondamentale du monde dont il faut tenir compte pour réussir politiquement.

Commynes s'est, comme Villon, si bien masqué que nous finissons par ne plus pouvoir deviner quels sont ses sentiments à l'égard des personnages dont il est question dans ses *Mémoires*.

*

Les jeux sur les noms propres dans le *Testament* ne sont rien moins qu'anodins, ils révèlent l'attitude d'un poète en face d'un monde instable et difficile, aux apparences trompeuses, où le déraciné, l'être défixé a éprouvé la fausseté du langage, échouant dans ses recours à des idéaux et à des refuges rassurants – la chevalerie, l'amour courtois, l'amitié, dans sa tentative de réintégrer le groupe. A travers la philosophie optimiste de Jean de Meun et la joie débridée des fêtes populaires, s'insinue l'inquiétude d'une civilisation à bout de souffle, prête à céder la place à la fougue et à la vitalité de la Renaissance.

NOTES

[1] Cette conférence n'est que le résumé, ou plutôt l'ébauche d'un essai beaucoup plus développé qui sera publié par les éditions Champion. Cet essai comportera en particulier l'étude de tous les noms propres du *Testament* et des références plus copieuses.

[2] Dans *l'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance,* trad. par A. Robel, Paris Gallimard (Bibliothèque des Idées), 1970, p. 140.

[3] Voir notre *Adam à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée,* Paris, SEDES, 1974.

[4] Cité par H. Lewicka, *Etudes sur l'ancienne farce française,* Paris, Klincsieck (Bibliothèque française et romane), 1974, p. 60.

[5] Pour une autre explication, complémentaire de celle-ci, voir notre art. *Villon et Robert d'Estouteville* dans *Romania,* t. 85, 1964, pp. 342–354.

[6] Vers 155–156: *Le gré du seigneur qui attaint/Troubles, forfaiz sans espargnier.*

[7] Sur saint Christophe, voir E. K. Stahl, *Die Legende von Hl. Christophle in der Graphix des 15. und 16. Jahr.,* Munich, 1920, et A. Mussafia, *Zur Christophle-Legende* dans *Sitzungs. der phil.-hist. Classe der Akad. der Wissenschaften,* t. CXXIX, 1893. Pour d'autres références, voir le *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Age,* Paris, Fayard, 1964, p. 669.

[8] Pour des compléments voir nos *Recherches sur le Testament de Fr. Villon,* 2ème éd., t. I, Paris, SEDES, 1971, pp. 285–297.

[9] Sur cette valeur du blanc, voir notre livre cité n. 3, p. 235.

[10] Voir *Œuvres de Rabelais,* éd. A. Lefranc, t. I, p. 65; ou encore Coquillart, *Œuvres,* éd. Ch. d'Héricault, Bibl. elzev., 1857, t. I, p. 117:

Se ung povre Jenin ou Macé
Treuve sa femme fort esmeüe...

[11] Voir nos remarques *Sur quelques vers du Testament de Villon,* dans le *Moyen Age,* 1966, pp. 120–121.

[12] Voir nos *Recherches*..., t. I, p. 152.

[13] *Ibidem*, t. II, pp. 339–357.

[14] Pensez à la *rue aux Ours* à Paris, déformation de la *rue aux Oues*, «c'est-à-dire rue aux Oies, des rôtisseurs, des *oiers*, l'ayant peuplée au Moyen Age» (J. Hillairet, *Evocation du Vieux Paris*, Paris, éd. de Minuit, 1952, p. 213.

[15] ... *Michault/Qui fut nommé le Bon Fouterre.*

[16] Alors qu'il ne se trompe pas dans le *Lais*, h. 33: *Item laisse le Mortier d'Or/ A Jehan, l'espicier, de la Garde*; mais les objets qu'il lui laissait prêtaient à des équivoques érotiques: *mortier, potence* dont J. de la Garde pourra faire un pilon.

[17] Voir notre article *Tristan Tzara et les anagrammes de Villon*, à paraître dans *Europe*.

[18] Cf. nos *Recherches*..., t. I, p. 126. Contrairement à ce que pensent A. Henry et J. Rychner, Denise a bien ce sens, puisque le mot se trouve en liaison avec Jean et Thibaud, dont l'acception ironique ne fait aucun doute. On consultera, sur ce point, *les Prénoms français à sens péjoratif*, de G. Doutrepont, ou l'ouvrage cité d'H. Lewicka, pp. 78–84.

[19] Il est possible que ce Charruau ait perdu un fils dans une rixe et ait ensuite refusé tout arrangement (*Recherches*..., t. II, pp. 319–325).

[20] Sur la sottie, voir la thèse de J. CL. Aubailly, *le Monologue, le Dialogue et la Sottie*, Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1973.

[21] *Op. cit.*, p. 49.

[22] Voir nos *Recherches*..., t. II, pp. 369–370.

[23] Dans la *Poétique de Villon*, Paris, A. Colin, 1967.

[24] Sur ce problème, voir A. M. Gunn, *The Mirror of Love. A reinterpretation of The Romance of the Rose*, Lubboch, Texas, 1952, D. Poirion, *le Roman de la Rose*, Paris, Hatier (Connaissance des Lettres), 1973, et pour une première approche, notre direction de travail sur Jean de Meun, publiée par le CNTE à Vanves en 1973.

[25] M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 17.

[26] *Ibidem*, p. 84.

[27] La *Farce de Maître Pierre Pathelin*, qui est une pièce de la tromperie (comme le montre la morale tirée par Thibaud l'Agnelet:

J'ay trompé des trompeurs le maistre
Quar tromperie est de tel estre
Què qui trompe trompé doibt estre).

est aussi une farce du délire et de la folie, témoin les nombreuses scènes et expressions qui s'y rapportent: *foulx naturelz, foul de nature, foul, plus foul en dit ne en responce, deux folx sans cervelle, fin fol*...

[28] Nous ne développons pas ce point pour l'avoir fait dans nos *Recherches*.

[29] Voir l'art. cité du *Moyen Age*.

[30] P. de Beauvais nous en donne la signification: cet oiseau est l'image de l'homme laid que Dieu regarde avec compassion et protège.

[31] Qu'on peut lire dans l'éd. de P. Champion, *les Poésies de Ch. d'Orléans*, Paris, Champion (Classiques français du Moyen Age).

[32] Ou encore dans la même pièce, v. 1237: *Je sens mal et fault que je rye.*

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 17 (3—4), pp. 355—368 (1975)

La «doctrine plus absconce» du «Gargantua»

Par

OTTÓ SÜPEK

(Budapest)

La lecture de Rabelais, engagée depuis sa redécouverte à l'époque romantique sur les voies de la critique positiviste et impressioniste, est parvenue, de nos jours, à sérieusement poser la problématique de l'hermétisme, ou pour mieux dire, l'ésotérisme du texte rabelaisien.[1]

Le Mage romantique, à savoir ce monstre à cent têtes, à cent langues, ce fou profondément sage, ce «gouffre de l'esprit» dont parlent Jules Michelet et Victor Hugo,[2] ce génie de la démesure qui, par et dans «l'épopée du ventre»[3] révèle, selon ses propres expressions, «de tres haultz sacremens et mystères horrificques, tant en ce que concerne nostre religion que aussi l'estat politicq et vie œconomique»,[4] ce prophète caché qui, thésaurisant la culture populaire et savante du passé collectif, comprend le présent individualiste et entrevoit les épreuves historiques encore anonymes,[5] bref, ce Mage romantique se transforme donc, dès le début du XXe siècle et sous la férule de la critique universitaire, en un joyeux conteur médiéval dont les figures de géants sont empruntées au folklore ; en un génie solitaire qui a adhéré à la foi rationaliste ; en un écrivain réaliste qui, tout en dominant et dépassant son époque de sa puissance créatrice, reste étroitement solidaire de celle-ci ; en un honnête médecin de campagne qui donne des conseils pratiques dans le sens du bon sens, car nul n'ignore depuis saint Paul qu'«unusquisque in suo sensu abundat».[6]

Ainsi la critique littéraire positiviste affectée, évidemment, d'un coefficient de subjectivité propre à l'époque où elle s'est developpée, laisse de côté toute question esthétique, tout problème structural, toute sémantique des nombres, tout contenu latent, toute «doctrine plus absconce», en un mot, tout message symbolique du réel. Voilà pourquoi les recherches documentaires, la géographie des sources, les éditions scrupuleuses, les biographies en apparence exemptes d'impressionnisme, ne parlent que le langage des muets. On leur reproche surtout d'étouffer la poésie sous l'histoire, ou plus précisément encore, sous le souci frétillant de classer et de définir Rabelais idéologiquement, tour à tour comme humaniste, évangéliste, sceptique, déiste, athée.[7]

Mais la recherche des valeurs poétiques inhérentes à l'œuvre de Rabelais entraîne les esprits spéculatifs sur le sol marécageux de la critique littéraire impressio-

niste, et partant, à retrouver le trait marquant de cette œuvre dans son «extrême anti-réalisme». Chose curieuse et significative, la conception de cet anti-réalisme se fonde, presque paradoxalement, sur la croyance des humanistes à «l'autonomie du mot», et invoque, à titre de preuve, l'attitude créatrice de Rabelais à l'égard du langage, attitude qui, par sa fécondité gigantesque, produit des familles de mots, des tribus d'expressions, des nations de termes susceptibles de représenter dans sa totalité un univers de géants. La poésie du langage rabelaisien autonome garantit ainsi, pour les partisans de la critique littéraire impressionniste, la réalité des êtres fantastiques, des êtres du rire cosmique, des êtres du comique mythique.[8]

Accorder une telle importance *générale* à l'existence *particulière* des «faits de parole» dans le combat des faux problèmes d'un historisme et d'un réalisme désuets, c'est aussi, d'une certaine manière, oublier les «symboles Pythagoricques» de la drogue qui remplit de contenu les livres de Rabelais; c'est aussi, d'une certaine manière, oublier ce que maître Alcofribas Nasier abstracteur de quinte essence nous dit dans le Prologue du *Gargantua*: «Et, posé le cas, qu'au sens littéral vous trouvez matières assez joyeuses et bien correspondentes au nom, toutesfois pas demourez là ne fault, comme au chant de Sirènes, ains à plus hault sens interpréter ce que par adventure cuidez dictz en gayeté de cueur.»[9] François Rabelais demande donc, lui-même, aux lecteurs de chercher dans ses œuvres, au-dessous de la surface comique qui babille, les profondeurs sérieuses qui se taisent.

Cependant, la lecture structurelle de nos jours ne cesse pas de voir dans l'étude du langage la clef de l'exploration et de l'explication du fait littéraire, témoin M. François Rigolot, auteur d'un livre paru en 1972 sur «*Les langages de Rabelais*».[10] A en croire M. Rigolot, «... Rabelais s'avance toujours masqué, parce que son *langage* continue à nous étonner, à nous fasciner. Cette œuvre, longtemps considérée comme une mine de renseignements plus ou moins camouflés, affirme sa résistence au déchiffrement. Elle défie les recensements, les commentaires analythiques et les interprétations centrifuges et parcellaires. C'est qu'au-delà des imitations, des compilations et des traductions, il existe certains «faits de parole» qui transcendent le projet burlesque du conteur ou les vœux érudits de l'humaniste».[11]

Mais, si la transcendance du projet burlesque et les vœux érudits de Rabelais, ou plus simplement, le camouflage de ses idées s'effectue par ces «faits de parole» qui sont au-delà des sources livresques de l'auteur, qui s'enracinent donc dans sa conscience subjective, c'est le génie verbal du créateur-artiste qui détermine la qualité-même des idées à dissimuler pour la bonne raison que l'acte de cacher les pensées se fait non seulement *par,* mais aussi *dans* ces «faits de parole» dont il est question. Les idées sont donc unies corps et âme avec les «faits de parole». S'il en est ainsi, la source du génie verbal de Rabelais déverse les flots de ses déterminismes biologiques et sociologiques, ou plus exactement, psychologiques et idéologiques sur la conscience du créateur pour que les signes linguistiques y soient expréssément choisis afin de brouiller et d'élargir, d'emblée, dans un sens idéologiquement déterminé, la signification des choses signifiées.[12]

Voilà pourquoi nous considérons l'étude structurelle du langage littéraire, autrement dit, la connaissance des aventures linguistiques du texte littéraire, du réseau syntaxique de l'ensemble signifiant, des replis de l'ambiguïté des signes, comme un moyen utile qui, rattaché à plusieurs autres et s'enrichissant d'eux, peut efficacement contribuer à une meilleure compréhension du message littéraire.

Rien ne montre, d'ailleurs, de façon plus probante la relative utilité de ce moyen d'exégèse que l'analyse structurelle du fameux chapitre XIII du *Gargantua*: «Comment Grandgousier cogneut l'esprit merveilleux de Gargantua à l'invention d'un torchecul.» M. François Rigolot en donne une analyse, dans son livre, sous le titre: «La Leçon de Scatologie»;[13] mais cette leçon péripatécienne dans le jardin de plaisance, de la coexistence des deux thèmes différents correspondant à deux formes de l'expression, (prose et vers) ne réussit pas à déceler l'essentiel ésotérique: l'épistémologie sensualiste.

L'analyse structurelle de M. Rigolot ignorant complètement les lois du rapport dialectique entre le contenu et la forme déterminés respectivement par des conditions temporelles et spatiales, ne tient pas compte de cette longue tradition médiévale qui voulait que les écrivains bâtissent leurs ouvrages de plusieurs étages sémantiques. En voici un témoignage peu connu, à savoir deux petits passages de Christine de Pisan tirés de son œuvre: «*Le livre des faits et bonnes mœurs ou sage roy Charles V.*»: «... si est assavoir que comme en général le nom de poésie soit pris pour fiction quelconques, c'est-à-dire pour toute narration ou introduction apparaument signifiant un senz, et occultement en segnefie un aultre ou plusieurs, combien que plus proprement dire celle soit poésie, dont la fin est verité, et le procès doctrine revestue en paroles d'ornement delictables et par propres couleurs, lesquelz revestemens soient d'estranges guises au propos dont on veult, et les couleurs selon propres figures...» et un peu plus bas: «... comme soient aucuns secrez acquis es textes des sciences que Dieu a reservez aux merites des sages, lesquelz secrez, comme yceux philosophes, pour leurs successeurs dignes, voulsissent arrester que ilz ne fussent perdus, toutefoiz non si cler qu'aux ignoranz ilz ne fussent musiez, ne non si troublez qu'aux sages ne fussent manifestez, si comme meismes ilz dient, par quoy occultement leur fausist figurer et en semblence d'aultres choses parler, parquoy aussi, et en l'onneur d'eulx tous, poésie nous devrons honnourer,...»[14]

Les «faits de parole» ont donc été considérés, déjà au Moyen Age, comme des «revestemens», comme des «ornements délictables», comme des moyens par excellence pour camoufler et exprimer à la fois le «Verbum» des créateurs.

Ainsi le Prologue du *Gargantua*[15] se situe dans le sillage de la tradition médiévale. Il y a, par conséquent, un message réel, sérieux mais caché dans son ensemble de signes, tout comme, d'ailleurs, dans l'œuvre entière, et le déchiffrement de ces signes amène le lecteur à la compréhension de «la doctrine plus absconce» de François Rabelais; exactement comme celui-ci nous le suggère: «... vous-mesmes dictes que l'habit ne faict point le moyne, et tel est vestu d'habit monachal, qui au dedans n'est rien moins que moyne, et tel est vestu de cappe hespanole, qui en son couraige nullement affiert à Hespane. C'est pourquoy fault ouvrir le livre et soigneusement peser

ce que y est déduict. Lors cognoistrez que la drogue dedans contenue est bien d'aultre valeur que ne promettoit la boite, c'est à dire que les matières icy traictées ne sont tant folastres comme le titre au-dessus prétendoit.»[16]

La roue de fortune des Goliards continue donc son mouvement giratoire symbolique et fait des «matières folastres» une «substantificque» sagesse, un éloge français de la folie, un éloge renaissance de tout ce qui était maudit pendant le Moyen Age. François Rabelais renverse, avec une force de géants la pyramide *spirituelle* des temps gothiques et accorde la primauté à cette matière qui est identique, sur le plan de la pyramide sociale, à l'homme simplement homme, c'est-à-dire à l'homme dénoué de tous liens féodaux.

Dans le *Gargantua,* cet homme est encore «vestu d'habit monachal» et s'appelle frère Jean, mais puisque «l'habit ne faict point le moyne», ce frère Jean «au dedans n'est rien moins que moyne», et son surnom est déjà des Entommeures, des entamures, c'est-à-dire hachis pour symboliser la nourriture terrestre, cette condition matérielle de la force physique dont frère Jean a besoin afin d'écraser les ennemis de la paix bienfaisante. Cependant il est déjà le précurseur, voire le frère de Panurge, type du picaro libre de la Renaissance qui, au cours des trois derniers livres de Rabelais sera comme le centre partout présent d'un univers dont la circonférence est nulle part.

Inutile de dire que frère Jean ne peut, historiquement non plus, occuper le sommet de la hiérarchie des personnages du roman. C'est d'abord le roi Grandgousier, ensuite son fils Gargantua qui doivent assurer la réalité apparente à la pyramide *sociale.* Mais le fait que ces trois personnages se conditionnent mutuellement sur le plan de la guerre ou, pour mieux dire, sur celui de la défense de la paix, montre que Rabelais est déjà parvenu à l'idée de changer le monde pyramidal contre un monde circulaire dont le centre est à égale distance de n'importe quel point de la circonférence ; en conséquence de quoi, il se permet d'établir un rapport dialectique, une interaction fructueuse entre le roi et le peuple, pour en éliminer les féodaux, chevaliers et clercs. En fait, c'est, d'une part, frère Jean, le peuple qui défend, avant tous, et avec la croix du Christ, le pays de Grandgousier prêtant ainsi une fonction active au crucifié et supprimant, d'emblée, la motivation théorique de la vision chevaleresque du monde, c'est-à-dire la théorie de la défense du peuple travailleur ; d'autre part, son rapport familier, folklorique, immédiat avec ses rois annule l'énorme distance entre le sommet et la base de la pyramide sociale.

Ce qui précède suffit, peut-être, à démontrer que les deux personnages principaux du *Gargantua,* à savoir les rois et le peuple s'unissent pour assurer la paix. Voici le point de vue du roi Grandgousier: «... il fault, je le voy bien, que maintenant de harnoys je charge mes pauvres épaules lasses et foibles, et en ma main tremblante je preigne la lance et la masse pour secourir et guarantir mes pauvres subjectz. La raison le veult ainsi, car de leur labeur je suis entretenu et de leur sueur je suis nourry, moy, mes enfants et ma famille.»[17] Et voici le point de vue de frère Jean: «Escoutez Messieurs, vous aultres qui aymez le vin: le corps Dieu, si me suibvez! Car, hardi-

ment, que sainct Antoine me arde si ceulx tastent du pyot qui n'auront secouru la vine!»[18]

La paix est donc le garant d'une vie laborieuse, seule digne de l'homme; la paix est la garantie d'une vie dont l'idéal est élaboré par Ponocrates le précepteur puissant de Gargantua et sa mise en pratique est effectuée d'abord par *le seul* Gargantua, puis par *la société* des thélémites. Ainsi les *quatre* thèmes du roman et leur interpénétration, c'est-à-dire l'histoire de Grandgousier, l'histoire de Gargantua, l'histoire de la guerre picrocholine, l'histoire de frère Jean et leur rapport mutuel sont comme autant de formes d'apparition de cette curieuse relation que Rabelais établit entre le pouvoir politique, la paix et la réalisation de l'homme total. Tout ceci est mû, en effet, par une force centripète: l'humanisme, le pouvoir politique ayant pour moyen d'agir, dans la perspective d'un Etat moderne, la paix et celle-ci ayant pour moyen d'exister et à la fois pour but: l'homme.

Le centre d'irradiation du *Gargantua* est donc l'homme, ce but de toute existence, ce centre, par conséquent, de l'univers, lui-même un univers en miniature qui a la possibilité gigantesque de s'irradier jusqu'aux confins de l'infini, exactement comme le fait un point, centre de l'infini, comprimé géométrique de l'infini.[19] Mais si l'homme s'étend jusqu'aux confins spatiaux de l'univers créé, il parvient à s'approprier Dieu le créateur même, parce que celui-ci ne s'est créé qu'en créant la créature, et ainsi la créature est pleine de lui. L'homme capable d'entreprises intellectuelles de cette envergure peut donc sentir Dieu comme une présence constante dans sa conscience humaine subjective et peut se mirer dans l'unité mystique grandiose avec Dieu, créateur et régisseur de l'univers.

Le mouvement circulaire de ce flux et de ce reflux à l'intérieur de l'œuvre de la Création a pour force motrice l'amour, cette apparition d'abord mystique puis symbolique de l'Esprit créateur, du Creator Spiritus qui descend le ciel sur la terre en faisant le Verbe chaire, et invite les humains à chercher et à trouver la garantie de la vie céleste dans la joie de vivre terrestre, étant donné que la beauté de celle-ci réveille en notre âme le vague souvenir de celle-là, c'est-à-dire de la beauté céleste vue dans notre vie préempirique.[20]

L'homme renaissance se définit donc par rapport à cet amour qui est, ainsi, le principe organisateur de la vie se manifestant, suivant la tradition, par et dans le chiffre 5, nombre mystique et symbolique par excellence de l'amour. Le témoignage peut-être le plus convainquant de la symbolique amoureuse du nombre 5, c'est la structure numérique de la «Vie de saint Alexis» où l'amour chaste est glorifié en 125 strophes de 5 vers, 125 étant le cube de 5, le cube, lui-même, exprimant la sainte Trinité. Par contre, Brunetto Latini met plutôt en relief la nature spirituelle du 5 en écrivant ceci: «Li contes a devisé ça arrieres de la nature des IIIJ.elemenz, ce dou feu, de l'air, de l'aigne et de la terre; mais Aristotes li granz philosophes dist que il est un autre élément hors de ces IIIJ., qui n'a point de nature de complexion as autres, ainçois est si nobles que il ne puet pas estre esmeuz ne corrompuz si comme font li autres element. Et por ce dist il meismes que se nature eust formé son corps de celui element, que il se tendroit asseur de la mort, porce qu'il ne porroit morir en nul manière.

Cist elemenz est apelez orbis, ce est un ciel reons qui environne et enclost dedanz soi touz les autres elemenz et les autres choses qui sont hors de la divinité; et est autressi au monde comme est l'escaille d'un uef, qui enclost et enserre ce qui est dedanz. Et porce que il est touz reons, convient il à fine force que la terre et la forme dou monde soient reont.»[21]

Cette citation montre que le maître de Dante Alighieri résume les croyances qui, à partir de l'antiquité classique, notamment de Platon et d'Aristote, prenaient le quinaire pour un nombre dont la vertu essentielle mystique permet à la nature matérielle, c'est-à-dire aux quatre éléments, champs de manifestation de l'essence spirituelle, de se former, de se lier, de s'unir pour aspirer au Bien suprême. La cinquième essence, la Quintessence dont Rabelais était, selon sa propre expression, l'abstracteur, s'ajoute, ainsi, aux quatre éléments comme la tête s'ajoute aux quatre membres afin de coordonner leur action. Appelée encore «semence» et considérée par Hippocrate comme le signe de la santé, représentée parfois sous la forme d'une rose à cinq pétales ou sous la forme de l'étoile à cinq branches, la Quintessence joue un grand rôle dans la mystique chrétienne, témoin le mystère de la Nativité exprimé par le nombre 5 mis au carré, parce que le Verbe par opération amoureuse de l'Esprit créateur se fait chair, se fait terre, se fait vallée de larmes ici. Mais l'exemple par excellence de la mystique de la Quintessence, c'est le mystère de la Pentecôte qui fait descendre le saint Esprit sur les apôtres afin de les renforcer avant leur départ pour prêcher les idées nouvelles.

Au point de vue occulte, 5 est donc le nombre de l'homme constitué de corps et d'âme, cette dernière étant la force motrice spirituelle, l'Aither de Paracelse qui se manifeste dans le sentiment amoureux ou tout simplement dans l'amour centre de l'univers humain, centre qui n'a plus de centre car il est son propre centre. Ce nombre de l'homme identifié ainsi avec son amour à souffle divin, trouve sa plus parfaite expression dans les proportions du corps qui est capable de s'encadrer dans l'étoile à cinq branches, la région génitale étant alors au centre de la figure.[22]

François Rabelais n'ignorait pas cette tradition mystique, ce symbolisme des nombres; il en parle, et justement à propos du 5, dans des termes que voici: «...Pythagoras appeloit le nombre quinaire nombre nuptial, nopces et mariage consommé, pour ceste raison qu'il est composé de trias qui est nombre premier impar et superflu, et de dyas qui est nombre premier par comme de masle et de femelle coublez ensemblement. De faict, à Rome, jadis, au jour des nopces, on allumoit cinq flambeaulx de cire et n'estoit licite d'en allumer plus, feust ès nopces des plus riches; ne moins, feust ès nopces des plus indignes. Davaintage, ou temps passé, les payens imploroient cinq dieux ou un dieu en cinq bénéfices sus ceulx que l'on marioit.»[23]

L'allusion que Rabelais fait à Pythagore et aux conséquences pratiques de la doctrine pythagoracienne, de plus, la navigation de ses personnages suivant le 50e parallèle pour retrouver la réponse symbolique à la question de Panurge relative au mariage, bref, à la question des possibilités d'autoréalisation, rendent incontestable que la structure quinaire du *Gargantua* s'explique par la symbolique du nombre 5.

En fait, les quatre thèmes sont ici arrangés en vertu du sens symbolique de ce 5 qui est l'expression numérique de l'esprit animateur, du principe organisateur présidant toute union corporelle. Aussi les 58 chapitres du *Gargantua* sont-ils l'organisation admirable de 5 unités structurales dont chacune possède un sens symbolique caché dans la somme arithmosophique des chapitres constituant ces mêmes unités.

La première unité se compose des 24 premiers chapitres, c'est-à-dire des chapitres qui racontent l'histoire de Gargantua à partir de sa généalogie jusqu'à la guerre picrocholine. L'addition arithmosophique du nombre 24 donne pour résultat 6, puisque 2 et 4 font 6. Le sénaire est donc le résultat de ce procédé dont Rabelais s'est servi en cherchant la raison du sens symbolique du «nombre quinaire» appelé nombre nuptial par Pythagore. Ce sénaire signifie la perfection de la création, perfection qui s'explique par l'acte du Logos, du Verbe, de Dieu, de la Trinité, du Ternaire de s'extérioriser dans une œuvre faite à sa parfaite ressemblance,[24] exactement comme Gargantua est fait à la parfaite ressemblance de son père Grandgousier. «Grandgousier estoit bon raillard en son temps, aymant à boyre net autant que homme qui pour lors fust au monde», dit le texte[25] et «le cry horrible que son filz avoit faict entrant en lumière de ce monde»,[26] était ceci: «A boyre! à boyre! à boyre!»[27] Gargantua, à son tour, crée son enfant Pantagruel à sa propre image et à sa ressemblance imitant ainsi Dieu le créateur qui a dit au *sixième* jour de la Création: «Faisons l'homme à notre image et à notre ressemblance. Qu'il règne sur les poissons de la mer, sur les oiseaux des cieux, sur le bétail et sur toute la terre, et sur tous les reptiles qui rampent sur le sol. Dieu créa l'homme à son image; il le créa à l'image divine, ...Faciamus Hominem ad imaginem, et similitudinem nostram: et praesit piscibus maris, et volatilibus caeli, et bestiis, universaeque terrae, omnique reptili, quod movetur in terra. Et creavit Deus hominem ad imaginem suam: ad imaginem Dei creavit illum, ...»[28] Et Gargantua d'écrire dans sa fameuse lettre à son fils: «Non doncques sans juste et equitable cause je rends grâces à Dieu, mon conservateur, de ce qu'il m'a donné povoir veoir mon antiquité chanu refleurir en ta jeunesse; car, quand par le plaisir de luy, qui tout regist et modère, mon âme laissera ceste habitation humaine, je ne me réputeray totallement mourir, ains passer d'un lieu en aultre, attendu que en toy et par toy je demeure en mon image visible en ce monde, vivant, voyant et conversant entre gens de honneur et mes amys comme je souloys; ...»[29]

Mais si le sénaire signifie la perfection de la Création, il signifie aussi l'homme, car celui-ci est la perfection de l'univers, même dans la première proposition de saint François de Sales, docteur de l'amour.[30] Gargantua apparaît donc dans la première unité structurale du roman comme un homme modèle dont l'attribut est la perfection universelle.

La seconde unité structurale comprend les chapitres 25 à 38 inclus, c'est-à-dire ces 14 chapitres qui donnent pour résultat arithmosophique 5 puisque 1 et 4 font 5. La vertu symbolique du 5, à savoir l'amour créateur, centre de l'univers, plane sur les épisodes les plus importants de la guerre picrocholine, exprimant la conception de Rabelais selon laquelle «Plus juste cause de douleur naistre ne peut entre les humains que si, du lieu dont par droicture espéraient grâce et bénévolence, ilz recep-

vent ennuy et dommaige. Et non sans cause (combien que sans raison) plusieurs, venuz en tel accident, ont ceste indignité moins estimé tolérable que leur vie propre, et, en cas que par force ny aultre engin ne l'ont peu corriger se sont eulx-mesmes privez de ceste lumière.»[31] Voilà que la guerre à motivation morale, c'est-à-dire *la haine,* trait caractéristique le plus marquant de Picrochole, qualifié «pauvre cholericque» entraîne les humains aux excès les plus déroutants et c'est *l'amour du prochain,* bref, la paix qui en est le remède efficace. Et cette drogue, Rabelais l'enferme dans la boîte symbolique du nombre 5.

La troisième unité qui est composée de 7 chapitres, ou plus précisément des 39 à 45 chapitres, se consacre aux faits et aux dits du frère Jean des Entommeures. Il va presque sans dire que le personnage favori de l'auteur développe les traits de son caractère sous le signe arithmosophique du nombre 7, le septénaire étant surtout le symbole de la perfection surhumaine. Cette perfection est plus parfaite que celle de Gargantua pour la bonne raison qu'elle se fonde sur l'union libre, partant dynamique de l'esprit et de la matière, de l'âme et du corps, de l'universel et de l'humain. Sa forme expressive numérique est l'addition de 3 et 4 qui donne pour résultat 7. Or, la valeur symbolique de son nombre arythmosophique rend frère Jean des Entommeures occultement géant, donc plus grand encore que ses rois; il devient le dépositaire de toute la Création, de tout l'univers; il est le nœud de tout, le garant de l'évolution et du perfectionnement, le possesseur de l'âme septuple platonicienne et de l'énergie créatrice, bref, la perfection de la Plénitude.[32] Il est donc capable de concevoir l'abbaye de Thélème, ce lieu utopique de la vérité sociale, de la bonté éthique et de la beauté esthétique qui est gouverné par la liberté qu'assure la règle: «Fay ce que vouldras».

La quatrième unité structurale du *Gargantua* nous ramène, avec les chapitres 46–51 qui narrent la fin de la guerre, à l'humanisme pratique. Grandgousier traite humainement les prisonniers, et «donnant couraige par bonnes paroles» à ses gens, «promist grandz dons à ceulx qui feroient quelques prouesses»,[33] tandis que Gargantua ayant déjà «la charge totale de l'armée», pardonne aux vaincus, ne punissant rigoureusement que les fauteurs de guerre et nomme gouverneur au royaume de Picrochole ce même Ponocrates qui a jadis élaboré pour Gargantua encore enfant le programme pédagogique de l'homme total. Son argument est le suivant: «Nos pères, ayeulx et ancestres de toute mémoyre ont esté de ce sens et ceste nature que des batailles par eulx consommées ont, pour signe mémorial des triumphes et victoires, plus voluntiers érigé trophées et monumens ès cueurs des vaincuz par grâce, que ès terres par eulx conquestées par architecture: car plus estimoient la vive souvenance des humains acquises par liberalité que la mute inscription des arcs colomnes et pyramides, subjecte ès calamitez de l'air et envie d'un chascun.»[34] C'est cet humanisme pratique qui fait rayonner la valeur symbolique du nombre 6, la somme des chapitres de la quatrième unité.

La dernière unité structurale dans le roman c'est l'abbaye de Thélème qui est fondé par Gargantua pour le frère Jean des Entommeures selon le plan de ce dernier. Echo lointain et particulier du sens idéologique du verger médiéval du Roman de la

Rose et aussi de l'essentiel théorique de la «Devotio moderna» qui veut que le bonheur réside en la retraite de la conscience humaine dans son moi le plus intime exprimé par le jardin mystique hexagonal où elle s'unit à Dieu sous le signe du surhumain, à savoir du 7e plan, cette abbaye utopique est la réalisation terrestre du paradis céleste. Sa description se fait donc en 7 chapitres, le 7 ayant déjà été l'expression arithmosophique des faits et dits de frère Jean. Ainsi l'institution reflète la valeur symbolique du «spiritus rector» imitant en ceci le 7e jour de la création où «furent achevés les cieux, la terre et toute leur armée; ...perfecti sunt caeli et terra, et omnis ornatus eorum».[35]

La conclusion qu'on peut tirer de la valeur numérique de ces cinq unités structurales est digne de l'humanisme renaissance: L'homme, cette perfection de l'univers, ce géant du corps et de l'esprit doit vivre en paix, c'est-à-dire dans l'amour du prochain pour changer en Paradis la terre, ancienne vallée de larmes où l'homme ne s'apparaissait que comme un passager en route vers son créateur céleste.

Le résultat que l'addition arithmosophique des nombres présidant aux 5 unités du *Gargantua* donne, c'est 31 qui, par une nouvelle addition pareille (3 + 1) fait la somme 4, nombre par excellence des quatre éléments, donc de l'organisation du monde matériel, des cycles révolutifs de la Nature, partant de la Nature elle-même, de la force de cette Nature qui rend sain, accompli, ferme et solide non seulement le corps de l'homme mais aussi son intellect justement en vertu du quaternaire intellectuel de Pythagore et des quatre aspects aristotéléciens sous lesquels l'être, pris en soi, peut se présenter.[36] La Nature identifiée à l'homme, et celui-ci à l'univers, manifestation du Créateur, s'identifie donc au Créateur pour permettre la renaissance d'un système de penser, le panthéisme qui se trouve une formule adéquate et concise chez Pascal: «...Que l'homme contemple donc la nature entière dans sa haute et pleine majesté, qu'il éloigne sa vue des objets bas qui l'environnent. Qu'il regarde cette éclatante lumière, mise comme une lampe éternelle pour éclairer l'univers, que la terre lui paraisse comme un point aux prix du vaste tour que cet astre décrit et qu'il s'étonne de ce que ce vaste tour lui-même n'est qu'une pointe très délicate à l'égard de celui que les astres qui roulent dans le firmament embrassent... Tout ce monde visible n'est qu'un trait imperceptible dans l'ample sein de la nature. Nulle idée n'en approche. Nous avons beau enfler nos conceptions, au delà des espaces imaginables, nous n'enfantons que des atomes, aux prix de la réalité des choses. C'est une sphère dont le centre est partout, la circonférence nulle part.»[37] Voilà comment l'homme renaissance peut se mirer dans les quatre fleuves de l'Eden retrouvé!

Le contenu caché à l'intérieur des unités structurales est rendu plus visible par et dans la somme arithmosophique des 58 chapitres composant le *Gargantua.* En effet, 5 et 8 font 13, l'inverse de 31, nombre intérieur qui, à son tour, donne par l'addition de 3 et 1, le même quaternaire dont le sens symbolique venait d'être expliqué.

Mais ce qui est le plus étonnant, c'est que la motivation épistémologique de ce contenu quaternaire, de ce panthéisme renaissance se trouve dans le 13e chapitre du roman, dans ce fameux chapitre dont le titre montre déjà qu'il s'agira là d'une théorie de la connaissance fondée sur le rapport entre l'esprit et la matière. Voici ce titre:

«Comment Grandgousier cogneut l'esperit merveilleux de Gargantua à l'invention d'un torchecul.» Les mots clés sont donc: connaître, esprit, cul, ce dernier dans la même acception générale dont Villon se sert aussi dans le Quatrain exprimant la primauté de l'esprit sur la matière, ou celle de l'homme d'esprit sur l'homme simple: Et de la corde d'une toise/Sçaurat mon col que mon cul poise.[38] La constitution bipartite du mot torchecul laisse entrevoir, surtout sous sa forme adjectivale: *torcheculative,* qu'il est destiné à être opposé au mot *spéculatif,* celui-ci étant, avec un élargissement du sens, l'expression de la philosophie scolastique, voire même de toutes les philosophies idéalistes, car leur point de départ est le Logos, l'Idée, le Verbe, tendant à se faire chair. C'est donc l'idée, le concept des choses concrètes qui conditionne, dans les philosophies idéalistes, les choses non-abstraites.

Il est, ainsi, très important de comprendre que le point de départ du récit, à savoir *la blancheur* et la netteté physiques de Gargantua, est à la fois la conclusion rabelaisienne d'une connaissance dont les deux pivots sont l'esprit et le corps. Et l'importance épistémologique de cette conclusion est d'autant plus grande que Rabelais consacre exactement le Xe chapitre de son roman à prouver par *six* espèces d'autorité, telles Aristote et le «jus gentium», celles le témoignage évangélique de la transfiguration du Christ tout comme l'histoire et les auteurs antiques et modernes, que «Par le blanc, à même induction de nature, tout le monde a entendu joye, liesse, soulas, plaisir, et delectation».[39] Et si l'on note que la couleur du ciel, le bleu n'est expliqué que par rapport au blanc, on voit clairement et distinctement l'intention philosophique de Rabelais de développer *sub specie ludi* sa propre théorie de la connaissance relative à la vie heureuse d'ici bas.

Cependant cette blancheur et cette netteté de Gargantua ne sont point l'effet du hasard. Elles sont, au dire de Rabelais, le résultat d'«une longue et curieuse expérience». Et l'expression «expérience» aura tout son poids si nous remarquons que Gargantua passait exactement par 58 formes de cette expérience, le nombre 58 étant d'une part le total des chapitres du roman, et donnant, d'autre part, par addition arithmosophique 13, c'est-à-dire 4, nombre symbolique du corps, de la matière. Et s'il s'agit de la matière, François Rabelais la considère, ici dans ce chapitre et dans le contexte d'une théorie de la connaissance, sous son espèce la plus matérielle, à savoir sous son espèce fécale et il en fait le point de départ des expériences torcheculatives, pour la simple raison que la sortie de l'excrément naturel est à la base d'une série d'opérations sensuelles.

Parmi les expériences sensuelles la dernière et la meilleure, c'est ce qu'on s'acquiert par un oison. Rabelais en dit ceci: «Mais concluent, je dys et maintiens qu'il n'y a tel torchecul que d'un oyzon bien dumeté pourveu qu'on lui tienne la teste entre les jambes. Et m'en croyez sus mon honneur. Car vous sentez au trou du cul une volupté mirificque tant par la doulceur d'icelluy dumet que par la chaleur tempérée de l'oizon, laquelle facilement est communicquée au boyau culier et aultres intestines, jusques à venir à la région du cueur et du cerveau.»[40]

Voilà l'essentiel que d'autres, moins gais que François Rabelais, ont exprimé ainsi: «*Nihil est in intellectu quod non fuerit in sensu.*» Il faut y ajouter, toutefois, que

Rabelais est pour une telle théorie de la connaissance où le processus de connaître est à la fois un continuel plaisir; exactement comme le propose la sentence latine: Felix qui potuit cognoscere rerum causas. Rabelais n'accepte donc pas les vues de Marsilio Ficino sur la négation des plaisirs sensuels.[41] Par contre, pour appuyer sa thèse d'une autorité aussi, Rabelais se rapporte à «Maistre Jehan d'Escosse», c'est-à-dire à Duns Scotus le «doctor subtilis» pour qui la condition de toute réalité est l'individualité. L'universel, le concept, l'idée n'est donc qu'un produit de l'intellect qui a son fondement dans les choses. Il contredit ainsi très nettement la théorie de la participation de saint Thomas d'Aquin, et par conséquent, la pyramide spirituelle aussi, tout comme le fera dans son sillage François Rabelais.

On ne s'étonnera plus d'entendre qu'avec un peu d'assiduité on réussit à retrouver le rapport qui existe entre l'idée essentielle de chaque chapitre et la valeur symbolique du nombre du même chapitre, ainsi qu'en témoigne par exemple le 4e chapitre où la vertu corporelle du quaternaire rayonne sur l'appétit de Gargamelle qui, «estant grosse de Gargantua mangea grand planté de tripes». Pour avoir de bonnes et grasses tripes on a fait tuer trois cent soixante septe mille et quatorz coiraux. L'addition arithmosophique réduit cette énorme quantité à 21 ou tout simplement à 3. Ce nombre de la perfection spirituelle ne se trouve, cependant, une symbolique adéquate que dans le cas où l'on se rend compte que Gargamelle a mangé de ces tripes «seize muiz, deux bussars et six tupins». Ces nombres donnent par réduction arithmosophique 24 ou finalement 6. Or le rapport du 3 et du 6 parle déjà, d'une manière claire, de ce qu'une naissance gigantesque va se produire ici dans l'équilibre harmonieux de la Création.

Il serait superflu de continuer par analyser chaque relation numérique dans le roman. Mais si *le prince* des philosophes Socrate est présenté par ses 12 qualités, le 12 étant le chiffre symbolique du prince, si Gargantua est nourri du lait de 17913 vaches, donnant le nombre 21, à savoir 3, si son vêtement se compose de 21 articles, on parvient à constater que le symbolisme des nombres est observé même à l'intérieur des chapitres. Il y a donc là, dans le *Gargantua* tout un réseau numérique dont la connaissance nous permet de découvrir la «doctrine plus absconce» de François Rabelais.

Cette doctrine du *Gargantua* est heureusement résumée par ce dizain que Rabelais a mis à la tête de la seconde édition de son *Gargantua,* un an après la première parution de celui-ci.

Amis lecteurs, qui ce livre lisez,
Despouillez-vous de toute affection,
Et, le lisant, ne vous scandalisez:
Il ne contient mal ne infection.
Vray est qu'icy peu de perfection
Vous apprendrez, sinon en cas de rire;
Aultre argument ne peut mon cueur élire,
Voyant le dueil qui vous mine et consomme:
Mieux est de ris que de larmes escripre,
Pour ce que rire est le propre de l'homme.

La première lecture de ce dizain dont la structure prosodique exprime déjà, à elle-seule, une perfection cosmique, ($10 \times 10 = 100$ syllabes) montre que le problème central de Rabelais est *la liberté* et son moyen de réalisation dans des conditions défavorables. En fait, le second vers où il fait allusion à *l'homme antique* qui développe son activité pour le salut public dans une liberté totale sur l'agora après s'être dépouillé de toute affection individuelle, le second vers s'évapore dans une atmosphère gaillarde pour permettre à la notion du rire de s'organiser dans les vers suivants en fonction de la seule possibilité de l'homme de s'élever au-dessus des maux, ce qui est égal à la seule possibilité de réaliser sa liberté dans les circonstances néfastes. Le gros rire qui est exprimé dans le 10e vers par un rythme modal et monosyllabique, devient ainsi pour Rabelais la garantie de la santé physique et morale de l'homme, celle-ci étant identique au salut public. Il s'ensuit que Rabelais considère la liberté comme le propre de l'homme et de la société humaine.

Cependant, il cache la motivation spirituelle et matérielle de cette conception de la liberté dans une acrostiche latine qui a ceci de caractéristique qu'elle est à la fois une unité tripartite et une trinité univoque tout comme Dieu est «unitas in trinitate et trinitas in unitate». La voici: A DEI UVA V (quinque) M (mille) P (palmes?); avec les vers pairs: A DIVU P; et avec les vers impairs: AD EVAM.

Voilà que la dimension cosmique de l'amour physique et spirituel mis sous le haut patronnage de la Trinité devient ainsi, chez Rabelais, la force motrice de la liberté qui, à son tour, et avec l'aide d'un «contrat social» entre le peuple et le pouvoir politique, engendre la paix.

C'est ainsi, qu'avec la découverte de son symbolisme numérique et de son panthéisme sensualiste nous parvenons à comprendre le sens libérateur du rire de François Rabelais, à déceler «la doctrine plus absconce» de la figure centrale de la Renaissance française.

NOTES

[1] Boulenger, J., *Rabelais à travers les âges,* Paris, 1925, le Divan. – Sainéan, L, *L'influence et la réputation de Rabelais,* Paris, 1930, Gerber. – Rigolot, F., *Rabelais présentateur de ses œuvres,* in: *Revue des Sciences Humaines,* Tome XXXVII, Fasc. 147, Juillet–septembre 1972, pp. 325–337.

[2] Michelet, J., *La Réforme.*

[3] Hugo, V., *William Shakespeare.*

[4] Rabelais, F., Œuvres complètes, Éd. Jacques Boulenger: Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1951, Gallimard, p. 27. –

[5] Bakhtine, M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance,* Paris, 1970, Gallimard. – Beaujour, M., *Le jeu de Rabelais,* Paris, 1970, L'Herne. – Lefèbvre, H., *Rabelais,* Paris, 1955, Les Éditeurs Français Réunis, pp. 44–45, 50–159. – Butor, M., et Hollier, D., *Rabelais ou c'était pour rire,* Paris, 1972, Larousse, pp. 47–70. – Lenoir, P., *Quelques aspects de la pensée de Rabelais,* Paris, 1954, Éditions Sociales, pp. 7–94.

[6] Lefranc, A., *Rabelais*, Paris, 1923, – Lefranc, A., *Introduction à l'édition critique du Tiers Livre,* Paris, p. XXII etc. – Febvre, L., *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle, la religion de Rabelais,* Paris, 1942. – Plattard, J., *L'œuvre de Rabelais,* Paris, 1910, Champion. – Plattard, J., *La vie de François Rabelais,* Paris, et Bruxelles, 1928, Van Oest.

[7] Spitzer, L., *Rabelais et les «rabelaisants» in: Studi Francesi,* IV, septembre–decembre 1960, pp. 401–423. – Lefèbvre, H., ibid. p. 36. – Lenoir, P., ibid., p. 7–13.

[8] Butor, M., et Hollier, D., ibid. p. 141.

[9] Rabelais, F., ibid. p. 26.

[10] Rigolot, F., *Les langages de Rabelais,* Genève, 1972, Droz.
[11] ibid., p. 9.
[12] ibid., p. 10.
[13] ibid., pp. 113–115.
[14] Pisan, Ch., *Le livre des faits et bonnes mœurs ou sage roy Charles V,* Paris, 1936–1940, Champion, II, 176, 177.
[15] Un examen tout récent du Prologue du *Gargantua.* cf. Gendre, A., *Le Prologue de Pantagruel, le prologue de Gargantua: examen comparatif,* in: *Revue d'Histoire littéraire de la France,* Paris, 1974, janvier–février, pp. 3–19 Colin.
[16] Rabelais, F., ibid., p. 26.
[17] ibid., p. 111.
[18] ibid., p. 107. – Raberin, M., *Rabelais et la guerre,* in: *Europe,* novembre–décembre 1953, pp. 109–116. – Lefèbvre, H., ibid., pp. 100–159, *Rabelais, la bourgeoisie et la naissance du capitalisme.*
[19] Poulet, G., *Les métamorphoses du cercle,* Paris, 1961, Plon. pp. I–XXI, 1–18.
[20] Bodolai, Z., *Platonikus elemek a Pléiade költészetében,* (Éléments platoniciens dans la poésie de la Pléiade) Budapest, 1942, Antiqua, p. 3–70.
[21] Latini, B., *Li livres dou tresor,* in: *Jeux et sapience du Moyen Age.* Paris, 1951, Gallimard, éd. de la Pléiade, pp. 734–735.
[22] Allendy, R., Dr. *Le symbolisme des nombres. Essai d'arithmosophie,* Paris, 1948, Chacornac Frères, pp. 112–145.
[23] Rabelais, F., ibid., pp. 420–421.
[24] Allendy, R., Dr., ibid., pp. 146–169.
[25] Rabelais, F., ibid., p. 34.
[26] ibid., p. 46.
[27] ibid., p. 46.
[28] *La Genèse,* I, 26, 27. La Sainte Bible, version par les Moines de Maredsous, Charleroi, 1965, Brepols, p. 1.
[29] Rabelais, F., ibid., p. 225.
[30] Lajeunie, E., – M., *St. François de Sales et l'esprit salésien,* Bourges, 1962, p. 4.
[31] Rabelais, F., ibid., p. 114.
[32] Allendy, R., Dr., ibid., pp. 146–227.
[33] Rabelais, F., ibid., chap., XLVIII., p. 160.
[34] ibid., chap., L., p. 164.
[35] *La Genèse,* II, 1.
[36] Allendy, R., Dr., ibid., pp. 71–111.
[37] Pascal, B., *Pensées,* 72, *Disproportion de l'homme.*
[38] Villon, F., Œuvres, éd. Lognon-Foulet, Paris, 1932, Champion, p. 95. – Süpek, O., *La carte poétique de Villon,* in: *Acta Litteraria,* T. 13 (1–4) pp. 475–486 (1971).
[39] Rabelais, F., ibid., chap., X., p. 56.
[40] ibid., chap., XIII, p. 68.
[41] Heller, Á., *A reneszánsz ember.* (L'homme renaissance) Budapest, 1967, Akadémiai Kiadó, p. 327 etc.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 17 (3—4), pp. 369—384 (1975)

Les Martyrs: une lecture idéologique

Par

PIERRE BARBÉRIS

(Paris)

Nécessairement s'impose une double lecture: ce livre qui peint les contemporains de Constantin et le monde païen au moment où se répand le christianisme et cet exercice à partir des modèles classiques est en fait un texte moderne. Non pas, évidemment, par les clés: que Hiérocles soit Fouché et la cour de Dioclétien celle de Napoléon n'est que d'un intérêt secondaire. Mais que *les Martyrs* aient fini par vaincre leurs persécuteurs et leur religion par survivre, il y a là un autre élément qui ne pouvait pas ne pas être lu.

La correspondance est évidente en effet entre les souffrances des chrétiens et celles des victimes de la Terreur. La voici d'abord proclamée:

> Ah! si la Muse sainte soutenait mon génie, si elle m' accordait un moment le chant du cygne ou la langue dorée du poète, qu'il me serait aisé de redire dans un touchant langage les malheurs de la persécution! *Je me souviendrais de ma patrie: en peignant les maux des Romains, je peindrais les maux des Français.* Salut, épouse de Jésus-Christ, Eglise affligée, mais triomphante! Et nous aussi, nous vous avons vue sur l'échafaud et dans les catacombes. Mais c'est en vain qu'on vous tourmente, les portes de l'Enfer, ne prévaudront point contre vous; dans vos plus grandes douleurs, vous apercevez toujours sur la montagne les pieds de celui qui vient vous annoncer la paix; vous n'avez pas besoin de la lumière du soleil, parce que c'est la lumière de Dieu qui vous éclaire: c'est pourquoi vous brillez dans les cachots.

La voici ensuite transposée:

> Le gouvernement de ce monstre avare et débauché, en répandant le trouble dans les provinces, augmente encore l'activité de la persécution. Les villes sont soumises à des juges militaires, sans connaissances et sans lettres, qui ne savent que donner la mort. Des commissaires font les recherches les plus rigoureuses sur les biens et les propriétés des sujets; on mesure les terres, on compte les vignes et les arbres; on tient registre des troupeaux. Tous les citoyens de l'Empire sont obligés de s'inscrire dans le livre du cens, devenu un livre de proscription. De crainte qu'on ne dérobe quelque partie de sa fortune à l'avidité de l'Empereur, on force, par la violence des supplices, les enfants à déposer contre leurs pères, les esclaves contre leurs maîtres, les femmes contre leurs maris. Souvent les bourreaux contraignent des malheureux à s'accuser eux-mêmes et à s'attribuer des richesses qu'ils n'ont pas. Ni la caducité, ni la maladie, ne sont une excuse pour se dispenser de se rendre aux ordres de l'exacteur; on fait comparaître la douleur même et l'infirmité; afin d'envelopper tout le monde dans des lois tyranniques, on ajoute des années à l'enfance, on en retranche à la vieillesse.

Qui pouvait, en 1811, s'y tromper? Le Temple, les Carmes, l'Abbaye ont été les catacombes des temps modernes et le discours politique de droite est ici évident. Mais contre quoi fonctionne-t-il? Uniquement contre la Convention? Un autre sens s'impose: devenu tyrannique, fusilleur du duc d'd'Enghien en 1804 puis d'Armand de Chateaubriand en 1808 (bientôt aussi du républicain Lahorie), l'Empire a pris la relève de la Terreur. L'Empire est l'insupportable présent. L'avenir lui, est du côté des fidèles que l'on veut chanter.

Comment n'aurait-on pas, dès lors tout autre chose qu'un «poème»? Comment n'aurait-on pas un roman historique, finalisé par l'expérience contemporaine? Il y a là un élément important d'ouverture et de dynamisation. Mais il y a aussi, parce que finalisation et ouverture sont de droite, élément d'un blocage. Nul des héros de ce roman, en effet, confronté à une histoire chaotique, n'apprend peu à peu vraiment à les lire. C'est que l'annonce et tout ce qui est précurseur parle, finalement non tant pour un départ que pour un retour. La révolution chrétienne, avec Constantin, avait engagé et annoncé. Mais elle fonctionne ici idéologiquement uniquement pour retrouver.

S'agit-il là du texte le plus mort de Chateaubriand? Idéologie, déjà, de la «civilisation occidentale», triomphalisme chrétien mais aussi triomphalisme culturel et grande machine épico-merveilleuse, le livre n'y a pas tenu et, très tôt, on l'a tenu pour un échec comme *ensemble*. Quelle idée, aussi, alors même que la crise de l'Eglise et du christianisme sont des faits patents –et douloureusement ressentis – de bâtir tout un roman sur cette idée: le triomphe du christianisme, mettant fin à l'Histoire déchirée et problématique, inaugure une Histoire désormais unifiante et unifiée. Que faire, dans cette perspective, de la Réforme et de la Révolution française? Le triomphe de Constantin et la proclamation de la religion chrétienne comme religion de l'Empire (c'est-à-dire de l'humanité) l'Evangile devenant charte politique inaugurent l'ère des certitudes: une telle idée n'avait des chances d'être opératoire et crédible que dans le contexte d'un *nouveau* triomphe du christianisme. Hypothèse plausible en 1801 au moment du Concordat. Hypothèse qui ne tient plus alors que, de toute évidence, Bonparte devenu Napoléon n'est plus un nouveau Constantin. Toute finalisation passée qui n'est pas relayée par une finalisation présente est évidemment illusoire. C'est pourquoi on ne croit plus, on ne peut plus croire à la *fable* des *Martyrs*.

D'autres axes de lecture, heureusement, existaient. Eudore aux avants-postes en Germanie c'est Chateaubriand à l'armée de Condé et plus profondément le mythe de Velléda, vierge amoureuse et criminelle renoue avec des obsessions connues. D'autre part *Les Martyrs* sont un grand livre du passé européen; c'est *Les Martyrs,* que sut découvrir et défendre à vingt-deux ans le jeune Guizot, qui ont converti Augustin Thierry à l'Histoire, est un livre autobiographique. En ce sens *les Martyrs* ont été un livre d'éveil pour des générations à qui ils donnaient à lire l'Histoire selon la modernité. Mais il ne s'agit pas seulement d'une modernité documentaire ou décorative, d'une modernité d'images. Il s'agit d'une modernité de *sens.*

D'abord un procédé technique (qui n'est pas neuf mais qui est appelé à d'extraordinaires développements) impose une signification: un personnage ou un lieu

aujourd'hui connus du lecteur par le sens qu'ils ont acquis depuis sont présentés alors qu'ils n'ont pas encore de sens et sont encore vacants, libres de *sens*. Le roman procède à une présentation encore obscure et suspendue de ce qui est aujourd'hui clair et assuré. Toute une série d'images exemplaires sont donnés à lire AVANT que l'Histoire ne les ait accomplis comme exemplaires. Il existe un avenir lisible de l'Histoire. Or ceci n'était jamais le cas dans l'*Essai* ni dans *René*.

> Un hameau du proconsulat de Carthage fut le berceau de mon second ami. *Augustin est le plus aimable des hommes.* Son caractère, aussi passionné que celui de Jérôme, a toutefois une douceur charmante, parce qu'il est tempéré par un penchant naturel à la contemplation: on pourrait cependant reprocher au jeune Augustin l'abus de l'esprit; l'extrême tendresse de son âme le jette aussi quelquefois dans l'exaltation. Une foule de mots hereux, de sentiments profonds, revêtus d'images brillantes, lui échappent sans cesse. Né sous le soleil africain, il a trouvé dans les femmes, ainsi que Jérôme, l'écueil de ses vertus et la source de ses erreurs. Sensible jusqu'à l'excès au charme de l'éloquence, il n'attend peut-être qu'un orateur inspiré pour s'attacher à la vraie religion: *si jamais Augustin entre dans le sein de l'Eglise, ce sera le Platon des Chrétiens.*
> Des sentiments si généreux dans l'héritier de Constance, et peut être de l'Empire romain, me rendaient plus cher le prince protecteur et compagnon de ma jeunesse. Aussi ne laissais-je échapper aucune occasion de réveiller les idées ambitieuses au fond de son cœur: car *l'ambition de Constantin me semble être l'espérance du monde.*
> *La France est une contrée sauvage et couverte de forêts* qui commence au-delà du Rhin.
> Les époux martyrs avaient à peine reçu la palme, que l'on aperçu au milieu des airs une croix de lumière, semblable à ce Labarum qui fit triompher Constantin; la foudre gronda sur *le Vatican,* colline alors déserte, mais souvent visitée par un Esprit inconnu.

Evangile littéraire. Parole à lire et à développer. Parole à recevoir et à vivre. Mais aussi (confirmation de la validité du message) parole à défendre par les armes.

> La pieuse Hélène a porté ses pas à cette terre sacrée: elle veut arracher le tombeau de Jésus-Christ aux profanations de l'dôlatrie; elle veut renfermer dans de majestueux édifices tant de lieux consacrés par les paroles et les douleurs du Fils de Dieu. Elle appelle de toutes les parties du monde les Chrétiens à son secours; ils descendent en troupe aux rivages de la Syrie: les pieds nus, les yeux baignés de pleurs, ils s'avancent, en chantant des cantiques, vers la montagne où s'opéra le salut des hommes.

Parole de croisade et de politique. Parole de gouvernement. Evangile temporel. L'avenir du monde est à lire et à faire. Cet avenir cependant, étant chrétien, ce n'est plus sur le bouclier d'Enée qu'il se lit mais sur les portes du Saint Sépulchre où Cymodocée admire et déchiffre des scènes sculptées qui le dévoilent:

> Cymodocée contemple en silence les merveilles chrétiennes: fille de la Grèce, elle admire les chefs-d'oeuvre des arts créés par la puissance de la foi, au milieu des déserts. Les portes du nouvel édifice attirent surtout ses regards. Elles étaient de bronze, et roulaient sur des gonds d'argent et d'or. Un solitaire des rives du Jourdain, animé de l'esprit prophétique, avait donné le dessin de ces portes à deux célèbres sculpteurs de Laodicée. On voyait la Ville Sainte tombée au pouvoir d'un peuple infidèle, assiégée par des héros chrétiens: on les reconnaissait à la croix qui brillait sur leurs habits. Le vêtement et les armes de ces héros étaient étrangers; mais les soldats romains croyaient retrouver quelques traits des Francs et des Gaulois

> parmi ces guerriers à venir. Sur leur front éclataient l'audace, l'esprit d'entreprise et d'aventure, avec une noblesse, une franchise, un honneur, ignorés des Ajax et des Achille. Sci le camp paraissait ému à la vue d'une femme séduisante, qui semblait implorer le secours d'une troupe de jeunes princes; là, cette même enchanteresse enlevait un héros sur les nuages, et le transportait dans des jardins délicieux ; plus loin, une assemblée d'Esprits de ténèbres était convoquée dans les salles brûlantes de l'Enfer: le rauque son de la trompette du Tartare appelle les habitants des ombres éternelles, les noires cavernes en sont ébranlées, et le bruit, d'abîme en abîme, roule et retombe. Avec quel attendrissement Cymodocée aperçut une femme mourante sous l'armure d'un guerrier! Le Chrétien qui lui perça le sein va tout en pleurs puiser de l'eau dans son casque, et revient donner une vie éternelle à la beauté qu'il priva d'un jour passager. Enfin la cité sainte est attaquée de toutes parts, et l'étendard de la Croix flotte sur les murs de Jérusalem. L'artiste divin avait aussi représenté, parmi tant de merveilles, le poète qui devait un jour les chanter: il paraissait écouter au milieu d'un camp le cri de la religion, de l'honneur et de l'amour; et plein d'un noble enthousiasme, il écrivait ses vers sur un bouclier.

Toute la finalisation de l'Histoire a changé et c'est bien là une révolution consacrée par une littérature qui rompt avec la tradition culturelle classique. Ce roman historique chrétien n'a plus rien à voir avec la chrétienté non temporelle de Pascal: une humanité, de l'humanité est historiquement chargée de mission et notamment (autre finalisation) l'humanité française:

> Vous attendrez auprès de Constance le moment de sauver les Chrétiens et l'Empire; et, quand il en sera temps, ces Gaulois qui ont déjà vu de près le Capitole vous en ouvriront le chemin.

Del'Orient à l'Occident. Du paganisme à la chrétienté. De Romane à la France. Telles sont, bien avant Michelet, les clés de l'Histoire universelle.

Le choix idéologique des clés cependant ne porte-t-il pas en lui-même un risque grave de dépérissement de la parole? Les martyrs, quels qu'ils soient, sont une semence de quelque chose d'aujourd'hui triomphant; ils ont toujours eu raison contre quelque histoire armée alors qu'eux-mêmes ne l'étaient pas (encore) et ils ont ouvert le champ de la connaissance et du savoir. Or ce thème fonctionne à la perfection dans la perspective d'une Histoire non pas dialectique mais messianique telle que va l'enseigner après l'Eglise, l'école républicaine bourgeoise. Un futur (inconnu), qui est notre présent (connu) est donné comme inscrit dans un présent romanesque que les acteurs ne vivent qu'incomplètement mais que complète la lecture qui, elle les comprend et peut et doit les comprendre? Peu importe, finalement, que le contenu, chrétien ou non. Ce qui importe, c'est la méthode et la démarche, une histoire, *aujourd'hui jugée claire et enseignée comme claire et lisible,* donc morale, est présentée, en germe nécessaire dans un hier encore confus. *L'Histoire est désormais close* et l'on n'a plus à s'interroger. Or on ne saurait plus retenir aujourd'hui l'idée d'une histoire à jamais clarifiée. 1) Parce que le christianisme n'est pas la fin de l'Histoire, 2) parce que l'Histoire n'est jamais finie. Certes, une autre lecture, sur le moment, a été possible: le roman, en effet, impliquait un sens de l'Histoire, un au-delà signifiant des gestes individuels, isolés. Les martyrs chrétiens deviennent ce qu'aime toute la pratique idéaliste de l'Histoire: des précurseurs, et de l'inachevé conduisant

à de l'achevé. De tout un concret grec, romain, barbare, *Les Martyrs* tirent et font un sens; Il y a dans le roman une devinette historique. Et c'est là que les deux lectures sont possibles: en un sens le roman participe à la laïcisation de l'Histoire. Mais dans la mesure aussi où l'Histoire ne nous apparaît plus tant à deviner qu'à faire et toujours dans la contradiction, *Les Martyrs* la font méthodologiquement et théoriquement de manière grave. L'Histoire va quelque part, par des moyens historiques, et ceci est positif. Mais aussi *Les Martyrs* supposent qu'il n'y ait plus de Renés dans une société désormais intégrée. Un événement décisif longuement mûri est ici à la fois *rupture* et *fusion:* rupture avec un ordre ancien conflictuel; fusion au sein d'une unité nouvelle d'éléments socio-historiques hétérogènes mais qui, ayant vaincu ensemble, peuvent et doivent désormais vivre ensemble. Ce peut être aussi bien maîtres et serviteurs dans le cas de la fin de la société esclavagiste que bourgeois et prolétaires dans le cas de la fin de la société d'ancien régime. Un grand principe unificateur est venu fermer à jamais l'abîme des révolutions. Il peut s'appeler religion mais aussi raison, égalité. Il peut se réaliser ou demeurer formel. Christianisme, constitution anglaise, Indépendance américaine, Révolution française ont fonctionné et fonctionneront ainsi dans la perspective d'un compromis national et social qui doit assurer la cohésion théorique et pratique à des sociétés révolutionnées une fois pour toutes. Le matérialisme historique et dialectique a radicalement jugé cette pratique du roman historique et de l'Histoire: Balzac et Aragon, à partir d'événements clés, d'événements tournants ou d'événements sommets, écrivent, eux, la relance de l'histoire et des luttes de classes, la nouvelle opacité des nouveaux rapports sociaux avec, aussi, de nouveaux éléments de lecture. *Les Martyrs,* comme *Ivanhoe* chez Scott mettent fin à l'Histoire et aux luttes de classes.

Procès d'intention? Ou lecture de la seule potentialité du texte? En aucune façon puisque l'idéologie du non antagonisme des classes est inscrite en clair dans le texte.

Christianisme et rapports sociaux

Dans ce roman de l'histoire chrétienne en effet, qui refuse de n'envisager le christianisme que d'un point de vue intérieur, le christianisme ce sont de nouveaux rapports sociaux et donc de nouveaux rapports politiques. Le christianisme c'est la liberté. D'abord parce qu'il marque la fin de l'esclavage. Et il ne s'agit pas là que du respect, désormais, en chaque homme de l'image du créateur. Il s'agit bien d'une mutation économique repérée, alléguée comme telle: *la société fonctionne mieux avec des travailleurs et des serviteurs «libres»*. La preuve:

> Mon hôte, dit Démodocus à Lasthénès, tu me sembles mener ici la vie du divin Nestor (...). Quelle abondante moisson! Que d'esclaves laborieux et fidèles!
> – Ces moissonneurs ne sont plus mes esclaves, répliqua Lasthénès. Ma religion me défend d'en avoir: je leur ai donné la liberté.

Déjà dans *Les Natchez* il avait été question de cet autre progrès: passer du massacre des ennemis à leur utilisation comme esclaves. Deux âges du progrès humain. On ne soupçonne pas encore le troisième: le salariat.[1] Argument n'en déplaise à Chateaubriand, parfaitement *libéral et bourgeois: la prospérité est preuve pour le mérite.* L'entreprise de Lasthénès, patriarcale et fortement hiérarchisée, est une grand famille prospère où chacun est à sa place. Il y a bien, dans le roman des images de la pauvreté chrétienne (l'évêque à pied avec son bâton, les catacombes): l'image qui s'impose dès le début est celle d'une somptuosité et d'une harmonie de la société chrétienne et de son organisation. Le christianisme n'a pas ici besoin de monastères. Le christanisme est un nouvel âge d'or. Les travailleurs libres servent bien leurs maîtres. Les maîtres serviront bien César. Et la poésie unit le tout dans cette image inattendue de Noël:

> Le vent avait porté à ces pasteurs la voix de Cymodocée et d'Eudore: ils étaient descendus en foule de leurs montagnes pour écouter ces concerts; ils crurent que les Muses et les Sirènes avaient renouvelé au bord de l'Alphée le combat qu'elles s'étaient livré jadis, quand les filles de l'Achéloüs, vaincues par les doctes Sœurs, furent contraintes de se dépouiller de leurs ailes.

Quelque chose marche mieux sur une terre qui paraît unifiée. Où sont ici Pascal et les diverses libidos? Où est la folie de la croix? Le christianisme est ordre social. Maîtres libéraux et travailleurs consentants. Et, *de plus,* le christianisme est l'idéologie d'une liberté héritière de toutes les autres:

> Lorsque mes ancêtres furent bannis de Rome pour avoir défendu la liberté, et qu'on n'osa même plus porter leurs images aux funèrailles, ma famille se réfugia dans le Christianisme, asile de la véritable indépendance.

Paroles, d'avance, du futur théoricien de la Charte. Comment concilier cette vision avec la nouvelle visée impériale et le constantinisme? Ne faudrait-il voir dans l'*imperium* que la garantie suprême de cet ordre paternaliste? Ici Chateaubriand bute et doit bien laisser la parole à d'autres. Car l'*imperium,* si nécessaire et contre quoi déjà parle si fort l'organisation démocratique des germains, comment ne pas voir ce qu'il est et ce à quoi il sert? Qu'est-ce que le progrès romain sinon la société civile? C'est la druidesse Velléda qui parle:

> Condamnés aux plus rudes travaux, vous abattez vos forêts, vous tracez avec des fatigues inouïes les routes qui introduisent l'esclavage jusque dans le cœur de votre pays: la servitude, l'oppression et la mort accourent sur ces chemins en poussant des cris d'allégresse, aussitôt que le passage est ouvert.

Eudore pourtant sert cet empire-là? Et «LASTHENES EST LE CHRETIEN LE PLUS RICHE DE LA GRECE». La contradiction du texte dit la contradiction du réel:

> Les Chrétiens exercent des arts utiles; leurs richesses alimentent le trésor de l'Etat; ils servent avec courage dans nos armées; ils ouvrent souvent dans nos conseils des avis pleins de sens, de justesse et de prudence.

[1] Voir p. ....

Mais à ce christianisme, et bientôt à *sa* Rome resistent les libres barbares –les libres *Bretons*.

Quoi d'étonnant si, Eudore, avec des traits de René, soit un René *devenu* convenable? On s'est beaucoup complu à souligner tout ce qui, en Eudore comme René, mélancolique et paria en Eudore qui a connu, lui aussi, des tentations «philosophiques» persiste du héros qui le précède. Mais Eudore est un René convenable et guéri.

René était amoral et incapable de *recevoir* toute morale. Eudore, lui qui est beau, parle comme un sage:

> A ces cris, le chien aboie, le chasseur se réveille. Surpris de voir cette jeune fille à genoux, il se lève précipitamment: «Comment! dit Cymodocée confuse et toujours à genoux, est-ce que tu n'es pas le chasseur Endymion?
> – Et vous, dit le jeune homme non moins interdit, est-ce que vous n'êtes pas un Ange?
> – Un Ange!» reprit la fille de Démodocus.
> Alors l'étranger, plein de trouble:
> Femme, levez-vous, on ne doit se prosterner que devant Dieu.

Eudore, fils de la liberté et fils de son père, croyant de bonne heure et futur martyr, est intégré, jamais exclu. Mieux: la religion a gardé son adolescence du vague des passions:

> La religion tenant mon âme à l'ombre de ses ailes, l'empêchait, comme un fleur délicate, de s'épanouir trop tôt; et, prolongeant l'ignorance de mes jeunes années, elle semblait ajouter de l'innocence à l'innocence même.

Les tumultes sont bien loin. Du moins on le voudrait. On nous raconte bien tout au long les doutes d'Eudore, mais ces doutes sont au passé et tout le long et célèbre récit n'est qu'un détour pour conduire à un Eudore exemplaire dont l'éducation est faite et prêt à *servir*. Un René est mort en Eudore alors que le père Souël avait échoué dans son entreprise de sauvetage et de réintégration. L'indifférence et l'impiété sont bien encore là.

> Trois ans passés à Rome dans les désordres de la jeunesse avaient suffi pour me faire presque entièrement oublier ma religion. J'en vins même à cette indifférence qu'on a tant de peine à guérir, et qui laisse moins de ressource que le crime.

Mais constitutive chez René, elle n'ont été qu'un moment pour Eudore. Dissipations romaines?

> Saisi d'une espèce de vertige, je monte en désordre sur mon char. Je pousse au hasard mes coursiers, je rentre dans Rome, je m'égare, et après de longs détours j'arrive à l'amphithéâtre de Vespasien. Là j'arrête mes chevaux écumants.

Mais elles sont données à lire comme liquidées:

> Ne croyez pas que nous fussions heureux au milieu de ces voluptés trompeuses. Une inquiétude indéfinissable nous tourmentait.

> C'est ainsi qu'au milieu de nos félicités, nous n'étions que misère, parce qur nous avions abandonné ces pensées vertueuses qui sont la vraie nourriture de l'homme, et cette beauté céleste qui peut seule combler l'immensité de nos désirs.

L'inquiétude est donc isi *mise en perspective* et donc ne saurait être mal du siècle. D'où la moindre force d'impact de ces textes qui viennent du dossier de René mais d'un dossier qu'on voudrait refermé:

> *Depuis longtemps je ne sais quel instinct voyageur me poursuit:* vingt fois le jour, je suis prêt à vous dire adieu, à porter mes pas errants sur la terre. Le principe de cette inquiétude ne serait-il point dans le vide de nos opinions et de nos désirs?
> – Jérôme, répondit Augustin, vous avez fait ma propre histoire: *comme vous, je suis tourmenté d'un mal dont j'ignore la cause*; je n'ai pas toutefois comme vous le besoin de m'agiter: je ne soupire au contraire qu'après le repos, et je voudrais, à l'exemple de Scipion, placer mes jours dans la suprême région de la tranquillité. Une langueur secrète me consume ; je ne sais de quelle attache. *Ah s'il était quelque vérité cachée,* s'il existait quelque part une fontaine d'amour inépuisable, intarissable, sans cesse renouvelée, où l'on pût se plonger tout entier ; Scipion, si ton songe n'était pas une erreur divine [...].
> Votre confession, ô mes amis, dis-je alors, a cela d'étrange, qu'elle est aussi la mienne. Mais je réunis en moi seul les deux plaies qui vous tourmentent, *l'instinct voyageur, et la soif du repos? Quelquefois ce mal bizarre me fait tourner les yeux avec regret vers la religion de mon enfance.*

Et Augustin est là, juste à point, pour parler de sa mère chrétienne. Celle de René était morte. Les rêveries de ces jeunes païens n'ont pas valeur de choc puisqu'elles sont *aussi* discussions et rêveries de futurs convertis. Le René de l'*Essai* se souvient, et celui de l'armée de Condé dans ce passage célèbre:

> Tandis que je contemplais les feux réguliers des lignes romaines, et les feux épars des hordes des Francs ; tandis que, l'arc à demi tendu, je prêtais l'oreille au murmure de l'armée ennemie, au bruit de la mer et au cri des oiseaux sauvages qui volaient dans l'obscurité, je réflechissais sur ma bizarre destinée. Je songeais que j'étais là, combattant pour des Barbares, tyrans de la Grèce, contre d'autres Barbares dont je n'avais reçu aucune injure. L'amour de la patrie se ranimait au fond de mon cœur; l'Arcadie se montrait à moi dans tous ses charmes. Que de fois durant les marches pénibles, sous les pluies et dans les fanges de la Batavie ; que de fois à l'abri des huttes des bergers où nous passions la nuit ; que de fois autour du feu que nous allumions pour nos veilles à la tête du camp ; que de fois, dis-je, avec les jeunes Grecs exilés comme moi, je me suis entretenu de notre cher pays! Nous racontions les jeux de notre enfance, les aventures de notre jeunesse, les histoires de nos familles.

ou encore:

> Je ne saurais vous peindre ce que j'éprouvai en retrouvant au fond de ce désert le tombeau d'Ovide. Quelles tristes réflexions ne fis-je point sur les peines de l'exil, qui étaient aussi les miennes, et sur l'inutilité des talents pour le bonheur!

L'impact cependant ne saurait plus être le même. Un argument décisif d'ailleurs s'impose. L'amante-sœur, ne peut plus causer les mêmes ravages, et les refus d'Eudore, la distance qu'il met entre la vierge amoureuse (qui n'est pas Amélie) et lui disent plus que tout ce qui a changé:

> Je te fais pitié, me dit-elle. Mais si tu me crois atteinte de folie, ne t'en prends qu'à toi. Pourquoi as-tu sauvé mon père avec tant de bonté? pourquoi m'as-tu traitée avec tant de douceur? Je suis vierge, vierge de l'île de Sayne: que je garde ou que je viole mes vœux, j'en mourrai. Tu en seras la cause. Voilà ce que je voulais te dire. Adieu.
> Elle se leva, prit sa lappe et disparut.
> Jamais, seigneurs, je n'ai éprové une douleur pareille. Rien n'est affreux comme le malheur de troubler l'innocence. Je m'étais endormi au milieu des dangers, content de trouver en moi la résolution du bien et la volonté de revenir un jour au bercail. Cette tiédeur devait être punie: j'avais bercé dans mon cœur les passions avec complaisance, il était juste que je subisse le châtiment des passions!

«Transportées», comme elles l'ont sûrement été, de *René* dans *Les Martyrs* ces phrases changent totalement de sens: Eudore n'est pour rien dans la naissance de la passion de Velléda et il ne sera coupable que d'y succomber, quitte ensuite à s'enfuir vers l'ordre et la sainteté. Eudore, sinon guéri du moins qui le sera, espère que la vierge folle guérira de son «fatal amour». C'est que son œil est fixé sur une autre réalité:

> Comme Ulysse regrettant son Ithaque, ou comme les Troyennes exilées aux champs de la Sicile, je regardais la vaste étendue de flots, et je pleurais. «Né au pied du mont Taygète, me disais-je, le triste murmure de la mer est le premier son qui ait frappé mon oreille en venant à la vie. A combien de rivages n'ai-je pas vu depuis se briser les mêmes flots que je contemple ici! Qui m'eût dit, il y a quelques années, que j'entendrais gémir sur les côtes d'Italie, sur les grèves des Bataves, des Bretons, des Gaulois, ces vagues que je voyais se dérouler sur les beaux sables de la Messénie? Quel sera le terme de mes pélerinages? Heureux si la mort m'eût surpris avant d'avoir commencé mes courses sur la terre, et lorsque je n'avais d'aventures à conter à personne!

Quel sera le terme de mes pélerinages? Il n'y avait pas de réponse dans *René*. Il y en a une dans *Les Martyrs* et Eudore est bien déjà sur le chemin du retour, Eudore qui parle au milieu des siens, écouté par sa future fiancée. Velléda peut bien parler comme René.

> Souvent, pendant les tempêtes, cachés dans quelque grange isolée ou parmi les ruines d'une cabane, nous eussions entendu gémir le vent sous le chaume abandonné. Tu croyais peut-être que, dans mes songes de félicité, je désirais des trésors, des palais, des pompes? Hélas mes vœux étaient plus modestes, et ils n'ont point été exaucés! Je n'ai jamais aperçu au coin d'un bois la hutte roulante d'un berger, sans songer qu'elle me suffirait avec toi. Plus heureux que ces Scythes dont les Druides m'ont conté l'histoire, nous promènerions aujourd'hui notre cabane de solitude en solitude, et notre demeure ne tiendrait pas plus à la terre que notre vie.

Pour le héros, cet idéal d'errance est radicalement dépassé. L'acte sexuel lui-même, s'il demeure violent, appartient à un passé pardonné, effacé. Chateaubriand n'a pas retenu une première version manuscrite plus violente des blasphèmes de son héros, et cette censure est bien significative. Quant à ce qui reste:

> Velléda, dis-je à mon amante, ne songeons plus qu'à vivre l'un pour l'autre ; renonçons à nos Dieux ; étouffons nos remords dans les plaisirs. Pourquoi ces Dieux nous ont-ils donné des passions invincibles? Eh bien? qu'ils nous punissent, s'ils le veulent, des dons qu'ils nous ont faits (J'ai puisé dans ton sein la fureur de ton amour), et puisque la vertu nous échappe, méritons du moins les supplices de l'éternité par toutes les délices de la vie.

> Dans ce moment, une vague furieuse roulant contre le rocher qu'elle ébranle dans ses fondements. Un coup de vent déchire les nuages, et la lune laisse tomber un pâle rayon sur la surface des flots. Des bruits sinistres s'élèvent sur le rivage. Le triste oiseau des écueils, le lumb, fait entendre sa plainte semblable au cri de détresse d'un homme qui se noie: la sentinelle effrayée appelle aux armes. Velléda tressaille, étend les bras, s'écrie: «On m'attend!»
> Et elle s'élançait dans les flots. Je la retins par son voile... O Cyrille! comment continuer ce récit? Je rougis de honte et de confusion; mais je vous dois l'entier aveu de mes fautes: je les soumets, sans en rien dérober, au saint tribunal de votre vieillesse. Hélas! après mon naufrage, je me réfugie dans votre charité, comme dans un port de miséricorde! Epuisé par les combats que j'avais soutenus contre moi-même, je ne pus résister au dernier témoignage de l'amour de Velléda!
> Tant de beauté, tant de passion, tant de désespoir m'ôtèrent à mon tour la raison: je fus vaincu.
> Non, dis-je, au milieu de la nuit et de la tempête, je ne suis pas assez fort pour être Chrétien!
> Je tombe aux pieds de Velléda! ... L'Enfer donne le signal de cet hymen funeste; les Esprits de ténèbres hurlent dans l'Abîme; les chastes épouses des Patriarches détournent la tête, et mon Ange protecteur se voilant de ses ailes remonte vers les cieux! La fille de Ségenax consentit à vivre, ou plutôt elle n'eut pas la force de mourir. Elle restait muette dans une sorte de stupeur qui était à la fois un supplice affreux et une ineffable volupté. L'amour, le remords, la honte, la crainte, et surtout l'étonnement agitaient le cœur de Velléda: elle ne pouvait croire que je fusse ce même Eudore jusque là si insensible; elle ne savait si elle n'était point abusée par quelque fantôme de la nuit, et elle me touchait les mains et les cheveux pour s'assurer de la réalité de mon existence. Mon bonheur à moi ressemblait au désespoir, et quiconque nous eût vus au milieu de notre félicité, nous eût pris pour deux coupables à qui l'on vient de prononcer l'arrêt fatal.[1]

Le texte est beau. Mais *Eudore est-il coupable?* Non. Et la preuve. René était «le frère d'Amélie». Eudore, lui, est «le fils de Lasthénès». Dès lors son récit n'a plus rien à voir avec la «confession déplorable» des *Natchez*. Aussi Eudore peut-il être un politique lucide et, martyr, martyr utile et promis à un avenir, parler comme Polyeucte:

> Festus, suivant les formes usitées, dit:
> Quel est ton nom?
> Eudore répond:
> – Je m'appelle Eudore, fils de Lasthénès.
> Le juge dit:
> – N'as-tu pas connaissance des édits qui ont été publiés contre les Chrétiens?
> Eudore répond:
> – Je les connais.
> Le juge dit:
> – Sacrifie donc aux dieux.
> Eudore répond:
> – Je ne sacrifie qu'à un seul Dieu, créateur du ciel et de la terre.

Aussi Eudore ne meurt-il point solitaire mais dans une lumière de triomphe:

> Le fils de Lasthénès entend dans les airs des concerts ineffables, et les sons lointains de mille harpes d'or, mêlés à des voix mélodieuses. Il lève la tête, et voit l'armée des Martyrs renversant dans Rome les autels des faux dieux, et sapant les fondements de leurs temples parmi des tourbillons de poussière.

[1] Bien entendu, ceci ne figure jamais dans les morceaux choisis. René Canatz «Eudore (...) ne résiste pas à la passion de Velléda qui meurt pour avoir violé ses vœux». Faut-il saluer?

Eudore est donc bien résolument l'*anti-René,* dont l'image est évoquée au début du livre XXIV comme pour mieux opposer l'errance du premier héros à la disponibilité positive de son successeur:

> O Muse, qui daignas me soutenir dans une carrière aussi longue que périlleuse, retourne maintenant aux célestes demeures! J'aperçois les bornes de la course; je vais descendre du char, et pour chanter l'hymne des morts, je n'ai plus besoin de ton secours. Quel Français ignore aujourd'hui les cantiques funèbres? Qui de nous n'a mené le deuil autour d'un tombeau, n'a fait retentir le cri des funérailles? C'en est fait, ô Muse, encore un moment, et pour toujours j'abandonne tes autels! Je ne dirai plus les amours et les songes séduisants des hommes: il faut quitter la lyre avec la jeunesse. Adieu, consolatrice de mes jours, toi qui partageas mes plaisirs, et bien plus souvent mes douleurs! Puis-je me séparer de toi sans répandre de larmes! J'étais à peine sorti de l'enfance, tu montas sur mon vaisseau rapide, et tu chantas les tempêtes qui déchiraient ma voile; tu me suivis sous le toit d'écorce du Sauvage, et tu me fis trouver dans les solitudes américaines les bois du Pinde. A quel bord n'as-tu pas conduit mes rêveries ou mes malheurs? Porté sur ton aile, j'ai découvert au milieu des nuages les montagnes désolées de Morven, j'ai pénétré les forêts d'Erminsul, j'ai vu couler les flots du Tibre, j'ai salué les oliviers du Céphise et les lauriers de l'Eurotas. Tu me montras les hauts cyprès du Bosphore, et les sépulcres déserts du Simoïs. Avec toi je traversai l'Hermus rival du Pactole; avec toi j'adorai les eaux du Jourdain, et je priai sur la montagne de Sion. Memphis et Carthage nous ont vus méditer sur leurs ruines; et dans les débris des palais de Grenade, nous évoquâmes les souvenirs de l'honneur et de l'amour.

Quoi d'étonnant si l'auteur conclut sagement, annonçant qu'il renonce aux «Lettres» pour se mettre à l'histoire?

> O Muse, je n'oublierai point tes leçons! Je ne laisserai point tomber mon œur des régions élevées où tu l'as placé.Les talents de l'esprit que tu dispenses s'affaiblissent par le cours des ans; la voix perd sa fraîcheur, les doigts se glacent sur le luth; mais les nobles sentiments que tu inspires peuvent rester quand tes autres dons ont disparu. Fidèle compagne de ma vie, en remontant dans les cieux laisse-moi l'indépendance et la vertu. Qu'elles viennent, ces Vierges austères, qu'elles viennent fermer pour moi le livre de la Poésie, et m'ouvrir les pages de l'Histoire. J'ai consacré l'âge des illusions à la riante peinture du mensonge: j'emploierai l'âge des regrets au tableau sévère de la vérité.

René cependant, n'était-il que «riante peinture du mensonge» à «l'âge des illusions»? Oui, on le voudrait.

Ainsi, patriotisme, religion, famille, héroïsme, culture, toutes les France et toutes les Gaule (éternelles, évidemment) tous les grands hommes, tous les grands écrivains, toutes les grandes leçons, toutes les grandes figures de l'Histoire, Hélène, Vercingétorix, Brennus, Constantin, Clotilde, Clovis, les Croisés et pourquoi pas Chateaubriand, tous les grands défenseurs de la «civilisation»: *Les Martyrs* en un sens sont un roman didactique de la grandeur nationale et occidentale. Tout un enseignement (Michelet, Lavisse et l'école «républicaine») s'inscrit à la suite des *Martyrs,* première grande somme idéologico-politico-poétique de l'Occident bourgeois et chrétien, à la fois civilisateur de ses propres barbares et rempart contre la barbarie, bien entendu orientale.

Il y a cependant des butées et des contre-feux. Et tout d'abord la mobilisation de tant d'éléments du passé appelés à devenir éléments d'ordre peut très bien avoir valeur critique. Par exemple ce tableau de la société franque:

> Il existe, dans les forêts de la Germanie, un peuple qui prétend descendre des Troyens (car tous les hommes, ravis des belles fables de vos Hellènes, veulent y tenir par quelque côté; [...] peuple, formé de diverses tribus de Germains, les Sicambres, les Bructères, les Saliens, les Cattes, a pris le nom de Franc, qui veut dire libre, et qu'il est digne de porter ce nom.
> Son gouvernement est pourtant essentiellement monarchique. Le pouvoir partagé entre différents rois se réunit dans la main d'un seul, lorsque le danger est pressant. La tribu des Saliens dont Pharamond est le chef, a presque toujours l'honneur de commander parce qu'elle passe parmi les Barbares pour la plus noble. Elle doit cette renommée à l'usage qui exclut chez elle les femmes de la puissance, et ne confie le sceptre qu'à un guerrier.
> Les Francs s'assemblent une fois l'année, au mois de mars, pour délibérer sur les affaires de la nation. Ils viennent au rendez-vous tout armés. Le roi s'assied sous un chêne. On lui apporte des présents qu'il reçoit avec beaucoup de joie. Il écoute la plainte de ses sujets, ou plutôt de ses compagnons, et rend la justice avec équité. Les propriétés sont annuelles. Une famille cultive chaque année le terrain qui est assigné par le prince, et après la récolte, le champ moissonné rentre dans la possession commune. Le reste des mœurs se ressent de cette simplicité. Vous voyez que nous partageons avec nos maîtres la saye, le lait, le fromage, la maison de terre, la couche de peaux.

La filation héroïque et légendaire des Francs avec l'antiquité, la mise en rapport Franc/franchises, le coup de lumière sur la tribu dont la loi (salique) sera celle de la monarchie française (le roi doit être guerrier, chevalier, non simple gouvernant – ce que peut être une reine), l'articulation pluralisme féodal – unité monarchique élu, la simplicité des mœurs *et surtout* la pratique communautaire de la propriété comme chez les *Natchez,* tout ceci, même comme enclave, peut très bien fonctionner contre la société civile qui est déracinement, disparition des libertés, pouvoir dégradant des femmes, pouvoir dictatorial usurpé, fondé non sur l'honneur, sur le mérite et sur le choix, mais sur la seule hérédité, sur le luxe et sur la propriété privée. Ce peut très bien être la recherche naïve d'une formule *anti-libérale* qui unisse liberté, démocratie, efficacité, vertus, etc...

Ensuite *Les Martyrs* ont pu contribuer à constituer l'idéologie patriotique à une époque où le patriotisme était une valeur neuve allant dans le sens de l'évolution du réel. Si Thierry, si Michelet, si tant d'autres ont lu avec enthousiasme *Les Martyrs* c'est qu'ils y trouvaient ce sentiment d'une histoire et d'une conscience historique *modernes,* radicalement libérées de l'héritage classique, intégrant le Peuple à une Histoire qui ne se serait pas faite sans lui. Bretagne, Germanie, Gaules, Italie deviennent ici des terres *majeures et* dont n'a plus honte la culture. Le *Génie* avait réglé son compte à la mythologie étrangère dans la littérature. *Les Martyrs* achèvent le travail dans l'Histoire. L'épaisse géographie européenne et barbare des *Martyrs* fait que résolument, l'Histoire ne peut plus être celle des boudoirs et des cours. L'Histoire se fait dans les forêts et dans les landes.

Mais ce n'est pas tout. Il y a aussi la protestation contre Napoléon. Napoléon, signataire du Concordat, rompt violemment avec le Pape en même temps qu'il accentue le caractère dictatorial de son régime. Constantin, lui, était la liberté nouvelle. Aujourd'hui, la religion se sépare du pouvoir. Dès lors la liberté cherche à nouveau des refuges. L'exécution du duc d'Enghien déjà, aujourd'hui celle du malheureux Armand de Chateaubriand ne sont-elles pas de nouvelles exécutions de martyrs par

un nouveau Dioclétien? Hiéroclès dès lors n'est-il pas Fouché? Que l'on ajoute l'exil de Mme de Staël, la surveillance policière qui s'exerce sur Chateaubriand, bientôt l'affaire de l'article du *Mercure* et celle du discours à l'Académie et l'on verra les choses sous un jour nouveau. Napoléon n'est plus Constantin. Faut-il dès lors lire le roman comme l'appel à un *nouveau* Constantin, qui serait Louis XVIII? Constantin, dans le roman, est un prince légitime écarté du pouvoir. Louis XVIII est bien loin, et bien improbable alors sa restauration. Mais quand même?

La réponse de la littérature: L'Itinéraire

Le nouveau Constantin triomphe. Mais depuis plusieurs années déjà, Chateaubriand a eu l'idée d'écrire l'histoire de sa vie, qui sera l'histoire d'une souffrance et d'un manque. Sitôt rentré de Terre Sainte, il va se mettre au travail. Mais l'écriture des *Mémoires,* reprenant René, ne va-t-elle pas mettre Eudore en question? On n'attendra pas si longtemps: l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem,* en effet, qui est le dossier des *Martyrs* tient un discours exactement inverse de celui du roman. Là, nulle reconstruction du passé. Mais un présent sans ruse. Ce n'est pas Eudore qui écrit:

> En quittant de nouveau ma patrie, le 13 juillet 1806, je ne craignis point de tourner la tête, comme le sénéchal de Champagne: presque étranger dans mon pays, je n'abandonnais après moi ni château ni chaumière.
> L'orage continua une partie de la nuit. Toutes les voiles étant pliées, et l'équipage retiré, je restai presque seul auprès du matelot qui tenait la barre du gouvernail. J'avais ainsi passé autrefois des nuits entières sur des mers plus orageuses; mais j'étais jeune alors, et le bruit des vagues, la solitude de l'Océan, les vents, les écueils, les périls, étaient pour moi autant de jouissances. Je me suis aperçu, dans ce dernier voyage, que la face des objets a changé pour moi. Je sais ce que valent à présent toutes ces rêveries de la première jeunesse; et pourtant telle est l'inconséquence humaine, que je traversais encore les flots, que je me livrais encore à l'espérance, que j'allais encore recueillir des images, chercher des couleurs pour orner des tableaux qui devaient m'attirer peu-être des chagrins et des persécutions.

Ce n'est pas Eudore qui voit ainsi la Grèce, non plus promise au Christ, mais dégradée – et dès lors à quoi donc a servi Constantin? – par l'occupation turque:

> Le vice-consul m'attendait sur la grève. Nous allâmes loger au bourg des Grecs. Chemin faisant j'admirai des tombeaux turcs, qu'ombrageaient de grands cyprès aux pieds desquels la mer venait se briser. J'aperçus parmi ces tombeaux des femmes enveloppées de voiles blancs, et semblables à des ombres: ce fut la seule chose qui me rappela un peu la patrie des Muses.

Silence sur les ruines de Sparte: Leonidas ne répond pas. Le thème des ruines et de la mort, du soleil couché, de celui qui passe et qui ne revient pas, de l'enfant nu montrant des ruines, de la France qui peut-être même mourra comme la Grèce, ce thème qui est celui d'un nouveau René est au coeur du livre. La conclusion triomphaliste des *Martyrs* aurait-elle été ironique? Mais que dire de ces rappels et de ces découvertes:

> Je me rappelle encore le plaisir que j'éprouvais autrefois à me reposer ainsi dans les bois de l'Amérique, et surtout à me réveiller au milieu de la nuit. J'écoutais le bruit du vent dans la solitude, le bramement des daims et des cerfs, le mugissement d'une cataracte éloignée, tandis que mon bûcher à demi éteint rougissait en dessous le feuillage des arbres. J'aimais jusqu'à la voix de l'Iroquois, lorsqu'il élevait un cri du sein des forêts, et qu'à la clarté des étoiles, dans le silence de la nature, il semblait proclamer sa liberté sans bornes. Tout cela plaît à vingt ans, parce que la vie se suffit pour ainsi dire à elle-même, et qu'il y a dans la première jeunesse quelque chose d'inquiet et de vague qui nous porte incessamment aux chimères, ipsi sibi somnia fingunt; mais, dans un âge plus mûr, l'esprit revient à des goûts plus solides: il veut surtout se nourrir des souvenirs et des exemples de l'histoire. Je dormirais encore volontiers au bord de l'Eurotas ou du Jourdain, si les ombres héroïques des trois cents Spartiates, ou les douze fils de Jacob devaient visiter mon sommeil; mais je n'irais plus chercher une terre nouvelle qui n'a point été déchirée par le soc de la charrue, il me faut à présent de vieux déserts qui me rendent à volonté les murs de Babylone, ou les légions de Pharsale, grandia ossa! des champs dont les sillons m'instruisent, et où je retrouve, homme que je suis, le sang, les larmes et les sueurs de l'homme.

L'unification se fait ici non par le christianisme mais par la mort. Les civilisations chrétiennes ne sont-elles pas mortelles?

> La Grèce, sous les empereurs romains, devait ressembler beaucoup à l'Italie dans le dernier siècle: c'était une terre classique où chaque ville était remplie de chefs-dœuvre.

La Grèce est un double désert: désert de ruines, désert politique. Du positif cependant? Car, si Sparte ce sont les Jacobins farouches, Athènes ne peut-elle être la liberté éclairée (d'avance, la monarchie constitutionnelle?).

> L'amour de la patrie et de la liberté n'était point pour les Athéniens un instinct aveugle, mais un sentiment éclairé, fondé sur ce goût du beau dans tous les genres, que le ciel leur avait si libéralement départi; enfin, en passant des ruines de Lacédémone aux ruines d'Athènes, je sentis que j'aurais voulu mourir avec Léonidas, et vivre avec Périclès.

La phrase demeure au conditionnel. Dès lors, à nouveau, les oiseaux de passage, retrouvés là-bas, à l'autre bout de leur course, comme une vérification:

> J'avais vu, lorsque nous étions sur la colline du Musée, des cigognes se former en bataillon, et prendre leur vol vers l'Afrique. Depuis deux mille ans elles font ainsi le même voyage; elles sont restées libres et heureuses dans la ville de Solon comme dans la ville du chef des eunuques noirs. Du haut de leurs nids, que les révolutions ne peuvent atteindre, elles ont vu au-dessous d'elles changer la race des mortels: tandis que des générations impies se sont élevées sur les tombeaux des générations religieuses, la jeune cigogne a toujours nourri son vieux père. Si je m'arrête à ces réflexions, c'est que la cigogne est aimée des voyageurs; comme eux «elle connaît les saisons dans le ciel». Ces oiseaux furent souvent les compagnons de mes courses dans les solitudes de l'Amérique; je les vis souvent perchés sur les wigwum du Sauvage en les retrouvant dans une autre espèce de désert, sur les ruines du Parthénon, *je n'ai pu m'empêcher de parler un peu de mes anciens amis.*

On retrouve Dieu. Mais plus le Dieu de Corneille. Le Dieu de Pascal. Non plus le Dieu des armées et des institutions, mais le Dieu de l'absence et de l'appel. Une citation des *Pensées* signe idéologiquement le texte.

> Ce tableau de l'Attique, ce spectacle que je contemplais, avait été contemplé par des yeux fermés depuis deux mille ans. Je passerai à mon tour: d'autres hommes aussi fugitifs que moi viendront faire les mêmes réflexions sur les mêmes ruines. Notre vie et notre œur sont entre les mains de Dieu; laissons-le donc disposer de l'une comme de l'autre (...)
> D'autres dormiront à leur tour sur mon dernier lit, et ne penseront pas plus à moi que je ne pensai au Turc qui m'avait cédé sa place. «On jette un peu de terre sur la tête, et en voilà pour jamais.»

Plus d'*ordre* humain. Tout est fragment, cassure, au mieux fidélités et reliquats, comme ces religieux chrétiens de Jérusalem. Plus grave encore: la littérature elle-même est crise et est en crise:

> Quand les anciens pèlerins avaient accompli le voyage de la Terre Sainte, ils déposaient leur bourdon à Jérusalem, et prenaient pour le retour un bâton de palmier: je n'ai point rapporté dans mon pays un pareil symbole de gloire, et je n'ai point attaché à mes derniers travaux une importance qu'ils ne méritent pas. Il y a vingt ans que je me consacre à l'étude au milieu de tous les hasards et de tous les chagrins, diversa exilia et desertas quoerere terras: un grand nombre de feuilles de mes livres ont été tracées sous la tente, dans les déserts, au milieu des flots; j'ai souvent tenu la plume sans savoir comment je prolongerais de quelques instants mon existence: ce sont là des droits à l'indulgence, et non des titres à la gloire. J'ai fait mes adieux aux Muses dans Les Martyrs, et je les renouvelle dans ces Mémoires qui ne sont que la suite ou le commentaire de l'autre ouvrage. Si le ciel m'accorde un repos que je n'ai jamais goûté, je tâcherai d'élever en silence un monument à ma patrie; si la Providence me refuse ce repos, je ne dois songer qu'à mettre mes derniers jours à l'abri des soucis qui ont empoisonné les premiers. Je ne suis plus jeune; je n'ai plus l'amour du bruit; je sais que les lettres, dont le commerce est si doux quand il est secret, ne nous attirent au-dehors que des orages: dans tous les cas, j'ai assez écrit, si mon nom doit vivre; beaucoup trop, s'il doit mourir.

On ne peut expliquer ce texte uniquement par les attaques d'origine gouvernementale dont *Les Martyrs* avaient été l'objet. Quant au monument à élever en silence à la patrie, les *Etudes historiques,* il ne verra le jour qu'après Juillet 1830 et marqué d'un coin certes insoupçonnable en 1810. L'œuvre monumentale, la vraie, sera écrite dans un tout autre registre, par René sur René. Ce sera le livre de la différence et de l'absence, de la fuite du temps, non la somme impossible, d'une Histoire qui échappe. Contre l'idéologie constantinienne des *Martyrs,* l'*Itinéraire* annonce que, va s'écrire le livre de la conscience: Les *Mémoires.* L'occasion de 1815 et les chances d'une carrière et d'une action politique vont venir interférer mais de manière uniquement provisoire, et comme une preuve de plus, à de multiples niveaux, que l'exercice d'une maîtrise réelle ne se fait pas là où le plus communément on l'imagine.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 17 (3—4), pp. 385—392 (1975)

L'intention artistique et sa réalisation dans «Les faux-monnayeurs» d'André Gide

Par

BÉLA KÖPECZI

(Budapest)

1. Ce n'est pas l'effet du hasard si l'étude de la littérature se tourne vers les problèmes méthodologiques de l'analyse du texte. Derrière ces problèmes, nous trouvons des conceptions différentes de la fonction de la littérature. On sait que la «nouvelle critique» veut être ou bien l'interprétation d'un système de signes linguistiques et poétiques, ou bien une analyse psychologique ou sociologique du fait littéraire. Les uns cherchent la littérarité du texte, les autres l'expression du subconscient, d'autres encore la manifestation du social dans la littérature. Le plus souvent cette recherche se désintéresse du sens global de l'œuvre littéraire et rejette une interprétation du contenu du point de vue de l'influence de la littérature sur le lecteur quotidien.

Nous pensons qu'il faut renouveler la critique du contenu et, pour ce faire, appliquer entre autres les résultats obtenus dans le domaine de l'histoire des idées, des mentalités ou de l'histoire culturelle. Les problèmes d'une telle innovation ont été exposés ailleurs,[1] ici je me bornerai à méditer sur le rapport qui existe entre l'intention de l'écrivain et sa réalisation dans un cas particulier, celui des Faux-monnayeurs d'André Gide.

Certains théoriciens de la «nouvelle critique» pensent qu'au point de vue de l'étude du discours littéraire on n'a point besoin de connaître la conception personnelle de l'auteur, seule une critique immanente peut contribuer à la compréhension de l'œuvre. Dans la critique marxiste, les vues diffèrent quant à la fonction de l'intention de l'écrivain dans la formation de l'œuvre. Les tenants de la théorie du «triomphe du réalisme» opposent les opinions avant tout politiques de l'écrivain au contenu idéel de son œuvre, d'autres pensent que l'harmonie entre les deux s'impose nécessairement. La discussion autour de ce problème a fait couler beaucoup d'encre, sans qu'on ait entrepris une étude approfondie des causes des concordances et des discordances qui peuvent exister non seulement entre les idées politiques, mais aussi entre les idées éthiques ou esthétiques de l'écrivain et celles qui se manifestent dans son œuvre. Or, nous avons intérêt à éviter les pièges d'une critique formaliste ou intuitionniste, de même que les simplifications d'une conception dogmatique de la littérature.

2. On sait qu'André Gide a publié en 1926 son seul roman, *Les faux-monnayeurs,* qu'il a fait suivre d'un *Journal.* Les commentateurs remarquent que certains passages du *Journal* autobiographique de Gide se rapportent également aux circonstances de la naissance du roman. Le *Journal des Faux-monnayeurs* est considéré par Gide comme un genre littéraire particulier, qui permet au lecteur d'entrer dans les secrets de l'écrivain, de s'associer à l'activité créatrice de celui-ci et de mieux comprendre l'œuvre elle-même. Edouard, principal personnage des Faux-monnayeurs, explique l'utilité du journal ou, comme il dit, du carnet, de la manière suivante: «Ce carnet constitue la critique continue de mon roman; ou mieux: du roman en général. Songez à l'intérêt qu'aurait pour nous un semblable carnet tenu par Dickens, ou Balzac; si nous avions le journal de l'*Éducation sentimentale* ou des *Frères Karamazof!* l'histoire de l'œuvre, de sa gestation! Mais ce serait passionnant... Plus intéressant que l'œuvre elle-même.»[2] Cette réflexion sur le roman est un produit typique de la littérature du XXe siècle, où les romanciers eux-mêmes ressentent ce qu'on appelle déjà au début du siècle la crise du roman.[3]

Dans les années vingt, des témoignages sur l'écriture destinés au grand public se succèdent, de sorte que Maurois pouvait écrire en 1928 dans son *Voyage au Pays des Articoles:* «Si vous étiez articole, après un voyage comme le vôtre, vous publieriez non seulement votre journal de bord, mais aussi le journal de ce journal de bord, et votre compagne publierai le Journal du Journal de bord de mon mari.»[4] De cette façon le «journal» devient une sorte de manifeste littéraire où l'auteur expose ses intentions, mais dans lequel il verse aussi des «matières premières» qui figurent dans le roman, ou qui n'y seront pas utilisées et serviront uniquement à la reconstitution du processus de création. Dans le *Journal des Faux-monnayeurs* Gide note les informations qu'il a retenues sur une bande de véritables faux- monnayeurs et sur les circonstances du suicide d'un élève. Il mentionne aussi certaines expériences personnelles, scènes, figures, attitudes qui ont retenu son attention. Cependant, ce qui nous intéresse c'est surtout sa théorie du roman, qui y est exposée d'une façon assez détaillée. Nous apprenons que Gide veut «purger le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman».[5] C'est-à-dire qu'il veut écrire un roman qui ressemble à celui de Defoe, de Fielding, de Richardson, de Stendhal et de Mérimée, mais qui au point de vue de la «pureté» devrait dépasser même ces modèles.

Il se déclare contre le roman réaliste et avant tout contre l'action linéaire qui le caractérise. Il veut que les événements ne soient pas racontés par l'écrivain, mais plutôt exposés par «ceux des acteurs sur qui ces événements auraient eu quelque influence».[6] De ce point de vue, il condamne l'attitude omnisciente du romancier: «Le mauvais romancier – écrit-il – construit ses personnages, il les dirige et il les fait parler. Le vrai romancier les écoute et les regarde agir; il les entend parler dès avant que de les connaître, et, c'est d'après ce qu'il les entend dire qu'il comprend peu à peu *qui* ils sont.»[7]

Mais comment réaliser ce projet? Gide se heurte à de grandes difficultés qu'il explique de la façon suivante: «Je sais comment ils pensent, comment ils parlent, je distingue la plus subtile intonation de leur voix; je sais qu'il y a *de* tels actes qu'ils doi-

vent commettre, tels autres qui leur sont interdits... mais dès qu'il faut les vêtir, fixer leur rang dans l'échelle sociale, leur carrière, le chiffre de leur revenu; dès surtout qu'il faut les avoisiner, leur inventer des paroles, une famille, des amis, je plie boutique. Je vois chacun de mes héros, vous l'avouerais-je, orphelin, fils unique, célibataire, et sans enfant. C'est peut-être pour cela que je vois en vous un si bon héros Lafcadio.»[8] Lafcadio est le héros idéal de Gide, mais il renonce à faire entrer ce personnage dans le roman, parce qu'il le trouve trop abstrait. Et c'est ici que nous touchons à une des contradictions de Gide. En effet, il veut renoncer à l'ancienne conception et technique des romanciers mais, en même temps, il a l'ambition de créer des personnages vivants dans le cadre d'une vie plus ou moins quotidienne.

Ainsi le *Journal des Faux-monnayeurs* expose les idées de Gide sur l'innovation possible du genre romanesque, mais il exprime aussi ses scrupules en ce qui concerne les possibilités du reflet de la réalité dans l'œuvre littéraire.

3. Gide ne se contente pas de décrire la gestation du roman du dehors, il introduit dans le roman même un autre journal, celui d'Edouard. Il y a des concordances et des discordances entre ces deux journaux. Edouard lui aussi pense que le «roman pur» doit être dépouillé des événements extérieurs, d'accidents et de traumatismes qui – selon lui – appartiennent au cinéma; il doit rejeter la description des personnages, d'autant plus que le drame aussi peut s'en passer; il doit être débarrassé des dialogues présentés à la manière des écrivains réalistes.

Mais à quoi sert ce «roman pur»? Le *Journal des Faux monnayeurs* n'a pas donné une réponse valable à cette question au point de vue «philosophique»; Edouard essaie de le faire. Il reconnaît que son livre a un «sujet profond» qui sera «la rivalité du monde réel et de la représentation que nous en faisons. La manière dont le monde des apparences s'impose à nous et dont nous tentons d'imposer au monde extérieur notre interprétation particulière, fait le drame de notre vie. La résistance des faits nous évite à transporter notre construction idéale entre le rêve, l'espérance, la vie future, en laquelle notre croyance s'alimente de tous les déboires dans celles-ci.»[9] C'est donc au nom d'une «philosophie de vie» qui attribue une fonction essentielle à la subjectivité qu'il veut refléter la réalité. Il se prononce pour «un volontaire écartement de la vie» afin de pouvoir saisir le général qui est le propre de l'art et qui implique une conception spéciale du particulier: «Il n'y a de vérité psychologique que particulière, il est vrai; mais il n'y a d'art que général. Tout le problème est là, précisément; exprimer le général par le particulier, faire exprimer par le particulier le général.» Et il ajoute: «Je voudrais un roman qui serait à la fois vrai, et aussi éloigné de la vérité, aussi particulier et aussi général à la fois, aussi humain et aussi fictif qu'Athalie, que Tartuffe ou que Cinna.»[10] Ces exemples classiques prouvent que Gide est tenté par une conception plutôt psychologique du général, bien que la terminologie nous rappelle certaines idées de Hegel.

Edouard reproche aux réalistes de partir des faits et d'accommoder aux faits leurs idées. Lui, il cherche un autre point de départ: «Les idées... les idées..., je vous l'avoue, m'intéressent par-dessus tout; elles vivent, elles combattent; elles agonisent comme les hommes. Naturellement on peut dire que nous ne les connaissons que par

les hommes, de même que nous n'avons connaissance du vent que par les roseaux qu'il incline ; mais tout de même le vent importe plus que les roseaux.»[11] Un des interlocuteurs d'Edouard, Bernard, soutient que «ce sont les passions qui mènent l'homme, non les idées.»[12] Le romancier, lui aussi, a des doutes à ce sujet, mais il est certain que le «roman pur» a – dans la conception de Gide – un caractère nettement intellectuel.

Le Journal d'Edouard, dans Les faux-monnayeurs, de même que les conversations qu'on y lit au sujet du roman, confirment les idées esthétiques du *Journal des Faux-monnayeurs,* mais il lie les innovations techniques à une certaine vision idéaliste et subjectiviste de la vie et à une conception nouvelle de la fonction de la littérature. Certains commentateurs de Gide n'ont pas suffisamment tenu compte de cet enrichissement de la théorie par le roman lui-même.

4. Le «sujet profond» des *Faux-monnayeurs* est la tromperie et ses diverses formes illustrées par les personnages du roman. Quand il parle des faux-monnayeurs, Edouard pense d'abord à ses confrères, ensuite aux prêtres et aux francmaçons, mais finalement il élargit son thème: «Les idées de change, de dévalorisation, d'inflation, peu à peu envahissent son livre.»[13] La question de la tromperie générale se pose sur le plan de la philosophie et de la morale. «Une sorte de tragique a jusqu'à présent, me semble-t-il, échappé presque à la littérature. Le roman s'est occupé des traverses du sort, de la fortune bonne ou mauvaise, des rapports sociaux, du conflit des passions, des caractères, mais point de l'essence même de l'être.»[14] Qu'est-ce que c'est que «l'essence de l'être» ? Elle est liée à l'individu qui cherche sa réalisation dans un monde faux où les illusions jouent un rôle essentiel. Le tragique moral implique la recherche de l'authenticité, mais cette authenticité se définit par rapport à la morale bourgeoise. A vrai dire, nous pouvons parler de deux morales bourgeoises, l'une qui se situe sur le plan de la banalité et l'autre qui est influencée par le puritanisme protestant. Malgré l'acharnement avec lequel Gide combat ces deux morales, il est loin de rompre avec la bourgeoisie en tant que classe et en tant que représentant d'une certaine façon de vivre, et il reste particulièrement sensible à l'austérité et à l'esprit de sacrifice du protestantisme.

Gide prêche la disponibilité depuis *Les nourritures terrestres,* mais ses «ruptures» spectaculaires se situent sur le plan d'une morale individualiste, influencée par Nietzsche et Dostoïevsky, mais aussi par le malaise des intellectuels au début du XXe siècle. Cette idée de disponibilité ne l'empêche pas de revenir au problème de la morale protestante. Son œuvre est une «histoire parallèle», puisque dans les récits et dans les soties nous trouvons ou bien la description de l'immoralisme ou bien celle du puritanisme protestant. Dans *Les faux-monnayeurs* ces deux tendances sont étroitement liées sous le signe d'un idéalisme individualiste. La disponibilité ne peut être réalisée que dans un milieu restreint d'intellectuels qui n'ont pas de soucis matériels et qui s'intéressent uniquement à leur vie privée et à une activité humaine tout à fait spéciale, l'écriture. Nous pouvons donc affirmer qu'il y a une concordance parfaite entre la conception personnelle de l'écrivain et le sens idéologique du roman.

5. En ce qui concerne la théorie du «roman pur», malgré l'enthousiasme de certains critiques, nous croyons que Gide n'a pas réussi à la réaliser.

Déjà dans un projet de préface pour *Isabelle,* Gide avait parlé de la nécessité de la multiplicité des points de vue dans le roman et certains historiens de la littérature pensent qu'il a tenu sa promesse dans *Les faux-monnayeurs.*[15] Nous ne voulons pas nier l'existence d'un grand nombre d'événements et de personnages dans ce roman, mais il serait faux de ne pas voir le souci de Gide d'assurer non seulement la multiplicité, mais aussi l'unité de son œuvre. En effet, il choisit comme principal personnage des *Faux-monnayeurs* un romancier qui peut raconter les événements auxquels il avait participé, qui peut décrire dans son journal les faits qui lui ont été rapportés et qui peut commenter les propos et les actions des autres. Le rôle de narrateur qu'assume Edouard, permet à Gide de faire intervenir divers personnages qui ont un rapport quelconque avec le romancier. Ce n'est donc pas l'effet du hasard si tel ou tel personnage paraît et raconte les événements auxquels il a participé. Le personnage et son action sont non seulement présentés par Edouard, mais aussi jugés par lui. Ainsi donc le roman n'est pas si ouvert qu'on le prétend.

On peut bien parler de la dislocation du récit, mais cette dislocation veut tout simplement dire qu'il ne s'agit pas d'une action unique et que les événements ne sont pas présentés de façon linéaire. Les différents récits sont liés les uns aux autres par Edouard qui les choisit et les commente. Ainsi, le point de vue du romancier sert l'unité de la composition, la diversité des points de vue n'est que fort relative.

En ce qui concerne la présentation des personnages, on a affirmé que Gide était libéré de tout rationalisme psychologique. Dans sa conception de l'homme, l'idéalisme subjectiviste est décisif, mais si nous pensons aux procédés dont il se sert pour caractériser ses personnages, nous ne pouvons guère affirmer qu'il ait complètement renoncé à la psychologie rationaliste. Il parle, il est vrai, d'un «diabolisme» général qui fait agir les hommes. Mais même dans le cas du suicide du petit Boris, où ce «diabolisme» pourrait devenir important, il décrit son état d'âme et celui de ses camarades d'une façon rationaliste. A la fin de la seconde partie du roman, Gide intervient directement, afin d'expliquer les traits caractéristiques et l'évolution possible de ses personnages. «Le voyageur, parvenu au haut de la colline, s'assied et regarde avant de reprendre sa marche, à présent déclinante. Il cherche à distinguer où le conduit enfin ce chemin sinueux qu'il a pris, qui lui semble se perdre dans l'ombre, car le soir sombre dans la nuit. Ainsi l'auteur imprévoyant s'arrête un instant, reprend souffle, et se demande avec inquiétude où va le mener son récit.»[16] Cet auteur «au haut de la colline» se comporte comme un psychologue rationaliste. Il rapporte entre autres ce qu'il a écrit précédemment au sujet de Bernard et il le commente de la façon suivante: «Beaucoup de générosité l'anime. Je sens en lui de la virilité, de la force ; il est capable d'indignation. Il s'écoute un peu trop parler ; mais c'est aussi qu'il parle bien. Je me méfie des sentiments qui trouvent leur expression trop vite. C'est un très bon élève, mais les sentiments neufs ne se coulent pas volontiers dans les formes apprises. Un peu d'invention le forcerait à bégayer. Il a trop lu déjà, trop retenu,

et beaucoup plus appris par les livres que par la vie.»[17] Qu'est ceci, sinon une présentation rationaliste du caractère d'un personnage?

Avec cela je ne veux pas nier que le subsconscient ne joue pas un rôle important dans la psychologie gidienne, mais il s'agit d'un subsconscient présenté d'une façon rationnelle. D'ailleurs c'est ce rationalisme qui conduit l'auteur à faire de ses personnages les illustrateurs de certaines thèses. On peut bien affirmer que les personnages ont été inventés *pour* le point de vue et ce ne sont pas les personnages qui suggèrent tel ou tel point de vue.

On a beaucoup discuté du semi-échec de la tentative de Gide et on l'a expliqué par son subjectivisme. Ainsi, on a soutenu qu'il avait «instrumenté» sa propre complexité grâce aux divers personnages au lieu de présenter une vie complexe.[18] Cette critique est juste, mais je crois que le subjectivisme est le propre de la conception de vie de Gide et c'est cette conception qui est à la base de la théorie du «roman pur». Lukács dit dans sa *Théorie du roman* que le seul genre littéraire où l'éthique de l'auteur se transforme en un problème éthique de l'œuvre est le roman. Nous croyons que c'est vrai également pour le cas de Gide.

Le roman d'André Gide correspond à la morale de la disponibilité, mais il ne réalise qu'une partie de la théorie du «roman pur», puisqu'il garde certains éléments du roman traditionnel. Comment expliquer cette contradiction? Je crois qu'il faut tenir compte surtout de la fonction que Gide attribue à la littérature. Chose paradoxale, celui qui a été présenté comme «l'homme qui se refuse», veut bien être le diffuseur d'une morale nouvelle à l'aide de la littérature. Cette conception classique du rôle de la littérature empêche Gide de suivre l'exemple d'un Proust, d'un Kafka, d'un Musil, qui ont renoncé à la fonction sociale directe de l'œuvre littéraire.

5. Il est curieux de voir que certains écrivains ont apprécié l'art d'André Gide non pas pour ses innovations techniques, mais avant tout comme continuateur d'une certaine tradition. Sartre écrit après la mort de Gide: «Sa clarté, sa lucidité, son rationalisme, son refus du pathétique, donnait permission à d'autres de risquer sa pensée dans des tentatives plus troubles, plus incertaines: on savait que dans le même temps une intelligence lumineuse maintenait les droits de l'analyse, de la pureté, d'une certaine tradition.»[19]

Les discussions que Gide a eues avec Roger Martin du Gard révèlent les différences qui existaient entre celui qui voulait innover le roman et celui qui voulait continuer la grande tradition réaliste. On cite souvent une lettre de Gide adressée à Martin du Gard: «Vous, vous exposez les faits en historiographe, dans leur succession chronologique. C'est comme un panorama qui se déroule devant le lecteur. Vous ne racontez jamais un événement passé à travers un événement présent ou à travers un personnage qui n'y est pas acteur. Chez vous rien n'est jamais présenté par biais, de façon imprévue, anachronique.»[20] Par contre, Martin du Gard dans ses *Notes sur Gide* reproche à son ami la présentation par «biais», le caractère artificiel du roman et surtout les procédés techniques. Il serait faux de vouloir attribuer ces différences uniquement à deux conceptions esthétiques, il s'agit aussi de la différence des visions du monde, l'une subjectiviste et l'autre objective.

Le cas de Gide prouve une fois de plus qu'on ne peut pas se contenter d'une psychologie simpliste des rapports qui existent entre les intentions de l'écrivain et le sens de son œuvre. Ces remarques voulaient illustrer une variante des possibilités de ces concordances et de ces discordances. Nous pensons qu'en renouvelant la méthode de la biographie intellectuelle et de l'analyse du contenu «idéel» de l'œuvre, on pourra contribuer à une interprétation plus complexe du texte littéraire.

NOTES

[1] *Cf. Köpeczi, B., Eszme, történelem, irodalom,* (Idée, histoire, littérature), Budapest, 1972.
[2] Gide, A., *Les Faux-monnayeurs,* Paris, Gallimard, 1926, p. 241.
[3] Cf. Raymond, M., *La crise du roman,* Corti, Paris, 1966.
[4] Maurois, A., *Voyage au Pays des Articoles,* Gallimard, Paris, 1928, p. 63.
[5] Gide, A., *Le Journal des Faux-monnayeurs,* Paris, Gallimard, 1927, p. 62.
[6] *Journal,* éd. cit. p. 30–31.
[7] *Journal,* éd. cit. p. 84.
[8] *Journal,* éd. cit. p. 57.
[9] *Les faux-monnayeurs,* éd. cit. p. 261.
[10] *Les faux-monnayeurs,* éd. cit. p. 238.
[11] *Les faux-monnayeurs,* éd. cit. p. 242.
[12] *Les faux-monnayeurs,* éd. cit. p. 243.
[13] *Les faux-monnayeurs,* éd. cit. p. 244.
[14] *Les faux-monnayeurs,* éd. cit. p. ...
[15] Raymond, M., o.c. p. 343 et suiv.
[16] *Les faux-monnayeurs,* éd. cit. p. 280.
[17] *Les faux-monnayeurs,* éd. cit. p. 282.
[18] Cf. Lafille, P., *A. Gide, romancier,* Paris, 1954; Krebber, G., *Untersuchungen zur Ästhetik und Kritik, A. Gides',* Droz-Minard, Genève–Paris, 1959.
[19] Martin du Gard, R., *Œuvres,* Pléiade, Paris, vol. II., p. 1371–1372.
[20] Sartre, J.-P., *Gide vivant,* Les Temps Modernes, mars, 1951.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 17 (3—4), pp. 393—402 (1975)

Clamence ou la perversité de la culture

Par

FRANÇOIS ZUMBIEHL

(Paris)

La critique est revenue à plusieurs reprises sur les éléments qui font de la nouvelle *La Chute* une œuvre de circonstance. On sait en particulier que Camus a été profondément secoué par la querelle qui l'a opposé à Sartre – querelle surgie à propos de son essai *l'Homme Révolté* et qui s'est déchaînée dans la revue de Sartre *Les Temps Modernes* (1952). En simplifiant beaucoup disons qu'il a été reproché à Camus dans ce livre un moralisme idéaliste qui, pour se garder la conscience pure et les mains propres, condamne la violence quelle que soit sa fin et ignore les nécessités de l'Histoire.

Camus a voulu répondre à l'hypocrisie dont on l'accusait en montrant une autre hypocrisie: celle de l'intellectuel «aux mains sales», façon à pouvoir par là même accuser les autres à loisir.

Dans ses carnets on trouve à l'époque certaines phrases qui visent nommément les existentialistes des *Temps Modernes,* mais qui sont également une esquisse du personnage de Clamence. En voici une des plus célèbres: «Polémique T.M. (=*Temps Modernes*) ... leur seule excuse est dans la terrible époque: quelque chose en eux, pour finir, aspire à la servitude. Ils ont rêvé d'y aller par quelque noble chemin plein de pensée. Mais il n'y a pas de voie royale pour la servitude.» Le «noble chemin plein de pensée» annonce la longue dissertation du juge-pénitent.

La Chute est donc issue en partie des rapports difficiles de l'écrivain avec les autres intellectuels. Mais ce qu'il y a de plus remarquable c'est que Camus a admis confusément le bien-fondé de certaines de leurs accusations à son égard: il s'est rendu compte qu'il était malgré lui saisi et déformé par la littérature, qu'il allait peut-être devenir un homme de lettres officiel, un apôtre de la bonne conscience, bref à sa manière lui aussi un personnage fictif.

Il constate avec amertume en particulier, comme nous le dit Roger Quilliot dans la préface à *La Chute,* que les paysages disparaissent de plus en plus de son œuvre pour faire place à la morale, aux réflexions générales, et qu'il perd de vue une certaine vérité de l'homme naturel. Dans une étude importante André Abbou a montré que le texte de *La Chute* reprenait, quelquefois mot pour mot, les termes de l'accusation contenue dans l'article de Sartre *Pour Tout Vous Dire,* ce qui tendrait à prouver que Clamence veut être à la fois une caricature de l'existentialisme sartrien, et une

caricature de l'humanisme édifiant que l'on prêtait à Camus. On sait d'ailleurs que l'écrivain était agacé et mal à l'aise quand on parlait de son honnêteté. A cet égard une de ses réflexions est très significative: «La vertu n'est pas haïssable – mais les discours sur la vertu le sont. Aucune bouche au monde, et la mienne moins que tout autre ne peut les proférer.» Qu'est-ce que *La Chute* sinon précisément la dénonciation de tous les discours sur la vertu? Ou en d'autres termes cette idée que, compte tenu de l'époque et du degré de conscience auquel l'homme a atteint, nul ne peut plus être vertueux avec innocence, d'une façon ingénue. L'honnêteté est finalement indissociable de l'auto-satisfaction, de l'égocentrisme.

Ce que je voudrais indiquer par les quelques remarques qui vont suivre, c'est que dans ce livre le thème de la culpabilité s'articule sur le problème de la culture, et singulièrement de la culture «parisienne»; cette culture, Clamence en est directement issu, et il l'a tellement bien assimilée qu'il ne peut plus s'en débarrasser. Malgré lui, au moment même où il s'en moque il en fait étalage. En ce sens après avoir été accusé de pharisaïsme Camus veut prouver avec *La Chute* qu'il existe aussi un pharisaïsme retourné, c'est-à-dire une ostentation de la culpabilité, et que ce pharisaïsme n'est pas seulement d'ordre moral; il est aussi d'ordre culturel.

On peut partir peut-être d'un article de Jacqueline Lévi-Valensi *La Chute ou la Parole en Procès.* Jacqueline Lévi-Valensi montre que dans les premiers livres de Camus l'innocence se confond un peu avec le silence: il y a une vérité que des êtres proches de la nature peuvent se communiquer entre eux sans utiliser la parole. Telle la communion tacite entre Rieux et sa mère dans *La Peste,* ou l'instant de fraternité absolue que Rieux et Tarrou éprouvent physiquement, en se baignant dans la nuit, après les épreuves de la journée. Même Meursault, le personnage de *l'Etranger,* est d'une certaine manière innocent puisqu'il se tait «pour ne pas mentir». Il refuse de jouer le jeu auquel voudrait l'obliger la société «en appelant amour ce qui n'est que du désir, et regret l'ennui vague qu'il ressent après son meurtre.

Le bavardage de Clamence au contraire accapare toute la scène, et nous apprenons, dès les premières lignes, la distance qui le sépare de l'expression spontanée. L'antithèse reposante de Clamence, c'est le patron du bar, le «primate» qui, lui, a la chance de ne pas avoir «d'arrières-pensées» et qui suggère «le silence des forêts primitives». Mais déjà on peut mesurer l'ambiguïté du texte: la nostalgie, réelle en un sens, que l'ancien avocat éprouve pour le «naturel» du patron tout d'une pièce, sûr de lui et de ses instincts, laisse très vite transparaître par l'ironie le mépris de l'intellectuel qui ne souhaite pas du tout revenir à un état qu'il considère comme une régression inacceptable.

D'ailleurs ce naturel ne signifie pas non plus l'innocence. Avec le temps le patron est devenu soupçonneux, obscurément mécontent de lui et des autres; il vit aussi la duplicité. La seule différence est que par sa grossièreté d'esprit il n'a pas réussi, lui, à la mettre en lumière, et qu'il la subit, sans la comprendre, comme un état de mauvaise humeur latente. En ce sens nature et culture sont renvoyées dos à dos. Elles ne sont que des modes différents de vivre dans le malaise.

Et c'est ici que Clamence à propos d'un imparfait du subjonctif nous perd dans le premier labyrinthe de son raisonnement:

«quand je vivais en France, je ne pouvais rencontrer un homme d'esprit sans qu'aussitôt j'en fisse ma société. Ah! je vois que vous bronchez sur cet imparfait du subjonctif. J'avoue ma faiblesse pour ce mode, et pour le beau langage, en général. Faiblesse que je me reproche, croyez-le. Je sais bien que le goût du linge fin ne suppose pas forcément qu'on ait les pieds sales. N'empêche. Le style, comme la popeline, dissimule trop souvent de l'eczéma. Je m'en console en me disant qu'après tout, ceux qui bafouillent, non plus, ne sont pas purs».[1] D'abord cette faiblesse qu'il se reproche, c'est encore cette culture qui lui paraît suspecte, ostentatoire, mais à laquelle il ne songe pas à renoncer. Et puis, derrière une réflexion apparemment équilibrée, l'avocat adopte une argumentation où chaque phrase contredit la précédente et l'élimine, si bien que la synthèse finale est purement négative – on peut faire ainsi le résumé: 1) j'ai tort d'aimer le beau langage – 2) j'ai tort de me reprocher cette faiblesse – 3) et pourtant le beau langage est trop souvent un maquillage – 4) mais après tout ceux qui bafouillent ne valent pas mieux. A remarquer qu'il utilise deux fois l'analogie entre le beau linge et le style choisi, d'abord pour s'excuser, ensuite pour s'accuser. Enfin Clamence trouve ici une fois pour toute son système de défense: Il délaye l'impureté de sa propre attitude en la confrontant à l'impureté des attitudes différentes.

Clamence donc ne peut plus retourner en arrière et réapprendre à goûter la nature sans réserve. On le voit bien dans ses relations avec les femmes. A la différence de Meursault il est incapable de se borner à la sensualité. A défaut de cela il trouve un substitut: le jeu sentimental, ou la comédie de l'amour, comme on préfère: «j'aimais dans les femmes les partenaires d'un certain jeu qui avait le goût, au moins de l'innocence».[2] Quelques pages plus loin d'ailleurs Clamence, et derrière lui bien sûr Camus, associe le sport et le théâtre, et voit dans ces activités les seules qui puissent encore donner à l'homme de notre civilisation l'illusion d'une certaine légèreté:

«Maintenant encore, les matches du dimanche, dans un stade plein à craquer, et le théâtre que j'ai aimé avec une passion sans égale, sont les seuls endroits du monde où je me sente innocent.»[3]

C'est que dans le jeu la duplicité est la règle. Elle est déculpabilisée, et par conséquent peut être à la fois avouée et savourée.

Cet équilibre réalisé à travers la duplicité est certes bien fragile. Il suffit que Clamence se prenne au jeu, qu'il croie à ce qu'il dit, à la noblesse de son rôle, pour retomber dans le pharisaïsme traditionnel, celui de la bonne conscience. D'un autre côté sans le jeu l'existence est d'une pauvreté accablante: de ses rapports avec les femmes, Clamence tire une autre leçon: sa tentative pour éliminer toute littérature aboutit à un fiasco: «Plus de jeu, plus de théâtre. J'étais sans doute dans la vérité. Mais la vérité, cher ami, est assommante.»[4] Bien plus nous trouvons à propos de l'amitié cette réflexion: «Le goût de la vérité à tout prix est une passion. C'est un vice, un confort parfois, ou un égoïsme.»[5] L'égoïsme mis en cause ici c'est celui d'Alceste qui, pour se satisfaire de lui-même, n'hésite pas à méconnaître la délicatesse dont

l'amitié bien comprise nous fait un devoir: celle qui consiste à ne pas oublier que les relations humaines ne sont possibles qu'à travers le respect de certaines conventions:

«Surtout, ne croyez pas vos amis, quand ils vous demanderont d'être sincère avec eux. Ils espèrent seulement que vous les entretiendrez dans la bonne idée qu'ils ont d'eux-mêmes, en les fournissant d'une certitude supplémentaire qu'ils puiseront dans votre promesse de sincérité... Si, donc, vous vous trouvez dans ce cas, n'hésitez pas: promettez d'être vrai et mentez le mieux possible. Vous répondrez à leur désir profond et leur prouverez *doublement* votre affection.»[6]

Voici du même coup la duplicité érigée en principe d'action. On trouve dans la bouche de Clamence bien d'autres exemples où elle est conçue comme un indispensable raffinement de culture, et en même temps une méthode pour atteindre à une volupté mieux élaborée et plus complète: autrement dit duplicité signifie à la fois conscience double et moyen de jouir doublement. Ainsi, pour en revenir aux femmes, lorsque Clamence obtient le succès avec son numéro de séduction soigneusement mis au point, il ne satisfait pas seulement son désir; ce rôle est aussi une fin en soi dont il tire une légitime fierté: «J'avais alors gagné et *deux fois,* puisque, outre le désir que j'avais d'elles, je satisfaisais l'amour que je me portais, en vérifiant chaque fois mes beaux pouvoirs.»[7]

De même, dès le début de sa conversation avec l'interlocuteur, Clamence décèle chez ce dernier, à propos de ce fameux imparfait du subjonctif, le même plaisir culturel ambigu; ou, si l'on préfère, il s'agit ici d'une culture qui se reconnaît d'autant mieux, qui jouit d'autant mieux d'elle même qu'elle se veut discrète et se pique de naturel; elle aussi ne peut être que double: «Broncher sur les imparfaits du subjonctif, en effet, prouve *deux fois* votre culture puisque vous les reconnaissez d'abord et qu'ils vous agacent ensuite.»[8]

Jusqu'ici dans les exemples qu'on vient de voir la duplicité est restée implicite, plus au moins consciemment vécue. Certes la chute est déjà une réalité commune à tous les hommes, mais Clamence ne l'a pas encore heurtée de front avec son destin personnel. Lorsque c'est chose faite, bien loin de se délivrer de la duplicité, c'est à elle qu'il a recours pour tenter de retrouver une certaine sérénité: «J'ai accepté la duplicité au lieu de m'en désoler. Je m'y suis installé au contraire, et j'y ai trouvé le confort que j'ai cherché toute la vie.»[9] Cette attitude permet finalement à notre héros de joindre, au plaisir qu'il peut désormais tirer de la nature, un autre plaisir, plus fin celui-là, qui combine l'esthétique et la morale:

«Je n'ai pas changé de vie, je continue de m'aimer et de me servir des autres. Seulement, la confession de mes fautes me permet de recommencer plus légèrement et de jouir *deux fois,* de ma nature d'abord, et ensuite d'un charmant repentir.»[10] Car, ne l'oublions pas, Clamence est un esthète parfois légèrement fin de siècle et morbide. On peut s'en apercevoir lorsqu'il décrit le paysage parisien avec une tonalité discrètement verlainienne, et surtout lorsqu'il évoque le plaisir trouble de l'ingratitude qui lui procure un délicat moment de mélancolie: «J'ai beaucoup donné, en public et dans le privé. Mais loin de souffrir quand il fallait me séparer d'un objet ou d'une somme d'argent, j'en tirais de constants plaisirs dont le moindre n'était pas une

sorte de mélancolie qui, parfois, naissait en moi, à la considération de la stérilité de ces dons et de l'ingratitude probable qui les suivrait.»[11]

Pourtant cet équilibre est plus formel que réel. Si par une intelligente exploitation de la duplicité Clamence est parvenu à civiliser sa culpabilité, il ne l'a pas détruite. Il n'arrive jamais à dépasser cet état de suspension, entre la perte de l'innocence et la véritable réconciliation avec lui-même: il reste dans le vestibule de l'enfer, pour prendre une image de Dante: «Oui, nous avons perdu la lumière, les matins, la sainte innocence de celui qui se pardonne à lui-même.»

Après avoir commencé à démonter les ressorts subtils de son hypocrisie, Clamence lâche tout à coup une phrase surprenante: «Oui, peu d'êtres ont été plus naturels que moi.»[12] Pour bien comprendre le sens de ces mots, il ne faut pas seulement y voir de l'ironie; il y a aussi le regret d'un état qui a été à sa manière le reflet d'un certain bonheur, et que le héros appelle «la vie en prise directe». Rappelons-nous le texte cité plus haut, et la relation entre le théâtre et l'innocence.[13] On peut dire, sans trop jouer sur les mots, que la vie de l'avocat a été la recherche d'une innocence de théâtre.

Certes l'expérience de la chute jette un nouvel éclairage sur «naturel» et montre combien il s'agissait là d'un faux-semblant.

Cela n'empêche que l'avocat évoque avec la nostalgie et la fierté d'un artiste le chef d'œuvre qu'a été son personnage avant d'être ainsi démystifié.

Il serait temps de s'interroger d'un peu plus près sur l'esthétique dont Clamence s'est inspiré pour jouir la comédie de sa vie: cette esthétique est très proche, on va le voir, du classicisme français. En d'autres termes Clamence a contrefait, non sans un certain succès, l'idéal de l'honnête homme au sens du XVIIe siècle.

Ne vous replonge-t-il pas dans cette atmosphère lorsqu'il nous dit, parlant de ses dons: «Je savais tout en naissant», parodie peut-être de la célèbre phrase de Mascarille: «Les gens de qualité savent tout sans avoir rien appris»,[14] mais surtout expression culminante d'un idéal – qui est en soi une feinte – où l'art orne la nature sans se laisser apercevoir. Le portrait résumé qu'il nous trace de lui-même offre avec constance l'image de ces qualités classiques: équilibre des talents, aisance dans la diversité, distinction discrète:

«familier quand il le fallait, silencieux si nécessaire, capable de désinvolture autant que de gravité... Je n'étais pas mal fait de ma personne, je me montrais à la fois danseur infatigable et discret érudit... imaginez, je vous prie, un homme dans la force de l'âge, de parfaite santé, généreusement doué, habile dans les exercices du corps comme dans ceux de l'intelligence, ni pauvre, ni riche, dormant bien, et profondément content de lui-même sans le montrer autrement que par une sociabilité heureuse.»[15]

La dernière phrase est une allusion directe au raffinement de la vanité qui est tamisée par la simplicité: en la matière le fin du fin nous est donné lorsque Clamence fait la différence entre l'orgueil grossier des bourgeois communs et son attitude faite de mesure et de balancement: «J'eus même la chance de me voir offrir deux ou trois

fois la légion d'honneur que je pus refuser avec une dignité discrète où je trouvais ma vraie récompense. Enfin, je n'ai jamais fait payer les pauvres, et ne l'ai jamais crié sur les toits.»[16]

Comme on peut le voir tout ce morceau est un jeu d'oppositions, couronné par l'expression dignité discrète qui est en elle-même antithétique.

Il est évident que le «naturel» de Clamence est le résultat d'un savant dosage de la comédie. Le souci de l'effet est fonction de la maîtrise, surtout si l'on veut parvenir au niveau supérieur, celui de la «maîtrise détendue». A cet égard Clamence, qui évoque son métier d'avocat avec les termes du théâtre, utilise à son profit *Le Paradoxe sur le Comédien*. Il est très proche d'ailleurs d'un autre personnage qui tire le même enseignement pour la vie, et qui est, bien sûr, le Neveu de Rameau. On se rappelle que le Neveu se met à l'école de Molière: il s'agit d'avoir des vices, mais sans tomber dans les excès de langage qui rendent les héros de Molière ridicules et caricaturaux. Il s'agit d'être faux, mais avec discernement, c'est-à-dire avec l'accent de la vérité. De la même manière Clamence savait bien, en exerçant sa profession, que pour faire croire à son émotion et provoquer ainsi celle des autres, il fallait donner le sentiment que son expression était volontairement contenue: habileté au sens double puisque ce souci présumé des bienséances est en fait un artifice oratoire: «Je suis sûr, dit-il, que vous auriez admiré l'exactitude de mon ton, la justesse de mon émotion, la persuasion et la chaleur, l'indignation maîtrisée de mes plaidoiries.»[17] Cette «indignation maîtrisée» est toujours l'expression de l'équilibre classique. Elle est à mettre sur le même plan que la «maîtrise détendue» et la «dignité discrète». Notons aussi que «justesse» signifie à la fois véracité et juste mesure, deux notions qui se réfèrent à l'esthétique et aucunement à l'éthique.

On trouve un autre exemple de ce sens de la mesure lorsque l'avocat reprend au discours indirect une petite scène touchante du Palais de Justice où une femme est venue le remercier d'avoir défendu son mari. Au pathétique spontané de la femme répond, bien entendu, la discrétion de l'orateur: «Etre arrêté, par exemple, dans les couloirs du Palais, par la femme d'un accusé qu'on a défendu pour la seule justice ou pitié, je veux dire gratuitement, entendre cette femme murmurer que rien, non rien, ne pourra reconnaître ce qu'on a fait pour eux, répondre alors que c'était bien naturel, n'importe qui en aurait fait autant, offrir même une aide pour franchir les mauvais jours à venir, puis, afin de couper court aux effusions et *leur garder ainsi une juste résonance*,[18] baiser la main d'une pauvre femme et briser là, croyez-moi, cher monsieur, c'est atteindre plus haut que l'ambition vulgaire.»[19] Le jeu intervient dans l'ensemble des relations humaines et pas seulement au tribunal. Ainsi, même après la mort d'un ami, on ne peut s'empêcher, précisément parce qu'on veut faire vrai, de mettre en pratique les moyens nécessaires: ici, à ceux que nous avons déjà relevés, s'ajoute l'art de la litote: «Et quand, de surcroît, il s'agit d'un suicide! Seigneur, quel délicieux branle-bas! Le téléphone fonctionne, le coeur déborde, et les phrases volontairement brèves, mais lourdes de sous-entendus, la peine maîtrisée, et même, oui, un peu d'auto-accusation.»[20] Pour que la comédie soit efficace, il y faut donc aussi un peu de sincérité, tant il est vrai que tout est composé. Paroles, actions, tout

est empreint du même procédé: l'aveugle est conduit «d'une main douce et ferme»[21] sur le passage clouté, et dans son discours de séduction (tout à fait analogue à celui que Rodolphe sert à Madame Bovary durant les comices, et qui est une anthologie parodique des poncifs du romantisme) Clamence se lance dans l'affirmation «douloureuse et résignée»[22] que le bonheur lui est désormais interdit.

Que reste-t-il de toute cette mise en scène lorsque la chute a mis brutalement fin à la pièce? Il reste un monologue interminable par lequel l'avocat se confesse et veut faire table rase du passé, mais qui conserve, sous forme de tics impossibles à éliminer, les artifices d'autrefois. La seule différence est que cette fois-ci Clamence les dénonce au moment même où il les emploie; ironie sur lui-même qui rend suspect tout discours, y compris le discours d'aveu. Tout au long de cette confession on assiste à ces rappels à l'ordre explicites par lesquels le juge-pénitent s'accuse de faire encore et toujours de la littérature. Ainsi, lorsqu'il parle de sa nostalgie pour le paysage grec: «Depuis ce temps, la Grèce elle-même dérive quelque part en moi, au bord de ma mémoire, inlassablement... Eh! là, je dérive, moi aussi, je deviens lyrique! Arrêtez-moi, cher, je vous en prie.»[23] Plus loin, à la fin d'un développement sur la personne du Christ: «Allons, voilà que ça me reprend, je vais plaider.»[24] Plus curieusement il dévoile son jeu à son interlocuteur, et tout se passe comme si, tandis qu'il enferme peu à peu ce dernier dans le piège de son éloquence, il voulait instinctivement lui faire remarquer le danger. Voici comment il introduit le récit de sa chute: «Il me semble en tout cas que ce sentiment ne m'a plus quitté depuis cette aventure que j'ai trouvée au centre de ma mémoire et dont je ne peux différer plus longtemps le récit, malgré mes digressions et les efforts d'une invention à laquelle, je l'espère, vous rendez justice.»[25] L'avocat finit par livrer carrément la méthode employée pour transformer insidieusement sa confession en accusation générale: «Je ne m'accuse pas grossièrement, à grands coups sur la poitrine. Non, je navigue souplement, je multiplie les nuances, les digressions aussi, j'adapte enfin mon discours à l'auditeur, j'amène ce dernier à renchérir.»[26] Cette méthode aboutit au pathétique, mais à un pathétique sur mesure. «Couvert de cendres, m'arrachant lentement les cheveux, le visage labouré par les ongles, mais le regard perçant, je me tiens devant l'humanité entière, récapitulant mes hontes, sans perdre de vue l'effet que je produis...»[27]

Nous revenons brusquement au *Paradoxe sur le Comédien* et à une esthétique dont Clamence n'oublie pas les préceptes de sobriété. Par exemple il coupe l'énumération de ses dons qui rendaient sa personne si merveilleusement équilibrée: «Je m'arrête pour que vous ne me soupçonniez pas de complaisance.»[28] Il interrompt également sa réflexion selon laquelle chacun de ses défauts passait pour une vertu, ce qui d'ailleurs depuis un célèbre passage de Thucydide, est un lieu-commun de la littérature moraliste: «Je m'arrête, trop de symétrie nuirait à ma démonstration.»[29] Ou encore il modère sa verve dans la dernière partie: «Allons, je m'excite et je perds la mesure.»

On pourrait pour finir porter son attention sur le grand nombre de pastiches ou de jeux culturels qui émaillent le texte de *La Chute*. Si Clamence s'anime au fur et à

mesure et montre un tel brio, c'est qu'il a reconnu très vite chez son interlocuteur un semblable, c'est-à-dire un bourgeois cultivé, et cela sur un simple mot.

Rappelons-nous: l'ancien avocat commence la conversation par des banalités sur Amsterdam et demande l'avis de son voisin de table: celui-ci répond que cette ville est fascinante – Clamence relève immédiatement l'expression «*Fascinante?* Voilà un adjectif que je n'ai pas entendu depuis longtemps. Depuis que j'ai quitté Paris, justement, il y a des années de cela...».

Fascinante est donc un mot tout en nuances, la marque raffinée d'un bel esprit. Avec une pointe d'ironie l'ex-avocat vient par conséquent de démasquer le côté «parisien» de son visiteur.

Il peut aussitôt enchaîner sur un rapprochement entre le beau langage et Paris, qui ont ceci de commun d'être des décors derrière lesquels il n'y a que le vide, où la réflexion est réduite à l'état de mécanisme: «Paris est un vrai trompe-l'œil, un superbe décor habité par quatre millions de silhouettes. Près de cinq millions au dernier recensement? Allons, ils auront fait des petits. Je ne m'en étonnerai pas. Il m'a toujours semblé que nos concitoyens avaient deux fureurs: les idées et la fornication. A tort et à travers, pour ainsi dire.»[30]

C'est donc par la culture que s'établit la complicité entre le juge-pénitent et l'interlocuteur, et complicité dans les deux sens: sentiment de vague affection, et sentiment d'une culpabilité commune; car ils sont bien tous les deux du même monde, partageant la même coquetterie dépravée pour ces ornements qui ne sont qu'une façon de maquiller l'indigence de l'esprit.

Il n'est pas besoin d'insister sur les références culturelles déclarées et qui sont assez nombreuses: Les plus constantes sont celles qui font allusion à la Bible, à l'enfer de Dante, ou aux maîtres hollandais en peinture. Ce qui est intéressant ce sont les citations déformées que Clamence ne peut s'empêcher de glisser au détour d'une phrase, et sur lesquelles lui et son partenaire s'entendent à demi-mots: derniers restes d'une culture déchue, qu'il réchauffe avec complaisance tout en les prenant pour ce qu'ils sont: des jeux puérils.

Une remarque: la plupart appartiennent aux classiques français et principalement au XVIIe siècle. Il suffit qu'on en passe en revue quelques-unes en essayant de déterminer leur source.

Du Patron de bar il est dit «qu'il se hâte avec une sage lenteur».[31] On reconnaît le précepte classique hérité d'Horace (Festina lente) repris sur un mode burlesque par La Fontaine dans *le Lièvre et la Tortue* («elle part, elle s'évertue, elle se hâte avec lenteur»). Sur Paris: «Mais le cœur a sa mémoire et je n'ai rien oublié de notre belle capitale»[32] – Pascal: «le cœur a sa raison...». Notons en passant que dans ses Carnets Camus déclare que Pascal était un des auteurs qu'il lisait particulièrement au moment où il écrivait *La Chute,* avec Molière et les romanciers Russes. Plus d'un développement de son livre est inspiré directement ou indirectement par Pascal.

«Je crus être amoureux, autrement dit, je fis la bête»[33] – encore Pascal – «Sur l'innocence morte, les juges pululent»[34] – Tous les lycéens de France connaissent le

célèbre vers contre un mauvais successeur de Racine: «Et sur Racine mort, le Campistron pullule.»

On peut reconnaître dans «l'enfer bourgeois naturellement peuplé de mauvais rêves»[35] une reprise assourdie d'un vers du poème *Les Phares* de Baudelaire: «Delacroix, lac de sang hanté de Mauvais Anges» – «hanté» devient «peuplé, mauvais rêve» correspond à «Mauvais Anges», lesquels d'ailleurs sont en rapport avec «l'enfer». Enfin on trouve un pastiche de Proudhon lorsque Clamence s'écrie dans une brillante improvisation: «La propriété, Messieurs, c'est le meurtre.»[36]

Il devient donc évident que la chute n'est pas – ce serait trop simple – ce moment de lâcheté où Clamence se convertit définitivement en coupable, mais l'aboutissement d'une lente dégradation. Peu à peu il laisse ronger son être authentique par cette culture séduisante, au point de se faire une conception fausse et académique de la vérité, des sentiments, et de la nature qu'il confond avec le naturel au théâtre, la littérature devenant à son tour, comme l'habitude, une seconde nature. C'est le sens de ce rapprochement entre la fornication et la production mécanique d'idées, lorsque l'avocat évoque la vie parisienne.

Avec la consécration de son talent Camus a clairement senti qu'il risquait, s'il n'y prenait pas garde, de devenir un écrivain pour enfants des écoles, c'est-à-dire un écrivain moralisant et institutionnel. Il a réagi vigoureusement, et, à travers le sarcasme de son personnage, il a purgé sa réflexion de toutes les ficelles oratoires, bref de toutes les facilités qui risquaient de la travestir. En se donnant à lui-même une leçon de modestie, peut-être a-t-il essayé de nous montrer que pour retrouver une vraie culture, une culture formée par l'expérience vivante, et non un recueil de citations, il faut passer par la voie de l'humilité.

La Chute est un livre qui échappe à tous les repères commodes inventés par la critique. Par son centenu c'est une œuvre bien ancrée dans les problèmes du XXe siècle, et aussi un pastiche du discours littéraire, une réflexion sur ce discours: par conséquent une production romanesque et en même temps une lecture critique. On s'explique alors qu'un journaliste ait demandé à Camus si avec cette nouvelle il avait voulu faire du Nouveau Roman. *La Chute* en effet ne reflète-t-elle pas le même type de recherche, le même jeu conscient avec la forme? Mais l'écrivain ne pouvait répondre que par la négative: car ici le style et l'esthétique sont délibérément classiques, et pour cause, puisqu'il s'agit, entre autres choses, de mettre en question le classicisme.

NOTES

[1] *La Chute* p. 8. Les références au texte de *La Chute* proviennent toutes de l'édition Gallimard (Le Livre de Poche, 1956)
[2] ibid. p. 65
[3] ibid. p. 95
[4] ibid. p. 110
[5] ibid. p. 90
[6] ibid. C'est nous qui soulignons

[7] ibìd. p. 67. C'est nous qui soulignons
[8] ibid. p. 11. C'est nous qui soulignons
[9] ibid. p. 153
[10] ibid. p. 154
[11] ibid. p. 26
[12] ibid. p. 32
[13] cf. supra note 3
[14] cf. *Les Précieuses Ridicules*
[15] ibid. p. 31–32
[16] ibid. p. 23
[17] ibid. p. 21
[18] C'est nous qui soulignons
[19] ibid. p. 27
[20] ibid. p. 38
[21] ibid. p. 24
[22] ibid. p. 66
[23] ibid. p. 106
[24] ibid. p. 124
[25] ibid. p. 75
[26] ibid. p. 151
[27] ibid. p. 152
[28] ibid. p. 31–32
[29] ibid. p. 93
[30] ibid. p. 8–9
[31] ibid. p. 5
[32] ibid. p. 8
[33] ibid. p. 108
[34] ibid. p. 126
[35] ibid. p. 17
[36] ibid. p. 138

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 17 (3—4), pp. 403—414 (1975)

Linguistique contrastive et texte littéraire

Par
JOLÁN KELEMEN
(Budapest)

I.

1. Il n'est guère d'usage de parler de linguistique contrastive à propos de texte littéraire. En effet, ce terme est usité dans un domaine qui semble fort éloigné de la littérature: la description contrastive, en tant que linguistique appliquée, trouve son utilité dans l'enseignement des langues et dans la traduction. Mais dès que l'on parle de traduction, on pense aussi à la théorie de la traduction et à la traduction littéraire, ce qui nous rapproche d'emblée du sujet central de cette rencontre: le texte littéraire. Les recherches contrastives appliquées au texte littéraire constituent un domaine où linguistes et chercheurs littéraires se trouvent souvent en opposition. En effet, dans la traduction de l'œuvre littéraire, la connaissance grammaticale de la langue d'origine ne suffit pas à elle seule: l'intuition intervient dans tous les cas, et c'est ce que les linguistes, dit-on, ne seraient pas toujours capables d'analyser. De toute manière, le trait d'union, ou pour reprendre le mot de Léo Spitzer, le «pont» qui est appelé à relier littérature et linguistique, est un domaine connexe de ces deux sciences, la stylistique.

2. L'interférence grammaticale est évidemment rare dans la traduction du texte littéraire, non parce que les traducteurs littéraires ne sont généralement pas des sujets totalement bilingues,[1] mais parce que leur langue maternelle est forcément la langue d'arrivée. Donc ils seront très peu influencés par les structures grammaticales de la langue de départ, tout au plus en résultera-t-il des contresens. On pourrait alors parler d'interférence à la rigueur au niveau du lexique, du fait que les erreurs de traduction résultent généralement de diverses oppositions lexicales, dont je ne citerai que quelques-unes, au hasard:

Divergence d'extension lexicale, terme de moindre extension dans la langue de départ: *étranger,* en hongrois: idegen, külföldi, ou *bureau,* en hongrois: iroda, hivatal; terme de moindre extension dans la langue d'arrivée: *térkép,* en français: carte, plan; *autóbusz,* en français: autobus, autocar.

Sens propre et sens figuré: ivresse, en hongrois: részegség, mámor; *église,* en hongrois: templom, egyház.

Sens intellectuel et affectif: un homme grand, en hongrois: magas ember; *un grand homme,* en hongrois: nagy ember.

Modulation lexicale et faux-amis: film en exclusivité 'premier film'; *poisson rouge,* 'aranyhal'; *merle blanc* 'fehér holló'; *clef anglaise* 'francia kulcs'; *salade russe* 'francia saláta'.

Les fautes de traduction les plus fréquentes résultent probablement de ce que le traducteur ne connaît qu'une seule acception de tel ou tel mot, qu'il reproduit dans la langue d'arrivée sans se soucier de la situation qui interdit cette acception. (Ainsi, si l'on reçoit quelqu'un dans sa *baignoire,* il s'agit probablement d'une baignoire de théâtre, et non d'une baignoire de salle de bain.)

3. Dans la traduction littéraire, surtout si elle est de la plume d'un bon auteur, c'est souvent l'intuition, et en même temps *l'art de traduire,* le style qui prédominent.[2] En effet, comme la langue maternelle du traducteur est la langue d'arrivée, il lui suffira de saisir l'essentiel du message pour en faire une traduction qui ne s'écartera pas sensiblement du texte original, en recourant à ce qu'on peut considérer des *faits stylistiques.* Il en résulte très souvent un texte hybride, où se mêlent les styles de l'auteur et du traducteur (Cf. *Typhon* de J. Conrad, traduit par A. Gide). Nous devons donc envisager le problème sous un angle tout différent, car il s'agit bien plus, dans ce cas, de stylistique comparée que d'analyse contrastive: ce ne sont plus les oppositions grammaticales de chacune des deux langues qui serviront de point de repère à notre analyse du texte, mais les oppositions stylistiques. Dès ce moment, il est difficile de parler simplement de grammaire contrastive ou d'interférence linguistique, car il s'agit du jeu complexe de plusieurs facteurs, à savoir:

a.) La présence, dans la langue de départ, d'un fait grammatical pouvant être considéré comme un fait de style (le passé composé de L'Étranger, l'imparfait de Flaubert, etc.). Ce fait de style peut être: a) traduit par un fait de style correspondant assez exactement à celui de l'original; b) traduit par un fait de style grammaticalement différent de l'original, mais de même valeur du point de vue du message; c) mal traduit; d) non traduit parce que considéré comme non pertinent, éventuellement redondant, ou même intraduisible, bien que certains linguistes modernes nient cette impossibilité.[3]

b.) La présence dans la langue d'arrivée d'un fait de style inexistant dans la langue de départ, pouvant être a) non pertinent b) une faute, et qui doit être généralement considéré comme un phénomène de surtraduction.

c.) L'importance du niveau de langue et de facteurs extra-linguistiques, tels que la culture, la civilisation, la sociologie, et de ce que l'on appelle les situations,[4] en un mot, l'importance de la métalinguistique.

II

Tous ces facteurs doivent être envisagés simultanément dans l'analyse stylistique comparée du texte littéraire. Il importe donc avant tout, après avoir déterminé le niveau de langue du corpus, d'en examiner les *oppositions stylistiques* en fonction

des facteurs extra-linguistiques, puis de voir les moyens stylistiques employés dans la traduction. Par opposition stylistique, nous entendons la possibilité qu'a l'auteur (ou le locuteur) de choisir entre deux structures grammaticales de même valeur.[5]

Avant de vous soumettre quelques-unes des oppositions stylistiques que recèle tout système descriptif du français, je voudrais illustrer par un exemple l'application de la méthode d'analyse suggérée. Pour simplifier cette tâche, je n'ai choisi qu'un seul fait stylistique dont l'importance mérite qu'on s'y attarde: l'opposition *passé simple / passé composé,* comme temps principal du récit. Le meilleur exemple en est donné par L'Étranger de Camus, dont je me suis occupée assez longuement ailleurs[6] et dont par conséquent je ne ferai ici qu'un commentaire très succinct.

Du point de vue du niveau de langue, on sait que L'Étranger est une reproduction écrite de la langue parlée, un récit à la 1re personne du singulier fait par un personnage de culture superficielle. Dans ce corpus, le passé composé est le moyen stylistique principal employé pour reproduire la langue parlée et en même temps pour caractériser la pauvreté des pensées et des sentiments chez le personnage en question. Mais ce fait de style ne peut être isolé,[7] il ne peut figurer que dans un contexte présentant d'autres moyens stylistiques qui visent le même but, tels que: pauvreté du lexique, absence d'adjectifs; verbes à indice de fréquence très élevé, comme *être, avoir, rester, laisser, passer, attendre, regarder, penser;* phrases courtes; style indirect fréquent reproduisant des conversations banales pour les rendre encore plus effacées; abondance des lieux communs et des phrases sentencieuses. Donc, si l'opposition *passé simple/passé composé* n'existe pas en hongrois, les faits linguistiques et stylistiques énumérés existent et permettent une traduction sinon parfaite, mais somme toute assez fidèle du texte français. Ceci est donc en contradiction avec l'affirmation de Robbe-Grillet, selon laquelle il suffirait de remplacer la 1re personne du passé composé de ce livre par la 3e personne du passé simple «pour que l'univers de Camus disparaisse aussitôt, et tout l'intérêt de son livre».[8] Il est très simple de prouver l'impossibilité de changer uniquement la personne et le temps du récit, comme le suggère Robbe-Grillet. Rien que la première phrase: «Aujourd'hui maman est morte» résiste à ce genre de transformation. On ne pourrait écrire: «Aujourd'hui, sa mère mourut», le passé simple et l'adverbe de temps *aujourd'hui* étant incompatibles. Pourrait-on écrire alors: «Ce jour-là, sa mère mourut»? Le passé simple, dans la première phrase d'un récit, n'est pas d'un effet très heureux, il semble préférable de se servir dans ce cas d'un plus-que-parfait d'introduction. On aurait alors une solution acceptable: «Ce jour-là, sa mère était morte». Comme on le voit, il est impossible et insuffisant de ne changer que le temps et la personne d'un ouvrage en prose donné. Si c'était suffisant, le roman de Camus tel qu'il est serait intraduisible. Or, comme toute opposition stylistique n'est valable que dans le contexte qui lui est propre, ce passé composé est en rapport étroit avec tous les facteurs linguistiques et métalinguistiques indiqués.

En conclusion, l'opposition stylistique utilisée dans la langue de départ n'a pas été traduite, parce qu'elle était en elle-même intraduisible, mais les facteurs propres à l'environnement et en rapport étroit avec cette opposition ont pu être traduits.[9]

III

1. Ceci dit, passons à un examen détaillé, sinon exhaustif, de quelques oppositions stylistiques importantes de la grammaire descriptive du français. Il faudra, cette fois encore, procéder à une classification de ces oppositions du point de vue de l'analyse contrastive: en effet, le passé composé de L'Étranger par exemple est un fait de style de valeur exceptionnelle, qui domine tout le corpus et lui confère, avec les autres procédés indiqués, son caractère spécial. De telles oppositions stylistiques sont très rares; on pourrait encore citer, à la rigueur, l'opposition *passé simple/imparfait* dit *pittoresque,* et ce serait une erreur de penser à ce moment à Flaubert, ou à Maupassant, ou à Zola, qui évidemment recourent volontiers à cette opposition, mais chez qui la plupart des imparfaits sont conformes à tous les critères de mode d'action et d'aspect de ce temps, présentés par un spécialiste de la question tel que A. Klum.[10] Cette opposition pourrait être plutôt étudiée chez les Goncourt[11] et éventuellement dans quelques romans sporadiques de notre époque écrits à l'imparfait. On peut faire la même remarque à propos de l'opposition *présent/passé simple,* plus fréquente dans la prose romanesque de notre époque, mais sans intérêt du point de vue contrastif, puisqu'elle existe en hongrois aussi.

2. Dans une autre catégorie d'oppositions, certes beaucoup plus vaste, on devra grouper toutes celles qui impliquent un certain niveau de langue et qui, employées simultanément, peuvent contribuer à mieux refléter ce niveau.

Enfin, dans une troisième catégorie, on trouvera les oppositions stylistiques qui relèvent de l'usage individuel à l'intérieur d'un même niveau de langue et qui pourront être considérées comme non-pertinentes du point de vue de la grammaire contrastive. Telle est, par exemple, l'opposition *en/de lui* au niveau de la langue littéraire, pour désigner des animés, comme le montrent les exemples suivants recueillis par J. Pinchon:[12]

«La comtesse se réduisit bientôt à obtenir *de lui* que du moins il fît part de son projet à sa mère.» (Stendhal, Chartr., 51.)

«Théodore, la semaine suivante, *en* obtint des rendez-vous.» (Flaubert, Trois contes, II, 593.)

... «mais je ne parviens pas à faire *de lui* (Nerval) ce grand poète que nous présente Thierry Maulnier.» (Gide, Journal, I, 25.)

«Aimez monsieur de Rubempré, protégez-le, faites-*en* tout ce que vous voudrez, mais ne demeurez pas ensemble.» (Balzac, Illusions, IV, 596.)

Les exemples d'une opposition semblable *y/à lui* sont plus rares, mais existent néanmoins. Selon J. Pinchon ces emplois de *en* et *y* «pour les personnes montrent que l'on a tendance à préférer les régimes atones aux régimes toniques, les formes synthétiques aux formes analytiques», raisons auxquelles s'ajoute la tendance à éviter «de répéter le pronom personnel, dans les tours comme: «Il lui en parle» au lieu de «Il lui parle de lui». Mais ce qu'il convient d'ajouter, c'est qu'au XVIIe siècle encore *en* et *y* désignaient des personnes beaucoup plus souvent que de nos jours. Ainsi,

ayant aujourd'hui une valeur d'archaïsmes, ces emplois appartiennent sans conteste à la langue littéraire, sans que toutefois l'opposition *en/de lui* corresponde pour autant à une opposition littéraire/non-littéraire, comme le prouvent les exemples cités.

Toujours dans le domaine de la représentation pronominale, un cas analogue est donné par l'opposition *à qui/auquel,* ces deux formes pouvant être employées indifféremment, semble-t-il, dans la langue littéraire. Il est vrai que la plupart des grammairiens affirment que, lorsqu'il s'agit de personnes, les formes avec *qui* sont plus fréquentes, mais tant que des dénombrements précis n'auront pas été faits, de telles assertions ne peuvent être basées que sur l'intuition.[13] On pourrait aussi bien dire que les formes *prép. + lequel* sont fréquentes surtout dans la représentation des non-animés, parce que d'une part les noms de choses sont plus souvent précédés d'une préposition que les noms de personnes, et que d'autre part il existe une opposition grammaticale très nette entre les formes *à quoi/auquel.* Voici deux exemples dans lesquels il serait difficile d'expliquer pourquoi l'auteur a employé plutôt une forme que l'autre:

«Cette jeune dame ne différait pas... de la fille d'un de nos cousins *chez lequel* j'allais tous les ans le premier janvier» (v. note 15, p. 93). – «Au Vieux-Nançay... habitait mon oncle Florentin, un commerçant *chez qui* nous passions quelquefois la fin de septembre» (v. note 16, p. 151).

3. Évidemment, les oppositions stylistiques de ce genre, reflétant l'usage individuel, sont assez nombreuses, mais sans intérêt du point de vue de la traduction du texte littéraire. Les oppositions les plus importantes sont donc celles qui impliquent un certain niveau de langue. Voyons quelques-unes des oppositions stylistiques qui représentent nettement deux niveaux de langue différents, ou plutôt dont le premier membre peut figurer indifféremment dans la langue parlée, ou même familière, et dans la langue littéraire, alors que le deuxième s'emploie uniquement dans la langue littéraire. Presque toujours, il s'agit d'oppositions inexistantes en hongrois, donc non-traduites: d'autres faits de style, reflétant une opposition semblable des niveaux de langue, peuvent éventuellement combler cette lacune.

Les temps verbaux et les modes constituent un chapitre de la grammaire très riche en oppositions stylistiques. En dehors des oppositions indiquées à propos de L'Étranger, l'une des plus caractéristiques de la langue littéraire est l'opposition *conditionnel passé* ou *plus-que-parfait de l'indicatif/plus-que-parfait du subj.,* dont le deuxième membre n'est employé que dans la langue littéraire. D'autres oppositions typiques de ce même niveau sont l'inversion verbe-sujet, face à la séquence progressive, donc *SV/VS* ou encore la négation avec le simple *ne,* donc *ne... pas/ne.* A titre d'exemple, voici une phrase tirée du Passe-muraille de M. Aymé,[14] dans laquelle on trouve toutes les trois oppositions:

«*Peut-être eût-il* vieilli dans la paix de ses habitudes sans avoir la tentation de mettre ses dons à l'épreuve, si un événement extraordinaire *n'était venu* soudain bouleverser son existence.»

Quels sont les moyens stylistiques utilisés par le traducteur hongrois pour situer son texte au niveau de la langue littéraire?

«Talán megszokott életmódjának megváltoztatása nélkül *szállott volna reá a békés öregség,* s nem esett volna kísértésbe, hogy próbára tegye képességeit, ha egy rendkívüli esemény hirtelen fel nem borítja egzisztenciáját.»

Le caractère archaïque et le choix même des mots de la structure «szállott volna reá a békés öregség» peuvent être considérés comme une bonne solution, mais il n'en est pas de même de l'emprunt *egzisztencia,* dont le sens est différent du mot «élet» qu'il aurait fallu employer.

Outre l'inversion VS, l'ordre des mots offre bien d'autres moyens stylistiques propres à la langue littéraire, en opposition à la séquence progressive: épithète antéposée lorsqu'il s'agit d'un adjectif désignant une qualité physique, concrète, attribut du sujet antéposé au verbe auxiliaire, pronom personnel régime placé devant le verbe conjugué dans le syntagme *pr. pers.* + *verbe conj.* + *inf.* – Bon nombre de ces emplois sont des archaïsmes et c'est ce qui limite leur emploi au niveau de la langue littéraire. Il suffit de jeter un coup d'œil sur une page de Proust[15] pour y trouver à profusion les exemples suivants:

... «les fleurs, aussi parées, tenaient chacune d'un air distrait son *étincelant bouquet* d'étamines, *fines et rayonnantes nervures* de style flamboyant comme celles qui à l'église... s'épanouissaient en *blanche chair* de fleur de fraisier. Combien *naïves et paysannes* en comparaison *sembleraient* les églantines.»

... «maguk az egyes virágok éppen olyan díszesen és szórakozottan *tárják széjjel* porzóik csillogó bokrétáját, a késői gót stílusnak e finom és sugárzó *cifraságait* akár a templomi virágdíszek, melyek (a karzat karfáját) ... díszítik, *fehéren és húsosan,* mint a földieper szirmai. Hozzájuk képest *mily* naivaknak s parasztiaknak látszanak majd a vadrózsa... virágai.»

Les épithètes antéposées aux substantifs, de même que les attributs du sujet placés en tête de phrase sont rendus en hongrois, cette fois également, par le choix de termes propres à la langue littéraire, donc par le lexique. La traduction de *blanche chair* par l'adverbialisation de l'adjectif et du nom est une trouvaille, mais dans l'ensemble, on voit que les moyens syntaxiques du français ont pour équivalents des moyens lexicaux en hongrois: *tárják széjjel* pour *tenaient, cifraság* pour *nervures, mily* pour *combien.*

Il semble que ce soit là une tendance générale dans la stylistique comparée des deux langues. Évidemment, l'inversion et l'antéposition des termes de la phrase existent en hongrois aussi, mais avec une valeur toute différente; leurs équivalents français seraient à étudier dans un texte hongrois traduit en français.

IV

1. Sans avoir l'intention d'entrer dans les détails d'une question qui, de toute manière, se place nettement en marge des problèmes soulevés, nous croyons qu'il n'est pas sans intérêt de donner, sans commentaire, un exemple de surtraduction; il s'agit de la transposition hongroise du Grand Meaulnes.[16]

«Je ne l'écoutais plus, persuadé dès le début qu'il avait deviné juste et que devant moi, loin de Meaulnes, loin de tout espoir, venait de s'ouvrir, net et facile comme une route familière, le chemin du Domaine sans nom.»

«Már nem is figyeltem többé a szavaira. Meg voltam győződve, hogy Jasmin rádöbbent az igazságra. S hogy megvillant előttem váratlanul – messze Meaulnes-tól, anélkül, hogy a legcsekélyebb reményt is tápláltam volna magamban valaha is ez iránt – az út, mely a ködbe veszett birtokra vezet, s melyen mintha már annyit, de annyit jártam volna a múltban.»

Pour finir, il n'est pas superflu de nous arrêter un instant à la notion de réalité linguistique. Les problèmes soulevés par l'analyse des oppositions stylistiques montrent la nécessité de recenser les critères grammaticaux qui caractérisent la langue littéraire, et de définir de cette manière le niveau de la langue littéraire, assez négligé par la linguistique moderne. Cependant, la réalité linguistique nous oblige à tenir compte de plus en plus de l'importance croissante de l'oral par rapport à l'écrit, par suite d'un certain mélange des niveaux de langue, facilité d'ailleurs par des facteurs sociologiques. C'est ainsi qu'en français, tout comme en hongrois, les compromis sont de plus en plus nombreux en linguistique, et l'ancienne norme stylistique, fondée sur une littérature écrite et éloignée de la langue vivante, cède le pas à une norme plus fonctionnelle, plus proche de la réalité.

Les critères grammaticaux d'une langue uniquement littéraire se retrouvent aussi bien dans les dialogues de n'importe quel roman contemporain que dans le récit des événements par le narrateur. Le style de L'Étranger est une rupture par rapport à cette tradition romanesque, et de nos jours on voit se multiplier les romans ou récits dans lesquels se côtoient constamment deux niveaux de langue, l'un dans la narration, l'autre dans les dialogues, et ceci vaut aussi bien pour le hongrois que pour le français, bien qu'en hongrois la différence des deux niveaux soit moins nette en ce qui concerne les moyens linguistiques utilisés.

A titre d'illustration, voici un exemple éloquent de cette technique romanesque moderne. Il s'agit d'un passage tiré d'un roman d'Elisabeth Barbier[17], où l'on retrouve deux niveaux de langue alternés: le récit du narrateur, à la 3e personne, et la reproduction du dialogue de trois jeunes garçons mêlé de termes argotiques. Le passage présenté est trop bref pour montrer toute la complexité du texte, car dans le chapitre dont il est tiré, l'auteur cite souvent des phrases représentant un troisième niveau, le monologue intérieur de Roger, le personnage principal. Comme les limites de cet exposé ne nous permettent pas d'entrer dans tous les détails, nous nous contenterons donc d'un bref passage présentant nettement les deux niveaux de langue, littéraire et familière, voire populaire:

«Qu'Antonetti put observer à son égard ce silence obstiné, cruel, ç'avait été pour Roger plus intolérable encore que l'intolérable accusation jetée à sa face.

– «*J'ai pas plus la trouille que toi, t'entends?* –

– *Bon, si tu veux.*» Le ton condescendant, l'affectation de patience...

– «*Je te dis que je n'ai...*

– *Ça va! Pas la peine de hurler. Ou alors, si tu veux qu'on se mette à sonner aux portes, tant qu'on y est, pour le faire savoir à tout le monde? Des fois qu'il y en aurait qui t'aient pas entendu...?*»

Comme si l'autre eût dédaigné la discussion.

Roger crispait les poings au fond de ses poches.

Pas un chat dans la rue. Leurs pas résonnaient sans régularité. Du fond de la tristesse qui le submergeait jusqu'à l'écœurement, il perçut ce décalage.

L'équipée semblait n'avoir plus aucun sens.

– «*Après tout, si t'as pas confiance, je peux toujours rentrer me mettre au chaud dans mon lit.*» Une solution. Et la seule souhaitable, au fond.

Au même instant, il sut que tout ce qui l'avait conduit là l'empêcherait de la prendre.

– «*... Rien qu'à vous deux, on verra comment tu te débrouilles.*» Il haïssait Antonetti, il haïssait Calas, il haïssait le monde entier où nulle place ne lui était faite.

C'était Calas, de nouveau, qui l'avait retenu, comme il faisait mine de se dégager:

– «*T'es fou! Comment veux-tu...?*»

Et voici la traduction hongroise de ce passage:

«Az, hogy Antonetti konok, kegyetlen hallgatásba burkolózott vele szemben, még tűrhetetlenebb volt Roger számára, mint az arcába vágott elviselhetetlen vád.

– «*Én sem vagyok jobban betojva, mint te, érted?*

– *Akkor jó.*» Leereszkedő hangnem, áltürelem...

– «*Azt mondom, hogy én sem...*

– *Jól van, na! Azért nem kell ordítani. Vagy azt akarod, hogy mindenhova becsöngessünk, ha már itt tartunk, hogy mindenki megtudja, hogy itt vagyunk? Ha még lenne egyáltalán valaki, aki nem hallott volna meg...*»

Mintha a másik méltóságán alulinak tartotta volna a vitát.

Roger ökle megfeszült a zsebében.

Egy árva lélek sem volt az utcán. Lépéseik szabálytalanul visszhangzottak. Szomorúsága mélyén is, amely az undorig elárasztotta, észrevette az összhang hiányát. Ugy tűnt, hogy az egész ügynek már nincs semmi értelme.

– «*Különben, ha nem bízol bennem, még mindig hazamehetek és bevághatom magam a jó meleg ágyamba.*» Ez is megoldás. Tulajdonképpen az egyetlen kívánatos.

Ugyanakkor tudta, hogy mindez, ami ide juttatta, visszatartja ettől a lépéstől.

– «*Majd meglátjuk, hogy mire mész kettesben.*» Gyűlölte Antonettit, gyűlölte Calas-t, gyűlölte az egész világot, ahol nem volt számára hely.

Ismét Calas volt az, aki visszatartotta, amikor úgy tett, mintha szabadulni akarna.

– «*Hülye vagy. Hogy képzeled...?*»

Quels sont les faits syntaxiques qui, dans le récit du narrateur, prouvent que nous sommes en présence de la langue littéraire? Dans la première phrase, par exemple, la complétive antéposée avec l'imparfait du subjonctif, puis l'épithète *into-*

lérable antéposée. Par la suite, l'emploi de temps comme le passé simple, le plus-que-parfait du subjonctif est également un indice très net.

Citons les tours archaïques: *n'avoir plus* au lieu de: *ne plus avoir; nulle place,* au lieu de: *aucune place.*

Le lexique montre aussi que les termes ont été choisis avec soin: «ton condescendant, affectation de patience, submergeait, écœurement, perçut.»

Ce corpus si bref contient aussi des exemples de lexicologie stylistique, tels que la répétition combinée avec le groupement ternaire[18] dans la phrase commençant par «Il haïssait Antonetti...» et même, dans la première phrase, une variété de l'épanaphore, obtenue par la répétition de l'adjectif *intolérable.*

Quels sont maintenant les faits de style qui illustrent dans le dialogue un niveau de langue parlée populaire, voire vulgaire et argotique? D'abord, évidemment, des mots d'argots tels que *trouille,* et un nombre plus important de locutions, de syntagmes propres à cette langue, comme «ça va, des fois que, me mettre au chaud» ainsi que, bien entendu, l'indéfini *on* employé régulièrement pour *nous.* L'élision de la voyelle *u* du pronom *tu* est également très caractéristique, de même que la négation réduite à *pas,* ou l'ellipse de *ce n'est* dans des phrases comme «Pas la peine de hurler». Il est évident aussi que le vocabulaire se restreint à l'emploi de mots à fréquence élevée.

Ce qui frappe dans la traduction hongroise, c'est que la différence des deux niveaux de langue est moins nette ou, plus exactement, qu'il faut recourir à des moyens lexicaux pour la rendre sensible. Ainsi, que reste-t-il des faits de style utilisés dans le texte français pour obtenir une langue vraiment littéraire? L'antéposition de la complétive a surtout une valeur présentative, l'adjectif épithète hongrois est à place fixe, la diversité des temps est également intraduisible. Certains archaïsmes morphologiques ou syntaxiques pourraient en principe figurer dans le texte, quoique différents bien entendu de ceux du texte français. Pour ce qui est des moyens de lexicologie stylistique, la répétition de *gyűlölte* en groupement ternaire est évidemment possible, mais l'adjectif *tűrhetetlen* ne peut être répété. Seul le lexique est donc rendu avec exactitude.

Comme la reproduction du dialogue se heurte aux mêmes difficultés, la seule possibilité de souligner la différence des deux niveaux est de recourir à un plus grand nombre de termes et de tours relevant de la langue familière, populaire ou de l'argot. C'est ce qu'illustre l'emploi de mots et expressions comme: «betojva; jól van, na; ordítani; bevághatom magam a jó meleg ágyamba; hülye vagy.»

Le choix de ce passage avait pour but non de présenter un échantillon de la norme linguistique contemporaine – qui se situe entre les deux niveaux du corpus, mais beaucoup plus près de la langue littéraire que de cette variété de la langue familière – mais quelques critères de l'analyse textuelle d'un tel corpus et de sa traduction.

2. Quelle est la conclusion que l'on peut tirer d'une telle confrontation stylistique du texte littéraire français avec sa traduction hongroise? Il me semble que ce genre d'expérience nous autorise à faire quelques suggestions sur la fortune d'un

domaine de recherche pratiquement inexploré jusqu'à ce jour, mais sur lequel les spécialistes de la littérature, préoccupés des possibilités de survie de l'analyse textuelle, pourraient se pencher avec fruit, en parfait accord avec les stylisticiens et les linguistes. La base d'une telle stylistique comparée serait donnée par des recherches effectuées à deux niveaux: d'une part dans une description contrastive des deux langues qui, après avoir défini la norme grammaticale, écarterait d'emblée les faits de style et permettrait leur regroupement systématique; d'autre part dans la définition et l'étude de la langue littéraire, et ceci aussi bien en français, où ce sujet pourrait être traité par les remarquables stylisticiens de France, qu'en hongrois, où il connaît un renouveau grâce à l'activité de spécialistes tel que L. Benkő et I. Szathmári.[19]

Un tel travail pourrait permettre l'élaboration d'une stylistique comparée du français et du hongrois plus approfondie et plus moderne que celles qui ont paru jusqu'à ce jour, et dont la place entre la grammaire et la stylistique contrastives est assez difficile à définir, malgré leur utilité incontestable.[20] En même temps, il constituerait un apport de valeur aux recherches de littérature, de linguistique et de stylistique des spécialistes des deux pays.

Les quelques échantillons qui ont été présentés nous permettent d'ores et déjà de formuler une constatation importante: les faits de style impliquant un certain niveau de langue relèvent en français du lexique et de la syntaxe, alors qu'en hongrois ils sont surtout lexicaux. En approfondissant l'analyse qui n'a été ici qu'ébauchée, on pourrait obtenir sans conteste des résultats importants et révélateurs.

NOTES

[1] Vogt, Hans, écrit à propos du bilinguisme total, à cent pour cent: «Si de tels cas existent, il est difficile de voir comment ils pourraient intéresser le linguiste, parce que les phénomènes d'interférence se trouveraient alors exclus par définition», in *Contact of languages, Word,* 1954, n° 2–3, p. 369.

[2] Certains auteurs formulent à ce sujet des avis aussi catégoriques que par ex. celui de Cary, E.: «La traduction littéraire n'est pas une opération linguistique, c'est une opération littéraire.» (Cité par Mounin, G., in *Les problèmes théoriques de la traduction,* Paris, 1963, p. 13.) Dans cette controverse, nous partageons plutôt l'avis de Mounin, G.: «La traduction reste un art – mais un art fondé sur une science» (16–17). Il est évident que cette science est la linguistique.

[3] Cf. Martinet, A.: *La linguistique,* Paris 1969, 375–379.

[4] De nombreux auteurs se sont penchés sur ce problème. Cf. Notamment: Martinet, A., op. cit. p. 378; Mounin, G., op. cit. p. 161.

[5] Ce procédé évoque naturellement le concept d'écart, fortement – et souvent injustement – contesté de nos jours, mais qui «n'en reste pas moins sous-jacent à bien des théories», comme le dit Gueunier, N., dans son article: *La pertinence de la notion d'écart en stylistique,* in *Langue française,* n° 3, sept. 1969, p. 34.

[6] V. notamment dans ma thèse manuscrite intitulée *La valeur expressive des temps verbaux dans la prose française,* Budapest 1969, les pages relatives à L'Étranger, pp. 193–233.

[7] A propos de l'importance du niveau de langue et de l'homogénéité de l'énoncé, cf. l'opinion de Authier, J., et Meunier, A., sur les commentaires faits à ce sujet par les grammaires génératives actuelles du français, et qui «semblent traduire une gêne à ignorer totalement les faits de niveau de langue plus qu'ils n'apportent une véritable contribution à la description, puisqu'ils sont formulés dans le cadre d'un système qui ne prévoit rien pour en rendre compte». In: *Normes, grammaticalité et niveaux de langue, Langue française,* n° 16, déc. 1972, p. 55.

[8] Robbe-Grillet, A., *Pour un nouveau roman,* Paris 1963, p. 50.

[9] *L'Étranger* a été traduit en hongrois par Gyergyai, A., sous le titre *A közöny,* Budapest, 1947.

[10] Klum, A., *Verbe et adverbe,* Uppsala, 1961, pp. 107–124.

[11] Cf. mon article: *L'imparfait de Flaubert et des romanciers naturalistes du XIXe siècle,* in: *Acta Linguistica Acad. Scient. Hung.* Tomus 20 (1–2), pp. 63–85 (1970).

[12] *Histoire d'une norme, emploi des pronoms «lui, eux, elle(s), en y»*, in *Langue française*, n° 16, p. 86.

[13] C'est également l'opinion de Bonnard, H., qui reconnaît que dans ce cas, son impression, «très subjective, était démentie par de nombreux exemples, et ce dès l'origine». Cf. *Lequel/qui (quoi) pronoms relatifs*, in *Mélanges de grammaire française offerts à M. Maurice Grevisse*, Gembloux, 1966, p. 43.

[14] Aymé, M., *Le Passe-muraille*, Paris, 1943 (éd. Poche), p. 6. – *A Faljáró*, ford. Bajomi Lázár Endre, Budapest, 1958, p. 16.

[15] Proust, M., *Du côté de chez Swann*, Paris, 1954 (éd. Poche) p. 166. – *Swann*, ford. Gyergyai Albert, Budapest 1961, p. 152.

[16] Alain-Fournier, *Le grand Meaulnes*, Paris, 1913 (éd. Poche) p. 150. A titokzatos birtok, ford. Végh György, Budapest, 1959, p. 184.

[17] Barbier, E., *Mon père, ce héros*, Paris, 1958 (éd. Poche) p. 58–59.

[18] Cf. à ce sujet Gáldi, László, *Précis de stylistique française* (Cours polycopié) Budapest, 1967, p. 84.

[19] Cf. notamment: Benkő, L., Anyanyelvi műveltségünk, Budapest, 1960, et Szathmári, I., Régi nyelvtanaink és egységesülő irodalmi nyelvünk, Budapest, 1968.

[20] A notre connaissance, il n'existe que deux stylistiques comparées, celle de Malblanc, L. pour le français et l'allemand (Paris, 1961) et celle de Vinay-Darbelnet pour le français et l'anglais (Paris, 1958).

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 17 (3—4), pp. 415—426 (1975)

Les perspectives de la stylistique

Par
ISTVÁN SZATHMÁRI

(Budapest)

1. En entendant ce titre, on se demande inévitablement pourquoi il faut examiner l'état présent de la stylistique et pourquoi il y a intérêt à réfléchir à ses perspectives. On peut dire brièvement ceci: parce que la stylistique, bien que ses problèmes aient été déjà discutés par les rhétoriciens antiques et qu'à la fin du XVIIIe s. et au début du XIXe s. elle fut déjà une discipline autonome, a subi des changements fondamentaux pendant les dernières années et de nos jours on voit se dessiner ses nouveaux aspects et méthodes qui sont conformes aux exigences de notre époque et de l'avenir.

Avant de vous faire connaître ma position à ce sujet, je me permets de vous rappeler que moi personnellement, je m'occupe des questions de la stylistique hongroise descriptive et historique et, évidemment, je suis le développement des stylistiques française, allemande, russe, polonaise, roumaine, etc. Dans cette conférence, je m'appuie sur l'étude «La stylistique hongroise pendant les deux dernières décennies», que j'ai présentée à la session plénière du deuxième congrès international des linguistes hongrois qui a été tenu à Szeged en 1972.

2. Et voyons maintenant ce qui caractérise la linguistique de nos jours. Est-ce que la stylistique est vraiment la science de nos jours?

La linguistique de nos jours se caractérise au premier chef par le fait qu'obéissant peut-être aux impératifs ordres de la vie devenue trop pratique, elle se tourne dans une mesure accrue vers la vie pratique, vers l'examen à différentes fins de la langue parlée et écrite d'aujourd'hui. En conséquence, tant à l'étranger qu'en Hongrie, les disciplines de caractère pratique: la grammaire descriptive (traditionelle et structuraliste, générative, etc.), la stylistique, la culture de la langue, la lexicographie, la langue littéraire, voire l'enseignement plus efficace des langues et de la grammaire, la communication plus économique et la traduction à machine, etc., c'est-à-dire les disciplines de la linguistique appliquée prise au sens large constituent le centre de l'attention et des recherches.

On peut remarquer comme deuxième trait caractéristique que tout récemment l'aspect linguistique a beaucoup changé, les points principaux des recherches linguistiques ne sont pas les mêmes qu'auparavant, et des méthodes de recherche en partie

ou entièrement nouvelles sont apparues dans un nombre beaucoup plus grand qu'autrefois. Je pense à la mise au premier plan des recherches d'ordre synchronique ; aux courants appelés d'un nom commun structuralistes qui sont, – en fait, très différents et ont subi une transformation considérable (les tendances représentées par Bloomfield, Harris, Chomsky, etc. ; les grammaires génératives ; les analyses typologiques ; les théories de sémantique ; l'analyse textuelle ; etc.) ; à la mise au premier plan de l'exactitude (méthodes mathématiques et quantitatives, etc.).

Arrêtons-nous ici un instant parce que nous devons faire ressortir l'exactitude, comme troisième trait caractéristique, d'entre les spécificités que nous venons d'énumérer. Nous sommes d'avis que l'application de l'exactitude est une exigence valable dans la recherche scientifique, ainsi nous devons approuver toutes les méthodes bien fondées et éprouvées (y compris les méthodes mathématiques et statistiques) qui rendent notre analyse exacte.

Le quatrième trait caractéristique de la linguistique hongroise est que, tout comme les autres disciplines, elle se différencie de plus en plus. Pendant les dernières années des disciplines jusqu'à présent peu étudiées se sont renouvelées, ou des disciplines toutes nouvelles ont vu le jour ou sont devenues des domaines scientifiques autonomes ayant leurs propres thèmes et méthodes. Aux premières appartiennent la stylistique, la culture de la langue, l'examen de l'histoire de la langue littéraire, et aux dernières appartiennent la lexicographie, la linguistique mathématique, la linguistique contrastive, etc.

Et en fin de compte, malgré le trait caractéristique précédent, ces disciplines sont devenues complexes au sens le plus complet du terme et prétendent à la recherche dite interdisciplinaire. Ces disciplines sont: la linguistique mathématique, l'ethno-linguistique, la socio-linguistique, la psycho-linguistique, la linguistique pédagogique, etc. Ces dernières sont en train de se fonder de nos jours, et l'on attend beaucoup leurs résultats applicables dans l'éducation et dans l'enseignement de la langue maternelle.

En ce qui concerne notre sujet, nous pouvons constater que la stylistique est en effet la science de nos jours : elle est d'un caractère pratique au sens le plus complet du terme (puisqu'elle enseigne la manière de s'exprimer efficacement et l'analyse littéraire effectuée avec succès) ; nombreuses sont les méthodes nouvelles de la recherche stylistique ; elle prétend à l'exactitude ; elle s'est formée par différenciation tout en continuant à se rattacher à la linguistique et aux sciences littéraires, et son caractère complexe se manifeste dans ses rapports de plus en plus solides avec la sémiotique, la psychologie, les théories de communication et d'information, les mathématiques, la statistique, voire la typologie.

3. Malgré tout cela, la caractérisation de la stylistique moderne n'est pas une tâche facile. Il n'est pas facile en effet de présenter le développement récent d'une discipline à l'heure actuelle. C'est-à-dire qu'il est difficile de voir les événements avec un certain recul, de distinguer les faits, les œuvres et résultats importants de ceux qui ont moins d'importance et de les juger d'une façon objective et convain-

cante. Il est également difficile de désigner les problèmes actuels à résoudre et les domaines à examiner de la discipline en question.

Dans le cas de la stylistique, il faut encore prendre en considération deux facteurs. On sait, combien ses rapports sont étroits avec la linguistique et les études littéraires, on peut dire qu'elle se trouve à cheval sur les deux. La stylistique, en simplifiant un peu les choses, examine d'une part les valeurs stylistiques des éléments du système de signes linguistiques, y compris celles des faits de langue des œuvres littéraires, d'autre part en élaborant les procédés d'analyse stylistique, elle contribue à faire mieux comprendre et apprécier les belles-lettres (poésie et prose). De cette manière, la stylistique porte en effet le poids de toutes les deux disciplines, et même de ceux qui se présentent dans leur rapport. – Et ajoutons que la vie actuelle, la réalité de nos jours et par conséquent les œuvres littéraires qui la reflètent sont très complexes. Gyula Illyés, l'un des représentants les plus éminents de la littérature hongroise d'aujourd'hui, a écrit tout récemment que de nos jours la poésie est beaucoup plus indirecte. Jan Mukařovský remarque à propos de la sémantique de l'image poétique: «A partir du symbolisme, ce sont les proliférations les plus variées de l'image poétique qui caractérisent la poésie européenne et en même temps la poésie de nos jours.» (*Helikon* 1970, p. 343.)

L'autre facteur qui rend encore plus difficiles les conditions de cet exposé, c'est que pendant cette dernière période tout comme dans les études linguistiques et littéraires, parfois sous leur influence, dans la stylistique aussi plusieurs conceptions et méthodes d'analyse en partie ou entièrement nouvelles sont apparues, et que cette discipline est devenue, conformément aux besoins de notre époque, complexe au sens propre du terme. Je signale maintenant, plus tard j'y reviendrai encore, que ces nouvelles tendances ont considérablement enrichi la théorie et la pratique. L'aspiration à l'exactitude, la considération de l'œuvre comme une entité et une structure ininterrompue, la mise de l'œuvre au centre de l'analyse, la mise enœuvre des différents aspects de la communication et des objectifs pratique, tout cela signifie l'enrichissement important de la stylistique.

Mais outre cet enrichissement incontestable que justifie d'ailleurs aussi le grand nombre des précis de stylistique, parus en anglais, en français, en allemand, etc. au cours des dernières décennies, les nombreaux travaux consacrés à l'examen des styles des différentes époques, ainsi que les nombreuses études stylistiques publiées dans les revues scientifiques (cf. la revue *Sprache im technischen Zeitalter* paraissant depuis 1971; compte-rendu par Zoltán Kanyó in *Helikon* 1970, pp. 399–419), on doit tenir compte de l'incertitude et des contradictions qui caractérisent également la stylistique de nos jours. Les vues les plus opposées dominent les questions fondamentales: Qu'est-ce que le style? Quelle est la valeur stylistique? Qu'est-ce qu'il faut entendre par stylistique? Est-ce une discipline d'ordre littéraire ou linguistique, ou autonome? Lesquelles des méthodes de l'analyse stylistique sont efficaces? etc. On peut s'informer de tous ces problèmes si on lit le numéro 3–4, 1970. de la revue hongroise *Helikon* (Observateur de littérature mondiale) que la

rédaction a consacré aux questions de la stylistique moderne. Les études de théorie stylistique et les analyses stylistiques des spécialistes étrangers, depuis Léo Spitzer et Jan Mukařovský jusqu'aux auteurs représentant les procédés linguistiques, statistiques et structuralistes les plus récents, permettent de comparer les questions problématiques et les méthodes d'analyse de la stylistique d'aujourd'hui. Les compte rendus passent en revue la littérature et les courants des recherches stylistiques modernes par langues (allemand, anglais, français, polonais, russe). L'auteur du compte rendu sur le périodique mentionné *Sprache im technischen Zeitalter,* traite d'abord les problèmes des quatre interprétations du style dans la revue des recherches stylistiques anglaise et française (l'aspect grammatico-rhétorique, ceux de la psychologie de création, d'esthétique et de conception synthétique du style), puis il est contraint de constater que «nous ne disposons pas d'une interprétation du style littéraire que nous pourrions admettre sans réserve» (*Helikon* 1970. p. 432). L'auteur du compte rendu sur les recherches poursuivies en Union Soviétique remarque, à propos du colloque stylistique tenu en 1962 à Moscou, pour déterminer les tâches et élaborer les méthodes de la stylistique d'études littéraires, que «pendant et même depuis ce colloque les vues les plus opposées se sont confrontées dans de fréquents débats» (ibid. p. 459).

Dans la deuxième édition de son utile ouvrage, *Allgemeine Stilistik* (Göttingen, 1963), le professeur Herbert Seidler exprime ses doutes: «Es scheint mit neuerdings die Gefahr zu bestehen, daß durch bloße-mechanisch-statistische Formanalyse von Sprachgebilden im Strukturalismus gerade die Seite der Sprache vernachläßigt werde, die Dichtung ermöglicht, d.h., daß man wieder nur ein ganz einseitiges Bild von der Sprache entwirft. Vielleicht hängt es damit auch zusammen, daß manche die Dichtung nur mehr als «ästhetische Information» sehen,und das Menschliche ganz aus ihr ausschalten möchten – wo man doch gerade jüngst erklärt, man brauche heute die Dichter nur noch, weil die Maschinen zur Fabrikation von ästhetischen Informationen noch zu teuer seien.» (Loc. cit.) Le travail intitulé *La stylistique* (Paris, 1970, Editions Klincksieck), rédigé par Pierre Guiraud et Pierre Kuentz présente également des vues très variées et souvent diamétralement opposées dans les études écrites par Bally et des spécialistes encore actifs. Ils se sont penchés sur les sujets suivants: le style, les problèmes théoriques de la stylistique, langage et style, l'immanence du style, méthodes d'analyse, analyses stylistiques. On comprend donc que M. Frédéric Deloffre, professeur à la Sorbonne, mettant au centre les méthodes et l'analyse des differentes œuvres dans son travail publié en 1970 *Stylistique et poétique françaises* (Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur), rejette également les approches employées de nos jours. Il écrit dans la préface: «...on n'y trouvera ni mise en cause de la société de consommation comme principe d'explication stylistique, ni formalisation simplificatrice d'un problème élémentaire sous la forme d'une équation du quatrième degré, ni même, ce qui paraîtra peut-être étrange aux groupes de pensées qui fleurissent en matinée à l'ombre du Panthéon ou du château

de Vincennes, de codage du message linguistique en des termes que nul, sauf son auteur, ne songera jamais à décrypter.» (5–6.)

La situation était encore plus grave chez nous parce que les nouvelles tendances et méthodes, en premier lieu structuralistes, sont parvenues en Hongrie avec un certain retard, mais leur influence monopolisée, surtout au début, ne s'en est fait sentir que plus nettement (cf. la préface par Elemér Hankiss du volume *Strukturalizmus*. Európa Kiadó, Budapest, s.a. I. p. 20–1).

4. Comment pouvons nous néanmoins nous faire une image du développement de la stylistique au cours des dernières années, et prévoir ses perspectives en mettant, dans le cas présent, la stylistique hongroise au centre? Tout d'abord, nous pouvons constater qu'un processus de clarification s'est amorcé: il n'y a plus deux camps opposés l'un à l'autre, celui des adeptes des nouvelles tendances et le camp de ceux qui les rejettent sans les connaître, mais c'est la période des travaux sérieux et approfondis au cours desquels toutes les méthodes de recherche, toutes les conceptions et tous les résultats de recherche sont pris en considération. On peut même parler d'un rapprochement des vues. Et je n'exagère peut-être pas en disant qu'il est en train de se former une conception stylistique qui utilise tant les résultats des recherches traditionnelles que ceux des efforts modernes.

Les contours d'une telle conception se dessinent dans l'ouvrage de Pierre Guiraud *Essais de stylistique* (Paris, 1969, Editions Klincksieck), mais on en trouve également des exemples dans les travaux de langue allemande consacrés à la stylistique.

Il n'est pas sans intérêt de citer encore l'avis de Roman Jakobson: «...une question a été posée: quel est mon avis sur les grandes différences de vues qui semblent exister entre les tendances diverses de la linguistique de nos jours. Ma réponse ferme et convaincue était, et reste aujourd'hui, que l'unité des recherches linguistiques l'emporte sur ces différences.» (Jakobson, R.: *Hang–Jel–Vers.* (Son–Signe–Poésie.) Budapest, Gondolat Kiadó, 1969, P. 7.)

5. En ce qui concerne la stylistique hongroise, elle n'a pas parcouru la voie habituelle. A la fin du siècle dernier et au début de ce siècle, lorsque sous l'effet des recherches psychologiques (Wundt, etc.), sémantiques (Erdmann, etc.) et de linguistique générale (Saussure) la stylistique a pris son essor à l'étranger (Bally, etc.) et quand la linguistique hongroise était représentée par des linguistes aussi grands que József Budenz, Gábor Szarvas, Zsigmond Simonyi, etc. dans le domaine de la stylistique il n'y avait pas de savants de cette envergure.

Puis, après 1934, comme l'enseignement de la stylistique en tant que discipline autonome s'était arrêté, les recherches stylistiques ont considérablement diminué, les résultats étrangers ne sont guère parvenus en Hongrie, et ce déclin a continué à s'aggraver jusqu'à 1954. A ce moment-là, la discussion du 3e Congrès national des linguistes sur la stylistique a marqué un tournant.

Par la suite, parallèlement à l'essor de l'examen des faits relatifs à la forme et au style, on a procédé aux recherches stylistiques dans le domaine de la linguistique et dans les études littéraires. Ce qui a posé de graves problèmes, c'est qu'il fallait à la

fois rattraper le retard considérable, et rejoindre les expériences modernes approfondies de l'étranger. Je n'ai pas ici la possibilité de faire le bilan des recherches stylistiques effectuées récemment en Hongrie, je voudrais seulement énumérer les travaux les plus importants. Depuis 1958, trois précis de stylistique de caractère fonctionnel ont vu le jour: Fábián, Pál – Szathmári, István – Terestyéni, Ferenc: *A magyar stilisztika vázlata.* Egyetemi tankönyv. Bp., 1958 (Esquisse de la stylistique hongroise, manuel universitaire); Szathmári, István: *A magyar stilisztika útja.* Bp., 1961 (Le développement de la stylistique hongroise); Bartha, János – Horváth, Tibor – Józsa Nagy, Mária – Szabó, Zoltán: *Kis magyar stilisztika,* Bukarest, 1968 (Précis de stylistique hongroise); un grand nombre de recueils d'études ont été publiés reflétant de plus en plus les tendances modernes: Zolnai, Béla: *Nyelv és stílus.* Bp., 1957, Zolnai, Béla: *Nyelv és hangulat.* Bp., 1964 (Langue et style, Langue et ambiance); Fónagy, Iván: *A költői nyelv hangtanából.* Bp., 1959 (De la phonétique du langage poétique); Hankiss, Elemér: *A népdaltól az abszurd drámáig.* Bp., 1969 (De la chanson populaire au drame absurde); Miklós, Pál: *Olvasás és értelem.* Bp., 1971 (Lecture et sens); – et beaucoup d'analyses sont parues sur les différents textes littéraires. L'essor de la stylistique hongroise se traduit aussi par les nombreux travaux qui présentent et analysent à un niveau élevé le style d'un poète ou d'un écrivain: J. Soltész, Katalin: *Babits Mihály költői nyelve.* Bp., 1962 (La langue poétique de Mihály Babits); Martinkó, András: *A prózaíró Petőfi és a magyar prózastílus fejlődése.* Bp., 1965 (Petőfi prosateur et le développement du style de la prose hongroise); Török, Gábor: *A líra: logika – József Attila költői nyelve.* Bp., 1968 («La lyrique: logique» – La langue poétique d'Attila József); Király, István: Ady Endre. Bp., 1970. Il faut mentionner à part deux recueils d'analyses stylistiques réunissant les méthodes et essais traditionnels et modernes: *Formateremtő elvek a költői alkotásban.* Bp., 1971 (Principes de la création des formes en poésie); *A novellaelemzés új módszerei.* Bp., 1971 (Nouvelles méthodes d'analyse des récits). Finalement, de nouveaux manuels et aides méthodologiques, des analyses de poésie et de prose, ont été édités pour contribuer à l'ensignement de la stylistique. (Cf. Fábián, Pál: *A magyar stilisztikai kutatás eredményei 1956 és 1969 között:* MNy. LXV, 479–498 (Les résultats des recherches stylistiques hongroises entre 1956 et 1969, Magyar Nyelv, LXV.), et Szathmári, István: *A magyar stilisztika az utóbbi két évtizedben* in *Jelentéstan és stilisztika.* A magyar nyelvészek második nemzetközi kongresszusa. Bp., 1974 (La stylistique hongroise des deux dernières décennies in sémantique et stylistique. Conférences du IIe Congrès international des linguistes hongrois).

En dernière analyse, nous pouvons conclure, bien que nos recherches stylistiques se fassent souvent sur deux ou plusieurs voies, que les analyses ne soient pas toujours assez approfondies et qu'il y ait des incertitudes dans les méthodes et la terminologie, que la stylistique hongroise a fait un grand pas en avant pendant la période en question, que ce soit dans les résultats de la stylistique traditionnelle, dans l'ouverture vers la modernité, dans la pratique: les analyses des œuvres littéraires et l'enseignement.

6. Et maintenant se pose la question suivante: quel sera l'avenir de la stylistique? Qu'est-ce qu'il nous faut faire dans ce domaine pour qu'elle remplisse entièrement ses fonctions multiples?

La première question est de savoir s'il faut faire des recherches stylistiques traditionnelles ou modernes.

Loránd Benkő écrit dans une de ces études récentes: «De nos jours, le progrès scientifique, le progrès de la linguistique et des autres disciplines se caractérise par la variété des approches méthodologiques et de celles de principe, car les chercheurs arrivent aux résultats et aux vérités scientifiques en empruntant des voies différentes.»

Quant à l'avenir de la stylistique, je vois également deux voies à suivre. D'une part, il faudra continuer à faire des expériences avec les courants et méthodes de plus en plus modernes, car chaque méthode est justifiée si elle se justifie par ses résultats pratiques. D'autre part, il serait souhaitable de créer la synthèse et l'équilibre des tendances et méthodes dites «traditionnelles» et «modernes», tant dans la théorie du style que dans le domaine de l'analyse stylistique.

La communication et surtout le mode de communication, le style des œuvres littéraires, est le résultat d'un processus très complexe. Autant dire que chaque tendance et chaque procédé qui contribuent à découvrir les lois du style peuvent être fructueux. P. Guiraud écrit dans son livre *Essais de stylistique* (Editions Klincksieck, Paris, 1969): «Ainsi la stylistique descriptive, issue de la théorie des figures, reprise par Bally et ses successeurs en termes linguistiques, assimile et intègre progressivement les acquêts de la linguistique moderne. Elle s'enrichit par ailleurs de nouvelles méthodes et, en particulier, de l'analyse quantitative des faits de langue.» (p. 28–29) Il rapporte aussi comment la stylistique utilise la méthode oppositionnelle de Jakobson dans la synonymique, dans l'opposition de la métaphore et de la métonymie, et les concepts «dénotation», «connotation» et «embrayeur» pour pouvoir mieux définir la fonction stylistique.

La deuxième question: Quelle tendance stylistique devra représenter cette synthèse? C'est la stylistique fonctionnelle qui semble en constituer la base la plus convenable. Cette systématisation stylistique, issue des tendances linguistiques fonctionnelles et formée en majeure partie par l'élève de Saussure, Ch. Bally et ses élèves (J. Marouzeau, M. Cressot, Devoto), diffère en effet des autres conceptions par le fait qu'elle se fonde sur la réalité de la langue, qu'elle met au centre des fonctions complexes et variées, parfois difficiles à déchiffrer, des moyens de langue et de style (même extra-linguistiques) dans l'expression des idées principales. Elle est différente d'autre part parce qu'elle aide à étudier les fonctions stylistiques de tous les éléments linguistiques (et extra-linguistiques) participant au fonctionnement de la langue. Il s'ensuit qu'elle s'appuie sur la synonymique et, dans sa construction, elle suit les grammaires descriptives. Elle considère le style comme le résultat d'une sélection des variantes de langue et de style. Et elle voit la tâche de la stylistique en ceci: au point de vue du sujet parlant, de l'écrivain; bref du locuteur, la stylistique

enseigne tout d'abord les lois de la sélection mentionnée, les mots et expressions, les structures grammaticales et les moyens d'intonation, de prononciation et moyens extra-linguistiques que nous devons choisir pour que notre communication soit efficace et à la fois correcte et belle, c'est-à-dire comment nous devons choisir les équivalents stylistiques des idées principales parmi les synonymes qui sont à notre disposition. Et en ce qui concerne l'auditeur, le lecteur, donc le destinataire, elle contribue à la compréhension complète des œuvres littéraires et d'autres ouvrages dans le sens inverse du «mécanisme» de la sélection mentionnée. Elle aide à découvrir le «message» stylistique des éléments formels les plus importants: des moyens de langue, et dans le texte, des moyens de style.

La stylistique fonctionnelle est une base convenable parce qu'elle intègre et assimile beaucoup d'éléments des tendances modernes. Avec la découverte du mécanisme de la communication, du message (entropie, redondance, codage, décodage, etc.) la théorie de l'information et de la communication ne fait pas que «s'intégrer» à la stylistique, mais, comme Iván Fónagy le démontre dans son étude *A stílus hírértéke* (La valeur de message du style), (ÁltNyT. – Etudes de linguistique générale – I, pp. 91–123), elle a permis de concevoir le style en tant que mode d'expression, résultat de la sélection mentionnée, et de saisir la valeur stylistique des faits phonétiques, lexicaux, morphologiques et syntaxiques.

Cette systématisation stylistique s'est enrichie par le schéma de Jakobson représentant les fonctions relatives au message, par l'intégration des deux manières d'agencement fondamentales, la sélection et la combinaison, etc. (Cf. *Linguistique et poétique,* et *La poétique de la grammaire et la grammaire de la poétique*.)

Finalement je me permets de rappeler que la conception fonctionnelle gagne aussi d'autres terrains: le professeur W. Schmidt travaille sur une grammaire descriptive fonctionnelle à l'Ecole Supérieure de Pédagogie de Potsdam; en Hongrie le professeur László Hadrovics a écrit une syntaxe fonctionnelle; on parle d'une poétique fonctionnelle; Sándor Károly souligne que la grammaire fonctionnelle ne peut se passer des résultats de la grammaire dite «productive» esquissée par lui (MNy. LXVII, 270).

Ainsi, on admet que Guiraud dans son *Essais de stylistique,* qui constitue en effet les bases d'une stylistique moderne à caractère fonctionnel, écrive ceci: «... avec l'extrême développement des formes de la communication, l'idée de fonction, d'un discours orienté vers un public, d'un mode d'action sur le public, reprend toute sa valeur.» (Loc. cit. p. 38)

Les stylistiques de E. Riesel (Abriß der deutschen Stilistik. Moskau, 1954), de W. Schneider (Stilistische deutsche Grammatik. Freiburg, Basel, Wien, 1959²), de H. Seidler (Allgemeine Stilistik. Göttingen, 1953 et 1963) s'appuient par ailleurs sur des bases fonctionnelles, ainsi que les ouvrages de stylistique soviétiques les plus récents, le manuel universitaire de László Gáldi (Précis de stylistique française. Bp., 1967), mais aussi les ouvrages mentionnés d'András Martinkó sur la prose de Petőfi et de Gábor Török sur le langage poétique d'Attila József.

Je voudrais remarquer à ce sujet que, d'une part, en Hongrie en particulier, il y a encore beaucoup à faire, tant du point de vue théorique que pratique, quant à l'élaboration d'une stylistique moderne reposant sur des bases fonctionnelles.

D'autre part, il est à remarquer que certains n'admettent pas la définition mentionnée du style et le système présenté de la stylistique. Les représentants de la psychologie de création moderne rejettent, par exemple, la conception du style en tant que résultat d'une sélection (cf. *Helikon,* 1970, p. 427). En Hongrie András Martinkó a fait également des réserves justes en posant le problème de la norme (Nyelvőr, LXXXIX, pp. 447–448). Tout cela attire l'attention sur plusieurs faits importants!

7. Étant donné que, comme nous l'avons vu, la détermination de la valeur de message du style, bref l'analyse du style, constitue une partie essentielle de la stylistique, et qu'elle est concomitante de l'enseignement de la littérature à partir de l'école primaire et de l'école secondaire jusqu'à la lecture «qui comprend, qui est sensible», nous devons aborder brièvement ce chapitre important de la stylistique.

En partant de l'enseignement scolaire, essayons de séparer d'abord l'analyse du style et l'analyse littéraire. Qu'est-ce que j'entends par la première? L'analyse du style est l'examen des particularités de forme, en premier lieu grammaticales et stylistiques. Dans le détail, l'analyse a pour but de démontrer la composition et la structure, les faits de langue et de style (éléments lexicaux, syntaxiques, phonétiques, etc.) ainsi que les moyens extra-linguistiques (langue visible, montage, etc.) que l'écrivain (le poète, le sujet parlant) met à profit dans les fonctions stylistiques pour s'exprimer.

Bref, elle démontre la valeur de message des moyens de style.

L'analyse littéraire, faite aux cours de littérature, est évidemment plus que la précédente: elle doit démontrer les antécédents de l'œuvre (Quand, sous quel effet a-t-elle vu le jour? Quelles sont ses sources? Quelle est sa place dans toute l'œuvre de l'auteur? etc.), ses idées principales (en les mettant au centre), la valeur «sémantique» des moyens de forme et de style (en fait, c'est l'analyse du style!), l'appréciation esthétique et littéraire, l'accueil et l'effet de l'œuvre, etc. De toute manière, l'analyse du style est une partie organique de l'analyse littéraire.

Je voudrais indiquer maintenant une opinion assez répandue mais, à mon avis, erronée. C'est-à-dire qu'il existe deux sortes de stylistique et, par conséquent, deux sortes d'analyse du style: une analyse de caractère littéraire et une autre de caractère linguistique. Je pense qu'on ne peut pas admettre cette opinion, d'autant plus que la langue et le style des belles-lettres ne diffèrent pas essentiellement de la langue quotidienne et de son style, les mêmes faits se retrouvent dans toutes les deux analyses, mais bien sûr, avec une autre valeur de style! Vinogradov en dit ceci: «Les mêmes faits de langue et de parole qui s'emploient avec un rôle communicatif général dans l'acte de parole quotidien, parvenus à la sphère de la création artistique littéraire, revêtent des spécificités et des qualités esthétiques.» (*Stylistique,* Moscou, 1963, p. 204, cité in *Helikon* 1970, p. 462.)

Dans le cas où l'on admet cette distinction, on peut parler à la rigueur, à mon avis, de deux variantes d'une seule stylistique. C'est-à-dire que si l'on fait une analyse dite littéraire on insiste davantage sur l'examen des éléments d'ordre littéraire (l'idée principale de l'ouvrage, sa place dans l'œuvre de l'écrivain ou du poète, etc.) et dans les analyses d'ordre linguistique on cherche à relever les faits de langue et de style. Mais, j'insiste là-dessus, l'une ne peut être séparée de l'autre! Si l'un des deux «caractères» fait défaut, l'analyse reste inachevée.

Je n'ai pas ici la possibilité de passer en revue les procédés et essais d'analyse stylistique élaborés procédemment et récemment, ni ceux qui se trouvent encore à un stade expérimental. Mais je suis d'avis que, dans l'enseignement de la littérature en particulier, l'analyse complexe appuyée sur la stylistique fonctionnelle semble être la plus convenable. Qu'est-ce que cela veut dire? Brièvement ceci: définir, en partant de l'ensemble de l'œuvre, la fonction stylistique des différents moyens de style (de langue et extra-lingustiques) ainsi que leur information supplémentaire. Pour la révéler, nous devons utiliser des méthodes et procédés traditionnels et récents, tout ce qui contribue à comprendre et à mieux faire comprendre les œuvres littéraires.

Voyons maintenant ce que nous pouvons emprunter aux différentes tendances. Par exemple, «l'explication de textes» remontant à un passé considérable, mais en crise depuis longtemps, apprend à respecter absolument le texte, ce qu'il faut en comprendre, et à faire comprendre l'élément le plus petit («sens littéral»), et après cela seulement, on peut déterminer la valeur artistique de l'œuvre («sens littéraire»).

Nous pouvons être entièrement d'accord avec l'opinion de László Gáldi, qu'il a exprimée en analysant l'ouvrage *Analyses stylistiques* du professeur grenoblois, Yves le Hir, c'est-à-dire que l'explication de texte n'est pas une méthode tout à fait périmée, au contraire, elle est capable de se renouveler (cf. P. Guiraud, op. cit. pp. 42–45). Léo Spitzer et ses disciples attirent l'attention sur l'importance de l'analyse du style individuel et des faits psychologiques. (Pour les détails, cf. Guiraud, P.: op. cit. pp. 36–38.)

Les essais d'analyse stylistique structuralistes mettent au premier plan tout d'abord la structure de l'œuvre littéraire, la dépendance des éléments partiels de l'ensemble de l'œuvre et leur interdépendance. Au sujet de structuralisme il nous faut aborder les problèmes de l'exactitude et de la mise au centre de l'œuvre.

Pour ma part, je me range parmi ceux qui affirment qu'on peut toucher à un poème, étant donné que ce n'est pas une formule mathématique quelconque, de plusieurs manières, par des méthodes diverses, et je ne parle même pas de ce que les poésies de différents genres, écrites à différentes époques et par différents poètes, de même que les œuvres écrites en prose, exigent des méthodes d'analyse différentes.

L'aspiration à l'exactitude, comme nous l'avons mentionné, est une exigence sans doute bien fondée en stylistique aussi, surtout dans l'analyse des faits phonétiques, poétiques et lexicaux. Mais quant aux conclusions, Wilhelm Fuchs et Josef Lauter nous mettent en garde dans l'étude *Az irodalmi stílus matematikai elemzése* – (L'analyse mathématique du style littéraire – *Helikon,* 1970, pp. 370–381), par la

remarque suivante: «Si les points de vue choisis sont impressionnistes, la quantification ne rend aucunement l'analyse exacte: le résultat sera impressionniste.» (*Helikon,* 1970, p. 447, cf. ibid. pp. 444–448.) A mon avis, dans l'analyse d'une œuvre, ce serait un «grand luxe» de laisser de côté tout ce qu'on sait sur l'écrivain, la naissance de l'œuvre, etc. – Malgré cela, l'exigence de la mise au centre de l'œuvre est juste, c'est-à-dire que l'œuvre doit être mis au centre de l'analyse (cf. *Helikon* 1970, pp. 401–403).

8. Et maintenant la dernière question: Quels sont nos devoirs immédiats et futurs?

Je voudrais vous faire connaître les 8 tâches que j'ai énumérées à la fin de ma conférence, faite au congrès de Szeged, en 1972, parce que je pense que, mutatis mutandis, elles sont valables pour la stylistique de toutes les langues.

1. Tout d'abord, nous devons élaborer toute la stylistique hongroise fonctionnelle moderne, y compris les problèmes des couches de style, des nuances de style et du style des différentes époques. Quant à ce dernier, il serait particulièrement important de faire l'étude du langage quotidien et des propriétés du style dit phonatif.

2. Nous devons élaborer également la théorie et la pratique de l'analyse complexe appuyée sur des bases fonctionnelles.

3. En même temps, nous devons continuer à faire des expériences sur les courants traditionnels et nouveaux, tout en étudiant les tendances étrangères modernes.

4. Nous devons commencer à faire des recherches d'histoire de style approfondies.

5. De même, nous devons faire des progrès dans le domaine de l'histoire de la discipline en mettant en œuvre l'histoire de la stylistique hongroise.

6. Il est absolument nécessaire de publier en langue hongroise les meilleurs travaux de stylistique de l'étrangers ainsi que les bibliographies annuelles de stylistique.

7. Il serait souhaitable de faire paraître le plus tôt possible les ouvrages qui sont des moyens de travail pour les chercheurs en stylistique (dictionnaires des synonymes, dictionnaires comprenant les vocabulaires des différents poètes et écrivains, dictionnaires de styles etc.).

8. Les enseignants devront appliquer une théorie solide, expérimentée, et des méthodes utiles aux exigences de l'enseignement universitaire, et supérieur, secondaire et primaire, et à celles de l'enseignement extrascolaire de la langue maternelle en préparant les manuels scolaires convenables. On peut réaliser toutes ces tâches seulement par des travaux collectifs, faits en plusieurs endroits mais dirigée par un organe central, et par exemple à l'aide de machines, d'ordinateurs.

C'est ainsi seulement que nous pouvons espérer que la stylistique remplira sa fonction importante.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 17 (3—4), pp. 427—486 (1975)

CHRONICA

Moyens syntaxiques de l'expressivité poétique dans la chantefable Aucassin et Nicolette

«Malgré les réserves qu'on peut faire à propos de la fin, cette *chantefable* (...) est une œuvre unique par la grâce, la fraîcheur, la qualité exquise du sourire et de la parodie, le lyrisme délicat et contenu, le réalisme fin et mesuré, la subtilité des équilibres, la concision et la simplicité du style» – voilà l'opinion concise et très juste de M. A. Henry[1] sur cette production poétique, unique en son genre, du XIIIe siècle.

Toutefois, l'originalité incontestable de la chantefable n'exclut pas que l'auteur anonyme ait su intégrer habilement dans son œuvre un grand nombre d'éléments récurrents, des motifs communs et des termes-clés, de la poésie épique des époques précédentes. Le sujet même nous rappelle d'emblée des histoires d'amour émouvantes et particulièrement passionnées: les amours contrariés de Tristan et d'Yseut, les aventures miraculeuses de Lancelot et de la reine Guenièvre, ainsi que des autres héros de Chrétien de Troyes. Aucassin, avant de tomber dans des péripéties inévitables, n'est-il pas «un parfait débutant, comme Tristan affrontant le Morholt, ou comme Perceval quittant ses forêts natales pour la cour d'Artus?» (A. Pauphilet).[2] Tout comme les jongleurs des chansons de geste, l'auteur d'Aucassin se complaît également à décrire, suivant le même schéma dans «un ordre immuable»,[3] des scènes quasi rituelles et obligatoires, tel l'armement d'Aucassin se préparant au combat. L'origine sarrasine de Nicolette n'a pas été inventée, elle non plus, par le trouvère de la chantefable. Dans *La Prise d'Orange,* la belle Orable, qui sera l'épouse de Guillaume sous le nom de Guibourc, est née, elle aussi, dans une famille sarrasine. On pourrait continuer à énumérer les motifs communs des chansons de geste, des romans courtois et de la chantefable; à titre d'exemple, rappelons ceux qui révèlent ses affinités avec les romans de *Chrétien de Troyes,* que notre poète devait, saus aucun doute, bien connaître.[4] Ainsi retrouvons-nous le modèle du bouvier lourdaud et bienveillant dans le gardien de troupeau du *Chevalier au Lion.* «Le schème du passage est identique: portrait horrifique du vilain, peur du héros, dialogue qui réintègre le bouvier parmi les humains; et plusieurs formules demeurent très proches» – écrit M. J. Dufournet.[5] Naturellement, on ne doit pas y voir un parallélisme servilement identique: le portrait du bouvier dans Aucassin est plus différencié que celui du gardien de troupeau dans le roman de Chrétien. Dans la chantefable, il sera, en effet, un troisième personnage vigoureux et rustique; le contre-point bien marqué du jeune héros à qui il finira par donner «une leçon de courage et de persévérance» (J. Dufournet). Lorsque Aucassin «*a molt honerés – et baisiés et acolés*» une mèche des cheveux de Nicolette, il ressent la même émotion extatique que Lancelot ayant aperçu un peigne avec quelques cheveux de Guenièvre.[6]

Cependant, si nous avons vu jusqu'ici des traits analogues dans les romans courtois et notre chantefable, nous pouvons discerner aussi tels qui traduisent nettement l'intention parodique et satirique du poète, au regard du pathétique de ses prédécesseurs. Comme l'a bien remarqué M. J. Dufournet: «En fait, *Aucassin et Nicolette* est souvent une parodie, plus habile qu'on ne l'a dit, de la chanson de geste, sous son double aspect, archaïque, où la femme, comme dans le *Roland* et *Gormond et Isembart,* ne joue aucun rôle, plus moderne, quand les héros deviennent courtois et *amïables,* tel Guillaume qui, dans la *Prise d'Orange,* se déguise pour parvenir auprès de la belle Orable.»[7] En outre, l'auteur de la chantefable semble parodier aussi les aventures des héros de romans courtois; voici quelques motifs qui y font allusion:

Les pensées d'amour «au rebours de la doctrine courtoise, ne lui inspirent (à Aucassin) aucune prouesse, mais au contraire l'absorbent en elles-mêmes...»[8] Il faut remarquer aussi les changements de rôles très caractéristiques. Conformément aux préceptes de la courtoisie, Lancelot part à la recherche de la reine ravie, alors qu'ici «c'est Nicolette qui se mettra en quête d'Aucassin» (J. Dufournet). La tour où Nicolette est enfermée ressemble nettement à celle dans laquelle Méléagant a fait emprisonner Lancelot. De plus, l'allusion au «Pont-Evage» du *Chevalier de la charrette* n'est-elle pas évidente dans le passage plein d'ironie du royaume de Torelore, où «celui qui trouble le plus l'eau du gué est proclamé le prince des chevaliers.» (J. Dufournet).

Il est donc indéniable que, malgré le sujet peu original et les motifs récurrents de la poésie médiévale, l'auteur érudit et remarquablement doué d'Aucassin a réussi à composer une œuvre unique non seulement par la forme mais aussi par le contenu extrêmement riche en événements et péripéties, et surtout par les enseignements polyvalents et la conception toute neuve de la chevalerie. Cependant qu'il nous présente des scènes et des personnages décrits avec des contours très précis et authentiques, il sait faire abstraction du thème principal pour insister sur certains motifs ou traits caractéristiques particuliers qui mettent en cause les préceptes fondamentaux de la chevalerie même (p. e. Aucassin marchandant sa prouesse pour une faveur personnelle; le pays renversé de Torelore, etc.). Il arrive, en effet, que le poète se complaît à présenter avec ironie l'amour courtois, l'envers de la chevalerie ayant perdu ses vertus originales et ses valeurs substantielles.[9] «L'amour n'est donc plus source de prouesse, ni d'énergie, mais bien de récréance (...), il n'est plus, par définition, surcroît de valeur; *amour et prouesse ne s'unissent plus en un idéal supérieur*» (c'est moi qui souligne – I. Sz.) – remarque si justement M. A. Micha.[10]

En ce qui concerne le portrait des deux jeunes héros, les vertus d'Aucassin, en dépit de tout son zèle prompt et ses bonnes intentions, demeurent en dernière analyse bien inférieures à celles de Nicolette, dont la personnalité charmante et le caractère ferme et courageux se subliment en un idéal de femme exceptionnel, pareil à la «domna» chantée par les troubadours provençaux. Le héros de la chantefable apparaît plutôt comme un *antihéros,* comme un *antichevalier,* pour reprendre les termes heureux de M. Dufournet; il est généralement passif, hésitant et attendrissant, en face d'une héroïne active, inventive et persévérante.

Néanmoins, une chose est certaine. Toute la conception et la trame romanesque de l'œuvre, l'inertie d'Aucassin et l'activité incessante de Nicolette, sont subordonnées à la passion éternelle, à l'amour. C'est de l'amour que viennent les vicissitudes dans la vie des deux jouvenceaux, mais c'est encore l'amour qui les stimule à se retrouver, à se rejoindre dans un bonheur mérité, à l'instar du dénouement traditionnel des contes populaires...

Sur les valeurs esthétiques et poétiques de la chantefable, voici l'avis très juste de M. A. Micha: «Le vrai miracle de cette chantefable, c'est d'avoir réussi à marier harmonieusement l'humour à la poésie, l'émotion à l'ironie, un monde quotidien à un monde situé hors du réel et qui échappe à ses lois... Fantaisie et poésie partout, mais en fin de compte, celle-là l'emporte sur celle-ci, dans le subtil alliage qu'a réussi l'auteur.»[11]

*

Quelques caractéristiques de la technique poétique médiévale

On ne peut assez insister sur l'importance des thèses relatives à la naissance de la poésie lyrique romane et à la dichotomie de la poésie «savante» et de la poésie «populaire».[12] On parlait, pendant longtemps, de la survivance d'une poétique classique (latine) aux XIIe–XIIIe siècles, avec les arts poétiques et registres «rhétoriques» qu'elle impliquait (*l'Ars versificatoria* de Matthieu de Vendôme; la *Poetria nova* de Geoffroi de Vinsauf; *l'Ars versificaria* de Gervais de Melkley; le *Laborintus* d'Evrard l'Allemand; etc.)[13] et tout récemment, on traite surtout la genèse de la poésie nouvelle, amorcée par les chansons d'amour de Guillaume d'Aquitaine au début du XIIe siècle, assimilant les meilleurs motifs et genres du folklore européen universel ainsi que des *jarchas* andalouses, des chansons populaires mozarabes de la péninsule ibérique.[14]

Dans son étude récente,[15] M.P. Bec a démontré avec quelle prudence il faut aborder les problèmes délicats des genres «aristocratisants» et «popularisants», et combien il faut prendre en considération l'interaction dialectique de la poésie «savante» et de la poésie «populaire» lors de la formation de tel ou tel genre typique. Cet «avertissement» est d'autant plus remarquable que, pendant de longues années, «toute littérature de langue vulgaire» était placée «dans la perspective du latin»,[16] ou bien, par contrecoup, on vient de constater tout récemment une «opposition latente entre les deux courants» et de supposer «implicitement entre eux une véritable digue».[17]

La thèse de la survivance des traditions poétiques latines impliquait aussi la prédominance de la doctrine rhétorique scolaire, ce legs de l'antiquité tardive, dans les arts et techniques poétiques des jongleurs et trouvères du Moyen Age. On sait, par exemple, quelle importance particulière attribuait le savant érudit, E. Faral aux «arts poétiques» des XIIe et XIIIe siècles, issus des enseignements de rhétorique de l'Antiquité classique (Aristote, Horace, Quintilien, Cicéron)[18] alors que, comme le remarque M.P. Zumthor, «La plupart des procédés qu'elle inventorie et enseigne, (la rhétorique scolaire) en les affectant d'un haut coefficient de valeur, se ramènent à des faits de langue universels. Métaphore et allitération, comparaison et métonymie : il n'est guère de figure dont on n'observe le fonctionnement spontané dans la langue même la moins littérarisée».[19] Cela ne veut pas dire, bien entendu, que les poètes médiévaux ne tenaient pas compte des *figures* très efficaces des rhétoriques classique et contemporaine, mais ils utilisaient aussi d'autres moyens stylistiques, non moins expressifs, qui, jusqu'à présent, n'ont été guère ou très peu étudiés.[20] Car, il ne faut pas oublier que «Le caractère fondamental de l'art poétique médiéval est sans doute sa technicité» (P. Zumthor) et que les préceptes de l'acte créateur sont bien différents de ceux des poètes romantiques du XIXe siècle, soucieux de créer la notion de l'originalité artistique.

Le talent du poète médiéval se manifeste tout d'abord dans une «invention formelle». Comme l'a bien remarqué R. Guiette : «Se servant de matériaux traditionnels et de lieux communs, le poète donne au langage le pouvoir de se transformer en puissance de rénovation.»[21] Le sujet, le thème jouent un rôle secondaire par rapport à l'expression verbale, formelle des idées, on trouve même que le sujet coïncide avec l'actualisation formelle.[22] «L'œuvre médiévale est *style*» (P. Zumthor). Pourtant, l'art poétique médiéval ne prétend pas à un formalisme extrême ou à une stylisation pour soi-même. Les thèmes préétablis et communs se trouvent dans une relation cohérente, organique avec les formes d'expression récurrentes ; ils se réalisent à travers ces faits expressifs variables, nommés communément *topiques* ou *motifs* (p.e. le thème de la requête d'amour peut se réaliser à travers les motifs de l'espoir, de la crainte, du désir ; le thème du printemps à travers de la verdure et des chants d'oiseaux).[23] On trouve aussi un certain nombre d'éléments lexicaux constants et dans la poésie troubadouresque et dans la poésie lyrique courtoise, qui sont appelés à traduire et à «amplifier le motif», ce sont les «*termes-clés*» poétiques (*ocire, mal, amor, joi, dame, lauzengier, dous tens, rossignol,* etc.).[24]

L'originalité artistique des troubadours et des trouvères apparaît donc dans l'application individuelle de ces «formules récurrentes» disponibles, comme le dit M. Zumthor, «la variation individuelle se situe dans l'agencement d'éléments expressifs hérités, beaucoup plus que dans la signification originale qu'on leur conférerait».[25]

Objets, thèmes, motifs et termes-clés ne peuvent s'actualiser avec efficacité que par l'effet «amplifiant» des procédés syntaxiques et stylistiques qui, à partir des chansons de geste jusqu'aux poésies lyriques courtoises, sont les moyens les plus adéquats de l'expressivité et de la haute valeur esthétique des œuvres poétiques médiévales.

Dans cette étude, nous nous proposons de relever ces procédés expressifs et d'établir leur fonction poétique spécifique dans la chantefable Aucassin et Nicolette.

Valeur expressive résidant dans l'emploi des temps verbaux

La liberté et la variété de l'emploi des temps verbaux nous frappent déjà dans les premiers monuments littéraires d'ancien français ; liberté qui ressort d'une part, du flottement des «règles» syntaxiques, de la souplesse de la «concordance des temps», d'autre part, de l'intention poétique consciente qui se ser-

vait de cette ambivalence des valeurs temporelles pour des objectifs fonctionnels de la mise en relief stylistique.[26]

L'effet stylistique du passé composé dans les morceaux de prose

C'est L. Foulet qui a démontré le premier[27] la valeur différenciée du *passé composé* (passé indéfini dans sa terminologie) dans les morceaux de prose et dans les laisses de la chantefable. Comme le dit L. Foulet, dans les parties écrites en prose, l'auteur «emploie bien *le passé défini,* mais toujours au sens d'un *véritable parfait,* (c'est moi qui souligne – I. Sz.) c'est à dire pour exprimer une action commencée ou accomplie dans le passé, mais *dont les conséquences durent encore :* Li auquant dient qu'ele est fuie fors de la terre, et li auquant dient que li quens Garins de Biaucaire *l'a faite* mordrir (VI, 3–5)».[28]

Comme dans les vers de la chantefable le *passé composé* et le *passé simple* alternent avec la même valeur de prétérit, L. Foulet suppose à juste titre qu'il s'agit là d'un emploi «poétique» remontant à l'usage traditionnel, caractéristique, entre autres, de la Chanson de Roland et des œuvres épiques du XIIe siècle. Dans les morceaux de prose d'Aucassin, on observe par contre une nouvelle valeur du passé composé, celle du *parfait* (ou *parfait présent*), empruntée, sans doute, à l'usage de la langue parlée de l'époque.[29] En développant les vues de L. Foulet, M. G. Worthington, outre la différence des emplois «poétique» et «littéraire», insiste sur l'importance particulière de la «licence poétique» en raison de laquelle les auteurs des œuvres médiévales pouvaient appliquer assez librement les règles syntaxiques conventionnelles afin d'obtenir des effets stylistiques efficaces.[30] C'est ainsi qu'ils pouvaient employer des passés composés à valeur de parfait, au lieu des passés simples, même dans les passages descriptifs ou narratifs, quand ils voulaient mettre l'accent sur certains faits ou conséquences, valables encore au présent. Pourtant, M. G. Worthington considère le caractère «parfait» du passé composé comme typique en particulier dans les dialogues pourvus d'une certaine tension dramatique. Dans ces passages, les poètes, afin d'atteindre un effet dramatique plus élevé, évoquent des actions précédemment narrées, dont le résultat durable ou les conséquences perpétuées demandent l'aspect du «parfait présent.[31]

Dans une étude parue précédemment,[32] j'ai tenté d'étudier si le passé composé remplissait la fonction de parfait aussi dans les œuvres poétiques des époques antérieures à celle d'Aucassin. Je suis parti du fait qu'à cette première période du français, la liberté des auteurs dans le choix des temps du passé était de loin plus grande qu'elle ne l'est en français moderne. Dans la Chanson de Roland, par exemple, le présent, le passé simple et le passé composé alternent dans la plupart des laisses avec une valeur identique ou très rapprochée, produisant par là une grande variété et richesse de forme. On trouve cependant même dans les œuvres littéraires les plus anciennes, un certain nombre d'exemples dans lesquels le passé composé et le passé simple ont une valeur nettement différente. P.e.

Ço dist li pedre: «Chiers filz, com *t'ai perdut!*»
Respont la medre: «Lasse! *qu'est devenuz?*»
Ço dist la spuse: «Pechet le *m'at tolut.*
E! chers amis, si pou vus *ai out!*»

(Vie de saint Alexis, 106–109)

«Seignurs barons», dist li emperere Carles,
«Li reis Marsilie *m'ad tramis* ses messages».

(Chanson de Roland, 180–181)

Dans les exemples cités, l'emploi du passé composé semble être intentionnel, c'est-à-dire qu'on peut lui attribuer la même valeur de parfait «emphatique» qui caractérise en particulier les œuvres de la fin du XIIe et du XIIIe siècles.[33]

Toutefois, alors que dans les chansons de geste et les autres productions poétiques de XIe–XIIe siècles, l'emploi du passé composé à coloration perfective demeure assez sporadique et occasionnel, on trouve que dans les morceaux de prose d'Aucassin ce temps analytique répond aux nouvelles exigences

sémantiques et stylistiques de la langue française du XIIIe siècle, et qu'il remplit l'une des fonctions essentielles de l'expressivité poétique.[34] La différenciation de la valeur stylistique du passé composé et du passé simple avait dû avoir lieu avant la composition de la chantefable, l'auteur les a bien utilisés à des fins nettement distinctes:

> Nicolete fu en prison, si que *vous avés oï et entendu,* en le canbre. (VI, 1–2).
> Aucasins fu mis en prison, si com *vos avés oï et entendu,* et Nicolete fu d'autre part en le canbre. (XII, 1–2).
> Nicolete se dementa molt, si con *vos avés oï* (XVIII, 1).

En employant les passé composé dans les phrases d'introduction, le poète parvient à se rapprocher considérablement de son public ; du fait que les passés composés rappellent les événements précédemment narrés, ils constituent un lien organique entre le présent, moment de la narration, et le plan temporel abstrait des actions et événements exposés. Mais outre cette fonction, ils ne revêtent pas encore de caractère véritablement parfait, ils ne sont que les temps adéquats du passé proche. Les événements auxquels le poète fait allusion sont rendus par des passés simples, temps «par excellence» de la narration médiévale (comme on le voit, ils jouaient dès le début le rôle de véritables imparfaits).[35]

L'opposition du passé composé et du passé simple est plus remarquable quand ils sont employés dans le même contexte, c'est-à-dire quand ils se situent au même niveau temporel de la narration, et quand le premier traduit l'aspect du *parfait présent.* Dans les deux passages qui suivent, le père d'Aucassin, le comte Garin, et le vicomte de la ville s'efforcent respectivement de détourner Aucassin de son amour pour Nicolette:

> – Fix, fait li peres, ce ne poroit estre. Nicolete laise ester, que ce est une caitive qui fu amenee d'estrange terre, si *l'acata* li visquens de ceste vile as Sarasins, si *l'amena* en ceste vile, si *l'a levee et bautisie et faite* sa fillole, si li donra un de ces jors un bacheler qui du pain li gaaignera par honor: de ce n'as tu que faire. (II, 29–35).

C'est la même idée qui revient dans la réponse donnée par le vicomte à Aucassin quand celui-ci lui demande raison:

> – Biax sire, fait li quens, car laisciés ester. Nicolete est une caitive que j'amenai d'estrange tere, si l'acatai de mon avoir a Sarasins, si *l'ai levee et bautisie et faite* ma fillole, si *l'ai nourie,*... (VI, 15–18).

Les passés simples «acata», «amena» ou «j'amenai», «l'acatai» expriment des faits déroulés au passé lointain, dont l'importance et les conséquences restent inférieures à celles que signifie l'éducation, donnée par le vicomte à Nicolette pour faire d'elle une fille chrétienne bien élevée. C'est là qu'on observe le procédé de création conscient du poète : à travers la valeur perfective spécifique des passés composés («si *l'ai levee et bautisie et faite* ma fillole,...»), se manifeste aussi *la disposition subjective* du sujet à l'égard du complément de l'énoncé, et en effet, se révèlent les véritables causes du rattachement du vicomte à sa «fillole». Ici, l'emploi des temps analytiques à haute valeur affective permet de distinguer les actions qui ont une importance particulière, voire un effet dramatique, dans la contexture normale d'autres faits ou événements.[36]

Quand Aucassin fait prisonnier par aventure le comte de Valence guerroyant contre son père, il porte à sa connaissance ce fait désagréable par les paroles suivantes:

> Quens de Valence, fait Aucassins, *je vos ai pris* (X, 63–4).

Et un peu plus bas, il insiste sur ce fait:

> – Comment? fait Aucassins; ene connissiés vos que je vos *ai pris?* (X, 77–8)

Dans ces communications la valeur de parfait présent est particulièrement propre à traduire le «fait accompli», la tournure inattendue dans le cours des événements.

Un peu plus tôt, Aucassin a livré le comte prisonnier à son père en lui disant:

> Pere, fait Aucassins, ves ci vostre anemi qui tant vous *a gerroié et mal fait* (X, 40–41)

Nous avons affaire ici à un passé composé *emphatique,* renforcé par l'adverbe «tant». Cette emphase résidant dans l'aspect perfectif du temps verbal, ne saurait être dégagée ni par un passé simple, ni par un imparfait, qui sont indifférents du point de vue de la coloration affective.

Dans les laisses versifiées, les temps du passé, y compris le passé composé, sont dépourvus de toute affectivité:

> Aucassins *s'en est tornés*
> molt dolans et abosmés:
> De s'amie o le vis cler
> nus ne le puet conforter
> ne nul bon consel doner.
> Vers le palais *est alés,*
> il en *monta* les degrés,
> en une canbre *est entrés,*
> si *comença* a plorer... (VII, 1–9)
>
> De ses caviax *a caupés,*
> la dedens les *a rüés.*
> Aucassins les *prist,* li ber,
> si les *a molt honerés*
> *et baisiés et acolés*; (XIII, 15–19)

Ce qui nous frappe tout d'abord dans ces laisses, c'est que les passés composés et les passés simples alternent sans motif précis. Non seulement les deux temps verbaux se situent au même niveau temporel, mais leur valeur aspectuelle coïncide aussi: ils ont tous les deux une valeur commune de «prétérit».[37]

Présent dramatique

Revenu au chapitre VII cité plus haut, on voit qu'un présent s'insère parmi les différents temps du passé:

> De s'amie o le vis cler
> nus ne le *puet conforter*
> ne nul bon consel doner. (VII, 3–5)

Cette déclaration sonne comme une vérité immuable, durable; l'état d'âme affligé du jeune héros s'amplifie par le contraste du présent expressif et des passés narratifs.

Voici un autre exemple pour un emploi semblable du présent. L'un des chevaliers assistant à la fête que le comte Garin a organisée pour consoler son fils, conseille à l'amoureux désespéré de monter à cheval et d'aller sans délai à la forêt où, comme il dit à Aucassin, «par aventure orrés tel parole dont mix vos iert». Ce dernier suit aussitôt le bon conseil:

> Il *s'enble* de la sale, *s'avale* les degrés, si *vient* en l'estable ou ses cevaus estoit. Il *fait metre* le sele et le frain; *il met pié* en estrier, *si monte,* et *ist* del castel; et erra tant qu'il vint a le forest,... (XX, 30–33)

L'émotion, l'état d'âme surexcité d'Aucassin se traduisent parfaitement dans ces actions de préparatifs rapides et énergiques; sur le plan de l'expressivité poétique, cette vivacité et ce dynamisme se mettent en évidence à travers les *présents successifs,* qui, brisant le plan remporel traditonnel de la narration, sem-

blent faire assister le public à la scène en question.[38] N'oublions pas qu'il faut distinguer là aussi un emploi conscient à des fins stylistiques déterminées et un emploi spontané, provenant de la possibilité de l'alternance de l'indicatif présent et des temps du passé. Dans le passage qui suit le présent se trouve inséré parmi des passés sans qu'on puisse y relever quelque fonction particulière du passage du passé au présent:

> Et il (Aucassin) mist le main a l'espee, si *commence* a (ferir a) destre e a senestre et *caupe* hiaumes et naseus ... il tint *l'espee en la main, se le fiert* par mi le hiaume si qu'i li *enbare* le cief. Il (le comte) fu si estonés qu'il caï a tere; et Aucassins *tent* le main, si le *prent* et l'en *mainne* pris par le nasel del hiaume et le *rent* a son pere. (X, 26–28, 35–39)

Mise en relief à l'aide de l'ordre des mots

Les désinences distinctes de la déclinaison bicasuelle déterminaient sans équivoque la fonction syntaxique des noms de l'ancien français et permettaient de la sorte la variabilité relativement grande de la construction des phrases.[39] Il en résulte que les trouvères et poètes du moyen âge profitaient des différentes combinaisons de l'ordre des mots non seulement pour des raisons esthétiques, rythmiques ou d'assonance, mais parce qu'ils y trouvaient un moyen propre à la mise en relief expressive. K. Rogger a entièrement raison de remarquer à ce propos: «L'ancien français, permettant de placer en tête de la phrase n'importe quel mot «plein», fournit le moyen de mettre en valeur l'ordre émotionnel de la pensée (surtout dans les discours directs).»[40]

L. Foulet distingue quatre constructions principales des phrases du vieux français:

a) S – V – C
b) S – C – V
c) V – S – C
d) C – V – S

C'est surtout la dernière qui se rencontre dans notre chantefable, l'ordre S – C – V et V – S – C étant déjà assez rares au XIIIe s.

Accentuation des compléments (attributs) C – V – S

Au début de son œuvre, le poète en donne la qualification suivante:

> *Dox* est li cans, *biax* li dis
> et cortois et bien asis: (I, 8–9)

Un peu plus loin, il décrit le physique de son héros par les mots suivants:

> *Biax* estoit et gens et grans et bien tailliés
> de ganbes et de piés et de cors et de bras. (II, 10–12)

Et le troisième personnage, le bouvier:

> *Grans* estoit et mervellex et lais et hidex (XXIV, 15)

Dans les exemples cités, les attributs les plus caractéristiques, par conséquent, les plus fréquemment employés se trouvent en tête des énoncés. Leur valeur affective se dégage à un double niveau : d'une part, sur le plan général, ils marquent toute l'œuvre par leur récurrence ; d'autre part, sur le plan particulier, la place distinguée leur réserve une fonction propre par rapport aux autres adjectifs consécutifs. Le sens particulier des adjectifs *biax* et *grans,* préposés dans les deux extraits de description, semble influer sur les épi-

thètes complétives pour marquer d'un caractère spécifique le portrait de chacun des personnages, de beauté et de grâce celui d'Aucassin, et de lourdeur et de laideur celui du bouvier.

Nous trouvons le même ordre dans une hyperbole antithétique où l'antithèse se produit par le contraste des deux couleurs fondamentales, le noir et le blanc. L'accent emphatique tombe sur ce dernier par l'inversion de l'attribut et du sujet:

> ... et les flors des margerites qu'ele ronpoit
> as ortex de ses piés, (...) estoient droites *noires* avers ses piés et ses ganbes, tant par estoit
> *blance* la mescinete. (XII, 27–30)

Les deux épithètes constantes de Nicolette, «bele et douce», se groupent, dans la plupart des cas, devant les appellatifs désignant la jeune fille:

> *Bele douce* amie, fait il, vos n'en irés mie, car dont m'ariis vos mort. (XIV, 3–4)
> –Avoi! fait Aucassins, *bele douce* amie, ce ne porroit estre que vos m'amissiés tant que je fac vos. (XIV, 19–20)

Mais Nicolette peut se servir des mêmes épithètes en s'adressant à son amoureux:

> «*Biax doux* amis, bien soiiés trovés!» (XXVI, 4)

L'antéposition de ces épithètes peut traduire une affectivité, une appréciation particulière dans les énoncés précédents.[41] *Les compléments circonstanciels et les adverbes* sont extrêmement mobiles dans les phrases d'ancien français. En précédant le verbe, et même le sujet, ils peuvent assumer une fonction expressive pareille à celle des adjectifs attributs dans les exemples que nous venons de présenter.[42]

Dans l'extrait qui suit, Nicolette révèle sa décision ferme de quitter sa prison le plus vite possible ; le mot central de sa déclaration est cette fois un adverbe de temps préposé qui, dans cet arrangement, renforce bien l'intention de la fuite:

> mais, par Diu le fil Marie,
> *longuement* n'i serai mie, (en prison)
> se jel puis far. (V, 23–25)

Lorsque Aucassin, qui, tout le long de la chantefable, sera moins vaillant et persévérant que Nicolette, apprend que le vicomte a enfermé sa «tresdouce amie» dans une chambre, sur la demande de son père, il reprend ses forces et son courage et va demander raison au vicomte. Et quand celui-ci lui rappelle qu'il ne pourra accéder au paradis s'il tient à une «caitive» sarrasine, le jeune homme l'étonne par la réponse d'un «incroyant» :

> –*En paradis* qu'ai je a faire? (...) Mais *en infer* voil jou aler, car *en infer* vont li bel clerc, et li bel cevalier qui sont mort as tornois et as rices gueres... (VI, 26, 35–37)

Les compléments ayant des sens opposés se trouvent placés en tête de la phrase ; cet arrangement permet d'une part de relever les éléments qui portent le noyau central et l'emphase de la communication et de réaliser d'autre part la corrélation structurelle de ces éléments dans les différentes phrases.

L'emprisonnement de Nicolette innocente s'exprime également par une mise en relief efficace, produisant le choc et la compassion de l'auditoire:

> Et li visquens (...) *En une canbre* la fist metre Nicolete (IV, 20–22)

Accentuation des pronoms personnels

Les deux amoureux sont prêts à supporter tous les sacrifices pour l'amour qu'ils éprouvent l'un pour l'autre, qui les rapproche ou les sépare, selon la logique imprévisible des événements. Ils manifestent les charges de ces sacrifices par une belle tournure dans laquelle le pronom personnel placé en tête porte l'effet expressif de tout l'enoncé:

> Aucassins, damoisiax sire,
> ...
> *Por vos* sui en prison misse
> en ceste canbre vautie
> u je trai molt male vie; (V, 17–22)
>
> Nicolete, biax esters,
> ...
> *por vos* sui si adolés
> et si malement menés
> que je n'en cuit vis aler,
> suer, douce amie. (VII, 12, 17–20)

La première place dans la phrase peut être réservée même à des pronoms démonstratifs désignant des personnes:

> «*aveuc ciax* n'ai jou que faire» (VI, 34–5) déclare Aucassin, en parlant des prêtres et des vieux dévots qui «vont en paradis». Et il dit «aveuc ciax voil jou aler» (VI, 38, 42) quand il parle des beaux clercs et des beaux chevaliers qui vont en enfer.

Comparaison

Outre les procédés variés de la syntaxe expressive, nous retrouvons dans la chantefable les moyens principaux du «langage figuré», les *tropes* de la rhétorique classique, les *comparaisons* et les *métaphores.* Ces tropes, qui n'abondent pas dans les chansons de geste mais qui sont les figures préférées des poésies d'oc et d'oïl, contribuent effectivement dans notre poème à dessiner les portraits véritablement poétiques et saisissants des deux personnages vigoureux, Nicolette et le bouvier.

Les comparaisons les plus originales et les plus réussies sont, me semble-t-il, celles qui mettent en relief la beauté physique, la douceur ou le charme particulier de la jeune fille. Dans ces comparaisons, la figure ou telle ou telle partie du corps de Nicolette sont mises en parallèle avec les produits de la «flore» de façon que les traits caractéristiques de son extérieur seront, sans aucun doute, plus beaux et plus avantageux que les objets comparés. Il faudrait parler donc plutôt de *gradations,* réalisées sous forme de comparaisons.

> Nicolete, flors de lis,
> douce amie o le cler vis,
> *plus es douce que roisins*
> *ne que soupe en maserin.*[43] (XI, 12–15)

Voilà comment l'amoureux, en extase, caractérise la douceur de la personnalité de sa bien-aimée.

Dans le XIIe chapitre on remarque deux phases essentielles dans le processus des événements: la fuite heureuse de Nicolette de sa «chambre-prison» et immédiatement après, la *description* abondante en comparaisons de son apparence physique. Voici la remarque importante de M. J. Dufournet à ce propos: «L'habileté de l'auteur a été d'enserrer, entre une esquisse (V) et des rappels (XV, XXI, XXIII), un portrait détaillé de Nicolette (XII), poncif, certes, de la littérature médiévale, mais où il introduit des variantes significatives qui restituent la femme dans toute la splendeur de son corps...»[44]

> Ele avoit les caviaus blons et menus recercelés, et les ex vairs et rians, et le face traitice, et le nés haut et bien assis, et *lé levretes vremelletes plus que n'est cerisse ne rose el tans d'esté,* et les dens blans et menus ; et avoit *les mameletes dures qui li souslevoient sa vesteure ausi con ce fuissent deus nois gauges;* et *estoit graille par mi les flans qu'en vos dex mains le peusciés enclorre;* (XII, 20–27)

Quand le poète compare les lèvres de Nicolette à la cerise et à la rose, c'est avant tout la fraîcheur pure et naturelle de la double image qui nous saisit de sorte que nous n'y décelons aucun trait usé ou conventionnel. La deuxième image, «ausi con ce fuissent deus nois gauges», nous frappe peut-être par son originalité, pourtant, prise dans le contexte, elle ressort en effet du milieu accueillant de la nature qui, comme dans Tristan et Yseut, par la protection qu'elle offre aux amants fugitifs, joue un rôle presque décisif dans l'évolution de leur fortune.

En regard du caractère serein des comparaisons relatives à Nicolette, le portrait à premier abord effrayant du bouvier «s'amplifie» par des images à effet très fort, les objets comparés étant empruntés au niveau élémentaire de la vie rustique :

> Il avoit *une grande hure plus noire q'une carbouclee,* (...) et avoit unes grandes joes et un grandisme nés plat et unes grans narines lees et *unes grosses levres plus rouges d'une carbounee...* (XXIV, 15–10)

Dans cet extrait de *description,* dominé par les adjectifs de la grandeur *(grans, grandisme, grosse),* les termes singuliers *carbouclee,* qui selon M. Roques peut être rapproché de *charbouille, charbucle,* «charbon des moissons, nielle»,[45] et *carbounee* «charbonnée, biftèque» sont porteurs des couleurs tranchantes et fortes, le *noir* et le *rouge,* qui s'identifient à la figure rustique du bouvier en constituant le contrepoint des adjectifs marquant la beauté et la pureté de Nicolette *(blance, douce).*

Métaphore

Ce *trope* particulièrement complexe et expressif a été le thème central de nombreuses études de rhétorique et de stylistique, depuis Aristote, Ciceron et surtout Giambattista Vico (qui, dans son œuvre capitale, la *Scienza nuova,* 1725, élabore le premier une approche philosophique de la métaphore en l'identifiant à la personnification)[46] jusqu'aux linguistes modernes, H. Adank, Ch. Bally, J. Marouzeau, G. Esnault, H. Konrad, I. A. Richards, Ch. Brooke-Rose, P. Guiraud, S. Ullmann, T. Vianu, H. Weinrich, J. Cohen, A. Henry, etc.

Selon la conception traditionnelle la *métaphore* est une comparaison abrégée, une «*similitudo brevior*». Il n'y a pas que la rhétorique classique qui enseignait cette définition, mais la plupart des stylistes modernes ont également accepté et développé cette thèse. Pour Ch. Bally, par exemple, la métaphore «n'est autre chose qu'une comparaison où l'esprit, dupe de l'association de deux représentations, confond en un seul terme la notion caractérisée et l'objet sensible pris pour point de comparaison».[47] G. Esnault et T. Vianu sont d'un avis très proche de celui de Bally.[48] Et S. Ullmann écrit dans son *Précis de sémantique française* que «La métaphore (du grec *μεταφορά* «transport, transposition») est en dernière analyse *une comparaison en raccourci*».[49] (C'est moi qui souligne – I. Sz.)

M. A. Henry rompt énergiquement avec cette vue, en insistant sur le fait que la métaphore est un trope autonome qui s'appuie dans son essence sur une corrélation métonymique de deux concepts ayant des traits caractéristiques communs. Il en donne la définition suivante : «*La métaphore, à distinguer de la comparaison, joue, comme la métonymie sur la compréhension (logique).* Issue d'une réaction sensible, elle est une intuition neuve qui part de l'imagination et atteint l'imagination. La contemplation heureuse du perçu ménage un moment fécond où *se crée une synthèse vivante* (C'est moi qui souligne – I. Sz.) qui actualise l'interaction de deux facteurs.»[50]

Pour notre part, nous appuyons la conception de M. Henry, c'est-à-dire que la *comparaison* et la *métaphore* «diffèrent dans leur essence même», car, alors que les éléments de celle-là restent distincts et

indépendants dans le processus intellectuel de comparer, les composants de celle-ci agissent dans une entité indissociable, une sorte de *synthèse de signification.* L'effet au plus haut point expressif de la métaphore consiste justement dans la tension causée par l'oscillation sémantique entre la notion ou l'objet déterminés et le déterminant, réunis dans un seul signe linguistique. Comme le remarque M. Henry: «la métaphore, elle, substitue précisément le signe d'une entité au signe d'une autre entité, d'où une nomination nouvelle.»[51]

Dans notre chantefable, on trouve deux laisses versifiées qui sont littéralement surchargées de métaphores sans que cela entraîne aucune monotonie ou lourdeur du style. Ces métaphores sont les moyens efficaces de la caractérisation que le jeune amant donne de sa bien-aimée:

> Nicolete, *biax esters,*
> *biax venir et biax alers,*
> *biax deduis et dous parlers,*
> *biax borders et biax jouers,*
> *biax baisiers, biax acolers,*
> por vos sui si adolés... (VII, 12–17)

Ce sont presque les mêmes figures qui reviennent dans la laisse XI:

> Doce amie, *flors de lis,*
> *biax alers et biax venirs,*
> *biax jouers et biax bordirs,*
> *biax parlers et biax delis,*
> *dox baisiers et dox sentirs,*
> nus ne vous poroit haïr. (XI, 32–37)

La répétition des épithètes *biax* et *dox* et la succession des appositions métaphoriques donnent une image complète, concise et suggestive de l'héroïne, tout en réservant une fonction opportune à chaque apposition. La première, *biax esters,* caractérise d'une façon générale l'être grâcieux de la jeune fille; après cela, suit la représentation de son allure agréable à voir; *biax deduis* et ses synonymes *(biax borders, biax jouers)* et *dous parlers, biax parlers* concrétisent les qualités intellectuelles ainsi que le charme de Nicolette; et finalement, les derniers éléments de la tirade *(biax, dox baisiers, biax acolers)* sont les symboles traditionnels de l'amour sensuel. Autrement dit, renfermés en des oppositions métaphoriques, ces traits de caractère généraux, relatifs à un idéal esthétique et moral de la femme médiévale, s'actualisent dans le contexte des laisses pour devenir les marques authentiques de la beauté et du charme de l'héroïne de la chantefable.

Dans la laisse XI, Aucassin apostrophe à deux reprises sa «bele douce amie» *flors de lis* (XI, 12, 32). Cette métaphore pleine de pureté peut être ramenée, elle aussi, à l'ambiance favorable de la nature. Elle revêt en effet une nuance nettement folklorique, les éléments du folklore étant intégrés dans l'art poétique des jongleurs et trouvères.[52]

Dans le morceau de prose XVIII, Nicolette trouve le moyen heureux d'envoyer un message à son amant. Elle demande aux pastoureaux ceci:

> – Se Dix vos aït, bel enfant, fait ele, dites li qu'*il a une beste* en ceste forest et qu'i *le viegne cacier,* et *s'il l'i puet prendre, il n'en donroit mie un menbre* por cent mars d'or, non por cinc cens, ne por nul avoir. (XVIII, 18–21)

La même *métaphore zoomorphique* (i a *une beste*) revient dans le message que les pastoureaux remettent fidèlement au destinataire, à Aucassin:

> ...et une pucele vint ci, li plus bele riens du monde, si que nos quidames que ce fust une fee, et que tos cis bos en esclarci; si nos dona tant del sien que nos li eumes en covent, se vos veniés ci, nos vos desisiens que vos alissiés *cacier* en ceste forest, qu'*il i a une beste* que, *se vos le poiiés prendre, vos n'en donriiés mie un des menbres* por cinc cens mars d'argent ne por nul avoir: (XXII, 35–42)

Sortie de nouveau du milieu de la nature, cette métaphore de caractère de parabole a, outre sa force évocatrice remarquable, une fonction importante pour l'évolution de la fortune des amoureux séparés: par son caractère énigmatique elle leur permet une communication moins dangereuse et plus efficace. Il est intéressant de remarquer combien la figure de la jeune fille s'est idéalisée dans le récit des pastoureaux; ils parlaient d'elle comme de «la plus belle femme du monde», comme d'une «véritable fée».

Antithèse

Cette construction stylistique apparaît déjà dans les œuvres littéraires plus anciennes; l'une des meilleures chansons de geste, *Le Charroi de Nîmes,* par exemple, est particulièrement riche en antithèses. Dans une de mes études précédemment parues, j'en ai analysé les plus intéressantes.[53]

Comme nous allons le voir, l'expressivité de ce procédé résulte de la tension affective produite par le sens opposé de deux syntagmes ou de deux propositions.

Le dialogue passionné d'Aucassin et du vicomte se prête à l'emploi abondant de différents procédés expressifs (hyperbole, ordre des mots, emploi affectif des temps verbaux). On y retrouve même l'antithèse disposant d'un fort effet dramatique. A titre d'exemple, je citerai encore une fois un extrait de la «leçon» que le vicomte donne à Aucassin:

> *Mout* i ariés *peu* conquis, car tos les jors du siecle en seroit vo arme[54] *en infer,* qu'en *paradis* n'enterriés vos ja. (VI, 23–25)

Nous trouvons deux antithèses concentrées dans la même phrase; dans la première nous avons affaire à deux éléments morphologiquement identiques (*mout – peu*), mais syntaxiquement différents, le premier étant un complément circonstanciel, le second le complément d'objet de la phrase. Pourtant, leur valeur sémantique générale l'emporte sur leur rôle syntaxique concret, en transformant l'énoncé en une sentence à effet dramatique. Dans le deuxième cas, l'antithèse s'exprime sous forme d'un *chiasme;* les termes ayant la même fonction syntaxique, celle du complément circonstanciel, se succèdent immédiatement, dans un ordre inverse, selon le schéma suivant:

$$V_1 + S_1 + Ccirc._1 \;//\; Ccirc._2 + V_2 + S_2 + (Adv.)$$

Le poète avait une préférence pour les antithèses fondées sur le contraste du *général* et du *particulier.* Ce dernier se rapporte avant tout à Aucassin.

Le jeune homme parlant des promesses que son père lui a faites avant le combat, dit ceci:

> *qui que les oblit, je nes voil mie oblier, ains* me tient molt au cuer. (X, 49–50)

Quand court le bruit de la disparition mystérieuse de Nicolette:

> *Qui qu'en eust joie, Aucassins n'en fu mie liés* (XX, 9–10)

Et lorsque le comte Garin organise un grand festin pour consoler son fils:

> *Qui que demenast joie, Aucassins n'en ot talent,* qu'il n'i veoit rien de çou qu'il amoit. (XX, 16–18)

Dans les exemples présentés, ce ne sont plus des termes isolés qui assurent l'effet contrasté, mais tout le contenu opposé de deux propositions.

Dans le chapitre consacré à l'affectivité de l'ordre des mots, nous avons vu un procédé complexe et efficace, *l'hyperbole antithétique:*

> ...et les flors des margerites qu'ele ronpoit as ortex de ses piés, (...) *estoient droites noires* avers ses piés et ses ganbes, tant par *estoit blance* la mescinete. (XII, 27–30)

Outre les procédés syntaxiques présentés, on pourrait relever encore d'autres moyens de style non moins expressifs, p. e. des hyperboles, des parallélismes, des répétitions, etc. Pourtant, comme j'ai entrepris d'analyser une seule œuvre poétique du moyen âge, j'ai éprouvé le besoin de me limiter à l'étude exhaustive des éléments expressifs qui marquent avant tout la chantefable, qui contribuent à la distinguer des autres créations représentatives de la poésie médiévale.

Par ailleurs, je n'avais point l'intention de dresser un inventaire normatif de tous les «registres» stylistiques qu'on peut retrouver dans la pièce. Au contraire, au lieu d'un classement effectué selon des points de vue a priori, j'ai tâché à établir la valeur concrète des formes expressives toujours en fonction du contexte, en relation organique avec toute la structure syntaxique et sémantique du morceau choisi. En effet, il faut souligner que les différents procédés expressifs qu'on a l'habitude d'analyser isolément pour une certaine commodité, sont inhérents au contexte ; ils agissent justement par l'effet spécifique qui les oppose aux autres éléments «neutres», non révélateurs du texte. P. Guiraud a entièrement raison de constater que «à partir du moment où le linguiste conçoit la langue d'une œuvre comme un code particulier, il y voit non un simple inventaire de formes (le lexique, la grammaire ou la rhétorique de l'auteur) mais un système de valeurs, dans lesquels les signes fonctionnent en opposition et tirent leur sens de leurs relations réciproques au sein de l'ensemble».[55]

La leçon de l'étude des éléments expressifs et poétiques d'une œuvre littéraire, c'est, entre autres, que l'analyse textuelle qui prétend à être objective, exacte et complète, doit considérablement tenir compte des faits et structures de langue du texte à analyser, car il ne faut pas oublier que ces formes d'expression d'ordre linguistique traduisent non seulement la valeur poétique et esthétique de l'œuvre littéraire, mais aussi les idées essentielles de l'auteur, tout le contenu moral, philosophique implicite de la production poétique.

Imre Szabics

NOTES

[1] Henry, A., *Chrestomathie de la littérature en ancien français,* Berne, 1953, p. 272.
[2] Pauphilet, A., *Aucassin et Nicolette,* dans *le Legs du Moyen Age,* Melun, 1950, p. 242.
[3] Voir Rychner, J., *La Chanson de geste. Essai sur l'art poétique des jongleurs,* Genève–Lille, 1955.
[4] Cf. Dufournet, J., *Aucassin et Nicolette,* éd. crit., Paris, 1973, p. 15, pp. 23–25; cf. aussi Micha, A., *En relisant Aucassin et Nicolette,* dans *le Moyen Age,* 1959, t. LXV, n° 3, p. 291.
[5] *Op. cit.,* p. 15.
[6] Cf. Roques, M., *Les Romans de Chrétien de Troyes, III., Le Chevalier de la charrete,* Paris, 1965, vers 1460–1465:

> Ja mes oel d'ome ne verront
> nule chose tant enorer,
> qu'il les comance a aorer,
> et bien .c^{m}. foiz les toche
> et a ses ialz, et a sa boche,
> et a son front, et a sa face;

[7] *Op. cit.,* p. 19.
[8] Pauphilet, A., *op. cit.,* loc. cit.
[9] Cf. Pauphilet, A., *op. cit.,* pp. 242 sq.
[10] *Op. cit.,* p. 290.
[11] Idem p. 291.
[12] Sur cette question voir Jeanroy, A., *Les Origines de la Poésie lyrique en France au Moyen Age,* Paris, 1965, p. 123, pp. 177–230.

[13] Voir Faral, E., *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle,* Paris, 1924, p. XIII. et passim.
[14] Cf. Zumthor, P., *Langue et techniques poétiques à l'époque romane,* Paris, 1963, pp. 15–19. – Pour la poésie mozarabe (*jarchas* et *muwassahas*) voir Damaso, A., *Cancioncillas de amigo mozarabes,* Revista de filología española, XXXIII., 1949, pp. 297–349; Stern, S., *Les chansons mozarabes,* Palerme, 1953; Le Gentil, P., *La strophe zadjalesque, les khardjas et le problème des origines du lyrisme roman,* Romania LXXXIV (1963), pp. 1–27; sur l'influence possible de cette poésie voir Menéndez-Pidal, R., *Poesia árabe y poesia europea,* Madrid, 1955[4], pp. 66–70.
[15] Bec, P., *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du moyen âge,* 2e éd., Avignon, 1972, pp. 67–71.
[16] Zumthor, P., *op. cit.,* p. 22.
[17] Idem p. 23. – Sur ce problème voir aussi l'excellent ouvrage de Dragonetti, R., *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise,* Bruges, 1960.
[18] Faral, E., *op. cit.,* pp. 48–103.
[19] *Op. cit.,* p. 23.
[20] Par exemple la valeur expressive de l'alternance des temps analytiques et synthétiques du passé, la fonction du «présent historique» ou la mise en relief à l'aide de l'ordre des mots, etc.
[21] *Questions de littérature* (Romanica Gandensia, VIII., 1960) p. 21. – Cité par Zumthor, P., *op. cit.,* p. 126.
[22] Idem p. 16. Cf. aussi Vinaver, E., *A la recherche d'une poétique médiévale,* dans *Cahiers de civilisation médiévale,* II, 1959, p. 13.
[23] Voir Zumthor, P., *Recherches sur les topiques dans la poésie lyrique des XIIe et XIIIe siècles,* dans *Cahiers de civilisation médiévale,* 1959, pp. 409–427.
[24] Cf. Zumthor, P., *Langue et techniques poétiques...,* éd. cit. pp. 127–129 et Bec, P., *op. cit.,* pp. 64–66.
[25] *Recherches sur les topiques...,* p. 40.
[26] Cf. Foulet, L., *Petite syntaxe de l'ancien français,* 3e éd., Paris, 1961, pp. 218–221 et Brunot, F., – Bruneau, Ch., *Précis de grammaire historique de la langue française,* Paris, 1964, pp. 372 sq.
[27] Foulet, L., *op. cit.,* pp. 227–232.
[28] Idem pp. 227–228.
[29] Foulet, L., *La disparition du prétérit,* dans *Romania,* XLVI, pp. 271–275.
[30] Worthington, M. G., *The Compound Past Tense in Old French Narrative Poems,* dans *Romance Philology,* XIX, 1966, n° 3, pp. 397–417.
[31] Par exemple, l'auteur du *Moniage Guillaume* décrit les aventures de l'un des personnages comme suit:

> Que de Guillame *n'oi* nul mot parler
> Tant ot cerquié que plus ne *pot* errer,

Plus tard, quand le même personnage, *Anseys,* se rappelle de ce fait, son récit est rendu par le passé composé:

> «*Soufert ai* grant ahan
> *Quis ai* Guillame... (M. G. 5069–70)

On remarque aussi l'ordre affectif des éléments des temps composés, procédé très répandu dans les œuvres littéraires de l'ancien français. – Pour ce sujet voir encore Sandmann, M., *Syntaxe verbale et style épique,* dans *Atti del VIII° Congresso di studi romanzi,* Firenze, 1960, 2. vol, pp. 379–402. Sandmann suppose qu'il y avait deux syntaxes verbales en ancien français, l'une dans le discours direct en conformité avec celle de la langue parlée, c'est-à-dire exempte de la confusion des temps; et l'autre, dans les parties narratives des œuvres, n'obéissant pas aux règles syntaxiques de l'emploi des temps.
[32] Szabics, I., *La valeur stylistique du passé composé en ancien français,* dans *Annales Univ. Scient., Sectio Linguistica,* II, Budapest, 1971, pp. 75–85.
[33] Il se rencontre que le passé composé présente cet aspect de *parfait présent* même dans les parties narratives:

> Toz est mudez, *perdude at* sa colur (Vie de st. Alexis, 3–4)
> Li empereres se fait et balz e liez:
> Cordres *ad prise* e les murs *peceiez* (Chanson de Roland, 95–96)

[34] Cf. Foulet, L., *op. cit.,* pp. 227 sq.
[35] Idem p. 223 et cf. aussi Brunot, F., – Bruneau, Ch., *op. cit.,* p. 376.
[36] On trouve que dans Aucassin même le plus-que-parfait peut avoir un aspect très proche de celui du parfait «emphatique», en répétant l'idée exprimée précédemment:

> «– Sire, fait li visquens, (...) *Je l'avoie acatee* de mes deniers, si *l'avoie levee et bautisie et faite* ma filole,...» (IV, 10–12)

[37] Foulet, L., *op. cit.,* p. 228.

[38] Sur le présent dramatique («historique» selon la terminologie traditionelle) voir Brunot, F., – Bruneau, Ch., *op. cit.,* pp. 374–375 et Moignet, G., *Grammaire de l'ancien français,* Paris, 1973, p. 255.

[39] Cf. Brunot, F., – Bruneau, Ch., *op. cit.,* pp. 485–492 et Herman, J., *Précis d'histoire de la langue française,* Budapest, 1967, pp. 185–187.

[40] Rogger, K., *Etude descriptive de la chantefable Aucassin et Nicolette,* dans *Zeitschrift für romanische Philologie,* t. 67, 1951, p. 432.

[41] Cf. Ullmann, S., *Précis de sémantique française,* 4e éd., Berne, 1969, pp. 155–157 et Monsonégo, S., *Etude stylo-statistique du vocabulaire des vers et de la prose dans la chantefable Aucassin et Nicolette,* Paris, 1966, p. 86.

[42] Voir Foulet, L., *op. cit.,* pp. 307–316.

[43] «ou qu'une tranche de pain trempée en une écuelle de bois» (Dufournet, J.)

[44] *Op. cit.,* p. 30.

[45] Roques, M., *Aucassin et Nicolette,* chantefable du XIIIe s., CFMA, 2e éd., Paris, 1965, p. 60.

[46] Voir Vianu, T., *A metafora kérdéseiről és egyéb tanulmányok,* Bukarest, 1967, pp. 16–17.

[47] Bally, Ch., *Traité de stylistique française,* 3e éd., Genève–Paris, 1951, p. 187.

[48] Esnault, G., *Imagination populaire, métaphores occidentales,* Paris, 1925, p. 30; Vianu, T., *op. cit.,* p. 86.

[49] *Op. cit.,* p. 277.

[50] Henry, A., *Métonymie et métaphore,* Paris, 1971, pp. 58–59.

[51] Idem p. 59.

[52] Cf. Jeanroy, A., *op. cit.,* pp. XX–XXI; Dans les chansons populaires hongroises: «*fehér liliomszál*» (fleur de lis blanc).

[53] Szabics, I., *Procédés expressifs dans le Charroi de Nîmes,* dans *Annales Univ. Scient., Sectio Philologica Moderna,* t. IV, Budapest, 1973, p. 34.

[54] *arme* 'âme' (< lat. ANIMA), par la dissimilation de *n* après la syncope.

[55] Guiraud, P., *Essais de stylistique,* Paris, 1969, p. 16.

Actualité de la Grammaire générale et raisonnée de Port-Royal

La Grammaire générale et raisonnée de Port-Royal, œuvre de Claude Lancelot et d'Antoine Arnauld parut en 1660. Elle connut un succès retentissant pendant des siècles. Parfois son mérite était discuté, cependant elle fut à maintes reprises éditée et imitée. De nos jours, surtout depuis la parution du livre de Noam Chomsky sur la linguistique cartésienne (Cartesian Linguistics, a chapter in the history of rationalist tought. New York – London, Harper and Row ; 1966), nous assistons à une renaissance des débats philosophiques et linguistiques qui traitent de cette ancienne grammaire. Des livres consacrés à l'histoire de la linguistique, de la pédagogie et de la philosophie vantent ou discutent ses mérites. Ces derniers temps, c'est souvent l'accueil réservé à la théorie linguistique de Chomsky et à celle des grammairiens génératifs qui motive soit l'importance que l'on attribue à la *Grammaire de Port-Royal* soit la contestation de ses mérites.

Les grammairiens génératifs considèrent que la philosophie, la psychologie et la théorie linguistique ont été séparées arbitrairement au cours de l'histoire des sciences, et que leur unité profonde paraît dans le fait que toutes les trois étudient les processus des mentalités, c'est pourquoi la théorie générative essaie de réunir ces trois disciplines, artificiellement séparées, selon elle. Cependant *la Grammaire générale de Port-Royal* comporte encore dans leur unité les trois disciplines issues de la même source. Dans son exposé les raisons d'ordre psychologique, philosophique, logique et linguistique sont présentées de manière que les premières servent de soutien aux suivantes, et toutes contribuent à la meilleure approche de la grammaire comme discipline, qui fonde, explique et justifie les règles de la langue.

La Grammaire de Port-Royal réalise cette tâche à l'intérieur d'une description taxinomique des faits de la langue. Elle suit l'ancienne tradition des grammaires dans cette description, mais dans celle-ci elle expose des idées qui sont beaucoup plus d'ordre théorique qu'elles ne sont un cumul de règles. Cette grammaire est très concise : dans l'édition de Paris, 1846, reproduite par Slatkine, Genève, 1968, sous la direction de A. Bailly, elle s'étale sur 164 petites pages dont la théorie linguistique, textuellement, prend peu de place.

Etant donné la multiplicité des problèmes et des questions que pose l'œuvre entière, je me limiterai uniquement à l'analyse des bases logiques sur lesquelles elle est fondée, ainsi que sur ses conséquences positives et leur actualité. C'est elles qui conduisent les auteurs à des transformations qui suggèrent qu'ils devaient avoir une idée plus ou moins précise de l'existence de deux niveaux du langage (pour ne pas dire explicitement structure profonde et structure de surface), et c'est dans le même ordre d'idées qu'ils arrivent à supposer des universaux du langage, similarités existantes dans toutes les langues du monde. Les universaux que les auteurs posent relèvent de la psycholinguistique, ils dépendent du rapport entre langue et pensée humaine.

Selon *la Grammaire de Port-Royal* la langue est un outil parfait qui nous permet d'exprimer ce qui occupe notre esprit, c'est à dire qu'elle est à même d'exprimer nos pensées et elle est l'unique moyen d'apprendre quelque chose sur ce qui se passe dans notre esprit. Pour communiquer les pensées, la langue se sert de signes, prononcés ou écrits. L'homme a produit ces signes en procédant à une combinaison infinie d'éléments à nombre restreint. Les signes donnent une image parfaite de la pensée sans que les éléments aient la moindre ressemblance avec la chose exprimée.

Cette grammaire, en donnant l'analyse logique du fonctionnement de l'esprit considère que les signes ne suffisent pas à la communication de la pensée, il faut combiner les divers éléments, il faut en faire des constructions, pour que l'élément fondamental de la pensée, le jugement puisse naître, ce qui se reflète dans la proposition. Parmi les trois opérations élémentaires de l'esprit – concevoir, juger, raisonner – c'est la deuxième qui est primordiale, dit-elle, parce que la conception et le raisonnement trouvent leur raison d'être et leur explication dans le jugement, puisque celui-ci réunit les éléments que nous concevons en y attachant nos impressions, et dans nos raisonnements nous nous servons des jugements que nous lions ensemble pour ces fins.

> ...car les hommes ne parlent guère pour exprimer simplement ce qu'ils conçoivent, mais c'est presque toujours pour exprimer les jugements qu'ils font des choses qu'ils conçoivent.
>
> Le jugement que nous faisons des choses, comme quand je dis *la terre est ronde,* s'appelle PROPOSITION...
>
> (II.1. p.47)

Après avoir déterminé l'unité fondamentale qui est le jugement ou proposition, la grammaire aborde l'étude détaillée des éléments constituant la proposition ; elle résume les règles de la construction qui sont considérées comme universelles et obligatoires.

D'abord elle donne l'analyse logique des éléments constituants, en affirmant que le jugement/proposition est composé de la chose conçue et de la chose que l'on lui attribue par la copule verbale qui est, par la définition logique, le verbe être. Les auteurs ont un point de départ et une démarche strictement logiques, ce fait les conduit à une détermination spéciale du verbe même, ainsi que de son rôle dans la phrase. Le rôle principal du verbe est l'affirmation :

La terre est ronde.

où nous affirmons une chose concernant une autre, en lui attribuant par exemple une qualité. Alors le verbe relie le sujet avec son attribut. Mais les auteurs s'aperçoivent aussitôt que la plupart des verbes seraient ainsi exclus de la catégorie des verbes, ainsi donc ils procèdent à une «transformation» en disant que les autres verbes comportent en un seul signe le verbe attributif *être* et l'attribut, ainsi

Pierre vit signifie *Pierre est vivant*

où l'attribut peut être déduit à partir du verbe, le décomposant en copule (*être*) et en participe (*vivant*). Voilà une capacité cumulative du verbe dont les auteurs présentent d'autres preuves encore, comme par exemple la théorie de l'ellipse qui est développée surtout dans la Logique de Port-Royal, mais dont l'essence se trouve également dans la Grammaire. Dans la phrase latine *Sum homo* l'absence du pronom sujet *ego* est possible par le fait que dans la phrase il nous reste un élément suffisant qui permet à l'interlocuteur de reconstituer le sujet absent, et cela sans équivoque. Dans ce cas donc, ce n'est pas l'attribut qui est absorbé par le verbe, mais le sujet. Evidemment dans le latin il est possible que le verbe absorbe et le sujet, et l'attribut. Les auteurs mentionnent des phrases de ce genre :

sedeo, vivo ce qui signifie: *je suis assis, je suis vivant*

C'est ainsi que nous assistons à la naissance d'une idée très importante du point de vue de la linguistique de nos jours, c'est que le matériel concret de la langue doit être interprété, expliqué par une analyse qui découvre la structure primitive, cachée à l'œil, mais pénétrable pour l'esprit. Parfois il faut compléter la phrase par des éléments nécessaires, d'ailleurs *sous-entendus,* pour aboutir à une phrase sans ellipse, d'autres fois il faut décomposer la phrase complexe pour reconstituer le système original du jugement/proposition. Il en sera question plus bas.

Dans les exemples mentionnés la reconstitution des éléments absents se fait à partir d'autres marques dans le reste de la proposition, qui définissent de façon claire, par exemple le nombre et la personne du sujet absent, ou bien le moment où se déroule l'action.

Lancelot et Arnauld considèrent que ceux qui ne décèlent pas dans le verbe le *participe* et le verbe *être,* où ce dernier sera le véritable verbe de la phrase et ne signifie que l'attribution ; ceux qui, par suite, ne sépareront pas le verbe des significations secondaires, ne pourront jamais concevoir la nature essentielle du verbe qui consiste en premier lieu à lier, à construire entre eux les éléments de la phrase. Selon Lancelot, certains auteurs ont mis forcément au premier plan quelques significations ou rôles secondaires du verbe, ce qui les a conduit à en donner de fausses définitions : «un mot qui signifie avec temps» (Aristote) ; «un mot qui a diverses inflections avec temps et personne» (Buxtorf). D'autres considéraient que «l'essence du verbe consistait à signifier des actions et des passions». Les premiers sont critiqués par les auteurs

pour ne pas avoir donné suffisamment d'éléments pour déterminer véritablement le verbe. D'autres sont accusés d'avoir rédigé la définition des verbes sur la base de traits qui ne sont pas spécifiques aux verbes, seulement la deuxième partie, le participe était pris en considération, le rôle syntaxique fait défaut. Selon leur signification d'autres mots, comme par exemple les verbes substantivés appartiendraient aussi à la même catégorie.

Cette partie (II.13. pp. 111–112) de la *Grammaire de Port-Royal* est très importante, parce qu'elle représente un essai de la part des auteurs pour définir les éléments constituants l'unité fondamentale de la langue, ceci selon des critères syntaxiques, en les classant essentiellement en deux catégories. Les syntagmes nominaux et prépositionnels des grammaires formelles sont ici séparés des verbes à partir des critères syntaxiques, ceci après une analyse purement logique des parties du discours.

> ...les hommes ayant eu besoin de signes pour marquer tout ce qui passe dans leur esprit, il faut aussi, que la plus générale distinction des mots soit que les uns signifient les objets des pensées et les autres la forme et la manière de nos pensées, quoique souvent ils ne la signifient pas seule, mais avec l'objet, ...
>
> Les mots de la première sorte sont ceux que l'on a appelés noms, articles, pronoms, participes, prépositions, adverbes ; ceux de la seconde, sont les verbes, les conjonctions et les interjections; ... (II.1. pp. 47–48)

Dans le chapitre XXIV de la deuxième partie de l'ouvrage les auteurs résument sous une forme axiomatique les «quelques maximes générales qui sont de grand usage dans toutes les langues» (p. 158). Les deux premières définissent en vérité la règle qui détermine le rapport et l'interdépendance qui existe entre les deux éléments principaux de la phrase simple (minimale, de base). Lancelot dit, qu'un verbe a essentiellement un nominatif, respectivement un nominatif appartient essentiellement au verbe, les deux exprimés ou l'un d'entre eux sous-entendu, selon le cas. Je soulignerai de nouveau l'expression *sous-entendu* qui revient à maintes reprises dans cette grammaire et dont l'importance est incontestable – c'est un des indices des structures superposées. Nous avons toujours à faire à un schéma logique, mais ce n'est plus l'attribution qui est accentuée, mais le rôle différent des éléments dans la structure et leur interdétermination, en même temps c'est une règle générale selon l'auteur. Au début de ce même chapitre il mentionne en quelques mots seulement que ces deux éléments *doivent convenir ensemble.* Il est certain, qu'en analysant le contenu de la convenance, il ne mentionne que l'accord en nombre et en personne, alors que tout le système des convenances, des traits lexicaux, syntaxiques, contextuels qui ont été mis à jour par les linguistes du XXe siècle s'y trouvent déjà à l'état potentiel.

A ces deux règles principales sont ajoutées trois autres qui sont consacrées à l'ordre de complémentation à l'intérieur de la phrase simple, à un seul jugement.

Seulement le locuteur et l'interlocuteur ne produisent et ne rencontrent pas uniquement des phrases simples, régulières, mais plus souvent d'autres, complexes ou elliptiques aussi, qui, quelquefois, paraissent violer la règle générale de la construction des phrases. *La Grammaire générale de Port-Royal* n'en parle pas beaucoup, et si elle le fait, c'est de manière axiomatique, ce qui suggère que les idées exposées sont l'essence de réflexions, développées par exemple dans les nouvelles méthodes – manuels de langue latine et grecque, œuvres de Lancelot. Les auteurs transforment les phrases complexes en propositions simples et régulières. Ils ne se contentent pas de caractériser les phénomènes en question, mais ils cherchent aussi à donner leur explication, puisque leur objectif est la rédaction d'une grammaire raisonnée. Et la solution réside toujours dans la phrase minimale/jugement. Ce n'est donc pas seulement le jugement qui est l'unité minimale du raisonnement (des opérations de l'esprit), mais aussi la phrase minimale qui l'exprime, constitue à son tour, l'unité fondamentale de la langue. Sans avoir exprimé *expressis verbis* l'idée de la double structure du langage, toute la Grammaire générale de Port-Royal est pénétrée d'elle: souvent les phénomènes concrets du langage ne sont pas explicables en eux-mêmes, souvent il faut procéder à des transformations qui aboutissent à des phrases minimales dont s'ensuit l'explication de la phrase de surface. Cette grammaire examine toujours, combien de jugements sont incorporés dans la phrase, *au moins dans notre esprit,* dit-elle (voilà le synonime du fameux *sous-entendu*), et elle en décèle autant de propositions.

Dieu invisible a créé le monde visible.
Cette phrase contient trois propositions, trois jugements:

(1) Dieu est invisible.
(2) Dieu a créé le monde.
(3) Le monde est visible.

parmi lesquels le deuxième jugement deviendra la proposition principale, le premier et le troisième seront des propositions incidentes qui ne feront que partie de la principale. Ces propositions sont souvent présentes dans notre esprit, sans être exprimées par des paroles, mais quelquefois aussi on les marque expressément:

Dieu, qui est invisible, a créé le monde, qui est visible. (Ce serait d'ailleurs la deuxième étape de la transformation entre les deux pôles.) Les auteurs considèrent que les participes latins rappellent également des incidentes relatives de ce genre, ils disent que l'on peut expliquer ainsi:

latin	français
canis qui currit	un chien qui court
canis currens	–

Ainsi que lorsqu'on joint ensemble deux noms dont l'un n'est pas en régime *Urbs Roma,* la construction peut être également résolue par le relatif *Urbs quae dicitur Roma.* Selon Lancelot, les langues particulières montrent une ressemblance parfaite en leurs fondements, parce que l'homme est une créature logique – il pense – alors sa langue est aussi logique, parce qu'elle exprime ses pensées. Etant donné que tous les hommes sont logiques, toutes les langues, également, sont logiques, alors les bases doivent être uniques et semblables pour toutes les langues, comme elles reproduisent la pensée dont l'organisation est unique et commune. Il dépend ensuite de la nature de ces langues particulières comment elles expriment ces mêmes bases. Alors les langues diffèrent selon la Grammaire raisonnée de Port-Royal essentiellement par leurs phénomènes concrets, par les phénomènes de surface. C'est ainsi que la grammaire explique la différence entre les deux phrases suivantes:

latin	français
(4) *video canem currentem*	–
(3) video canem qui currit	(3) *je vois un chien qui court*
(2) canis currit	(2) le chien court
(1) video canem	(1) je vois un chien

où l'exemple français représente une deuxième étape, une forme transformée des phrases minimales. Cependant, dans la phrase latine, à la place de l'incidente relative, nous trouvons une construction participe, qui peut être ramenée, comme nous l'avons vu tout-à-l'heure, à une subordonnée relative du type de la phrase française, qui, à son tour, peut être décomposée en plusieurs jugements/propositions primitives. En appliquant la terminologie actuelle, nous avons une transformation généralisée qui produit de la phrase (2) du latin et du français une relative enchâssée à la (1), dont le résultat est (3) des deux côtés. Cependant, le latin fait encore une transformation singulière en remplaçant la proposition relative enchâssée par un participe. Nous voyons donc, dans le cas de ces exemples, une différence de construction à la surface qui remonte aux mêmes constructions de base, ce qui explique l'interprétation sémantique identique des deux phrases réalisées. L'identité apparaît aussi dans le fait que dans la traduction de la phrase (4) du latin un français donnera la phrase (3). (L'absence du sujet et les possibilités de le reconstruire ont été également mentionnées.)

Jusqu'à présent, nous avons étudié dans quelle mesure les bases logiques de *la Grammaire générale et raisonnée* déterminent la méthode et les résultats de l'analyse que donne Lancelot. Je considère que cette base logique est en un rapport profond, théorique avec les desseins de la grammaire générale, surtout

avec sa branche générative. Parce que le but de la grammaire générale est de déterminer la forme commune de toutes les langues naturelles possibles, et il paraît pour le moment que cette forme serait de nature syntaxique. Il n'est pas impossible que la structure profonde soit universelle et valable pour toutes les langues naturelles. Ceci pour la bonne raison, que les règles logiques et syntaxiques coïncident en grande partie à ce niveau. Ce rapport étroit apparaît d'une manière plus claire en structure profonde qu'en structure de surface. L'échec qui suivait à tout essai logico-syntaxique doit être imputé à la comparaison des phénomènes de surface avec ceux de la logique.

Il est évident que la «structure de surface» et la «structure profonde» de Lancelot ne peuvent coïncider totalement avec celles de Chomsky, et on pourrait en donner de multiples preuves. Aussi les transformations proposées dans cette grammaire ne sont pas formalisées, les règles de transformation ne sont pas analysées et décrites dans leur complexité, mais il est certain que les savants de l'Abbaye de Port-Royal étaient persuadés que les phénomènes de surface exigent une explication, celle-ci réside dans des faits qui n'apparaissent pas à la surface du langage. Ils ont par conséquent posé une première structure qui détermine l'interprétation de celle qui apparaît véritablement.

Les raisonnements concernent tous la syntaxe: les unités morphologiques trouvent leur raison d'être dans la phrase. C'est leur rôle joué dans la proposition/jugement qui leur assure la valeur. C'est la phrase qui constitue le rapport principal qui existe entre la pensée et la langue, c'est elle qui est l'unité de la communication.

Il est évident que Lancelot et Arnauld ne pouvaient pas tirer profit de nombreuses découvertes synchroniques et diachroniques que les linguistes ont fait depuis dans le domaine des langues connues et inconnues à l'époque. Ils durent ajouter plus d'imagination et plus de «spéculation» aux raisonnements de cet ordre pour combler les lacunes des données par la réflexion, en s'appuyant, comme aujourd'hui – mais la pratique des études linguistiques s'en abstenait pendant des siècles – sur l'unité complexe philosophie–psychologie–linguistique.

C'est ainsi qu'ils réussirent à tirer des conclusions qui, dans leur essence, sont toujours valables.

Gyöngyvér Völgyes

«De la grâce» à «la religion»

Du jansénisme aux Lumières, dans les œuvres de L. Racine.

Auteur de deux œuvres apologétiques paraîssant à une intervalle de 20 années, la première *De la Grâce* en 1720, la seconde *De la Religion* en 1742, L. Racine devint connu dans notre pays, à la fin du XVIIIe siècle, par deux traductions de *La Religion.* L'objet de cet exposé n'est pas de parler de sa fortune en Hongrie, mais d'exposer, par l'évolution qui se fait d'une œuvre à l'autre, *De la Grâce* à *La Religion,* comment l'auteur glisse des positions jansénistes vers celles que lui assignera la philosophie des Lumières. Cette évolution se fait sous de multiples influences, mais il y a un philosophe français qui va y jouer un rôle prépondérant, ce sera Voltaire.

La rencontre de deux évènements dont l'un intéresse l'histoire de la poésie au début du XVIIIe siècle et l'autre celle des luttes religieuses sous la Régence, contribuent à ouvrir la carrière du jeune poète: Le premier est un mouvement poétique en faveur de la religion, le second la promulgation de la Bulle Unigenitus.

Disciple de Rollin au collège de Beauvais, L. Racine va jouer un rôle important dans le mouvement poétique en faveur de la religion qui se dessine en France, à partir des années de 1720. Les esprits religieux ne manifestent plus d'hostilité envers les genres littéraires et la poésie est un des premiers genres à bénéficier de ce revirement. Louis Racine prend sa défense dans deux écrits: *Réflexions sur la poésie*[1], puis dans une épître en vers: «Ainsi la poésie en toute nation / doit sa naissance à la religion»[2] Dans les deux œuvres L. Racine conclut à la culpabilité des poètes qui en cherchant à plaire ont fait perdre à la poésie sa dignité. «Elle mit en tous lieux sa gloire à nous séduire / Et corrompit des cœurs qu'elle devait instruire.»[3] Mais que la poésie elle-même n'est pas l'art corrompu dénoncé par les moralistes.[4]

Théoriciens et poètes sont d'accord avec Louis Racine pour proclamer la dignité de la poésie et pour souligner que la religion inspira les poèmes les plus anciens; tel la cantique des cantiques et les psaumes de David.[5]

Dès 1720, L. Racine monte dans l'arène avec un poème didactique «*De la Grâce*» et c'est encore le même auteur, qui en publiant son grand poème *De la Religion,* 20 ans plus tard, en 1742, atteint le point culminant de ce mouvement poétique en faveur de la religion. C'est dans cet esprit que toute une série d'œuvres verront le jour dans l'époque qui suit, telles *La religion vengée* de l'abbé de Bernis, les poèmes de Lefranc de Pompignan et *l'Anti-Lucrèce* du cardinal de Polignac pour ne citer que les plus importantes œuvres de ce courant. La religion semble définitivement réconciliée avec la poésie.[6]

Louis Racine a vingt ans quand la Bulle Unigenitus, de 1713, condamne une fois de plus le jansénisme. Condamnation sollicitée par Louis XIV, pour l'emporter sur les jansénistes de son royaume. L'affaire fut lancée par les Jésuites en 1711. L'archevêque de Paris qui se sentait menacé riposta en retirant aux jésuites de son diocèse le droit de confesser. Mais le roi et les jésuites reçurent de Rome la Constitution Unigenitus. «La clameur fut générale. Il y avait une guerre civile dans les esprits. L'assemblée des évêques, la Faculté de Théologie, le Parlement se divisèrent. Toutes les prisons étaient pleines de citoyens accusés de jansénisme» – écrit Voltaire dans *Le siècle de Louis XIV.* (XV. 55–56). De nouvelles lettres de cachet furent lancées contre les opposants. La persécution ne fit qu'exaspérer le fanatisme. «Gallicans et Ultramontains s'affrontent de nouveau; chacun des deux camps veut gagner la bataille de l'orthodoxie et faire tomber sur l'autre les foudres de Rome. Le duel devient de plus en plus le duel du Pape et du Parlement, de la France et du Saint-Siège, de la Société laïque et de l'Eglise».[7] Les disputes sur la Grâce deviennent la grande affaire intellectuelle de l'Eglise et du monde élégant. Elles font partie des conversations des salons, des femmes connues pour leur esprit prennent parti dans la mêlée.

La composition d'un poème janséniste sur la Grâce sera l'apport de L. Racine aux disputes théologiques de son temps rallumées par la nouvelle condamnation pontificale. Par sa famille – son père fit ses études dans les Petites Écoles de Port Royal – par sa formation (nous avons déjà mentionné que son éducation fut confié á Rollin, il fut aussi l'élève de Mésenguy au collège de Beauvais), par ses relations intimes

avec les hommes de Port Royal, par sa retraite de trois années chez les pères de l'Oratoire, où il prit l'habit ecclésiastique, ses fréquentes visites aux maisons de Chartreux favorables au jansénisme, tout avait contribué pour L. Racine, depuis sa tendre enfance jusqu'à l'âge d'homme, à lui faire partager les idées de son milieu. En 1713 il a 20 ans; l'atmosphère propice à la polémique enhardit le jeune Racine dans sa vocation de poète et l'incite à faire œuvre d'«engagé». Conçu vers 1715, le poème sur la Grâce paraît en 1720. Muni de l'autorisation et du privilège indispensables à la parution et à la diffusion, il est frappé d'interdiction. Deux ans plus tard il circulera sans nom d'auteur, sans nom d'éditeur, dans un texte tronqué mais avec l'accord tacite des autorités. Or le poème, avant même sa parution, était connu dans le grand monde de Paris, où Louis Racine en avait donné de fréquentes lectures. Le nom qu'il portait, son talent, ses opinions le mirent à la mode. Le succès qu'il obtient lui fait perdre le goût de la retraite et avec lui, celui de l'état ecclésiastique – rappelons qu'à cette époque il avait déjà pris l'habit et s'était retiré chez les pères de l'Oratoire. L'atmosphère du temps n'est d'alleurs pas favorable à l'esprit de renoncement – le meilleur exemple sera le sien et le piquant de l'histoire c'est que c'est le succès de son poème prêchant le renoncement qui sera à la source de ce changement dans sa vie. – La cour et la ville offrent mille plaisirs agrémentés encore par les progrès du luxe. Il fréquente le monde galant et spirituel où évolue aussi Voltaire. Des éducateurs comme les jésuites cherchent à conclure un compromis avec l'esprit du siècle. La religion de leurs élèves fuit toute extrémité, celle de l'impiété, comme celle de la dévotion.

L. Racine ne cherche pas à dissimuler le jansénisme «pur» de son œuvre didactique en quatre chants, placée sous l'autorité de Saint Augustin, dont il se réclame: «Disciple d'Augustin, et marchant sur sa trace»,[8] l'auteur paraphrase les idées de Pascal sur le divertissement, sur la misère de l'homme, sur sa double nature. Il stigmatise l'hérésie «De Molina qu'alors épargna l'anathème / Ne rejetons pas moins le dangereux système / Il flatte la raison, qui veut tout concevoir».[9] Puis à partir du chant IV. son credo est le Dieu terrible, qui annonce les décrets de la Prédestination; les «Lois terribles d'un Dieu qui voit dans l'avenir / Ceux qu'il veut couronner et ceux qu'il veut punir. / Je les chante: mortels, écoutez et tremblez».[10] Il nous montre l'Enfer dont «Les feux toujours brûlants sont allumés pour nous».[11] Mais Dieu est capricieux il sauve «Qui lui plut... / Et pour ce petit nombre agréable à ses yeux / Il ouvrit de ses dons les trésors précieux.»[12] Il damne «L'austère pénitent, le pâle solitaire / Tandis que pénétré d'un remords efficace / Vieilli dans les forfaits, un brigand, prend sa place».[13] L'image du «Dieu terrible» est une obsession: «Dieu redoutable... ses terribles décrets,... Je crains le Dieu terrible... craignons d'irriter sa majesté terrible... ses rigueurs salutaires,... que son courroux châtie.» Et en face l'image de l'appelé ou image de l'élu: «L'homme, ce vil amas de boue et de poussière.»[14] dont la seule fonction est de trembler: «Nous tremblons...» /«Je tremble comme vous...»[15] Ce qui fait écrire à René Pomeau: «Il y a en Louis Racine un poète du pessimisme...» (*La religion de Voltaire.* p. 102.) «Le Dieu terrible» de L. Racine suscite une levée de boucliers. Les attaques viendront aussi bien de droite que de gauche. La controverse soulevée par l'œuvre durera pendant des années. Soucieux d'apaiser les esprits: l'entrourage, les amis de la famille Racine, étaient tous d'accord pour éloigner le jeune homme de Paris. Sur les instances de l'évêque de Fréjus (plus tard cardinal de Fleury) il accepte un emploi de finance et restera 24 ans exilé.

Bien entendu c'est le haut clergé qui se sent le premier visé. «Voilà un ouvrage qui sera votre condamnation au jour du jugement» lance l'archevêque de Lyon à l'adresse du poète *de la Grâce.* Les pères jésuites aussi le prennent à parti. Mais ce fut la riposte venant de gauche qui eut un écho immédiat et suscita un intérêt public. Elle vint de Voltaire. Sous des dehors de jeune optimiste tel que le pinceau du peintre Larguillière nous le restitue en 1718, d'aimable poète qui soupe gaiment au Temple il y a un autre personnage. Voltaire fréquentait L. Racine: De même âge, ils débutent dans la carrière poétique. Leur correspondance qui remonte à 1718, reflète des relations cordiales et bien qu'ils soient devenus – quelques années plus tard – des adversaires sur le plan intellectuel, leurs rapports restent courtois. Voltaire manifeste dans différentes lettres son amitié envers Louis Racine «Je me mets au rang de vos plus grands partisans...» et admire les grands talents du «digne fils de notre grand Racine». A un moment il semble particulièrement rechercher sa compagnie. Il l'invite à dîner et à la comédie «... songez qu'Horace et Virgile dînaient quelquefois ensemble...» Et encore «...Je vous embrasse en Appolon...» écrit-il.[16]

Or sous le masque de libertin insouciant, la préoccupation religieuse révèle un autre visage, le vrai, celui de l'auteur *d'Œdipe.* (1718) Dans une première réponse faite en 1721 au poème dans «*A Louis Ra-*

cine», Voltaire proteste avec énergie contre le «Dieu terrible»: «Cher Racine, j'ai lu dans tes vers dogmatiques / De ton jansénius les leçons fanatiques / Quelquefois je t'admire, et ne te crois en rien, / Si ton style me plait, ton Dieu n'est pas le mien.»[17] Le journal janséniste «*Les mémoires historiques et critiques*» (30 janvier 1722) publie ce poème en le commentant, et n'en retient que la jalousie poétique chez Voltaire. Ce dernier dans l'«*Épître à Uranie*» composée en 1722, fait une deuxième réponse à *La Grâce.*

La vivacité de la controverse publique nous restitue le climat de l'époque: La joute ne se limite pas à ces deux noms, d'autres moins connus participent au débat. Bien plus tard elle franchit les frontières et en 1762 quand József Teleki écrit son *Essai sur la faiblesse des Esprits Forts* – on sait que ce fut-là l'épithète dont les esprits religieux gratifiaient les philosophes – il se réclame de Louis Racine et condamne l'*Épître à Uranie,* de l'incroyant Voltaire.[18] Voltaire avait produit déjà trois œuvres importantes: *Œdipe, La Henriade* et l'*Épître à Uranie,* trois œuvres qui attestent chez lui aussi d'une obsession religieuse, mais avec un signe contraire. Sa double réponse à Louis Racine ne peut surprendre, survenant après son *Œdipe* parue en 1718, où Voltaire combat un Dieu cruel.

Malgré les attaques auxquelles son poème doit faire face, Racine n'abandonne pas la partie. A partir de 1742 lorsqu'il publie son second poème *De la Religion,* il obtient enfin la bénédiction pontificale pour les deux poèmes, qui dorénavant paraîtront toujours ensemble avec en tête l'approbation publique du Pape. Il semble que la montée de la philosophie des Lumières, reconnue comme ennemi numéro un de l'Eglise, depuis les *Lettres philosophiques de Voltaire,* (1734) ne soit pas étrangère à cette concession du Vatican.

L'objet du second poème, *De la Religion* – écrit en alexandrins élégants et subdivisé en six chants – est fort différent de celui *De la Grâce.* Cette dernière pure illustration des idées pascaliennes concernant l'homme était de nature toute déclarative, quant à *La Religion,* son objectif est une défense active de la foi visant «le libertinage d'esprit qui fait tant de progrès» et l'auteur cite Bayle, Pope et Locke.[19]

Pope réagit à cette attaque. Une correspondance s'établit entre les deux poètes: Pope tient à être blanchi de tout soupçon d'hérésie et met en cause ses traducteurs. L. Racine prend acte. Et il semble qu'il ne s'agissait que d'un malentendu.

Les objectifs ainsi définis, obligent l'auteur à engager la controverse sur des questions qui sont étrangères par principe – au jansénisme.

La publication du livre arrivait à point pour Voltaire. A cette même époque le parti janséniste se sentant visé par le Dieu cruel et persécuteur de la pièce «Mahomet», lance de nombreuses attaques dans son journal «Les nouvelles Ecclésiastiques» contre «l'infâme athée Arrouet de Voltaire» et lui oppose «un poète... qui a fait un poème admirable sur la Grâce et un autre sur la Religion qui n'est pas moins beau... c'est M. Racine». (René Pomeau *La Religion de Voltaire.* p. 151). *Le septième discours en vers sur l'homme,* dans sa première version, (1745) est adressé à Racine. Imitant Pope, Voltaire oppose trait par trait son homme à celui du christianisme. «Les saints ont des plaisirs que je ne connais pas / Les miracles sont bons; mais soulager son frère / Mais tirer son ami du sein de la misère / Mais à ses ennemis pardonner leurs vertus / C'est un plus grand miracle, et qui ne se fait plus.» écrit-il.[20]

Considérons à présent l'œuvre: Le plan de l'ouvrage épouse les polémiques qui opposent l'Eglise à ses différents adversaires. L'auteur dans sa préface définit ainsi ses objectifs: «après avoir combattu les athées dans le premier chant et les déistes dans les quatre suivants, j'attaque dans le dernier ceux qui ne sont incrédules que par lâcheté.»[21] Ici le Credo ne sera plus le «Dieu terrible», mais ce sera «la raison». Nous lisons dans la préface: «La raison qui me démontre avec tant de clarté l'existence d'un Dieu...;» Et voici les premiers vers du chant I. «La raison dans mes vers conduit l'homme à la foi.» Dans ses grandes lignes on retrouve sous sa plume les arguments familiers aux déistes et aux chrétiens de son temps.

«Ainsi avant de céder le pas à la Révélation, la raison démontre efficacement l'existence de Dieu.» (Jean Ehrard. *L' idée de nature en France dans la première moitié du 18-ème siècle.* p. 435). Il en sera de même de l'universalité de la loi morale naturelle: la loi naturelle qui avant toutes les autres lois a toujours forcé les hommes à condamner l'injustice et à admirer la vertu.[22] Et enfin les merveilles de la nature et l'harmonie de toutes ses parties est l'argument capital de l'existence d'un Dieu.[23]

Au delà des questions idéologiques fondamentales l'ouvrage est parsemé d'idées propres aux Lumières. Les nouvelles connaissances, tel le newtonisme, qui dominent les esprits à partir des années de 1730 sont chantées par le poète. Il fait un tableau enthousiaste de l'histoire des découvertes, et de s'écrier: «La boussole nous rend les citoyens du monde.» Un autre aspect, non moins surprenant chez le poète janséniste est son admiration pour la pensée et en particulier pour la poésie antiques, admiration qui traverse toute l'œuvre. (Du reste, déjà la préface de *La Grâce,* œuvre janséniste de combat, faisait l'éloge des *Géorgiques* de Virgile, qui chante les merveilles de la nature.)

L'invocation pathétique de Virgile, Homère, Boileau et Corneille donne la mesure de cette admiration: «poètes enchanteurs, adorables génies; / Virgile, qui d'Homère appris à nous charmer / Boileau, Corneille, et toi que je n'ose nommer.»[24]

L'allusion ne fait pas de doute, c'est à son père, au g r a n d Racine que pense l'auteur. On le lui fit souvent sentir, en particulier Voltaire qui écrit: «Les sermons ne sont pas faits pour être mis en vers; Voilà pourquoi le poème *De La Religion* du p e t i t Racine n'est guère lu». – (F. Baldensperger. *Etudes d'histoire littéraire.* 1907. p. 72.)

Ce qui n'est pas tout à fait vrai,, Racine avait une certaine audience en France dans les milieux du grand monde, du monde des parlementaires, et à l'étranger également puisque, *De La Religion* a connu de nombreuses traductions: (anglais, allemand, italien au XVIIIe siècle même, et latin au début du XIXe s. Bien sûr, il n'a rien ajouté à la gloire du père. Boileau l'avait bien prévenu peu avant sa mort: «Il faut que vous soyez bien hardi pour oser faire des vers avec le nom que vous portez... depuis que le monde est monde on n'a pas vu de grand poète fils de grand poète.»[25]

Après ce qui vient d'être dit nous pouvons avancer que l'œuvre *De La Religion,* par son ambiguïté idéologique traduit l'affrontement des idées complexes du milieu du XVIIIe siècle français. Or, nous avons une raison particulière à nous intéresser à l'auteur et voici pourquoi. Dans la Hongrie de la fin du XVIIIe siècle, il pouvait encore agir d'une manière positive sur les esprits.

En effet deux ecclésiastiques hongrois – un catholique szent Györgyi Gellérd, et un protestant Háló Kováts József, donnent une traduction simultanée – respectivement en 1795 et en 1798 – *De La Religion.* Écrivains, poètes, traducteurs de Salluste et de Virgile, ils sont connus dans les milieux éclairés de leur temps. Csokonai se souvient avec chaleur de son professeur au collège de Debrecen, de Háló Kováts József.[26] *La Religion* de Racine est bien accueillie, à la fois, par l'Eglise catholique et par l'Eglise protestante, ce qui semble indiquer que le poème né à une époque précoce des Lumières, 1742, retrouve son actualité dans la Hongrie d'après 1794, période de réaction cléricale partant en guerre contre les idées radicales des Lumières véhiculées par la Révolution Française.

Mais le choix de l'œuvre, celle *De La Religion,* traduit également le changement important survenu dans l'argumentation et les méthodes de l'apologétique, changement imposé par la philosophie du XVIIIe siècle.

Ce livre comporte une acceptation partielle de ses idées, ce dont nous avons parlé plus haut mais qu'il faudrait encore compléter par les idées de tolérance, manifestées par le poète janséniste et chantées à la fin du poème: «Quels barbares docteurs avaient pu nous apprendre / Qu'en soutenant un dogme, il faut pour le défendre, / Armé du fer, saisi d'un saint emportement / Dans un cœur obstiné plonger son argument.» / [27]

Cette tendance du jansénisme à restituer à l'Eglise la pureté, l'amour des premiers chrétiens, rejoint au XVIIIe siècle la tendance progressiste de l'Eglise catholique. Ainsi s'expliquent les idées de tolérance chez Racine. Au XVIIIe siècle le jansénisme perd dans ce domaine son antirationalisme pour rejoindre les idées des Lumières.

C'est de cette manière que le poète français avec son texte, mais en particulier avec ses commentaires, commentaires largement complétés, ou au contraire tronqués – par ses deux traducteurs hongrois – joua,un rôle, sinon considérable, du moins assez original dans la diffusion de la philosophie des Lumières en Hongrie. Quant aux deux traductions hongroises comparées au poème original, elles font l'objet d'une autre étude récemment parue.[28]

Klára Padányi

NOTES

[1] Racine, L. *Histoire de l'Académie des Inscriptions.* t. V. (1729) pp. 10. et suiv.
[2] Racine, L. *Épître sur l'abus que les poètes font de la poésie.* Œuvres. t. IV. p. 145.
[3] Idem.
[4] Notons ici l'intéréssant rapprochement que fait Roger Mercier entre ces conceptions et celles de Vigny développées dans la seconde partie de la *Maison du Berger* et qui se demande s'il n'y aurait pas une influence de la part de Louis Racine. (*La réhabilitation de la nature humaine.* p. 316.)
[5] Le P. Bougeant, *Réflexions sur le poème épique* dans *Les Mémoires de Trévoux:* Août 1730 p. 1468, écrit: L'éducation d'un jeune homme doit comprendre *l'Illiade* et *l'Énéide.* Le poète Néricault Destouches dans le *Mercure de France.* Août 1742. p. 1722. défend aussi la dignité de la poésie.
[6] Mercier, R. *La réhabilitation de la nature humaine.* p. 317.
[7] Lavisse, E. *Histoire de France.* VIII 1. pp. 322–323.
[8] Racine, L. *Poésies.* Ed. F. Didot. 1892. p. 321. (Racine, L. par la suite.)
[9] Idem. p. 335.
[10] Idem. p. 341.
[11] Idem. 342.
[12] Idem. ibid.
[13] Idem. p. 346.
[14] Idem. p. 343.
[15] Idem. p. 350.
[16] Voltaire. *Correspondance.* Ed. Gallimard. Tome. I. pp. 54, 61, 704.
[17] Voltaire. *Œuvres complètes.* Ed. Firmin Didot. 1876. Tome. II. p. 762.
[18] Eckhardt, S. *A francia forradalom eszméi Magyarországon.* p. 191. 1924.
[19] Racine, L. *Œuvres complètes.* Edition J. F. Bernard. Amsterdam. 1744. Tome I. pp. 184, 200.
[20] Voltaire. *Œuvres complètes.* Ed. Armand Aubrée. 1829. Tome XI. p. 55.
[21] Racine, L. p. 100.
[22] Idem. p. 119.
[23] Idem. p. 96.
[24] Idem. p. 127.
[25] Idem. p. 9.
[26] Csokonai, V. M. *Összes Müvei,* Franklin Társulat, 1942. Anakreoni dalok., p. 153.
[27] Racine, L. p. 183.
[28] *Századvégi hitvédelem és felvilágosodás Racine Louis magyar fordításaiban.* (Irodalom és felvilágosodás, Akadémiai Kiadó, 1974.)

L'enseignement du Français en Hongrie au XVIIIe siècle

Selon l'opinion publique, c'est au siècle des Lumières que la connaissance de la langue française prit de l'extension dans notre pays. Le XVIIIe siècle fut en effet une époque sans pareille du rayonnement de la civilisation française, mais ce n'est pas là qu'il faut chercher le premier contact des deux cultures. On doit remonter jusqu'au moyen âge, aux rois de la dynastie des Árpád qui, dès le XIe siècle, étaient souvent en rapports de parenté avec les Capétiens. Ils invitèrent des moines français en Hongrie, tandis que de nombreux jeunes clercs hongrois faisaient leurs études en France. Les premiers dictionnaires polyglottes qui contenaient les vocables de ces deux langues aussi, furent rédigés à l'époque de la Renaissance, notamment le dictionnaire en six langues de Gábor Pesti en 1538, puis celui de Calepin, en dix langues, publié à Lyon en 1585.

A partir du XVIIe siècle, c'est la contre-réforme, favorisée par les Habsbourg, qui mit obstacle au développement des relations franco-hongroises, car on envoya les jeunes aux universités autrichiennes ou italiennes. Dans cette situation, la connaissance de la langue française était presque toujours le signe d'une opposition contre Vienne: elle caractérisait surtout l'aristocratie transylvaine et un grand nombre de pasteurs calvinistes qui avaient fait leurs études en Suisse ou en Hollande. Ajoutons encore que des officiers français ont été délégués auprès du Prince Rákóczi en qualité de conseillers militaires dans la guerre d'indépendance entre 1703 et 1711. Mais là, nous sommes déjà arrivés au XVIIIe siècle.

Plusieurs auteurs – dont ceux du dernier manuel sur l'histoire de l'éducation en Hongrie[1] – affirment que le français fut enseigné dans notre pays pour la première fois au lycée luthérien de Pozsony (Presbourg) en 1714, selon le programme du célèbre géographe et linguiste, Mátyás Bél. On y voit l'influence du piétisme de Francke. Un article de Mme I. Sipos[2] a apporté un correctif à ces données en démontrant qu'il s'agissait d'une interprétation inexacte des documents contemporains: ce n'est que le programme de Frigyes Beer qui introduisit le français en 1724, donc dix ans plus tard, dans les deux classes supérieures. La monographie de Sámuel Markusovszky sur le lycée en question[3] relate que ces leçons avaient toujours lieu après 4 heures de l'après-midi, c'est-à-dire en dehors du programme obligatoire.

Tout en reconnaissant les mérites du lycée de Presbourg, je me permets de contester sa priorité jusqu'ici universellement reconnue. La *Nationalbibliothek* de Vienne a conservé un manuscrit latin en trois volumes: l'Histoire de l'internat des jésuites à Sopron. On y trouve, à la page 77/b du tome II, une mention[4] selon laquelle en 1713, après la procession de la Fête-Dieu, les élèves saluèrent l'évêque en hongrois, en allemand, en croate, en français, en latin et en grec. Le hongrois, l'allemand et le croate étaient les langues de la région – ce qui ne peut pas se dire du français, bien sûr. Tout porte à croire que les révérends pères voulaient se faire honneur des résultats de leurs jeunes élèves en matière de langues étrangères.

Ainsi, le français devait être enseigné à Sopron pendant l'année scolaire 1712–1713 au plus tard. Évidemment, non pas à l'école même (dont le programme traditionnel était strictement réglementé), mais à l'internat.

Notre hypothèse est confirmée par le fait que le premier manuel de français destiné à des élèves hongrois fut publié justement à Sopron, en 1727, par un prêtre catholique resté dans l'anonymat. C'est un opuscule de 14 pages, intitulé *Pronunciatio Linguae Gallicae.* Selon l'introduction de cet ouvrage, les autres peuples ont d'énormes difficultés concernant la prononciation du français. Rien de tel pour les Hongrois, car les sons des deux langues se ressemblent extrêmement. Les règles formulées par l'auteur reflètent l'influence de la prononciation parisienne: dans *ils aiment,* dit-il, on laisse tomber le *l,* dans *notre maison,* le *r* ne s'entend pas.

On peut se demander pourquoi le français, connu jusqu'alors surtout par la haute noblesse transylvaine et par les pasteurs protestants, fut cultivé aussi par les jésuites. Il y a à cela des raisons historiques. Depuis la guerre de succession d'Espagne, la Belgique dépendait de la Maison d'Autriche; l'Empire avait donc une province francophone, administrée plus ou moins directement par Vienne. De nombreux officiers et fonctionnaires faisaient voyage Vienne–Bruxelles et vice versa. Peu à peu, il devint à la mode de

parler français en Autriche.[5] Cette tendance fut encore plus marquante à partir des années 30, après le mariage de la future reine Marie-Thérèse avec François de Lorraine. Les courtisans de ce dernier apportèrent leur langue et leur civilisation avec eux.

Toutefois, l'importance des voyages d'études des théologiens protestants ne diminua pas. Comme l'a démontré Mme Auguszta Vértes,[6] l'un d'eux, Ádám Kövesdi Fitsor proposa (autour de 1733) d'enseigner l'anglais et le français aux écoles supérieures calvinistes en Hongrie pour permettre aux étudiants de consulter les meilleurs livres scientifiques dans le texte. Un autre pasteur, Miklós Liszkai, qui avait passé deux ans à l'université de Berne, publia le premier manuel de conversation, intitulé *Recueil de Dialogues Royals* [sic!], à Presbourg en 1749.

En réalité, Liszkai s'était servi d'un recueil français-allemand, paru à l'étranger, qu'il avait complété par la traduction hongroise des textes et par un résumé grammatical. Le livre n'était pas composé pour les débutants: à la page 2, il y a déjà des verbes au conditionnel et au subjonctif. Dans les dialogues, on parle des salutations, des visites, des habits, du marché etc.

Pour le moment, c'est le huitième dialogue (pp. 39–48) qui nous intéresse le plus, car là, il s'agit des «moïens d'apprendre la Langue Françoise». Voilà un petit traité méthodologique du milieu du XVIIIe siècle! Pour commencer, l'auteur insiste sur la nécessité de connaître la langue française, car «celui qui ne la sait pas, dit-il, ne sait prêsque rien. [...] Ceux qui l'ignorent, sont souvent muéts en compagnie.» Malheureusement, il y a d'autres qui la connaissent déjà un peu, mais qui n'ont pas le courage de parler, ayant peur des fautes éventuelles. «Il ne faut pas [...] être si timide [...]. On en fait la moitié, quand on est hardi.» Le professeur doit baser son travail sur l'émulation, sur l'ambition des élèves.

Parmi tous les manuels de l'époque, c'est justement celui-ci qui se rapproche le plus de ce qu'on appellera un jour la méthode directe. Sa révolte contre le culte exagéré de l'analyse grammaticale et contre le piochage est unique en son genre. Il va jusqu'à dire que le latin «n'est pas de grand usage». La même remarque vaut pour la grammaire: «Il ne faut pas s'y arêter trop lontems, dit-il, sans tâcher de joindre ensemble quelques mots. [...] L'on peut toûjours consulter la Grammaire, à mesure que l'on avance à parler.» Quant aux dialogues, «ils ne sont point faits pour les aprendre par cœur. Ceux qui s'y amusent perdent leur tems, & leur pêne.» Pour bien apprécier ces mots, rappelons qu'en ce temps-là, l'essentiel du travail des élèves était de mémoriser les textes des manuels.

En revanche, le résumé grammatical qui se trouve à la fin du volume relève d'un esprit tout à fait conservateur. C'est la grammaire du latin que l'auteur s'efforce d'appliquer au français. Voilà pourquoi ce manuel intéressant ne put pas entraîner un véritable changement pédagogique. Il a beau prêcher les avantages de la conversation vivante sur la mémorisation mécanique, si sa méthode est destinée uniquement aux avancés et ne dit rien aux débutants. Que cela nous serve d'exemple: aucune réforme de l'enseignement ne peut être efficace sans être amorcée à la base...

Les *Dialogues Royals* de Liszkai étaient écrits pour les leçons particulières. Mais au moment de leur publication, le nombre des institutions où l'on enseignait le français commençait déjà à augmenter. En 1746, on fonda le *Collegium Theresianum* à Vienne, et là, on donna aussi des leçons de français aux élèves, parmi lesquels se trouvaient quelques Hongrois. Un autre *Collegium Theresianum* fut fondé à Wiener-Neustadt en 1752, où l'on étudia aussi le français, l'italien et le tchèque.[7] Mais ces deux écoles, formant des officiers, n'étaient pas dans notre pays. Ceci est facile à comprendre, si l'on pense à la politique de centralisation de Vienne. Ainsi – bien que l'enseignement donné aux filles fût en général très incomplet –, au milieu du XVIIIe siècle, c'est dans un lycée de jeunes filles que les élèves pouvaient le mieux apprendre la langue de Fénelon et de Bossuet en Hongrie. Il s'agit des sœurs de la Congrégation de Notre Dame à Presbourg. A l'opposé de l'internat de Sopron et du lycée luthérien de Presbourg, les religieuses donnèrent toutes leurs leçons en français, même l'explication de la grammaire italienne, comme l'atteste un manuel (celui de *Zenere*). Outre les langues étrangères et le catéchisme, les matières les plus importantes étaient la géographie et l'histoire. L'école disposait de manuels imprimés directement pour ses élèves, par exemple d'un *Abrégé de la Géographie* qui parut en 1753. Cet ouvrage anonyme fut composé certainement dans l'empire des Habsbourg: il prodigue des louanges à l'adresse de la reine Marie-Thérèse et de son gouvernement, il déplore la perte de la Silésie, cédée à la Prusse, il appelle la mer du Nord «la mer

d'Allemagne». Dans la seconde partie du volume, on trouve de nombreux alexandrins «pour apprendre et retenir aisément la Chronologie et l'Histoire universelle». Citons-en quelques-uns, en plaignant les «demoiselles pensionnaires» qui devaient les bûcher:

> Chassé par la Pucélle au siége d'Orléans,
> A *Charle* sept l'Anglois céde en quatorze cens;
> *Louis* onze, intriguant, prend Bourgogne & Provence.
> *Charle* huitiéme en vain soumet Naple à la France.
> *Louis* douze retint la Bretagne après lui;
> Fit la guerre à Milan, fut du peuple chéri.
> Vainqueur à Marignan, prisonnier à Pavie,
> En quinze cens, *François* aux lettres rend la vie...

C'est peu profond, mais enfin... il y a là toute l'histoire de France, depuis la Guerre de Cent Ans jusqu'à la Renaissance...

Après tant d'exercices de mémoire, il devait être très facile de représenter des pièces de théâtre en français. Car les demoiselles de Presbourg furent les premières à le faire: en 1756, elles jouèrent un drame dont le titre français ne nous parvint point; selon le programme imprimé en allemand, il s'intitula *Der Kerker-Meister* [= Le Geôlier].[8] Étant donné qu'en reliant l'action et le texte, l'art dramatique crée une situation, son importance pédagogique surpasse à un certain point de vue la mémorisation des manuels. Ce bon exemple fut bientôt suivi par les jésuites.

Jusqu'ici, nous avons toujours parlé de Sopron et de Presbourg, où l'enseignement du français remontait le plus loin. C'est également dans ces deux villes qu'on publia les deux manuels des années 1760: *Le Sincère Maître de Langue* de Jean Thomas (= János Thomas), fils d'un bourgeois luthérien de Sopron, en 1763, et le *Deutscher Hauptschlüssel zur französischen Sprache* de Johann Friederich Wagener à Presbourg, en 1769. L'ouvrage de Jean Thomas est beaucoup plus important que l'autre, car il explique la grammaire française en hongrois: c'est la première tentative de créer une terminologie à l'usage des élèves en leur langue maternelle. Les fautes typiques des Hongrois qu'il énumère aux pages 210–213 (par exemple: «je *suis* dix ans», «*apportez*-moi votre frère», «il se contente *avec* son valet») nous sont bien connues aujourd'hui encore. Il semble que dans ce domaine, nos élèves aient très peu progressé depuis deux cent douze ans...

La décennie dont nous parlons est celle d'un changement qui influa plus tard sur toute la littérature hongroise: on se mit à lire Corneille, Racine, Molière et Voltaire dans le texte. Revenu de Paris, le professeur de l'école piariste de Privigye, Keresztély Kátsor recommanda à ses élèves la lecture de Racine en 1764.[9] Le jésuite Mátyás Geiger, directeur de l'internat royal de Nagyszombat (Tyrnau) depuis 1762, qui donnait des leçons de français à une vingtaine de garçons, composa lui-même des pièces en cette langue. Il fit jouer la première d'entre elles à ses élèves en 1765, à l'occasion du mariage du futur empereur Joseph II, sous le titre de *Fêtes celebrées à Tyrnau.* C'est un drame allégorique où paraissent les représentants de plusieurs nations. Parmi eux, on voit un Français, qui est très fier d'être le compatriote de Pierre Corneille. Au lieu d'analyser la pièce – sans importance d'ailleurs –, jetons un coup d'œil sur la distribution des rôles: parmi les quinze figurants, il y a neuf comtes et deux barons. Parler français, c'était pour ainsi dire un privilège de l'aristocratie. (Remarquons que 11 ans plus tard, une ordonnance formula ce privilège exprès: dans les lycées de jeunes filles de Presbourg, on ne devait enseigner le français que dans les classes fréquentées par des filles nobles.[10]

En 1768, Geiger devint professeur à Sopron. L'année suivante, la reine séjourna dans la ville et loua pour sa bonne prononciation un élève qui venait de la saluer en français, tandis que les courtisans étonnés se demandaient comment on pouvait apprendre si bien cette langue en Hongrie.[11] Nous autres, nous ne sommes pas tellement étonnés, car nous savons que les jésuites de Sopron avaient appliqué ce moyen de s'illustrer depuis plus de cinquante ans.

A son nouveau poste, Geiger continua à composer et à mettre en scène des pièces en français: *Ésope au Collège* (en 1772) et *Sosipatre ou le triomphe de l'amour filial* (en 1773). Dans *Sosipatre,* la description d'un char rappelle le récit de Théramène dans *Phèdre;* de plus, on prononce aussi le nom d'Hip-

polyte. Le protagoniste, Sosipatre, doit poursuivre un assassin, mais le crime de ce dernier n'était autre qu'une vengeance pour le père de Sosipatre même. Notre héros s'écrie:

«Je le plains, je le cherche, & crains de le trouver» – tout comme Chimène dans *le Cid,* qui veut perdre Don Rodrigue, «et mourir après lui».

Le 1er novembre 1764 est une date capitale: c'est alors qu'on donna la première leçon de français dans les cadres de l'enseignement supérieur, plus précisément au Collège calviniste de Marosvásárhely, en Transylvanie. Le maître de langues, János Meyer, qui se chargea aussi de l'allemand, donnait 4 leçons de français par semaine, le mercredi et le samedi, de 2h à 4h. Avec de longues interruptions, il travailla jusqu'à 1774.[12] Son successeur fut un huguenot d'Allemagne, Isaac Hauchard, invité en Transylvanie par le comte József Teleki, protecteur du Collège. Ils s'étaient connus autour de 1760 à l'université de Göttingen. Il paraît que le nouveau maître de langues ne jouissait pas d'une grande considération aux yeux des étudiants, car dans ses explications en latin, il faisait beaucoup de fautes.[13] Mais son plus grand problème était d'ordre matériel, notamment une dette de 300 florins qu'il devait amortir en renonçant à la moitié de son traitement. Une lettre du comte Teleki à une connaissance, le docteur Socin, datée du 19 février 1777, est un document précieux qui nous révèle dans quelles circonstances les maîtres de langues – précurseurs des lecteurs d'aujourd'hui – pouvaient exister au XVIIIe siècle.[14] «La charge qu'il a obtenu [sic!] par mon entremise, écrit le comte, lui vaut 210 florins Allemands d'appointement fixé par an. Il a outre cela une maison mal batie a sa disposition ou il a pourtant 3 chambres logeables, avec un joli jardin qui peut lui raporter 30 florins environ. Il a encore quelque peu de chose de ses Ecoliers privés. Il pourroit donc absolument se tirer d'affaire.» Mais il y a la dette à payer! «Il m'a prouvé qu'il a jusqu'ici tenu parole. Mais le peu qui lui reste par cette exactitude, suffit à peine pour le faire vivauter.» De plus: Hauchard est dangereusement malade, le traitement médical coûte ccher, Mme Hauchard attend son troisième enfant. «Un homme malade a la mort, poursuit le comte, sa femme sur le point d'accoucher, deux petits enfans et le troisieme qui va naître, sans servante, point ou tres peu de ressources, et plus de dettes qu'il [sic!] ne sont en etat de payer. Peut on voir un tableau plus affligeant et plus triste.» Heureusement, Hauchard survécut à la crise: il travailla au Collège jusqu'à sa mort en 1792, à l'âge de 50 ans.

La période où Hauchard entreprit son travail en Transylvanie fut très mouvementée dans l'histoire de la civilisation hongroise. La date de 1772 marque un tournant: la parution de *la Tragédie d'Agis* de György Bessenyei est considérée comme le premier grand événement des Lumières en Hongrie. Bessenyei et les autres jeunes membres de la garde royale de Vienne étaient obligés d'apprendre la langue française, et ils le firent avec tant de zèle qu'ils devinrent les propagateurs des nouvelles idées répandues en France, et déjà en Europe.

L'année suivante, la Compagnie de Jésus fut dissoute, ce qui nécessita une réforme de toute l'éducation.

C'est dans cette atmosphère que l'on décida d'enseigner la langue française à notre université (qui siégeait alors à Nagyszombat). Dès le 14 décembre 1769, la reine signa l'ordonnance fixant la liste des chaires qui devaient former désormais les trois facultés. La partie concernant la faculté de philosophie se termine par les mots suivants: «[...] praeterea uno Magistro linguae Germanicae, uno linguae Gallicae, uno porro saltus, ac denique uno artis disgladiatoriae Magistris consistat» [= puis elle doit se composer des maîtres de langues allemande et française, en outre, de celui de la danse, et enfin, du maître de l'escrime]. Martin Georg Kovachich qui, dans son *Merkur von Ungarn* reproduit ce texte,[15] en publie d'autres aussi. Le 29 octobre 1770, par exemple, le conseil de lieutenance régla les traitements. Les professeurs devaient toucher 1200 ou 800 florins par an, les maîtres de langues seulement 200. (Rappelons que Hauchard gagnait 210.)[16] Il semble qu'on n'exécuta pas tous les points de ces ordonnances, car le 24 octobre 1774, le conseil de lieutenance insista encore une fois sur la nécessité d'enseigner les langues modernes. En même temps, le conseil modifia sa position concernant les questions pécuniaires: les maîtres de langues devaient être employés sans traitement, payés directement par leurs étudiants.[17] Le 10 avril 1775, les commissaires royaux délégués à l'université décrétèrent l'exécution des ordonnances mentionnées ci-dessus.[18] Ce jour-là – dont nous fêtons le bicentenaire – se termina le procédé administratif qui rendit possible l'enseignement du français à notre université.

Toutefois, nous ignorons le nom de celui qui fut le premier maître de langue française. Le *Merkur von Ungarn* de Kovachich qui énumère longuement les enseignants, n'en dit rien. Il est vrai qu'en 1778, l'imprimerie de l'université (déjà à Buda) publia un manuel intitulé *Elementa Linguae Gallicae,* dont l'auteur s'appela Franciscus Voisard, «ejusdem Linguae Professor», mais il n'est pas sûr que Voisard ait travaillé à la faculté ; dans ce cas-là, il n'aurait pas dû s'attribuer le titre de *professor,* mais celui de *magister.* Son nom ne figure d'ailleurs ni chez Kovachich, ni dans le catalogue des archives de l'université.

Quoi qu'il en soit, en 1784 l'empereur Joseph II, en même temps qu'il créa la chaire d'allemand, défendit l'enseignement des autres langues modernes à l'université. Mentionnons encore une de ses réformes peu sympathiques : il fit baisser considérablement le traitement des professeurs...[19] C'est seulement après sa mort que le conseil de lieutenance permit à Louis Bouchard (en 1791) de donner des leçons de français facultatives à des étudiants qui devaient lui verser 1 florin 30 par mois et par personne. (Le professeur d'allemand gagnait 600 florins par an.)[20] Le successeur de Bouchard, après 1793, s'appelait Joseph Lepage ; il fit place à François Roussel en 1803. Quatre ans après, en 1807, Roussel fut titularisé avec un appointement de 300 florins, ce qui était égal au traitement des maîtres-assistants (des «adjoints»).[21]

Dans les années 70 et 80 du XVIIIe siècle, il y eut toujours plus d'écoles où les élèves pouvaient apprendre le français : chez les ursulines de Presbourg et de Nagyszombat, au Theresianum de Vác et, pour la première fois dans l'histoire de notre capitale d'aujourd'hui, chez les demoiselles anglaises de Buda, à partir de 1769.[22] Ajoutons à la liste l'internat de Kalocsa, jusqu'ici négligé à ce point de vue par les historiens, où, selon un rapport du 7 mars 1774 (cité par Kovachich), les garçons avaient des leçons de français, d'allemand, de danse, d'exercice militaire, d'architecture et de musique.[23] C'est de cette époque que date un document intéressant, dans lequel les autorités ecclésiastiques signalent à János György Stretsko, recteur du lycée luthérien de Presbourg, que le relâchement des mœurs de la jeunesse est dû à la lecture des romans et à l'étude du français. «Tristis experientia satis iam docuit, linguam Gallicam pestem esse pro nostra studiosa juventute» [= de tristes expériences nous ont assez prouvé que la langue française était la peste pour notre jeunesse studieuse] ; c'est pourquoi il faudrait interdire au moins aux théologiens d'apprendre cette langue.[24]

Heureusement, ni ces scrupules, ni les mesures germanisantes de Joseph II ne pouvaient empêcher l'extension du français en Hongrie. En 1788, c'est à Pécs, en 1789, à Szombathely que les élèves de Ferenc Czinke se mirent à l'étudier, comme l'a démontré Géza Birkás.[25] Même l'école du petit Csetnek avait un professeur de français nommé András Farkas.[26]

Pour terminer cette enquête, reportons-nous à un document, cité par Géza Lakatos.[27] En 1792, le Collège calviniste de Debrecen prit une décision, selon laquelle par la suite, on ne nommerait professeur que celui qui, outre le latin et le grec, parlerait allemand et français. Il est difficile de trouver le mot juste pour apprécier le développement depuis le commencement du siècle, époque à laquelle un enfant de Sopron salua l'évêque en français, jusqu'au moment où une célèbre école supérieure, dépositaire des traditions les plus riches du pays, juge indispensable que ses professeur parlent cette langue. Après les contacts du moyen âge, ce XVIIIe siècle si peu connu – ou même méconnu – rendit possible une nouvelle rencontre des cultures française et hongroise, et de Batsányi à Petőfi, Ady, Attila József, Radnóti et Gyula Illyés, c'est-à-dire jusqu'à nos jours, cette rencontre devait rester l'un des facteurs les plus importants de notre civilisation.

Imre Vörös

NOTES

[1] Ravasz – Felkai – Bellér – Simon, *A magyar nevelés története a feudalizmus és a kapitalizmus korában* [= Histoire de l'éducation en Hongrie à l'époque de la féodalité et à celle du capitalisme]. Budapest 1961, p. 42.

[2] Sipos, Istvánné, *Bél Mátyás pedagógiai reformtörekvései* [= Les initiatives de Mathias Bél en vue d'une réforme pédagogique]. *In* «Magyar Pedagógia» 1962, p. 219.

[3] Markusovszky, S., *A pozsonyi líceum története* [= Histoire du lycée de Presbourg]. Pozsony 1896, p. 233.

[4] Citée par Schwartz von Megyes, R., dans sa *Geschichte des Kollegs der Gesellschaft Jesu in der Königlichen Freistadt Sopron,* Veszprém 1935, pp. 95 et 114.

[5] Cf. Oravetz, V., *Les impressions françaises de Vienne (1567–1850).* Szeged 1930, p. 8.

[6] Dans le volume intitulé «*A korszerű nyelvtanítás kérdései*» [= Problèmes de l'enseignement moderne des langues], Budapest 1965, pp. 275–282.

[7] Baranyai, Z., *A francia nyelv és műveltség Magyarországon. XVIII. század* [= La langue et la civilisation françaises en Hongrie au XVIIIe siècle]. Budapest 1920, p. 23. – Finánczy, E., *A magyarországi közoktatás története Mária Terézia korában* [= Histoire de l'éducation publique en Hongrie à l'époque de Marie-Thérèse]. Budapest 1899, tome I, p. 339.

[8] Vértes, M., *Les représentations théâtrales en langue française sur la Scène Hongroise.* Kolozsvár 1943, pp. 21–22.

[9] Nagy, P., *A francia klasszikus dráma fogadtatása Magyarországon* [= La réception du drame français classique en Hongrie]. Budapest 1943, p. 9.

[10] Finánczy, *op. cit.,* tome II, p. 107.

[11] Schwartz von Megyes, *op. cit.,* p. 82.

[12] Koncz, J., *A marosvásárhelyi evang. reform. kollegium története* [= Histoire de l'école supérieure calviniste de Marosvásárhely]. Marosvásárhely 1896, p. 267.

[13] Koncz, *op. cit.,* pp. 504–505.

[14] La lettre est conservée à l'Académie hongroise, Rui 2017. 68–70. Je remercie en ce lieu Mme Dóra F. Csanak de me l'avoir communiquée.

[15] Kovachich, Martin Georg, *Merkur von Ungarn,* II (1787), pp. 48–49.

[16] Kovachich, *op. cit.,* pp. 59–60.

[17] Kovachich, *op. cit.,* p. 753.

[18] Pauler, T., *A budapesti Magyar Kir. Tudomány-Egyetem története* [= Histoire de l'Université Royale de Budapest]. Budapest 1880, tome I, p. 75.

[19] Pauler, *op. cit.,* p. 234.

[20] Szentpétery, I., *A bölcsészettudományi kar története 1635–1935* [= Histoire de la Faculté des Lettres, 1635–1935]. Budapest 1935, p. 311.

[21] Szentpétery, *op. cit.,* pp. 312–313 et 341.

[22] Baranyai, *op. cit.,* pp. 90–91.

[23] Kovachich, *op. cit.,* p. 616.

[24] Markusovszky, *op. cit.,* pp. 270–271.

[25] Birkás, G., *A francia nyelvtanítás első nyomai Pécsett és Szombathelyen* [= Les premiers indices d'un enseignement du français à Pécs et à Szombathely], *s. d.,* pp. 4–6.

[26] Cf. l'étude de Terray, B., dans le volume intitulé «*Neveléstörténeti tanulmányok*» [= Études sur l'histoire de l'éducation], Budapest 1970, p. 68 et note 9.

[27] Lakatos, G., *A francia nyelvtanítás múltja hazánkban* [= Les traditions de l'enseignement du français dans notre pays]. Budapest 1934, p. 26.

Les Chefs-d'œuvre inconnus de Balzac

Je vous propose une lecture d'une nouvelle de Balzac qui fait allusion à plusieurs mythes millénaires (Prométhée, Pygmalion) et qui, à son tour, exercera une assez grande influence sur plusieurs écrivains et artistes, tels que Flaubert, Zola, Henry James, Cézanne et Moravia.[1] Cette nouvelle, *Le Chef d'œuvre inconnu* était également une des lectures préférées de Marx.[2]

Cette survie de la nouvelle montre sa richesse et son actualité prophétique. Mais cette influence s'explique aussi par l'hétérogénéité des interprétations. A titre d'exemple, et sans vouloir être exhaustif, je signalerai quelques interprétations. Robert André pense que dans cette nouvelle Balzac dénonce le drame de l'inspiration. Frenhofer ne serait qu'un quasi-génie, il lui manque l'exécution technique, il ne possède que la conception, l'imagination.[3] L'opinion de P. Laubriet pourrait être ramenée aux mêmes conclusions. Selon lui Balzac condamne la tentative de Frenhofer et c'est Porbus qui serait le vrai génie.[4] Or, Balzac montre Frenhofer génial dans la conception de l'œuvre comme dans la réalisation technique. Il corrige le tableau de Porbus avec quelques touches et fait des tableaux dignes de Giorgione. Porbus et Poussin considèrent Frenhofer comme un artiste de génie et même comme le «dieu de la peinture».[5] Selon le narrateur il est «le type le plus complet de la nature artiste».[6] L'interprétation d'André et de Laubriet est insuffisante, parce qu'elle ne tient pas compte de l'ensemble du texte et du contexte. Selon l'interprétation de György Lukács que nous acceptons comme interprétation de base, cette nouvelle parle de la tragédie de l'artiste moderne, c'est-à-dire de l'impossibilité où se trouve l'art moderne de créer une œuvre d'art classique avec ses moyens spécifiques de l'expression qui sont le reflet de la nature spécifique de la vie moderne et de la conception du monde qui en découle. Balzac représente l'échec d'un tel artiste et lui oppose deux autres types moins conséquents, c'est-à-dire non tragiques.[7] C'est Frenhofer que Lukács met – à juste titre – au centre de la nouvelle, c'est la figure de Frenhofer, toujours mécontent de son travail qui a passionné Marx selon le souvenir de Lafargue.[8] C'est dans la figure prophétique de Frenhofer qu'Arnold Hauser voit le symbole de l'histoire de l'art des cent dernières années, même si nous n'acceptons pas son interprétation de Frenhofer qui se serait désintéressé de la vie, «aurait tué en lui la vie».[9]

Nous cherchons le *sens* de la nouvelle dans l'esprit de Tzvetan Todorov qui le distingue de *l'interprétation* subjective,[10] donc nous proposons une lecture historique et contextuelle du texte, en complétant les interprétations insuffisantes ou réductrices.

Le texte est un produit historique qui renvoie à d'autres textes littéraires ou non-littéraires qu'il faut lire dans leur contexte. Ces textes expriment un auteur qui s'engage dans l'histoire et dans la production littéraire, avec ses angoisses, ses affirmations et négations. Ainsi, pour préciser le sens de cette nouvelle, et loin de vouloir et de pouvoir en faire une lecture définitive et de l'épuiser nous devons la comparer à d'autres œuvres de Balzac. Le texte lui-même vit dans l'histoire. Nous connaissons trois variantes de la nouvelle. La première paraît en juillet-août 1831 dans l'*Artiste,* la deuxième, toujours en 1831 dans les *Romans et Contes philosophiques,* publiés chez Gosselin, la troisième variante date de 1837. Si entre les deux premières variantes les différences sont négligeables, la troisième édition, augmentée, représente un texte fort remanié, presque nouveau. (C'est ce dernier texte que publient les éditions courantes.) La différence entre les deux textes est significative:

1. dans la première édition la scène où Frenhofer corrige le tableau de Porbus manque;
2. de même que les passages où Frenhofer explique son esthétique et
3. la conclusion: Porbus et Poussin ne critiquent pas le «chef-d'œuvre inconnu» de Frenhofer, Frenhofer ne se rend pas compte qu'il a gâché son tableau (ces passages se trouvent dans le texte à partir de la deuxième édition), mais la fin, la mort de Frenhofer et le fait, qu'il a brûlé ses tableaux ne se trouvent que dans la troisième édition,
4. le sous-titre de la première édition est: conte fantastique. Ce sous-titre est supprimé à partir de la deuxième édition (il devient plutôt: conte philosophique, conte sur l'art).

Ces différences nous permettent d'étudier séparément les deux textes. Entre 1831 et 1837 le monde, Balzac et ses idées aussi avaient changé. J'analyserai donc deux nouvelles: la première dans le contexte de ses écrits de 1830–1832. J'utiliserai son article *Des Artistes,* publié en février-avril 1830,[11] la *Peau de chagrin* et sa préface, publiées en 1831 et *Louis Lambert,* publié en 1832. Pour la deuxième édition, je l'étudierai dans le contexte des œuvres de 1837–1839, donc de *Gambara, Massimilla Doni, Illusions perdues, Pierre Grassou.*

Comme je n'ai pu consulter sur place ni les manuscrits de Balzac, ni certaines publications inaccessibles en Hongrie, je me suis servi avant tout des résultats des recherches de Pierre Laubriet sur la nouvelle[12] et de Pierre Barbéris[13] sur le contexte historique et idéologique de la nouvelle.[14]

Analyse de l'édition de 1831

Pour comprendre le contexte de cette édition, je recours surtout aux études de P. Barbéris, car cette nouvelle est étroitement liée aux préoccupations de Balzac à cette époque, à son refus du libéralisme bourgeois et des résultats de la révolution de 1830, escamotée par la grande bourgeoisie et qui est propre à plusieurs écrivains de l'époque (Stendhal, Vigny, Gautier). De cette expérience collective de frustration sont nées chez Balzac une idéologie et une attitude qui refusent la société bourgeoise, son désordre, son activité chaotique, sa fragmentation, la prostitution de toute valeur. La nouvelle société ne réalise pas ses buts, ses idéaux ; le réel, l'action sociale se séparent totalement de l'idéal, des idées. Au lieu d'intégrer et d'utiliser le moi humain avec son intelligence, ses sentiments et sa productivité, ainsi que les valeurs culturelles (autant de valeurs défendues par la bourgeoisie montante contre l'aristocratie et le clergé), la nouvelle société bourgeoise manœuvre et exploite les hommes, transformant les valeurs en marchandises et les prostituant. Le moi, la culture, la créativité humaine, la pensée ne peuvent être solidaires de la société, elles doivent s'y opposer et doivent réaliser les vraies valeurs dans la solitude et le non-engagement. Quelques mois avant la Révolution, il écrit: «*Produire et combattre* sont deux vies humaines et nous ne sommes jamais assez forts pour accomplir deux destinée.»[15] Il est – comme les saint-simoniens – pour les producteurs et contre les classes oisives et les manipulateurs bourgeois. Selon la théorie saint-simonienne les artistes, les savants et les industriels appartiennent à la catégorie des producteurs. Dans la deuxième édition, quand Frenhofer a des doutes à l'égard de son «chef-d'œuvre», en voyant la réaction des deux autres peintres, il s'écrie, pris de remords: «Je ne suis plus qu'*un homme riche*, qui, en marchant, ne fait que marcher!... Je n'aurai donc rien *produit*!...»[16] (C'est moi qui souligne.) C'est-à-dire qu'il doute, s'il appartient vraiment à la catégorie des producteurs où simplement à celle des gens qui font des mouvements inutiles, improductifs, comme certains bourgeois riches.

Pourtant Balzac va jusqu'à proclamer l'idée de l'art pour l'art en 1830. «Tout homme doué par le travail ou par la nature, du pouvoir de créer, devrait ne jamais oublier de cultiver *l'art pour l'art lui-même,* ne pas lui demander d'autres plaisirs que ceux qu'il donne, d'autres trésors que ceux qu'il verse dans le silence et la solitude.»[17] Ce n'est pas du tout l'art pour l'art cynique, basé sur le jeu, l'oisiveté, le formalisme et le goût d'épater le bourgeois de Gautier, formulé dans ses différentes préfaces au début des années 30.[18] Il s'agit des créateurs et des producteurs grandioses et puissants, non pas de rêveurs malades ou d'orfèvres ciseleurs. Dans la conception de Balzac, le mot artiste a une signification beaucoup plus large, il englobe tous ceux qui pensent et qui créent. Il range dans la catégorie des artistes Napoléon, Gutenberg, Christophe Colomb aussi bien que Luther, Calvin, Descartes, Voltaire ou bien Raphaël, Poussin, David. «Tous étaient artistes, car ils créaient, ils appliquaient *la pensée à une production nouvelle des forces humaines* (c'est moi qui souligne), à une combinaison neuve des éléments de la nature, ou physique ou morale.»[19] Il a donc une fonction sociale très importante, il «tient par un fil plus ou moins délié, par une accession plus ou moins intime au mouvement qui se prépare. Il est une partie nécessaire d'une immense machine, soit qu'il conserve une doctrine, soit qu'il fasse faire un progrès de plus à l'ensemble de l'art.»[20] Donc, en dernière analyse, c'est un art pour l'homme, art *vrai* pour homme *vrai,* lié aux véritables aspirations de l'époque, mais refusant toute soumission directe à tel ou tel groupe. C'est cette attitude qui se traduit par le

dilemme de la plupart des héros balzaciens, ils doivent choisir l'attitude de concentration solitaire, productrice, mais difficile et dangereuse ou l'attitude de dissipation sociale qui détruit l'intégrité du moi et la créativité, et aboutit à la mort. (Songez à Raphaël dans la *Peau de Chagrin,* Lucien de Rubempré qui hésitent entre les deux attitudes, là c'est Fœdora, ici ce sont les journalistes qui sont les symboles de cette société sans cœur.) Les créateurs de Balzac choisissent – avec tous ses dangers – la concentration, (Raphaël, Lambert, Claës, Bridau, D'Arthez, David Séchard etc.) qu'ils soient philosophes, inventeurs, écrivains ou peintres. Même si la conclusion de la *Peau de Chagrin* aboutit à la constatation du danger des deux attitudes : la dissipation mène à la perte de soi, à la mort, s'abîmer dans la concentration, la contemplation, c'est ne pas vivre.

La préface de la *Peau de Chagrin* dit nettement le détachement de Balzac des valeurs bourgeoises : «Le monde nous demande de belles peintures : où en seraient les types ? *Vos* habits mesquins, *vos* révolutions manquées, *vos* bourgeois discoureurs, *votre* religion morte, *vos* pouvoirs éteints, *vos* rois en demi-solde, sont-ils donc si poétiques qu'il faille vous les transfigurer ? Nous ne pouvons aujourd'hui que nous moquer. La raillerie est toute la littérature des sociétés expirantes.»[21] (C'est moi qui souligne.)

Il refuse ce monde pour des raisons politiques et esthétiques. Dans la nouvelle analysée ce monde, le monde extérieur est absent. Nous savons une seule chose, c'est que l'époque est un «temps de troubles et de révolutions»[22] et qu'à cette époque s'opposent les gens qui veulent «conserver le feu sacré»,[23] ceux qui visitent le tableau de Porbus et les artistes qui «malgré le malheur des temps»[24] parlent de la peinture. C'est-à-dire les deux tâches de l'art dont il parle dans son article : la conservation des valeurs culturelles que représente Porbus et la pensée, l'innovation, l'invention qu'incarne Frenhofer et que continuera sûrement Poussin. Cette invention est en partie une conservation (Frenhofer garde le secret de Mabuse).

Notons qu'entre les personnages les rapports bourgeois n'existent pas. Ce sont des êtres vivants, grandioses qui ne sont pas dégradés par les relations bourgeoises, comme Lucien de Rubempré et les journalistes dans *Illusions perdues,* ni blessés par l'insensible Fœdora, comme Raphaël dans la *Peau de Chagrin.* Le jeune Poussin et son amante, Gillette, le vieux Frenhofer et son maître Mabuse sont des êtres purs, autonomes, qui refusent le compromis, le pli. Seul Porbus fait un compromis, il travaille pour la Cour, il travaille un peu vite et ne souffle pas toute son âme à ses créations. Aussi ne peut-il pas être le personnage central de la nouvelle, il n'est qu'un intermédiaire entre les deux génies. Mais il travaille seul, il n'exploite personne, il a des amis, son attitude est motivée par sa faiblesse physique, même si les grandes passions qui aspirent à la totalité manquent de sa vie, tandis que Poussin et Frenhofer sont vraiment amoureux, l'un d'une femme réelle, l'autre de son tableau. Pourtant la différence entre lui et les autres est qu'il n'est qu'un bon peintre, les autres sont plus que peintres : artistes créateurs, chercheurs d'une totalité, d'un absolu, plutôt *amants,* plutôt *poètes* que peintres. Frenhofer va plus loin : il aspire à être *Dieu,* à être *père.* Ce qui est commun dans les quatre catégories, c'est le motif de *la création* ou la procréation, c'est-à-dire la création de la vie. Frenhofer veut créer la vie et est amoureux de sa création. C'est par là qu'il veut *se diviniser,* rivaliser avec Dieu. C'est une incarnation du mythe de Pygmalion et de Prométhée. Frenhofer est très riche, mais nous ne connaissons pas l'origine de sa richesse. Pourtant sa richesse ne l'a pas défiguré. Il est à la fois Mécène et artiste, mais son mécénat est basé sur des sentiments désintéressés, il est plutôt *père* et *ami,* son attitude s'oppose à la commercialisation de l'art au XIXe siècle. Il ne cherche aucunement à exploiter les autres, il est généreux, il a dépensé sa fortune pour satisfaire les passions de Mabuse, il a rendu service à Porbus, il achète le dessin de Poussin (dans la troisième édition il transmet à Poussin le secret du relief, de la vie, hérité de Mabuse). Il vit entouré d'objets esthétiques de valeur. Il se désintéresse de l'étape déjà franchie, il ne s'occupe que du nouveau. Sa grandeur se reflète dans les paroles de Poussin. Il a peint des tableaux aussi parfaites que Giorgione, mais il les sent déjà dépassés. Il veut aller plus loin. Il donne tout (il donnerait toute sa fortune pour voir la nature parfaite, divine), et par là il illustre la phrase des *Artistes.* L'artiste est un «don perpétuel».[25] Mais il garde farouchement le mystère, son œuvre inachevée. «Je tuerais le lendemain celui qui l'aurait souillée d'un regard».[26] Montrer son tableau équivaut pour lui à la prostitution. «Montrer ma créature, mon épouse ! ... déchirer le voile dont j'ai chastement couvert mon bonheur ? Mais ce serait une horrible prostitution.»[27]

La réaction de Gillette est absolument pareille : elle refuse de se déshabiller devant Frenhofer : «Je donnerais ma vie pour toi – dit-elle à Poussin, mais je n'ai jamais promis de renoncer à ton amour, à toi... Si je me montrais ainsi à un autre qu'à toi, tu ne m'aimerais plus... et moi-même, je me trouverais indigne de toi.»[28] A la fin, quand elle cède quand même à Poussin, car c'est le prix de l'initiation au secret, au mystère de l'art que détient Frenhofer, elle dit : «Tue-moi, je serais une infâme de t'aimer encore, car je te méprise... Tu es ma vie et tu me fais horreur... Je crois que je te hais déjà.»[29] Pour elle son amour est un absolu. Toute concession, tout compromis dégrade l'amour. Même quand Possin la regarde comme on regarde un modèle, avec les yeux du peintre et non pas de l'amant, elle est gênée. Elle voit très bien que son amant est déchiré par un conflit entre l'amour et l'amour de l'art. Les deux sentiments aspirent à la totalité, et Poussin choisit l'art. Pourtant cela ne va pas sans hésitation. «J'aime mieux être aimé que glorieux !... tu es plus belle que la fortune et les honneurs. Va, jette mes pinceaux, brûle ces esquisses. Je me suis trompé... ma vocation c'est de t'aimer. Je ne suis pas peintre, je suis amoureux !... Périsse l'art et tous ses secrets !...»[30]

Cette exigence d'absolu fait que les conflits se posent en termes de vie et de mort. Tout ou rien.

Poussin vit dans la misère. Il y a un contraste entre ses incroyables richesses de cœur, la surabondance du génie et de sa misère. Il est timide, des moments de découragement et d'exaltation se succèdent dans son cœur, comme d'ailleurs chez Frenhofer. (Rien de pareil chez Porbus.) Il tombe souvent dans une rêverie profonde, comme Frenhofer. Il a l'orgueil et l'intégrité morale des pauvres. Il ne veut pas accepter l'argent que Frenhofer lui donne pour son dessin.

Pourtant, les conflits ne manquent pas. Poussin sacrifie Gillette, son amour, mais pour la connaissance du secret de l'art, de la création, donc pour quelque chose qui est aussi un absolu, et non pas pour une valeur dégradée (avantage matériel, etc.).

Il y a aussi un conflit entre les aspirations de Frenhofer à saisir toute la vie, tout le mouvement, toute la richesse de la nature, donc créer une seconde nature, une seconde vie, un second mouvement, une seconde femme (tout cela est dégradé dans la réalité bourgeoise selon le témoignage de la *Peau de chagrin*) purs, parfaits, personnels et son incapacité de réaliser cette totalité dans *un* tableau. Les limites de la peinture l'empêchent également de parfaire son œuvre. Car il veut créer une femme réellement vivante. «Vous êtes devant une femme et vous cherchiez un tableau !... Il y a tant de profondeur sur cette toile ! l'air y est si vrai, que vous ne pouvez plus le dinstinguer de l'air qui nous environne... Où est l'art? ...perdu, disparu... Et ses cheveux... la lumière ne passe-t-elle pas au travers... Mais elle a respiré, je crois !... Ce sein!... Voyez, qui ne voudrait l'adorer à genoux ?... Ses chairs palpitent. Elle va se lever, attendez !...»[31] Donc, il croit avoir pu réaliser un être vivant par les moyens de la peinture. Il veut se diviniser par la création, par l'art. Cette rivalisation avec Dieu explique l'adjectif «diabolique»[32] du vieillard. Les rêves démiurgiques de l'homme créateur se reflètent dans les aspirations de Frenhofer qui veut être *plus que peintre.*

Comment ce monde mythique et ce monde de pureté absolue peuvent-ils exister ? La génialité de Balzac consiste dans le fait qu'il transpose l'action de la nouvelle à une époque qui n'est pas la sienne, à une époque où les rapports bourgeois n'étaient pas dominants. L'action se déroule en 1612. Pourtant, entre cette époque et l'époque de Balzac, époques de «troubles et de révolutions» il y a des ressemblances. Dans l'article cité *Des Artistes,* la dernière période vraiment harmonieuse de l'art (où il y avait une harmonie entre l'artiste et son époque) est la renaissance, depuis «les événements qui ont séparé notre époque de la renaissance ont tellement tourmenté notre patrie que rien n'y a pu éclore. Si nous n'avons jamais compris les êtres doués de puissance créatrice, peut-être étaient-ils en disharmonie avec nos civilisations successives».[33] Je signale également que selon la philosophie saint-simonienne l'âge organique du moyen-âge (ou même de la renaissance) a été suivi par l'âge critique des troubles qui dure toujours au XIXe siècle. Par conséquent, pour Balzac comme pour les saint-simoniens, il y a une continuité entre les deux époques.

Comment suggère-t-il que la nouvelle n'appartient pas simplement au genre historique ? Il refuse de faire des descriptions historiques exactes qui connaissent une telle vogue depuis W. Scott. Dans un passage qui ne se trouve plus dans la troisième édition, il explique pourquoi il ne fait pas de description exacte

de l'atelier de Porbus. Il n'y a pas de détail *artistement historique.* «Les descriptions sont si cruellement difficiles à bien faire, sans compter l'ennui des lecteurs.»[34] Ailleurs: «le placage historique me semble fatigant, outre que beaucoup ne comprennent plus les vieux mots».[35] Le narrateur omniscient raconte les aventures du tableau de Porbus jusqu'au temps de la narration. C'est l'histoire d'une dégradation. «Ce chef-d'œuvre, destiné à Marie de Médicis, fut par elle vendu à Cologne, aux jours de sa misère ; et lors de notre invasion en Allemagne (1806), un capitaine d'artillerie le sauva d'une destruction imminente, en la mettant dans son porte-manteau. C'était un protecteur des arts qui aimait mieux prendre que voler. Ses soldats avaient déjà fait des moustaches à la sainte protectrice des filles repenties, et allaient, ivres et sacrilèges, tirer à la cible sur la pauvre sainte, qui, même en peinture, devait obéir à sa destinée. Aujourd'hui cette magnifique toile est au château de la Grenadière, près de Saint-Cyr en Touraine, et appartient à M. de Lansay.»[36] En plus, avec ses comparaisons, ses maximes et ses sentences il fait immédiatement sentir *l'actualité* de ses propos... Il compare la timidité de Poussin à entrer chez Porbus à «l'irrésolution d'un *amant* ou d'un courtisan de fraîche date, incertain de l'accueil que le *roi* va lui faire».[37] (par les comparaisons il suggère que l'art est un *amour*, une *puissance en général,* car les comparaisons ne renvoient pas au temps du récit). Ensuite il généralise encore sous forme de maximes: «Il éprouvait cette sensation profonde qui a fait vibrer *tous les cœurs* des grands artistes, quand, au fort de leur jeunesse et de leur amour pour l'art, ils ont abordé certains hommes de génie, ou quelque chef-d'œuvre.»[38]

«Il existe dans *tous* les sentiments humains une fraîcheur vierge, une fleur primitive, enthousiasme qui va toujours faiblissant jusqu'à ce que le bonheur ne soit plus qu'un souvenir et la gloire un mensonge ; or, parmi nos émotions fragiles, rien ne ressemble à l'amour comme la passion primordiale et jeune d'un artiste commençant le délicieux supplice de sa destinée de gloire et de malheur, passion pleine d'audace et de timidité, de croyances vagues et de découragements certains.»

«A celui qui, léger d'argent, adolescent de génie, n'a durement palpité en se présentant devant un maître, il manquera toujours une corde dans le cœur, une touche de pinceau, un sentiment dans l'œuvre, une certaine expression de poésie. Il y a bien des fanfarons, bouffis d'eux-mêmes, qui croient trop tôt à l'avenir, mais ceux-là ne deviennent gens d'esprit que pour les sots».[39]

Donc, la nouvelle permet plusieurs niveaux de lecture. La nouvelle peut se lire à la fois au passé, au présent et même au futur. Le sujet peut en être ou bien l'art dans le sens large, c'est-à-dire la productivité, ou la peinture seule. La troisième édition parle plus de la peinture que la première.

Si on la lit strictement du point de vue de l'histoire de la peinture, le choix du temps peut être également considéré comme très heureux. La peinture de la renaissance a posé théoriquement et pratiquement certains problèmes du relief et de la représentation plastique de la nature que reprend plus tard la peinture romantique et, plus tard, l'impressionnisme et l'art moderne. L'historien de l'art hongrois Árpád Timár a relevé des parallélismes entre les traités de Léonard de Vinci et des idées de Frenhofer ;[40] Laubriet parle à propos de Frenhofer (peintre imaginaire) des vingt dernières années du Titien qui annoncent l'impressionisme.[41]

La nouvelle est donc historiquement fidèle au passé, elle participe aux discussions esthétiques du présent et est prophétique, parce qu'elle annonce la difficulté créatrice plus aiguë à partir de la deuxième moitié du siècle et annonce aussi certaines tendances de l'art de l'avenir.

La première variante de la nouvelle ne se termine pas par la mort de Frenhofer. Le passage suivant *Des Artistes* pourrait bien l'illustrer: «Pour les artistes enfin, le monde extérieur n'est rien ! Ils racontent toujours avec infidélité ce qu'ils ont vu dans le monde merveilleux de la pensée. Le Corrège s'est enivré du bonheur d'admirer sa Madone étincelante de beautés lumineuses, bien longtemps avant de la rendre. Il vous l'a livré, sultan dédaigneux, après en avoir joui délicieusement. Quand un poète, un peintre, un sculpteur donnent une vigoureuse réalité à l'une de leurs œuvres, c'est que l'intention avait lieu au moment de la création. Les meilleurs ouvrages des artistes sont ceux-là, tandis que l'œuvre dont ils font le plus grand cas, est, au contraire, la plus mauvaise, parce qu'ils ont trop vécu par avance avec leurs figures idéales. Ils ont trop bien senti pour traduire.»[42] Frenhofer à fait d'admirables tableaux, mais il a gâté le dernier dont il voulait faire son chef-d'œuvre. Dans la deuxième édition Poussin et Porbus critiquent le tableau. Le vieillard semble se rendre compte de son erreur, mais il finit par refuser la critique. «Je la vois, moi»[43] – dit-il.

Là encore, on pourrait citer une explication dans l'article *Des Artistes*: «Jamais l'œuvre la plus belle ne peut être comprise... Elle est, dans un petit espace, l'effrayante accumulation d'un monde entier de pensées, c'est une sorte de résumé... L'artiste, dont la mission est de saisir les rapports les plus éloignés, de produire des effets prodigieux par le rapprochement de deux choses vulgaires, doit paraître déraisonner fort souvent... Il a tous les symptômes de la folie...»[44]

Il dit encore: l'art, les connaisseurs aussi sont contre *l'artiste-novateur.* Donc, dans la première édition le narrateur est tout-à-fait solidaire avec l'artiste autonome, idéaliste, qui vit en dehors du monde réel.

La troisième édition et son influence

Dans la troisième édition, Balzac insiste encore sur le talent total, théorique, visionnaire et technique de Frenhofer. Lukács cite plusieurs fois dans son *Esthétique* les affirmations du peintre comme des idées valables, ainsi que le fait que ses idées sont tirées de son expérience de peintre.[45] La partie esthétique y est beaucoup plus développée et contient beaucoup d'idées géniales sur la peinture, mais aussi la volonté de dépasser la peinture. Frenhofer reste le personnage principal comparé à Rabelais et à Socrate, pourtant, visiblement, les mérites de Porbus sont également mieux éclairés. Il suffit de comparer les deux descriptions de l'atelier de Porbus.

Première édition: «Il y avait surtout une croisée ogive, colorée, et une petite fille occupée à remettre ses chausses, exécutées avec un fini vraiment regrettable. C'était aussi vrai, aussi faux, aussi peigné, léché, qu'une croquade d'amateur; mais les arts sont si malades, qu'il y aurait crime à faire encore des tableaux en littérature: aussi nous sommes généralement sobres d'images par pure politesse.»[46]

Deuxième édition: «Concentré sur une toile accrochée au chevalet, et qui n'était pas encore touchée que de trois ou quatre traits blancs, le jour n'atteignait pas jusqu'aux noires profondeurs des angles de cette vaste pièce; mais quelques reflets égarés allumaient dans cette ombre rousse une paillette argentée au ventre d'une cuirasse de reître suspendue à la muraille, rayaient d'un brusque sillon de lumière la corniche sculptée et cirée d'un antique dressoir chargé de vaisselles curieuses, ou piquaient de points éclatants la trame grenue de quelques vieux rideaux de brocart d'or aux grands plis cassés, jetés là comme modèles. Des écorchés de plâtre, des fragments et des torses de déesses antiques, amoureusement polis par les baisers des siècles, jonchaient les tablettes et les consoles. D'innombrables ébauches, des études aux trois crayons, à la sanguine ou à plume, couvraient les murs, jusqu'au plafond. Des boîtes à couleurs, des bouteilles d'huile et d'essence, des escabeaux renversés ne laissaient qu'un étroit chemin pour arriver sous l'auréole que projetait la haute verrière dont les rayons tombaient à plein sur la pâle figure de Porbus et sur le crâne d'ivoire de l'homme singulier.»[47]

La deuxième description n'est plus négative, mais elle reste extérieure, technique, tandis que dans l'atelier de Frenhofer les accessoires de la peinture ne comptent pratiquement pas, mais derrière le désordre apparent se cachent des valeurs.

Première édition, plus détaillée et extérieure: «un vaste atelier, couvert de poussière, où tout était en désordre, d'où le jour tombait d'en haut, et où ils virent ça et là, des tableaux accrochés aux murs parmi des statues, des essais, des bustes, des mains, des squelettes et des haillons. Ils s'étaient arrêtés tout d'abord devant une figure de femme de grandeur naturelle, demi-nue, et pour laquelle ils furent saisis d'admiration.»[48]

La troisième édition, plus dense, insiste sur l'essentiel: «un vaste atelier couvert de poussière, où tout était en désordre, où ils virent çà et là des tableaux accrochés aux murs. Ils s'arrêtèrent tout d'abord devant une femme de grandeur naturelle, demi-nue, et pour laquelle ils furent saisis d'admiration».[49]

Frenhofer est en même temps critiqué par Porbus et par le narrateur. Le reproche de Porbus que les peintres doivent penser la brosse à la main[50] est – à mon sens – ambigu. Il est dirigé contre Porbus aussi qui n'est que technicien. Mais la critique de la richesse de Frenhofer qui l'empêche d'achever son œuvre provient de Balzac.[51]

La différence essentielle réside dans la fin de la nouvelle. Frenhofer voit lucidement son erreur d'avoir créé, par surabondance de génie, une non-œuvre. «Le lendemain – continue Balzac – Porbus, inquiet, revient voir Frenhofer et apprit qu'il était mort dans la nuit, après avoir brûlé ses toiles».[52] Et le narrateur «omniscient» reste muet. Nous ne savons pas s'il s'est suicidé ou s'il est simplement mort, ni les raisons de sa mort. Certes – c'est une fin tout à fait logique. Pour lui c'est une faute impardonnable que d'avoir montré son tableau encore inachevé, d'avoir «prostitué» son amour. Et ainsi, la nouvelle «polymorphe»,[53] basée sur deux lignes: l'amour de Frenhofer pour son tableau (Catherine), l'amour de Poussin pour Gillette aboutissent à une conclusion parallèle. Poussin perd Gillette pour l'avoir montrée nue à un autre, Frenhofer perd sa Catherine, pour l'avoir montrée aux autres. Pour Poussin il reste encore son œuvre, mais pour Frenhofer, il n'y a plus rien, son œuvre était son amour.

Certes, cette conclusion est préparée dès la première édition: «J'aurais la force – dit Frenhofer – de brûler ma toile à mon dernier soupir, mais lui faire supporter le regard d'un homme, d'un jeune homme, d'un peintre... non... non.»[54]

Mais il y a aussi une évolution dans l'attitude de l'auteur. Balzac continuait à reconnaître la grandeur et le tragique, et il insiste sur l'aspect *tragique* du drame des créateurs solitaires du type de Frenhofer, mais il se rendait compte également de l'inefficacité et des dangers de cette négation totale de la société. Désormais le monde extérieur existe pour lui. La créativité seule, sans attaches avec le réel, risque de tourner à vide, de faire souffrir le créateur et les autres, ainsi «un désordre peut être produit par la pensée arrivée à tout son développement et on arrive au suicide de l'art».[55]

Il se détache de plus en plus de cette conception idéaliste de la créativité, de ce contre-monde sans attaches avec le monde réel, tout en continuant à attaquer les institutions culturelles de la bourgeoisie (édition, journal, théâtre) et il insiste sur l'importance de la communication artistique.

Il écrit dans la préface de *Gambara* (1837):

«Je resterai toujours attaché au parti séditieux et incorrigible qui proclame la liberté des yeux et des oreilles dans la république des arts, se prétend apte à jouir des œuvres créées par le pinceau, par la partition, par la presse, qui croit *irréligieusement* que les tableaux, les opéras et les livres sont faits pout tout le monde et pense que les artistes seraient bien embarrassés s'ils ne travaillaient que pour eux, bien malheureux s'ils n'étaient jugés que par eux-mêmes,[56] tandis que Frenhofer considérait comme la prostitution de son œuvre tout contact de cette œuvre avec les autres.»

Dans la préface de *Massimilla Doni* (1839) nous lisons ce qui suit:

«Longtemps, l'auteur a cru faire de l'art et de la science en pure perte, pour sa *satisfaction personnelle;* mais chaque jour, il revient de *son erreur,* en apprenant qu'il n'est pas de travail consciencieux qui ne reçoive tôt ou tard sa récompense».[57]

C'est cette nécessité de communication, de critique du solipsisme aussi qui fait que Balzac tue Frenhofer. Il continue à faire l'éloge de sa grandeur prométhéenne de penseur et de créateur, qui ne se soumet pas aux tendances de fragmentation et de prostitution de la société bourgeoise. Mais dans d'autres œuvres il complète son étude du rapport de l'artiste et de son œuvre par l'analyse des intermédiaires entre les œuvres et le public. Ces intermédiaires ont un caractère social et reflètent les lois les plus profondes du capitalisme. Il s'agit des institutions culturelles, des marchands, des manœuvriers. Balzac crée même la figure de l'anti-artiste total, Pierre Grassou (dont le tableau est corrigé par le peintre de génie Bridau) qui n'a aucune imagination, aucune invention, qui ne fait que copier les œuvres du passé et, par l'intermédiaire d'un marchand qui les vend et un bourgeois enrichi «féru d'art» ces copies deviennent dans le faux musée du bourgeois «d'autenthiques chefs-d'œuvre» du passé. Cet anti-artiste sera l'artiste célébré, décoré, riche de la société. Dans les *Illusions perdues* il montre tout le mécanisme de la transformation des créations humaines en marchandises, et la dégradation de toutes relations humaines en rapports basés sur l'intérêt et l'argent. Le voie parallèle des deux *poètes* (créateurs), de l'inventeur technique David Séchard et du poète Lucien Chardon aboutit à la même perte de leur créativité, au même échec, pourtant David choisit l'attitude de la concentration créatrice et Lucien, après quelque hésitation finit par adopter la voie de la dissipation sociale, la prostitution de son talent. Mais ils luttent avec les forces réelles de la société, parce qu'ils veulent que leur talent serve, soit reconnu. Lucien lutte avec les éditeurs, les journalistes, les théâ-

tres, David lutte avec les grands capitalistes Cointet. Il est vrai aussi que selon Balzac, ce n'est pas seulement les forces capitalistes qui transforment toute valeur en marchandise qui contribuent à leur échec, mais aussi leur faiblesse de continuer la lutte. Le symbole de cette société où les valeurs et les vrais rapports humains sont transformés en marchandise, reste la prostitution. Balzac crée un symbole magnifique de la prostitution sociale générale : les baraques sales et dégoûtantes près du Palais Royal. C'est à la fois l'endroit où on vend des articles de mode, où les écrivains rencontrent leurs éditeurs et celui des filles qui se vendent. C'est-à-dire le symbole de la prostitution du travail humain physique (industrie) par le commerce, la manipulation par la mode, celle des produits du travail intellectuel et du corps humain.[58] Et les personnages du roman vivent dans ce monde, échouent ou se résignent ou mènent une lutte réelle contre les forces de la dégradation. Car le «contre-monde» existe dans *Illusions perdues* aussi : c'est le Cénacle qui réunit des monarchistes purs (d'Arthez), des républicains purs (Michel Chrestien), le peintre Bridau, le médecin Bianchon et le philosophe Louis Lambert etc. Ce Cénacle constitue une valeur de création où les relations humaines ne sont pas aliénées, mais c'est aussi l'action. Il a des points d'attaches au monde réel, ils lancent leur journal *vrai* et préparent la Révolution.

Par conséquent «produire et combattre» peuvent être réunis dans le monde réel aussi.

L'attitude de Frenhofer n'a plus sa place dans ce monde. Balzac s'est entre-temps transformé : de romantique idéaliste il est devenu réaliste critique, «secrétaire de la Société». Les figures allégoriques (types individualisés) se sont transformées en types réalistes (individus typisés) ce qui permet la représentation des personnages et des destins concrets ayant des rapports complexes et dynamiques avec une société concrète.

Certes – *Le Chef-d'œuvre inconnu* explicite les hantises de Balzac aussi. Il craint de ne pas pouvoir achever son chef-d'œuvre rêvé. Il corrige, il retouche continuellement ses œuvres, ne les gâche-t-il pas ? Comment mettre la totalité de la pensée toujours en mouvement dans une œuvre ? Au moment de la première édition il n'a pas encore l'idée de *la Comédie Humaine* qui est à la fois une œuvre, une somme, mais représente en même temps successivement tous les aspects importants du réel. Donc il résout la dialectique de la créativité continue et de l'œuvre achevée, en même temps que la dialectique de l'équilibre du subjectif et de l'objectif.

Mais le problème de Frenhofer reste actuel pour beaucoup d'artistes solitaires de la deuxième moitié du XIXe siècle et du XXe siècle. La difficulté créatrice s'accroît, mais plutôt par stérilité ou hantise de la stérilité que par la surabondance de l'activité comme chez Frenhofer. Songeons à l'exemple de Baudelaire qui pépare son chef-d'œuvre connu, les *Fleurs du Mal* pendant plus de 25 ans, mais aussi au chef-d'œuvre inconnu de Mallarmé, son *Livre* qui aurait été la Somme de sa vie et qu'il a fait brûler par sa famille après sa mort. Mais le peintre qui crée un chef-d'œuvre inconnu figure aussi bien dans l'*Éducation sentimentale* de Flaubert que dans l'œuvre de Zola.[59] Nous n'avons pas ici la possibilité de comparer les différents peintres, mais aucun n'égale la grandeur de Frenhofer, et ils ratent leurs tableaux par stérilité ou tare physiologique. La littérature prométhéenne qui veut changer la vie devient aussi difficile (le silence de Rimbaud, son adieu à la poésie) que la poésie formaliste, subjective (silence de Valéry).

Le problème de Frenhofer est repris encore une fois dans l'art d'avant-garde. Les deux aspects de ses recherches, le formalisme et le vitalisme, c'est-à-dire la dissolution de l'art dans la vie, la volonté de dépasser l'art caractérisent également les mouvements d'avant-garde du début du XXe siècle. Le surréalisme qui exalte la spontanéité créatrice, l'écriture automatique aboutit à la négation de l'œuvre même. La poésie est dissoute dans la vie et totalement différente du poème conçu, conscient que les surréalistes nient. C'est le point qui opposera Eluard à Breton, parce qu'Eluard n'acceptera jamais l'identification totale de n'importe quelle écriture automatique au poème.[60] Le surréalisme niera également le genre du roman. Aragon écrira quand même un grand roman, *La défense de l'infini*, qu'il brûlera à Madrid avant de vouloir se suicider.

Aragon et Eluard, tout comme Balzac, finiront quand même par dépasser cette attitude de révolte idéaliste et il arriveront à reconnaître le Monde réel et ses lois ainsi que les moyens de les transformer. Car il semble que chaque génération doive revoir, réapprendre et réinventer le réel.

István Fodor

NOTES

[1] Sur la survie du *Chef-d'œuvre inconnu* voir Laubriet, P., *Un cathéchisme d'esthétique. Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac* Paris, 1961. Didier; Brady, P., *L'OEuvre d'Emile Zola. Roman sur les arts. Manifeste, autobiographie, roman à clef* Genève, 1968. Droz.

[2] cf. Marx, K. – Engels, Fr., *Művészetről, irodalomról* (Sur l'art et la littérature), Budapest, 1966. Kossuth p. 746.

[3] André, R., Un portrait de l'artiste In: Balzac: *Le chef-d'œuvre inconnu, Pierre Grassou, Sarrasine, Gambara, Massimilla Doni* Paris, 1970. Le livre de poche, p. 11.

[4] Laubriet, P., op. cit. 118–122.

[5] Laubriet, P., op. cit. p. 217.

[6] Laubriet, P., op. cit. p. 221.

[7] Lukács, Gy., *Világirodalom* (Littérature universelle) Budapest, 1969. p. 133.

[8] Marx, K. – Engels, Fr., op. cit. p. 746.

[9] Hauser, A., *A művészet és az irodalom társadalomtörténete* (Histoire sociale de l'art et de la littérature) vol. 2., Budapest, 1969. Gondolat, 224–225.

[10] Todorov, Tzv., Les catégories du récit littéraire *Communications* 1966/8, 125–126; sur l'analyse formelle du récit voir encore Todorov, Tzv., *Littérature et signification,* Paris, 1967. Seuil; Todorov, Tzv. *Introduction à la littérature fantastique,* Paris 1970. Seuil; *Poétique de la prose,* Paris 1971. Seuil; Genette, G., *Figures III,* Paris, 1972. Seuil; Des Loges, St., *L'art structural de la narration dans la nouvelle de Balzac* Wrocław – Warszawa – Kraków, 1967.

[11] *OEuvres complètes de Balzac XXII. OEuvres diverses* 5e partie. Portraits et critique littéraire, Paris, 1872. Michel Lévy 143–156.

[12] Laubriet, P., op. cit. et *L'Intelligence de l'art chez Balzac. D'une esthétique balzacienne* Paris, 1961. Didier.

[13] Barbéris, P., *Balzac et le mal du siècle* Paris, 1970. Gallimard; Balzac, une mythologie réaliste 1971. Larousse; *Mythes balzaciens* Paris, 1972. Armand Colin; *Le Monde de Balzac* Paris, 1973. *Lectures du réel* Paris, 1973. Éditions Sociales.

[14] voir encore: Atkinson, G., *Les idées de Balzac d'après la Comédie Humaine* Genève-Lille 1950. tome V.; Delattre, G., *Les opinions littéraires de Balzac* Paris, 1961. P.U.F.; Bonard, O., *La peinture dans la création balzacienne. Inventions et visions picturales de la Maison du Chat-qui-pelote au Père Goriot* Genève, 1969. Droz.

[15] Des artistes in *OEuvres Complètes XXII* p. 136.

[16] Laubriet, p., *Un cathéchisme d'esthétique* op. cit. p. 238.

[17] Des artistes op. cit. p. 136.

[18] Gautier, Th., Préfaces d'*Albertus,* de *Mademoiselle de Maupin* etc.

[19] Des artistes op. cit. p. 144. Confrontez cette théorie à la théorie de l'imagination créatrice chez Baudelaire: Salon de 1859. In: *OEuvres complètes* Paris, 1961. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, édition révisée, complétée et présentée par Cl. Pichois Paris, 1961. Gallimard 1036–1045.

[20] Balzac, H. de, *OEuvres complètes* XXII. p. 136.

[21] Balzac, H. de, op. cit. p. 404.

[22] Laubriet, P., op. cit. p. 207.

[23] Laubriet ibid.

[24] Laubriet op. cit. 215–216.

[25] Balzac, *OEuvres complètes* XXII. p. 149.

[26] Laubriet op. cit. p. 230.

[27] Laubriet op. cit. p. 229.

[28] Laubriet op. cit. p. 225.

[29] Laubriet op. cit. p. 239.

[30] Laubriet op. cit. p. 226.

[31] Laubriet op. cit. p. 235.

[32] Laubriet op. cit. p. 205.

[33] Balzac, *OEuvres complètes* XXII p. 144.

[34] Laubriet op. cit. p. 206.

[35] Laubriet op. cit. p. 207.

[36] Laubriet op. cit. p. 207.

[37] Laubriet op. cit. p. 203. (c'est moi qui souligne)

[38] Laubriet op. cit. p. 204. (c'est moi qui souligne)

[39] Laubriet ibid.

[40] Timár, Á., «Le Chef-d'œuvre inconnu» (Kriesenzeichen der Klassischen Malerei in einer Novelle von Balzac) *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae* 1971. 91–101.

[41] Laubriet op. cit. p. 96.

[42] Balzac, *Œuvres complètes* XXII p. 148.
[43] Laubriet op. cit. p. 239.
[44] Balzac, *Œuvres complètes* XXII. p. 150.
[45] Lukács, Gy., *Az esztétikum sajátossága* (La Spécificité de l'esthétique) Budapest, 1969. Akadémiai Kiadó vol. II. 139–140, 149 etc.
[46] Laubriet op. cit. 206–207.
[47] Laubriet ibid.
[48] Laubriet op. cit. 234.
[49] Laubriet op. cit. p. 235.
[50] Laubriet op. cit. p. 223.
[51] Laubriet op. cit. p. 223.
[52] Laubriet op. cit. p. 239.
[53] voir Des Loges, St. op. cit. p. 66.
[54] Laubriet p. 230.
[55] Balzac, *Œuvres complètes* XXII. p. 528. (préface de la première édition d'*Une fille d'Eve* et de *Massimilla Doni*)
[56] Balzac, *Œuvres complètes* XXII. p. 429.
[57] Balzac, op. cit. p. 525.
[58] Balzac, *Illusions perdues* in *Œuvres complètes* Paris, s.d. Calmann-Lévy vol. II p. 1–8.
[59] cf. Guillerm, J.-P., Le peintre de l'Éducation sentimentale ou les chefs-d'œuvre inconnus de l'art moderne *Revue des Sciences Humaines* 1975/1 23–39.; Brady, P. op. cit.
[60] cf.: Éluard, p., *Œuvres complètes* Paris, 1968. Gallimard, Pléiade vol. 1. 1387–1388.; Breton, A., *Entretiens avec André Parinaud (1913–1952)* Paris, 1952. 105–106; 192.

La représentation des faits de la vie quotidienne dans la littérature russe et française

(Tchékhov et Maupassant)

La représentation de la vie quotidienne occupe une place importante dans la littérature russe. C'est de ceci que relève la représentation de l'homme de condition modeste dans la littérature russe. Dans la représentation de cet homme de la vie quotidienne, la priorité revient indiscutablement à Pouchkine qui, selon la remarque de l'écrivain hongrois László Németh «a établi le projet d'une des plus grandes littératures de l'époque contemporaine.»[1] Le rôle des Contes de Belkine, en particulier du Chef de station de postes, est de notoriété publique dans l'histoire de la prose russe. Le génie de Pouchkine a relevé aussi un autre fait qu'on cite un peu moins souvent. Dans *La dame de piques* il a signalé un phénomène de la vie quotidienne dans la figure de Hermann. Celui-ci est possédé du désir de s'enrichir, il est impassible et égoïste et incarne en réalité un aspect du panorama balzacien dans les conditions russes. C'est une figure du type de Rastignac, reflet littéraire de l'homme aliéné, pour nous servir d'une expression actuelle. Ces deux œuvres, ces deux types de personnages littéraires, nous suggèrent de ne pas chercher l'introduction de la vie quotidienne, vide de sens à un seul niveau, dans une seule ligne. Il vaut peut-être la peine de signaler que, dans un passage d'Oniéguine qui n'entre pas dans l'œuvre définitive, et qui est connu sous le titre de *Fragments du Voyage d'Oniéguine,* il s'agit du «jour pluvieux», de la «basse-cour», du prosaïsme qui «rappellent les déchets variés de l'école flamande».[2]

Si nous voulons définir dans ses grandes lignes le sujet de la vie quotidienne, il nous faut signaler deux lignes fondamentales, dont l'une est la représentation de l'homme de condition modeste avec ses petits soucis, sa vie monotone, vide, l'autre la présence du type ambitieux, rusé, prêt à tout. Gogol montre d'une façon encore plus évidente ce caractère double. Le Tchitchikov des *Ames mortes* est un compagnon digne des héros balzaciens dans ses calculs grandioses et rusés, mais il serait difficile de se figurer une variante française de l'Akaki Akakievitch du *Manteau,* tout comme l'avarice terre-à-terre de Pliouchkine ne ressemble aucunement à l'Harpagon de *l'Avare* de Molière. Gogol parle de la nécessité absolue de la conservation de l'humanisme justement dans le chapitre des *Ames mortes* consacré à Pliouchkine: «Eh quoi! Un homme peut ainsi se ravaler, devenir si mesquin, si vilain, si ladre! Est-ce vraisemblable? Tout est vraisemblable, la nature humaine est capable de tout. L'impétueux jeune homme d'aujourd'hui reculerait d'horreur à la vue du vieillard qu'il sera un jour. Quand, au sortir des années charmantes de la jeunesse, vous vous engagez dans le chemin ardu de l'âge mûr, emportez pour viatique vos premiers mouvements d'humanité; autrement vous ne les retrouverez plus. La vieillesse vous menace, l'implacable vieillesse qui ne laisse rien reprendre de ce que l'on a une fois abandonné. La tombe est plus clémente, on y peut lire: Ci-gît un homme, tandis qu'on ne déchiffre rien sur les traits sombres et glacés de l'inhumaine vieillesse!»[3]

En opposition totale aux idéaux de Gogol se dresse le tableau qui nous présente la médiocrité niaise de Korobtchka, l'esprit marchand calculateur de Sobakevitch, la légèreté facile de Nozdriov et le bel esprit, vide de sens de Manilov. En 1842, dans un article sur les *Ames mortes* Biélinski avait déjà vu que Gogol avait «décomposé la vie russe jusqu'aux bagatelles de la vie quotidienne.»[4]

On trouve la représentation la plus saisissante de la vie terre-à-terre dans les Récits dits de Saint-Pétersbourg. L'expression quasi symbolique du tragique des contradictions sociales est *le Manteau* qui symbolise le but d'une vie, pour lequel on considère à la fin du récit Akaki Akakievitch occupé à écrire des lettres calligraphiques comme quelqu'un qui survit sur le plan fantastique et menace les riches. Ce n'est pas l'effet du hasard que l'homme de condition modeste de Dostoïevski (*Pauvres gens*, la figure de Makar Diévouchkine) trouve offensante l'attitude du type d'Akaki Akakievitch. L'écrivain essaie d'améliorer la situation de son héros par la générosité et la pitié du charitable chef de bureau. La conclusion est peut-être d'autant plus amère: la vie du héros devient vide, c'est un homme qui n'a pas atteint son but. Plus tard, Dostoïevski aura l'idée téméraire de réunir en une seule figure la timidité pitoyable et l'ambition sans scrupules qui semblent être tout à fait contradictoires dans *le Double*. C'est pour cela que se succèdent

dans le récit des scènes réelles et imaginaires, des hallucinations et des cauchemars qui finissent par conduire le personnage à la maison d'aliénés. Dostoïevski dit quelque part que son idée était excellente, mais que la réalisation n'avait pas pu satisfaire sa propre aspiration.

Nous en sommes encore aux années 40 du XIXe siècle. Cette période est le point de rencontres de deux grands courants: romantisme et réalisme. Le roman de Gontcharov, intitulé *Une simple histoire* est'une production précieuse de l'époque. A première vue, il semble ne raconter que la perte des illusions romantiques, mais en réalité il présente la manière dont un jeune homme tue en lui-même ses propres idéaux et s'adonne lentement à la vie active, à la vie quotidienne, assurant ses revenus et son confort. Malgré cela, à la fin du roman, dans ses réflexions Alexandre Adouiev aîné se demande s'il a trouvé le mode de vie véritable. Si nous nous rendons compte que son neveu, le jeune Adouiev a parcouru le même itinéraire, le doute devient encore plus fort. Dans ce qui suit. le problème n'est pas moins présent dans le déroulement de l'action de ses romans, mais la figure de Stolz n'est qu'esquissée dans Oblomov. Néanmoins nous n'avons pas pour but de passer en revue toute la littérature russe du XIXe siècle. La représentation de la fameuse «banalité» sous une forme ou une autre se retrouve chez tous les écrivains. Le but de ce que je viens de dire est de prouver que la vie quotidienne d'une part, la quête des idéaux de l'autre, allaient toujours de pair dans la littérature russe. Je n'ai pas l'intention d'en faire l'analyse, il suffira de signaler les célèbres constatations de Herzen dans son étude *Du développement des idées révolutionnaires en Russie.*

Le flux de Balzac, la mesure de Tourguéniev, l'épique de Tolstoï sont animés par l'élan de leur époque et leur talent. Flaubert, écrivain torturé de doutes d'une époque fatiguée, excelle, selon Taine, en tant qu'exemple «d'une volonté infatigable et victorieuse».[5] La question de l'existence constitue le fond de *l'Éducation sentimentale* comme celui de tous les grands romans. Ceci n'est pas contredit par le fait qu'on recontre dans ce roman aussi le rôle déterminant, et même décisif des objets dans les relations humaines, dans les détails seulement, il est vrai. Le coffret qui passe de Madame Arnoux à Rosanette, accaparé finalement par Madame Dambreuse, est la cause principale de la rupture de Frédéric avec la banquière. Elle marque aussi symboliquement les tournants du roman. (J'y reviendrai encore.) *L'Éducation sentimentale* dit oui à la vie et représente, à une certaine distance, mais avec une sympathie complète, les incarnations de la pureté, de l'enthousiasme et de la générosité. Les flottements de Frédéric, les luttes de sa génération nous montrent toute une époque, et ces nombreux facteurs ont pour résultat la totalité de la réalité qui préconise la nécessité non seulement de la beauté, mais aussi de la raison et de l'action tout en insistant sur l'impossibilité de l'action historique. La lutte de Flaubert contre les illusions romantique, son réalisme qui incarne la totalité de la réalité dont la sévérité n'est atténuée que par son ironie compréhensive, presque indulgente, est une leçon à son époque.[6] C'est dans cette dualité que se cache la ressemblance avec les meilleurs romans russes du XIXe siècle.

D'après ce qui vient d'être dit, on peut affirmer que la représentation de la banalité de la vie n'est pas uniquement le propre de la littérature russe, mais de toute littérature qui montre les faits de la vie dans leur totalité. Ceci est aussi le trait déterminant du roman réaliste français et anglais. Par conséquent, la représentation des petites choses de la vie n'est peut-être pas une influence de la littérature russe sur les littératures occidentales, mais une caractéristique de la représentation réaliste, résultant de la peinture de l'homme et de son milieu, de leur influence réciproque, et qui est *mutatis mutandis* un facteur caractéristique, voire déterminant des œuvres littéraires de l'époque.

Dans la littérature russe, les bagatelles de la vie sont devenues le titre d'un ouvrage avec la publication des «*Futilités de la vie*» de Saltykov-Chtchédrine. Dans les récits courts émouvants, il partage sa douleur avec ses lecteurs à cause de la dégradation tragique des beaux et purs sentiments humains. Il écrit ce qui suit dans l'introduction de son recueil: «Ce qui me préoccupe, c'est surtout l'ambiance qui règne dans la société et les masses, et cette chose d'une importance capitale prouve que les petites choses dirigent et dirigeront la vie jusqu'à ce que la conscience trouve sa raison d'être et apprenne faire une distinction entre les bagatelles qui nous torturent et les bagatelles de Battenberg.»[7] Ces dernières sont de petites manœuvres politiques honteuses, poursuivies en cachette, qui font monter les aventuriers à la surface et font naître l'esprit de la peur.

Saltykov, nourri par les idées des socialistes utopistes, est attiré par l'idée du partage égal des biens, réalisé par un travail effectué volontiers, avec plaisir, mais il n'est pas d'accord avec la représenta-

tion détaillée de la société de l'avenir. C'est pour cela qu'il critique le roman de Tchernichevski *Que faire?* La lucidité de ses idées lui a permis de vivre profondément la crise des idées démocratiques et libératrices. Il aboutit à des conclusions philosophiques et éthiques. Il est sceptique en ce qui concerne le présent et pense qu'on ne peut pas vivre sans idéaux, mais il ne voit pas la force, capable de réaliser l'égalité et la liberté, par conséquent de libérer l'humanité des bagatelles qui torturent et écrasent l'homme. Le ton de l'œuvre de Saltykov est amer, son jugement est impitoyable; elle est d'une importance capitale pour ses contemporains et a beaucoup contribué à développer leur clairvoyance, mais elle semble parfois un peu lourde à cause de sou ton publiciste et, par endroits, de l'aigrissement de la vieillesse. Quelques jours après la mort de Chtchédrine Tchékhov exprime ainsi sa douleur provoquée par sa perte : «Le mauvais esprit de notre époque (...) a perdu son adversaire le plus fort. Chaque journaliste est capable de dévoiler et de railler, mais Saltykov a été le seul capable de mépriser ouvertement. Les deux tiers des lecteurs ne l'aimaient pas, mais tout le monde croyait en ses paroles.»[8]

Tchékhov résume l'expérience de toute la littérature russe à la fin du XIXe siècle. Les bagatelles et le prosaïsme se mêlent à toute la vie, il n'y a aucun fait qui n'en soit influencé, ils accompagnent la vie quotidienne. C'est ce qu'expriment toutes les œuvres de Tchékhov, quelle que soit la couche dont elles s'occupent, son caractère, sa situation. Au début on appelle souvent Tchékhov le Maupassant russe. Dans son livre publié en 1897 à Pétersbourg, I.V. Abramov appelle Maupassant «le chantre de la douleur.»[9] G. Pétrov publie son étude sur Tchékhov sous le même titre, Tchékhov est aussi le «chantre de la douleur».[10] A.D. Alman publie en 1908 une analyse comparée, intitulée *A. Tchékhov et Guy de Maupassant.*[11]

Dans les mémoires des contemporains, on trouve aussi souvent l'expression «Maupassant russe», qui envisage plutôt des généralités. On évoque souvent l'identité chez les deux auteurs de la manière d'écrire, de la forme et des sujets. Selon les souvenirs de Bounine et de Sérébrov (Tikhonov) Tchékhov avait déclaré une fois ceci: «la nouvelle tendance remonte en France à Maupassant, en Russie à moi-même qui avons commencé à écrire des récits courts.»[12]

En effet, entre Tchékhov et Maupassant, il y a beaucoup de ressemblances et je crois qu'il ne s'agit pas ici d'influence, bien que Tchékhov connût les œuvres de son contemporain français et en parlât souvent avec ravissement tout en critiquant les traductions russes. Il s'agit plutôt d'une ressemblance typologique. Parallèlement aux ressemblances, l'analyse des différences est aussi importante. Parmi les chercheurs français s'occupant de Tchékhov, André Beaunier, préfacier d'*Un meurtre,* recueil de nouvelles de Tchékhov, publié en 1902 en français, dit que c'est un écrivain extrêmement original, et il fait de sérieux reproches à ceux qui le prennent seulement pour un disciple de Maupassant. «Anton Tchékhov est lui, sans confusion possible avec d'autres, et l'on s'est trompé quand on n'a voulu voir en lui qu'un imitateur de notre Maupassant.»[13]

Si nous comparons les œuvres des deux auteurs selon leurs sujets, nous trouvons beaucoup de ressemblances directes. Parmi les œuvres majeures, il est indispensable de citer *Une vie*, le premier et le meilleur roman de Maupassant et *Trois ans,* nouvelle de Tchékhov. Pourtant, l'analyse de la vie de la femme, l'action vont, dans les deux cas, dans un sens tout différent. Jeanne ne trouve pas le vrai amour, Julie non plus, toutes les deux perdent leurs enfants, mais le livre de Maupassant exprime la déception totale, tandis que Tchékhov, dans l'histoire de Julie, crée, malgré son insatisfaction, une situation idéale, il laisse l'action ouverte. «Pendant le déjeuner, puis sous la véranda, Jartsev sourit d'un air joyeux et timide, les yeux sans cesse fixés sur Julie et son beau cou. Laptev l'observait involontairement et pensait qu'il y avait peut-être encore treize, trente ans à vivre... Qu'est-ce qui l'attendait pendant ce temps-là? Que nous réserve l'avenir?

Et il pensa:
«Qui vivra, verra».[14]

La Maison Tellier, Yvette, d'une part, *La crise* de l'autre traitent également de la prostitution. Chez Maupassant tout est naturel, ce que prouve le mouvement circulaire des événements dans les nouvelles. Le héros de *la Crise* en est troublé, il comprend l'essence de la prostitution et proteste contre elle. «Il s'ensuivit du vacarme. Vassiliev prit peur et rougit. Dans la pièce voisine on pleurait à gros sanglots sin-

cères, comme on pleure d'un affront. Et il comprit qu'en réalité il vivait dans cette maison des êtres humains, de vrais êtres humains qui, comme partout, essuient des affronts, souffrent, pleurent, appellent au secours... L'impression désagréable de haine et de dégoût le céda à un lancinant sentiment de pitié et de colère contre l'offenseur. Il se précipita dans la pièce d'où venaient les pleurs : entre deux rangées de bouteilles debout sur le marbre de la table, il aperçut un visage tourmenté, baigné de larmes, qui tendit les mains vers lui, fit un pas en avant, mais recula aussitôt, effrayé. Celle qui pleurait, était ivre.»

«Comment la neige peut-elle tomber dans cette rue ? – songeait Vassiliev. Maudites soient ces maisons !»[15]

Maupassant aborde plusieurs fois le sujet «la richesse rend heureux», comme dans *L'héritage, La parure,* etc ; Tchékhov nie cette affirmation dans *Un royaume de femmes* et *Trois ans,* et dans ses autres œuvres également.

Nous ne pouvons pas limiter nos analyses au développement de l'action, bien qu'on y rencontre plusieurs facteurs, qui attirent l'attention sur la différence des nouvelles des auteurs qui saute encore plus aux yeux. La personnalité des auteurs ne peut pas être négligée. Maupassant est plus dynamique, il a un tempérament plus fort. Toute la personnalité de Maupassant se révèle dans le déroulement de l'action. Dans ses nouvelles, il arrive toujours quelque chose d'intéressant; il développe en véritable maître l'action qui tient l'attention du lecteur éveillée de la première à la dernière ligne. L'objectivité des deux écrivains, leur souci du détail, le rôle décisif qu'il attribuent aux petites choses sont également identiques ou très semblables. Tchékhov a un tempérament plus faible, il est plus réticent, il suit plus attentivement les petits changements intérieurs, les luttes de l'homme. C'est ce qui explique que nous ne trouvons pas chez lui d'action extérieure mouvementée, il la néglige et suggère plutôt les processus à peine sensibles, invisibles à l'extérieur. Par exemple dans *La Maison à mezzanine* il ne se passe rien.Une pareille nouvelle est presque inimaginable dans l'œuvre de Maupassant, il aurait été incapable d'écrire uniquement sur la naissance d'un sentiment et d'une séparation sans l'accomplissement de l'amour et de se contenter d'évoquer dans la dernière partie un souvenir embellissant la vie. «Et plus rarement encore, dans les minutes où la solitude m'angoisse, où je me sens mélancolique, des souvenirs confus me reviennent, peu à peu, sans savoir pourquoi, j'ai l'impression que l'on se souvient aussi de moi, que l'on m'attend, et que nous nous retrouverons... Missious, où es-tu ?»[16]

Dans le récit de Tchékhov, l'écrivain se cache derrière l'action. Quelque chose devrait arriver, mais ceci est totalement inépuisable. C'est pour cela que l'écriture de Tchékhov est ouverte, tandis que la nouvelle de Maupassant, même si elle se termine par une question insoluble, propose en général et en dernière analyse l'exemple d'une vie épuisée (par exemple *Le Retour*).

Tchékhov ne se contente pas de constater les moments fatals, destructifs de la vie, mais il évoque de plus en plus l'évolution de la résistance, sa naissance dans l'âme du héros, sa résistance intérieure au mode de vie habituel, aux conventions. Ces motifs suscitent un intérêt exceptionnel.[17] Les parties les plus attirantes de l'œuvre de Tchékhov sont celles où se forment les idées du héros. Ce n'est pas l'effet du hasard que, dans ces parties l'expression «il pensait» se retrouve plusieurs fois, à la fin des récits: *Le duel, l'Étudiant, Un cas de pratique médicale, La Fiancée.*

C'est ici que je signale que l'édition française traduit différemment le verbe «думал» de Tchékhov qui se répète constamment. Elle utilise tantôt l'expression «il songeait», tantôt «il pensait» pour l'expression des idées dirigées vers la recherche du sens de la vie.

Dans *Le duel :* «Non, personne ne connaît la vérité vraie... *songeait* Laïevski regardant avec angoisse la mer sombre et agitée.»

«La barque est rejetée en arrière, *songeait-il,* elle fait deux pas en avant et un en arrière, mais les rameurs sont tenaces, ils manient infatigablement les avirons et n'ont pas peur des hautes vagues. La barque avance toujours, toujours, on ne la voit déjà plus ; dans une demi-heure, les rameurs verront nettement les feux du bateau, et dans une heure, ils seront à la coupée. Ainsi va la vie... Dans le recherche de la vérité, les hommes font deux pas en avant et un en arrière. Les souffrances, les erreurs et l'ennui les font reculer, mais la soif de la vérité et une bonne volonté tenace les poussent toujours de l'avant. Et qui sait? Peut-être atteindront-ils la vérité vraie...»

Dans *L'Étudiant*: «Tandis qu'il franchissait la rivière par le bac et, qu'il gravissait la colline les yeux fixés sur son village natal et sur le couchant où une mince bande pourpre jetait des heures froides, *il pensait,* que la vérité et la beauté qui régissaient la vie des hommes là-bas, au jardin des Oliviers, et dans la cour du grand-prêtre, s'étaient perpétuées sans interruption jusqu'à ce jour et, apparemment, constituaient toujours l'essentiel dans la vie humaine et, d'une manière générale, sur la terre. Un sentiment de jeunesse, de santé, de force – il n'avait que vingt-deux ans – l'attente ineffablement douce du bonheur, d'un bonheur inconnu, mystérieux, l'envahirent peu à peu et la vie lui parut enthousiasmante, merveilleuse, pleine d'une haute signification.»

Dans *Un cas de pratique médicale*: «Les fenêtres des bâtiments de l'usine semblaient rayonner et tandis que sa voiture traversait la cour puis suivait le chemin de la gare, Korolev ne se souvenait plus des ouvriers, des habitations lacustres, du diable, mais *il pensait* au temps, peut-être déjà proche où la vie serait aussi jouyeuse et sereine que ce calme matin de dimanche, et *il pensait* combien il était agréable, par un pareil matin de printemps, de voyager dans une voiture, attelée de trois chevaux, et de se chauffer au soleil.»

Dans *La fiancée*: «Adieu, cher Sacha! – *songeait-elle* et devant elle se dessina une vie nouvelle, large, vaste et cette vie, encore confuse, pleine de mystère, l'attirait et lui fasait signe de venir.

Elle monta dans sa chambre pour faire ses prépatatifs, le lendemain matin dit adieu aux siens et, toute pleine de vie et de gaieté, abandonne sa ville – à ce qu'elle supposait, à jamais.»[18]

Tchékhov et Maupassant sont des figures totalement antiromantiques, mais Tchékhov n'a pas été le porte-parole de la déception et de l'exaspération, il ne fait que la représenter. Il dégage dans ses nouvelles un lyrisme caché de la résistance intérieure des personnages auquel le système de déclinaison de la langue russe prête même une musicalité. Tchékhov n'est pas partisan du verbe bien placé, de l'adjectif bien choisi, de la trouvaille d'un substantif, comme Maupassant: «Quelle que soit la chose qu'on veut dire, il n'y a qu'un mot pour l'exprimer, qu'un verbe pour l'animer et qu'un adjectif pour le qualifier. Il faut donc chercher, jusqu'à ce qu'on les ait découverts, ce mot, ce verbe et cet adjectif, et ne jamais se contenter de l'à-peu-près.»[19] Malgré son laconisme, il favorise la gradation qui trahit l'essentiel du processus intérieur, il emploie fréquemment les triples synonymes qui ne sont quand-même pas tout-à-fait des synonymes, parce que le comportement des héros en reçoit un nouveau sens, un nouveau contenu, évoquant la possibilité de quelque chose de nouveau. C'est la structure des nouvelles qui donne une réponse à la question de savoir pourquoi les débuts des nouvelles sont pareils chez les deux auteurs, pourquoi la première partie de *La Dame au petit chien* pourrait avoir été écrite par Maupassant, mais après un prosaïsme des plus étonnants le tournant est complet: «Une nuit qu'il sortait du cercle des médecins, en compagnie de son partenaire de jeu, un fonctionnaire, il n'y tint pas et dit:

– Si vous saviez de quelle femme ravissante j'ai fait la connaissance à Yalta!

Le fonctionnaire monta dans son traîneau qui démarra, mais soudain il se retourna et lança:

– Dmitri Dmitritch!

– Quoi donc?

– Vous aviez raison tout à l'heure: l'esturgeon santait!

Ces paroles si banales, soudain, sans qu'il sût pourquoi l'indignèrent, lui parurent avilissantes et sales. Quelles mœurs de sauvages, quels êtres! Quelles nuits stupides, quels jours dépourvus d'intérêt et de sens. Jouer aux cartes avec frénésie, bâfrer, s'enivrer, parler constamment de la même chose! Des activités vaines et des conversations oiseuses toujours sur les mêmes sujets absorbent la meilleure partie du temps, le meilleur des forces, et, au bout d'une vie étriquée, terre-à-terre, on ne sait quoi de futile, et pas moyen de s'en échapper et de fuir, comme si l'on était enfermé dans un asile d'aliénés ou un pénitencier».[20]

C'est ici que j'évoque le rôle du coffret, qui joue à peu près le même rôle dans l'*Éducation sentimentale* de Flaubert qu' ici l'esturgeon qui sentait. Dans la pensée du personnage de Tchékhov, une nouvelle idée se forme: la vie extérieure, visible est fausse, la vie cachée aux autres est la vraie vie, affective et

totale : «Il avait deux vies : une au grand jour que voyaient et connaissaient tous ceux à qui cela importait, une vie où la vérité et le mensonge faisaient partie de la convention, absolument semblable à celle de ses amis et connaissances, et une autre vie qui s'écoulait dans le secret. Et, par un étrange concours de circonstances, peut-être fortuit, tout ce qui à ses yeux était important, intéressant, indispensable, tout ce en quoi il était sincère et ne se mentait pas à lui-même, tout se qui constituait l'essentiel de sa vie se déroulait à l'insu des autres, et tout ce qui était mensonge de sa part, l'enveloppe où il se cachait pour dissimuler la vérité, par exemple son emploi à la banque, ses discussions au cercle, sa «basse engeance», sa présence aux anniversaires en compagnie de sa femme, tout cela se passait au grand jour... Toute existence personnelle repose sur un secret et c'est peut-être en partie pourquoi l'homme cultivé se montre si susceptible lorsqu'il s'agit de faire respecter son secret personnel.»[21]

C'est Tchékhov lui-même, qui signale l'existence des deux plans dans les passages cités de son récit. On pourrait dire que le premier plan est l'histoire même qui se développe dans l'action, le second plan est l'histoire cachée, possible, suggérée. Dans son recueil Figures étrangères Edmond Jaloux observe que, chez Tchékhov, c'est toujours ce qui n'est pas dit qui a le plus d'importance.[22]

C'est pour cela que la fin des nouvelles chez Tchékhov est toujours différente de celle des nouvelles de Maupassant. Les narrateurs aussi sont différents. Chez Maupassant, le narrateur ne fait que raconter l'histoire après une brève introduction, tandis que Tchékhov comme auteur narrateur (appellation hypothétique) est toujours présent et exprime ses idées en fonction de l'état d'âme, des idées de son héros. Son ironie cachée, son lyrisme sont des formes spécifiques d'une attitude spécifique de l'auteur où les dialogues, les monologues intérieurs (non pas avec la minutie de Tolstoï et ses longueurs) sont les foyers du conflit dramatique et du processus psychologique. Bien sûr, les moments présentés ici ne sont pas sans exception. Chez d'aussi grands écrivains, il serait vain d'établir une pareille constatation et de ne proposer qu'un seul modèle. Tchékhov utilise également la narration du héros, par exemple Zinotchka et la petite trilogie : *L'homme à l'étui, Les groseillers épineux, De l'amour* qui sont des contes à tiroir.

Dans son livre Tchékhov par lui-même Sophie Laffitte rappelle que les auteurs préférés de Tchékhov étaient Balzac, Flaubert, Zola et Maupassant, et qu'il n'est pas possible que le roman français ne l'ait pas influencé, car ses expériences personnelles coïncidaient étonnamment avec leurs observations. Ensuite elle dit que Tchékhov ne propose pas de nouvelles vérités, mais qu'une simplicité sage rayonne de ses œuvres, la sagesse d'un homme profond, honnête, extrêmement bon, au regard transparent.[23] Ce qu'elle écrit de la bonté et de l'humanisme coïncide curieusement avec l'appréciation du héros de *La Crise* de Tchékhov, dans lequel il a voulu perpétuer l'attitude humaine du type de Garchine : «Il y a des talents littéraires, dramatiques, artistiques, lui, il avait un talent particulier, un talent humain.»[24]

Michel Cadot résume ses observations concernant la comparaison de Tchékhov et de Maupassant dans son article intitulé Tchékhov, un faux pessimiste, publié en 1954 dans le numéro Tchékhov d'Europe. Il met au centre de ses recherches le problème de la vision du monde : «Tchékhov, au contraire, malgré toute sa mélancolie, et bien qu'il se fasse encore moins d'illusions sur ses contemporains que Maupassant, n'est pas tourné vers le passé.» Ensuite, il résume ainsi ses idées : «Optimiste, Tchékhov ? Qui, mais d'un optimisme lucide, toujours conscient des difficultés à résoudre et reposant sur une inaltérable confiance dans l'efficacité du travail, même si la réalisation du bonheur entrevu appartient aux générations du futur.»[25]

Nos analyses ont pour but de prouver qu'après les premières observations superficielles, malgré d'importants résultats, le thème Tchékhov–Maupassant est toujours vivant et ouvert aux comparatistes. La représentation de la vie quotidienne est du même niveau, mais de développement de l'action, la structure de la nouvelle, l'étude minutieuse des caractéristiques du style, permettent de tirer des conclusions plus approfondies, car tout cela trahit indirectement le destin des différents pays et des littératures nationales. Peut-être l'époque des attentes et des presentiments historiques contribue-telle également à ce qu'en Russie Tchékhov dégage un sens plus universel de l'ensemble des détails, il anticipe davantage. Les petites choses de la vie quotidienne sont emblématiques dans la nouvelle française à cause de la société française et des caractéristiques nationales, tandis qu'en Russie le dépassement du présent devient un moment de l'univers en expansion.

L'influence réunie de Maupassant et de Tchékhov contribue au développement de la petite prose en Hongrie au tournant du siècle et au début du XXe. Leur influence a été féconde, leur connaissance a contribué à faire dépasser l'anecdotisme et les tableaux de genre dans la nouvelle hongroise, et à donner naissance à une prose hongroise d'un niveau européen.

Mária Rév

NOTES

[1] Németh, L.: *Puskin.* Gondolat, Budapest, 1967. p. 7.

[2] **Отрывки из Путешествия Онегина.** Пушкин, А. С.: **Полное собрание сочинений. Евгений Онегин.** Издательство Академии Наук СССР, 1937. Т. 6. p. 201.

[3] Gogol, N.: *Les Ames Mortes.* Traduit du russe par Henri Mongault. Livre-Club Diderot, 1971. p. 165.

[4] **Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души».** Белинский, В. Г.: **Полное собрание сочинений.** Издательство Академии Наук СССР, Москва, 1955. Т. VI. p. 431.

[5] Taine: *Lettre à Flaubert à propos de l'Éducation sentimentale* in: *Œuvres complètes* de Gustave Flaubert. L'Éducation Sentimentale, Paris, 1923. Louis Conard p. 704.

[6] Flaubert, G.: *Éducation sentimentale,* postface d'Albert Gyergyai à l'édition hongroise, Magyar Helikon, Budapest, 1960. p. 451—469.

[7] **Мелочи жизни:** Щедрин, Н. (М. Е. Салтыков), **Полное собрание сочинений.** ГИХЛ, Москва, 1937. Т. XVI. p. 441.

[8] **Письмо к А. Н. Плещееву** (14—V—1889). Чехов, А. П.: **Полное собрание сочинений и писем.** ГИХЛ, Москва, 1949. Т. XIV. p. 365.

[9] Абрамов, Я. В.: **Певец Тоски** (Гюи де Мопассан). СПБ, 1897.

[10] Петров, Г.: **Певец Тоски** (А. П. Чехов), СПБ., 1911.

[11] Альман, А. Д.: **Антон Чехов и Гюи де Мопассан.** Критический очерк. Саратов, 1908.

[12] Серебров, А. (Тихонов): **О Чехове. А. П. Чехов в воспоминаниях современников** ГИХЛ, 1960. p. 650.

Бунин, И. А.: **Из незаконченной книги о Чехове. Чехов.** Литературное Наследство. Издание Академии Наук СССР, Москва, 1960. p. 661.

[13] Tchékhov, A.: *Un meurtre.* Traduit du russe par Claire Ducreux. Préface de André Beaunier. Édition de la revue blanche, Paris, 1902. p. 4.

[14] *Œuvres de A. Tchékhov* (1895) Trois ans. Traduit par Édouard Parayre. Les Editeurs Français Réunis T. 16. p. 143.

[15] *Œuvres de A. Tchékhov* (1888 à 1891) La crise. Traduit par Édouard Parayre. Les Editeurs Français Réunis T. 13. p. 272, 273.

[16] *Œuvres de A. Tchékhov* (1896 à 1898) La maison à mezzanine. Traduit par Édouard Parayre. Les Editeurs Français Réunis T. 17. p. 35.

[17] Паперный, З. С.: Рождение сюжета. Чеховские чтения в Ялте. Москва, 1973. p. 51.

[18] *Œuvres de A. Tchékhov* (1888 à 1891) Le duel. T. 13. p. 102.

Œuvres de A. Tchékhov (1893 à 1894) L'Étudiant T. 15. p. 275—76.

Œuvres de A. Tchékhov (1898 à 1903) Un cas de pratique médicale, T. 18. p. 105.

o. c. La Fiancée T. 18. p. 323.

[19] de Maupassant, G.: *Pierre et Jean,* «Le roman» Paul Ollendorf Éditeur, Paris 1888. p. XXXIII.

[20] *Œuvres de A. Tchékhov* (1898 à 1903) La dame au petit chien. Traduit par Édouard Parayre. Les Éditeurs Français Réunis. T. 18. p. 188—189.

[21] ibid. p. 195—196.

[22] Jaloux, E.: *Figures étrangères* Ire série. Anton Tchékhov, Paris, 1925.

[23] «Artiste d'une exceptionnelle qualité, homme d'une intelligence étonnamment lucide et juste, Tchékhov n'est pas un grand penseur. Aucune philosophie nouvelle ne ressort de ses écrits, aucun système cohérent. Dans les discussions philosophiques de ses personnages, il n'a brassé que des idées ordinaires, exprimées dans les termes les plus terre-à-terre, les plus simples, les plus universellement accessibles. Ce ne sont pas des révélations métaphysiques qu'il faut chercher chez lui, ni des idées neuves et brillantes, mais une sagesse simple, directe,

la sagesse d'un homme perspicace, honnête et infiniment tendre. Une sagesse quotidienne, immédiate, efficace, que seule une grande âme peut parvenir à exprimer et, surtout, à pratiquer avec cette inaltérable et souriante modestie.»

Tchékhov par lui-même. Images et textes présentés par Sophie Laffitte. «Écrivains de Toujours», Éditions du Seuil. Paris. 1955. p. 154.

[24] *Œuvres de A. Tchékhov* (1888 à 1891) La crise. Traduit par Édouard Parayre. Les Éditeurs Français Réunis. T. 13. p. 281.

[25] Cadot, M.: *Tchékhov, un faux pessimiste. Europe* 1954. Août-Septembre, Paris, p. 41. 54.

Les métamorphoses de Baudelaire dans les traductions hongroises

La vie et la mort sont d'un excellent comique,
le tout est de les lire dans une bonne traduction.
(Paul Morand)

Pour étudier les métamorphoses de Baudelaire dans les traductions hongroises, je me propose tout d'abord d'esquisser les principes théoriques et méthodologiques de mes observations relatives à un objet de la littérature comparée.

I.

1. Le premier problème qui se pose est celui de la *traduction littéraire.* Toute recherche de ce genre doit être fondée sur une conception théorique de la question qui, à son tour, sera soumise à chaque pas de l'examen au contrôle de l'analyse textuelle. Donc, en traitant les traductions hongroises des *Fleurs du Mal* il faudra partir de quelques problèmes théoriques de la traduction littéraire, et ce n'est qu'après certaines déductions préliminaires que j'essayerai de vous présenter quelques conclusions d'une approche inductive et analytique des textes concrets.

2. Les premières questions touchent *l'ontologie,* c'est à dire *le mode d'existence* de l'œuvre littéraire traduite en une autre langue.

Comment définir la traduction? L'œuvre traduite peut-elle être considérée comme l'équivalent du texte original; est-elle autonome ou non? En qui faudrait-il reconnaître l'auteur véritable d'une traduction?

«Un texte n'existe que par ses lectures» – a dit tout à l'heure M. Pierre Barbéris. – A la base de la conception saussurienne de la langue, Wellek et Warren considèrent que le rapport entre l'œuvre littéraire et son interprétation rappelle celui qui existe entre langue et parole. L'œuvre littéraire, affirment-ils, «a un statut ontologique spécial. Elle n'est ni réelle (physique, comme une statue), ni mentale (psychologique, comme l'expérience de la lumière ou de la douleur), ni idéelle (comme un triangle). C'est un système de normes idéélo-conceptuelles qui sont intersubjectives» (*La théorie littéraire.* Éditions du Seuil, 1971, p. 212).

La vraie connaissance d'un texte suppose alors un lecteur idéal. Seule l'interprétation de celui-ci pourrait enregistrer la signification totale de l'œuvre et produire une lecture exhaustive.

Par contre, toute lecture réelle n'est qu'une concrétisation fragmentaire de cette signification totale qui, bien qu'elle puisse s'en approcher, ne saura jamais atteindre son degré supérieur, idéal. L'œuvre même sera sa norme et son modèle. Toutefois, l'interprétation individuelle se constitue aussi par rapport aux conceptions antérieures relatives à l'œuvre: elle est donc inséparable du contexte; elle est intersubjective.

En parlant de la traduction littéraire, il est nécessaire de souligner qu'elle ne possède pas tous les critères de l'œuvre littéraire. Avant tout, elle se définit par rapport à son double qui est l'œuvre originale. Elle est une des concrétisations du texte primaire ; elle est sa recréation, sa réorchestration dans une autre langue. La traduction littéraire a pour base une lecture particulière et une interprétation individuelle de l'œuvre originale. Elle est le produit d'une inspiration secondaire ; elle est une image prétendant à l'autonomie, mais toujours subordonnée à son modèle : miroir et métamorphose en même temps.

Par conséquent, la traduction n'est pas le produit authentique du poète primaire ; elle est plutôt une des concrétisations possibles de son œuvre. N'étant pas un texte original, elle n'est pas la propre création du traducteur non plus. Donc, la traduction hongroise d'une poésie de Baudelaire doit être considérée comme un produit collectif : comme une interprétation du texte original par le traducteur.

L'œuvre d'un poète est entre autres l'expression d'une lutte intuitive et intellectuelle entre un homme et la langue. Le travail d'un traducteur se heurte à trois difficultés : celle d'une langue étrangère, celle de sa langue maternelle, et finalement, à un autre poète qui est son modèle et son rival à la fois.

Donc, si l'œuvre littéraire a un statut ontologique spécial, celui de la traduction est exceptionnel. En reprenant les termes de Wellek, on peut proposer la définition suivante : c'est un système de normes idéélo-conceptuelles intersubjectives qui est concrétisé et réorchestré par un autre poète dans une autre langue ; elle est donc, de par sa genèse aussi, intersubjective, et, de plus interlinguale. Elle est le produit commun de deux créateurs, et elle s'enracine en même temps dans la contrastivité de deux langues différentes.

3. Au point de vue *épistémologique* deux questions se posent. Premièrement : qu'est-ce que le traducteur peut connaître et reproduire de l'œuvre originale ? Deuxièmement : est-ce le vrai Baudelaire que nous présentent les traductions ?

La réponse doit être la suite logique du problème ontologique. Le traducteur, n'étant pas un lecteur idéal, ne conçoit pas la signification totale du texte primaire ; donc, il n'en peut exprimer qu'une lecture particulière, une concrétisation imparfaite. En plus, la difficulté de traduire une poésie en reproduisant tous ses niveaux caractéristiques est vraiment une tâche insurmontable, étant donné que bien des fois il faut renoncer à la fidélité sur un niveau pour la retrouver sur un autre. Si l'on distingue. p. ex. les niveaux acoustique, lexique, syntaxique, prosodique, métaphorique, structural et sémantique d'une poésie, il est évident que la fidélité simultanée deviendra impossible dans la traduction.

Toute concrétisation suppose alors une hiérarchie de ces sept niveaux, et toute hiérarchie risque de déformer la lecture totale. Toutefois, la nécessité du compromis suggère la primauté du niveau acoustique dans le cas, disons, de *La Chanson d'automne* d'un Verlaine, et celle du vocabulaire dans le cas de *L'Art poétique* d'un Boileau. Là, c'est la signification des mots, ici, c'est la mélodie des vers qui peuvent être détruites par la conception plus ou moins arbitraire du traducteur.

Si cette déduction est vraie, elle aura une conséquence aussi au point de vue de la *valeur esthétique.* Toute traduction d'une grande poésie est nécessairement inférieure à l'œuvre originale : voilà la conclusion primordiale. Il y a des poésies parfaites – il n'y a pas de traduction parfaite. L'œuvre primaire est unique ; le nombre de ses traductions est théoriquement infini. L'œuvre est inchangeable et définitive ; la traduction définitive n'est qu'une fiction.

Le problème de l'évaluation est peut-être le domaine le moins élaboré de la critique littéraire contemporaine. La traduction, sans doute, mérite toute attention, puisque l'évaluation d'un texte secondaire est un procédé à la fois plus complexe et plus objectif que celle d'une œuvre originale. Elle est plus complexe, parce que pour apprécier une traduction, il faut prononcer premièrement un jugement de valeur sur le texte original. Mais elle est plus objective, grâce à la possibilité de la comparaison entre un modèle et sa reproduction. En tout cas, le critère de la fidélité est présent, ce qui, faute de point de référence, n'existe pas dans le domaine des textes primaires.

La seconde conclusion nous servira de base pour les analyses textuelles. Ce n'est pas le vrai Baudelaire, le Baudelaire authentique qu'on connaît dans les traductions. C'est, d'une part, une série d'interprétations individuelles, mais, d'autre part, c'est aussi un changement perpétuel de son image ; c'est l'histoire

de sa réception collective en Hongrie. On n'exagère pas en affirmant que les métamorphoses de Baudelaire marquent et constituent un chapitre décisif de la littérature hongroise.

4. Le problème suivant qui doit être abordé est celui de l'approche *psychologique* de la traduction littéraire. Comme dans le cas du statut ontologique, à ce point de vue aussi, la traduction semble posséder quelques critères de l'œuvre originale qui se complètent par des traits caractéristiques spécifiques.

D'une part, l'activité mentale de la traduction unit les deux phases principales du fonctionnement de l'œuvre littéraire au niveau psychologique, c'est à dire, qu'elle est à la fois une réception et une recréation.

D'autre part, cette réception créative se produit en conséquence d'une inspiration secondaire. Toutefois, la phase réceptive, bien qu'elle précède celle de la création, ne s'en distingue pas entièrement. Le rapport de ces deux activités est marqué par une vibration perpétuelle : les énergies surgies de la réception se transforment immédiatement en énergies créatives, et l'expression verbale de ces dernières est continuellement soumise au contrôle du vécu du récepteur. Cette oscillation entre les deux pôles, cette interréaction des phases réceptives et créatives constituent l'objet principal de l'approche psychologique de la traduction littéraire.

5. A la fin de cette esquisse théorique il faudra se rendre compte de l'importance de l'examen *sociologique* et *historique* de la traduction.

La personnalité du traducteur diffère de celle du poète original non seulement au niveau psychologique, mais aussi à celui de sa vision du monde. Cette dernière est inséparable du contexte sociologique et historique – ce qui doit être alors l'objet d'un examen comparé, étant donné qu'entre les deux individus, aussi bien qu'entre les deux milieux et les deux époques il y a toujours une différence plus ou moins grande qui, elle aussi, se reflète nécessairement dans la traduction.

Cette différence du milieu et du temps produit alors un *changement de contexte,* et, en dernière analyse, celui-ci détermine toute traduction littéraire.

Pour ne signaler que quelques conséquences de ce changement de contexte, et sans prétendre à un inventaire complet, je voudrais rappeler certaines difficultés qui en résultent et qui contraignent le traducteur à choisir entre une infidélité ou une note infrapaginale pour expliquer encore ce qu'il n'a pas pu traduire.

Il en est ainsi des noms propres p. ex., comme les noms de personne qui n'ont pas d'équivalent dans l'autre langue, mais qui sont significatifs ; ensuite des noms historiques, qui sont peut-être peu connus pour un étranger, mais qui évoquent tout un contexte historique et sont révélateurs au point de vue de la signification de l'œuvre (il suffit de penser aux poésies de Petőfi ou de Ady, dans lesquelles se retrouve le nom de Dózsa, personnage symbolique de la révolution populaire). – La traduction des noms géographiques peut être également problématique, aussi bien que celle des expressions dialectales, archaïques ou néologiques. Les allusions d'ordre historique ou local, les analogies folkloriques, les jeux de mots (p. ex. ceux qui ont été si brillamment analysés par M. Jean Dufournet lors de la scéance d'hier) – donc, tous ces éléments d'une œuvre peuvent être parfois intraduisibles. Et, finalement, rien n'est plus inimaginable que la traduction des parodies littéraires, où c'est justement l'arrière-plan des phénomènes qui doit être connu pour qu'on puisse pénétrer dans la signification du texte.

Par conséquent, dans quelques cas, même dans celui de certains genres littéraires, la traduction peut devenir un non-sens logique, une impossibilité, où il n'y a d'autre solution qu'une explication complémentaire du texte, ou une adaptation très libre qui est déjà éloignée de l'œuvre originale.

La théorie de la traduction, malgré tout, doit constituer un domaine indispensable des sciences littéraires, puisque, outre les fonctions pratiques de ce compromis nécessaire qu'est la traduction, elle doit être considérée comme un moyen de communication entre deux poètes, deux langues et deux civilisations, et en général, entre les différentes littératures nationales.

En plus, l'analyse textuelle des traductions contribue aussi à une meilleure compréhension de l'œuvre originale, puisque les différences relevées entre les textes peuvent éclairer quelques-uns de ses éléments prédominants.

II.

Dans ce qui suit, je voudrais présenter trois étapes caractéristiques de l'histoire de la réception de Baudelaire en Hongrie, et, à la base de textes concrets, j'essayerai de définir certains aspects particuliers des métamorphoses de son image. Donc, mon intention n'est pas de donner une image exhaustive de toutes les traductions hongroises de Baudelaire : cela pourrait être l'objet d'une monographie entière. En travaillant sur un nombre réduit de textes, je chercherai la réponse à quelques questions desquelles se dessineront peut-être certains contours anticipant les possibilités d'une sythèse.

1. La première traduction hongroise de Baudelaire est due à Gyula Reviczky, poète de la fin de siècle. En 1886 il a publié *L'examen de minuit* en hongrois. Ce texte nous est donc précieux parce qu'il est à la tête de la longue série des traductions postérieures.

Comment expliquer le choix du poème ? Outre les facteurs subjectifs, y a-t-il encore des explications pour répondre à cette question ?

Notre hypothèse est la suivante. Rien que le titre de *L'examen de minuit* indique un sujet et une situation qui sont stéréotypes et conventionnels. Ce genre qui rappelle la confession, cette situation caractérisée par des dimensions temporelles et spatiales nettement déterminées, c'est à dire par la fin du jour et par la chambre de l'homme solitaire, et enfin, les accessoires symboliques de la pendule et de la lampe – ne sont pas inconnus dans la tradition de la poésie lyrique hongroise. Il suffit de penser à Arany, grand prédécesseur de Reviczky, poète qui présente bien des fois cette heure nocturne de la méditation. Je n'indiquerai que quelques titres de ses poèmes analogues: *Magányban, Fiamnak, A rodostói temetõ, Álom-való, Válság idején, Karácson éjtszakán, Névnapi gondolatok, Rachel, A dalnok búja,* et ainsi de suite. – Cette tradition littéraire pouvait probablement contribuer au choix du traducteur.

Mais Baudelaire, malgré tout élément conventionnel, sait renouveler ce genre de la confession. Cela est dû avant tout à la modalité ironique de sa poésie :

La pendule, sonnant minuit,
Ironiquement nous engage
A nous rappeler quel usage
Nous fîmes du jour qui s'enfuit.

C'est le début du poème. Comparons-le à celui de la traduction :

Mikor éjfélt ver az óra,
Számadásra hí bennünket,
Hogy a napot, a letűntet
Használtuk-e némi jóra ?

Au niveau du vocabulaire, deux différences révélatrices sautent aux yeux dès la première lecture. Premièrement, le mot-clé de l'original, *l'ironie,* disparaît dans le texte hongrois et il en résulte un changement fondamental au point de vue de la signification de la poésie. Ensuite, Baudelaire n'emploie pas des termes comme *le bien* ou *le crime* : il évite toute référence à un système éthique conventionnel caractérisé par la polarisation des valeurs. Reviczky, à son tour, recourt à une terminologie antérieure à Baudelaire dont l'image sera ainsi plus univoque et plus simplifiée dans la traduction que dans le texte original ambigu, ironique et paradoxal.

Cette ironie est à la fois explicitement formulée dans la poésie et implicitement présente dans toute sa structure, en déterminant ainsi la signification de l'œuvre. Elle suggère en dernière analyse *la répétition* de la situation qui se produit nécessairement à la fin de *chaque* jour de l'homme. Certainement, la même confession devait avoir lieu la veille et elle aura lieu le lendemain aussi, mais elle n'apportera aucun changement dans la condition humaine ; elle appartiendra donc à la liturgie profane de la vie quotidienne ; elle caractérisera l'état inchangeable et sans issue de l'homme.

Jetons encore un coup d'œil sur le vocabulaire des deux textes. Les mots caractéristiques de Baudelaire sont: *fatidique, hérétique, blasphémer, parasite, Démons, la Bétise au front de toreau, la stupide Matière, le vertige dans le délire, l'ivresse des choses funèbres.* Et voyons ce qui leur correspond dans le texte hongrois: *élősdi, ördög* (*Démon* est donc traduit par *diable* !), *butaság, piszok, léhaság, hívság,* etc.

La riche signification des expressions baudelairiennes est alors reproduite dans les cadres de la terminologie d'un système univoque et didactique. Cette traduction, malgré son mérite d'être la première, n'est qu'une interprétation schématique et archaïsante, une concrétisation didactique de l'œuvre originale. – Ce phénomène n'est pas inexplicable. D'une part, Reviczky – il faut l'avouer – n'est pas un grand poète. Entre deux sommets de notre poésie lyrique, entre Arany et Ady, son œuvre ne représente que quelques tentatives modestes. Donc, il ne peut pas être le rival d'un Baudelaire non plus. – D'autre part, l'explication du phénomène doit être fondée sur une analyse comparée des littératures française et hongroise du XIXe siècle, ce qui dépasse déjà les cadres de ces observations.

2. La seconde traduction que je vais examiner est celle de *L'ennemi,* dans l'interprétation de Mihály Babits, poète éminent de la première génération de la revue Nyugat (Occident), un des personnages les plus éridits de notre littérature. La première publication du texte hongrois date de 1923.

Comme il s'agit de textes courts, je voudrais tout d'abord les présenter.

L'ENNEMI

Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage,
Traversé çà et là par de brillants soleils;
Le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage
Qu'il reste en mon jardin bien peu de fruits vermeils.

Voilà que j'ai touché l'automne des idées,
Et qu'il faut employer la pelle et les râteaux
Pour rassembler à neuf les terres inondées,
Où l'eau creuse des trous grands comme des tombeaux.

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève
Le mystique aliment qui ferait leur vigueur?

– O douleur! ô douleur! Le Temps mange la vie,
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur
Du sang que nous perdons croît et se fortifie!

AZ ELLENSÉG

Ifjuságom sötét, fekete zivatar volt;
csak néha láttam egy kivillant sugarat.
A villám és a szél ellene tépve harcolt,
hogy kertemben piros gyümölcs kevés maradt.

S elértem végre így a Gondolatnak őszét:
most kéne fogni már ásót és gerebent
s amit gödrösre túrt s úgy hányt a zord eső szét,
mint sír-vájt temetőt: ágyakká töltenem.

S ki tudja, misztikus erőit hátha majdan
ép e, vad part gyanánt vízmosta, roncs talajban
leli csodálatos álmom: az új virág? –

Óh, kín! óh, fájdalom! – Létünk az óra őrli,
s a sötét Ellenség, amely szivünkbe rág,
vérünkből szív erőt, élni és nagyranőni.

C'est là une excellente traduction. Mais, de par la nature des choses, elle n'est pas identique à la poésie de Baudelaire.

Le texte original formule le désespoir de la lutte de l'homme avec le temps et son comportement héroïque dans ce désespoir. Au niveau psychologique et à celui de la langue métaphorique ce sont les visions qui permettent d'abandonner la sphère quotidienne de l'existence pour plonger dans l'extase des profondeurs métaphysiques. Mais aux niveaux syntaxique et structural, une étrange simplicité et une discipline exceptionnelle peuvent équilibrer cette perte du contrôle sur le Moi.

Le seul grand problème de la traduction, c'est qu'elle est infidèle à cette discipline de la syntaxe et qu'ainsi disparaît la réalité bipolaire de la poésie originale. Cela se voit avant tout dans les deux strophes médianes du sonnet.

Et, dans la dernière strophe aussi, il y a une infidélité considérable. «Le Temps mange la vie» – écrit Baudelaire. «Létünk az óra őrli» – traduit Babits. Le texte hongrois est ambivalent: on pourrait le retraduire de deux manières. Notre existence est moulue par *l'heure, les heures* – ou par *la montre.* En tout cas, Baudelaire est plus suggestif et le traducteur est plus conventionnel, en révoquant un emblème traditionnel de la poésie européenne, et en perdant ainsi l'expressivité de l'invention baudelairienne.

L'explication de cette infidélité significative peut trouver son origine dans la conception poétique du groupe de la revue *Nyugat,* partisan de la nouvelle littérature. Certainement, ce ne sont pas la simplicité et la discipline qui figurent en tête de leur programme littéraire. C'est plutôt une tradition révolue selon eux, tradition dont il tendent à se débarrasser au nom d'une plus grande liberté et originalité poétiques. Je crois que c'est cette conception qui se reflète entre autres dans la traduction citée – dans laquelle c'est justement le Baudelaire classique ou classicisant qui disparaît derrière son image moderne.

3. Le troisième et dernier poète hongrois dont je me propose de caractériser les traductions, est Lőrinc Szabó qui appartient à une autre génération du Nyugat, et qui est, selon la critique littéraire, un traducteur «réaliste».

Ici, je n'entrerai pas dans les détails des analyses textuelles et je me contenterai d'une vue globale de certains aspects de ses traductions en illustrant mes hypothèses de quelques citations.

Si dans le cas de Babits la discipline syntaxique et structurale faisait défaut, on la retrouve entièrement dans l'œuvre de Lőrinc Szabó. Par contre, tandis que Babits était très sensible aux dimensions métaphysiques de l'œuvre baudelairien, celles-ci s'effacent et se réduisent dans ce troisième type de traduction. Un exemple: «le ciel / Se ferme lentement comme une grande alcôve» – écrit Baudelaire dans *Le crépuscule du soir.* Regardons la traduction de ce vers: «Mint nagy alkóv, az ég megtelik rejtelemmel». C'est un faux-sens où disparaît toute la métaphysique de Baudelaire, pour qui le crépuscule signifie aussi une séparation totale entre ciel et terre, où toute communication s'interrompt entre la divinité et l'homme. C'est ce vers ambigu qui anticipe le suivant où nous verrons les conséquences de cette isolation: «Et l'homme impatient se change en bête fauve:»

Le pôle opposé de la même dimension verticale apparaît à la fin de la poésie:

> La sombre Nuit les prend à la gorge; ils finissent
> Leur destinée et vont vers le gouffre commun.

Et qu'est-ce qu'on retrouve dans la traduction?

> torkára rászorul az Éj zord keze; érti
> sorsát, és várja már a közös földi vég...

Cela est très loin de Baudelaire. *Le ciel* et *le gouffre,* les deux extrémités de l'univers baudelairien disparaissent donc dans la traduction, et il est inutile d'insister sur les conséquences de cette infidélité relative à la signification de l'œuvre.

Encore un exemple du même ordre. Regardons le premier vers du *Chant d'automne:* «Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres.» – «Sötétség és hideg vesz körül nemsokára» – traduit Lőrinc

Szabó. La descente, la chute vers le gouffre qui n'y est présent qu'implicitement, se transforme dans le texte hongrois en un mouvement différent: celui des forces extérieures dont l'homme ne sera qu'un témoin passif, *entouré* du froid et des ténèbres.

Un autre trait caractéristique des traductions de Lőrinc Szabó, c'est qu'il préfère employer une *métaphore* au lieu d'une *comparaison* de Baudelaire. P. ex. (toujours du même poème):

> Mon esprit est pareil à la tour qui succombe
> Sous les coups du bélier infatigable et lourd.

En hongrois:

> Lelkem torony, amely lassanként összeroppan
> az ostromgép nehéz ütései alatt.

Cette identification arbitraire des deux pôles de la comparaison semble cette fois moderniser Baudelaire, ce qui, au point de vue de la poétique, est à nouveau une infidélité par rapport à l'œuvre originale.

*

On pourrait continuer longuement l'énumération des infidélités caractéristiques relevées dans les traductions hongroises. Mais mon intention n'était pas de donner une image complète des métamorphoses de Baudelaire. Je ne prétendais qu'à une approche théorique de la question et à la présentation de quelques particularités de la réalité littéraire, donc à une esquisse de cette évolution historique qui est celle de la réception hongroise du grand innovateur de la poésie européenne.

János Korompay H.

Image et signification dans la poésie de Reverdy

Pour quiconque veut parler de poésie, et surtout de la poésie moderne, la notion d'*image* est indispensable – elle n'est pas pour autant aussi claire qu'on le voudrait. Quant à la difficulté qu'il y a à dissiper la confusion qui règne dans l'emploi de ce terme, on doit s'en rendre compte dès qu'on essaie de construire une définition de l'image. Peut-on la réduire au point qu'on puisse l'enfermer dans les concepts établis par la rhétorique, ou bien devrait-on, au contraire, appeler image tous les éléments du discours poétique capables de produire un certain effet visuel? Théoriquement le problème paraît si difficile à résoudre que le plus qu'on puisse dire actuellement, c'est que, d'une part, pour qu'il y ait image poétique, il faut avoir au moins deux éléments verbaux, et de l'autre, que les deux éléments à la fois ne peuvent pas être de nature abstraite ; on pourrait ajouter encore, mais ceci n'est plus tellement évident, qu'il n'y a pas d'image poétique sans un minimum d'anomalie sémantique. Prenons aussitôt un exemple[1]:

(1) Une écharpe nocturne s'accroche aux étriers de ce cavalier bleu. (SdV 57)

Le caractère imagé de la phrase est incontestable ; il suffit cependant d'y intervertir deux mots pour avoir, au lieu d'une image, une simple phrase descriptive:

(1*) Une écharpe bleue s'accroche aux étriers de ce cavalier nocturne.

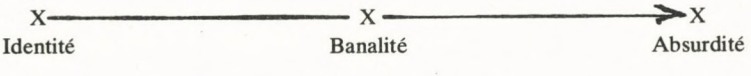
Étant donc donné les difficultés de l'approche théorique, nous aborderons ici le problème de l'image plutôt d'une manière inductive, du côté de la pratique d'un poète qui non seulement en a donné une définition devenue célèbre (le «rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées» etc.[2]), mais, ce qui est l'essentiel, nous fournit une telle quantité d'exemples de toutes sortes qu'on ne pourrait guère choisir une œuvre poétique plus représentative de ce point de vue que la sienne: celle de Pierre Reverdy. Ainsi, tout en ne sachant pas très bien ce qu'est l'image, nous essayerons quand même de dévoiler quelque peu sa nature, en concentrant notre attention sur deux questions, d'abord sur celle de certains aspects de la valeur poétique des images, ensuite sur celle de leur fonction principale dans le texte poétique.

I. Comparons les deux phrases suivantes:

(2) La rue est grande et triste comme un boulevard (PdT I, 72)

(3) ...le poisson mourant joue sa dernière carte (PdT II, 47)

Les deux images sont également étranges mais de deux manières différentes: la deuxième à cause du degré élevé de son anomalie sémantique, la première, au contraire, à cause de la proche parenté des deux éléments rapprochés dans la comparaison. Si l'on réduit maintenant les deux phrases à leurs deux éléments nominaux essentiels – *rue* et *boulevard* d'une part, *poisson* et *carte* de l'autre –, à travers ces deux points on peut tracer une ligne, c'est-à-dire établir une échelle de *compatibilité sémantique,* une échelle dont l'un des pôles représenterait l'*identité* des éléments rapprochés, et l'autre l'*absurdité* du rapprochement. Ensuite, on pourrait marquer entre ces deux pôles un point privilégié qui correspondrait aux images *banales,* c'est-à-dire à celles dans lesquelles il y a peut-être une distance sémantique réelle entre les éléments, mais une distance que l'usage, l'habitude ont déjà considérablement réduite. Cette échelle de compatibilité peut être représentée de la façon suivante:



Prenons encore un exemple:

(4) Les façades sont des faces (SdV 219)

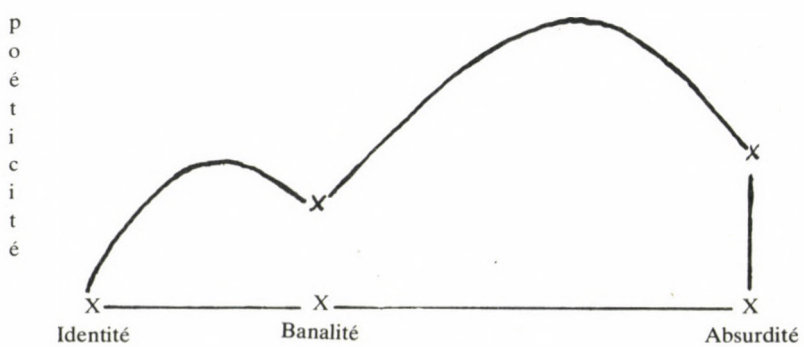
Cette image se situe quelque part entre le point marquant la banalité et le pôle de l'absurdité ; si l'on disait : *Les façades sont des façades,* l'image – si c'en est une – se situerait évidemment au pôle de l'identité ; enfin, si l'on disait : *Les faces sont des façades,* elle retrouverait sa place entre absurdité et banalité, mais un peu plus près de cette dernière que l'image originale, car elle serait un peu plus facilement interprétable. D'où il résulte que ce n'est pas toujours la distance sémantique absolue qui compte, mais la distance perçue par l'interprétateur : d'un point de vue objectif il y a probablement une distance plus grande entre *amour* et *flamme* qu'entre *face* et *façade ;* l'identification de ces dernières exerce pourtant sur le lecteur un effet poétique beaucoup plus marqué que la métaphore usée, devenue banale, de *flamme* pour *amour.* Dans un poème de Reverdy on trouve par exemple l'équivalence suivante:

(5) ...l'œil qui dort
Un poisson mort (SdV 208)

Eh bien, le rapprochement *œil-poisson* paraît beaucoup plus insolite que la comparaison banale *œil-étoile;* en réalité, la motivation du rapprochement, la ressemblance formelle n'est pas plus faible dans le premier cas que dans le second:



Une fois une telle échelle de compatibilité sémantique établie, on doit se poser la question de savoir quel est le rapport entre les degrés croissants de l'incompatibilité des éléments des images et leur valeur poétique. Sans démonstration suffisante, ce qui est d'ailleurs impossible à l'état actuel de nos connaissances, nous pouvons risquer l'hypothèse suivante : au pôle de l'«identité» il n'y a pas d'image, donc c'est le degré zéro de la poéticité ; dans l'intervalle de l'identité et de la banalité la valeur poétique augmente d'abord, puis baisse, sans atteindre toutefois le degré zéro, car même l'image la plus banale crée un certain effet poétique ; ensuite elle commence de nouveau à s'élever, et cette fois à un niveau bien supérieur, pour redescendre vers le pôle de l'absurdité, sans s'abaisser pourtant au niveau de poéticité des images banales : on admettra sans doute que «la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie», pour citer cette fois Lautréamont,[3] si absurde qu'elle soit, est une image beaucoup plus «forte» que les métaphores de type *flamme-amour.* Voici donc la représentation graphique de cette hypothèse :



Un deuxième trait essentiel des images, qui peut servir également de critère pour l'établissement d'une autre échelle des valeurs, est leur degré de *visualité*. Si étrange que cela puisse paraître, les images ne sont pas nécessairement «visibles» : on peut voir l'*eau,* on peut voir la *pendule,* mais il est impossible de voir

(6) Les frissons bleus de l'*eau* dans l'âme de la fièvre

(SdV 123)

ou bien

(7) ...l'heure apprivoisée qui sort de la *pendule* (PdT II, 52).

Ajoutons-y une image parfaitement visible:

(8) Tous les coquelicots ou les lèvres des femmes reflétés dans le ciel (SdV 73)

Est-ce que la valeur poétique de cette dernière image est supérieure à celle de la précédente? On ne se trompe peut-être pas en répondant par non ; il paraît que «l'heure apprivoisée qui sort de la pendule», tout en étant inimaginable, crée un effet poétique bien plus intensif que «les coquelicots ou les lèvres des femmes». Dès lors il est évident qu'on ne doit point supposer une proportion directe entre la visualité et la poéticité des images ; par contre, il existe une telle proportion entre leur degré de visualité et leur degré d'absurdité. En effet, l'absurdité est en quelque sorte fonction du caractère concret, c'est-à-dire visible, des éléments constitutifs des images : «Les frissons bleus de l'eau dans l'âme de la fièvre» présente un degré d'incompatibilité sémantique assez élevé, l'incompatibilité est pourtant beaucoup plus perceptible dans la phrase suivante :

(9) Le phare a glissé ses ciseaux dans les draps de soleil (PdT II, 111)

où tous les éléments – *phare, ciseaux, draps, soleil* – sont parfaitement visibles.

Ainsi donc, si la visualité en soi-même n'influence pas directement la valeur poétique des images, elles n'en sont pas moins en rapport l'une avec l'autre à travers un niveau intermédiaire, celui de l'écart sémantique. Il y a encore très probablement plusieurs niveaux inférieurs à découvrir – inférieurs dans le sens qu'ils auront de moins en moins d'influence directe sur la valeur –, dont je ne mentionne qu'un seul, la structure grammaticale. C'est que, dans la poésie moderne, la manipulation de plus en plus libre de la syntaxe rend problématique l'existence même de l'image. Nous avons déjà employé le terme d'*équivalence* à propos d'une image qui consistait en une simple juxtaposition de deux syntagmes, sans aucune conjonction ; mais peut-on affirmer que toute juxtaposition est nécessairement une mise en équivalence, et par conséquent image? Voici un exemple frappant:

(10) Eau
gaze
étoile
Halo (SdV 111)

Est-ce une image? Ou bien est-ce une simple énumération? Mais prenons un autre exemple :

(11) Un sou trop neuf qui roule dans l'ornière ou le soleil couchant. (SdV 56)

Avec la conjonction «ou» l'intention de mise en équivalence du poète est manifeste ; elle le serait beaucoup moins si on la remplaçait par la conjonction «et»; enfin, s'il n'y avait point de conjonction, on se de-

manderait à juste titre s'il s'agit là d'une image ou tout simplement de la description de deux choses différentes.

II. Avec l'opposition des termes image/description nous abordons déjà notre deuxième problème, celui de la signification des images. Quelle est la signification des deux images suivantes:

(12) Un œil crevé par une plume (PdT I, 198)

et

(13) Une longue aiguille traverse le rond (PdT I, 212)?

A l'aide du contexte et des diverses équivalences qu'on trouve dans d'autres poèmes il n'est pas très difficile de reconstruire la vision commune qui se cache derrière les deux images: c'est celle de la pleine lune transpercée par la cime d'un arbre. L'identification *lune-œil* se retrouve dans toute une série de poèmes, et comme la base de cette identification est justement leur forme commune, la *rondeur,* il ne nous reste que deux éléments à expliquer, *aiguille* et *plume.* Or, dans les poèmes de Reverdy, *plume* est plus d'une fois mis en équivalence avec *feuille,* par l'intermédiaire de *feuille* on arrive donc facilement de la *plume* à l'*arbre;* d'autre part, quant à l'*aiguille,* citons une mise en équivalence particulière frappante:

(14) sur la plaine et le cadran l'arbre et l'aiguille marquent le point du jour (PdT II, 21)

Cependant, la question se pose: est-ce expliquer une image que de découvrir la vision sous-jacente qui l'a inspirée? Évidemment non; car, s'il en était ainsi, dans le cas du vers:

(15) Les rayons sont déjà debout dans les allées (PdT I, 221)

– on pourrait se contenter de l'explication suivante: «Il est midi»; on conviendra cependant qu'une telle «explication» ne serait guère satisfaisante.

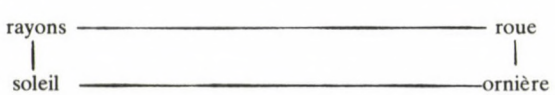
En effet, le but n'est pas de remplacer le texte poétique par un texte en prose, de ramener l'image à un spectacle qui l'a peut-être engendrée, mais de découvrir le sens des nouvelles relations créées par l'image poétique, dont l'une des fonctions essentielles consiste justement dans l'établissement de nouveaux rapports entre les choses du monde. Comment se créent de telles relations nouvelles? En voici un exemple:

(16) les rayons de la roue
le soleil dans l'ornière (PdT II, 120)

Nous avons ici quatre éléments dont on peut facilement former une chaîne de façon que chacun d'eux soit lié à des éléments sémantiquement voisins:

soleil – rayons – roue – ornière

Cependant, les deux bouts de cette chaîne sont syntaxiquement reliés dans le texte:



Or, comme trois côtés de ce carré représentent des rapports sémantiques (et celui d'en haut, évidemment, un rapport syntaxique aussi), le quatrième, lui non plus, ne peut en rester exempt: sous l'influence des deux autres éléments le rapport syntaxique du *soleil* et de l'*ornière* crée automatiquement entre eux une liaison sémantique jusque-là inexistante, et, partant, la structure ouverte devient une structure fermée.

On peut observer le même phénomène dans le cadre de structures beaucoup plus complexes, comme par exemple celle-ci:

(17) la lune sur le cadran
les aiguilles qui tournent et un large visage souriant
c'est la nuit
Le soleil a perdu ses rayons et ce n'est plus la vie
Ta tête n'est qu'un rond (SdV 219)

– où l'on remarque tout de suite la chaîne *lune-cadran-visage-soleil-tête-rond* d'une part, celle, plus courte, de *cadran-aiguille-rayon* de l'autre, et enfin les correspondances entre *lune* et *nuit, vie* et *soleil,* etc., etc.

Bien qu'on vienne de parler de liaisons sémantiques, ce n'est là, toutefois, qu'une caractéristique plutôt formelle des images poétiques – elles acquièrent leur sens ultime à un niveau encore plus profond. Comparons les trois images suivantes:

(18) Le monde pour dormir se renversait (PdT I, 178)

(19) La rosée descend les pieds nus sur les feuilles (SdV 63)

(20) ...la grand-route nue
Se couche entre les deux rivières (SdV 88)

Quel est le dénominateur commun de ces trois images (auxquelles on pourrait joindre, d'ailleurs, la plupart de celles que nous avons citées jusqu'ici)? On peut le découvrir à première vue: c'est une sorte de personnification qui consiste à ajouter à un élément appartenant au monde extérieur, objectif, un prédicat ou n'importe quel complément qui contient le sème *humain.* Ces images expriment, ou plutôt réalisent donc une certaine unité du monde extérieur et de l'homme, des sphères objective et subjective, une unité dans laquelle on doit reconnaître le but de toute poésie. Rappelons la phrase de Reverdy: «La poésie, c'est le lien entre moi et le réel absent.» C'est donc à ce niveau qu'à travers l'image poétique on entrevoit l'essence de la poésie même.

András Vajda

NOTES

[1] Ici et par la suite nous citons toujours les recueils suivants:
Reverdy, P.: Plupart du temps, I–II. Paris, Gallimard, 1969. (PdT I, II)
Reverdy, P.: Sources du vent. Paris, Gallimard, 1971. (SdV)
[2] *Reverdy,* P.: Le Gant de crin. Paris, Plon, 1926. 32.
[3] *Lautréamont,* Comte de [Isidore Ducasse]: Les Chants de Maldoror, VI. Œuvres complètes, Paris, Gallimard, 1973. 234.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 17 (3—4), pp. 487—496 (1975)

BIBLIOGRAPHIA

Pierre Bec: Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du moyen âge

Avignon, Aubanel, 1972, 350 pp.

L'anthologie paraissant modeste par sa forme extérieure mais très riche en son contenu de M. Pierre Bec, professeur et spécialiste renommé de la langue et la littérature occitanes, a vu le jour à un moment où dans le monde entier, des États-Unis au Canada, à la Grande Bretagne, aux pays scandinaves, aux deux Allemagnes et, évidemment, aux pays de langues néo-latines, les études de romanistique et la recherche de la poésie des troubadours provençaux ont pris un nouvel essor, et lorsque les insuffisances et surtout le manque d'autres chrestomathies (Appel, Bartsch) ont nécessité de rédiger des recueils plus récents, plus modernes. Parmi les ouvrages de ce genre, il convient de mentionner un travail collectif (F. R. Hamlin – P. T. Ricketts – J. Hathaway: *Introduction à l'étude de l'ancien provençal*) et le recueil de textes de caractère comparé, rédigé par István Frank: *Trouvères et Minnesänger.*

Le principe de rédaction de la nouvelle anthologie de P. Bec (la première édition date de 1954) est plus complexe, les poésies choisies représentant les divers genres sont plus abondantes et plus variées, et surtout, l'introduction de l'œuvre est beaucoup plus détaillée et poussée que celles du choix de poèmes *Introduction à l'étude de l'ancien provençal.* L'anthologie entière se caractérise par une composition très bien proportionnée, embrassant tous les concepts fondamentaux de la poésie occitane du moyen âge. Non seulement elle offre un choix de poèmes très précieux aux initiés, mais par l'introduction équivalente à une étude complète, par les traductions et remarques qui suivent les poésies d'ancien occitan, elle renseigne amplement tous ceux qui portent de l'intérêt à cette période de floraison de la poésie occitane.

L'introduction est en dernière analyse une excellente synthèse dans laquelle P. Bec étudie dans le détail les conditions historiques et sociales de la naissance de cette poésie, ses principes fondamentaux: la notion de la *fin'amor,* les relations particulières du poète-troubadour et de la *domna,* les préceptes socialement déterminés de leur conduite (*mesura, largueza, mercé*), les catégories du *joven* et du *joi* inspirant les poésies d'amour, etc. L'auteur présente aussi les plus importantes thèses historiques et sociologiques, relatives à la genèse de la poésie troubadouresque, et par la suite, il traite les rapports essentiels des genres dits «*populaires*» et «*savants*», esquisse les caractères spécifiques de la technique poétique des troubadours, en démontrant l'effet poétique résidant dans l'actualisation et la variation individuelles des *topiques, motifs* et *termes-clefs* qui «jouissent d'une richesse sémantique particulière, d'une pluralité de valeurs» sur le plan général du message poétique médiéval. A la fin de l'introduction, on pourra lire une caractérisation concise de la musique des troubadours et de l'influence significative de leur activité artistique.

Après avoir passé en revue les études les plus importantes traitant la genèse et les principes de la poésie occitane médiévale (A. Jeanroy, E. Köhler, Ch. Camproux, P. Imbs, P. Zumthor, R. Nelli, etc.), P. Bec définit lui-même le principe essentiel de la lyrique troubadouresque, la notion de la *fin'amor,* ses rapports spécifiques avec la *courtoisie* et son rôle déterminant les conduites poétiques. P. Bec a le grand mérite d'avoir reconnu et développé l'interaction dialectique qui s'était réalisée entre le *poète* observant les préceptes de la *fin'amor* et la *domna,* représentée sur un plan abstrait dans la poésie d'amour. En conformité avec l'essence de la *fin'amor,* les désirs du poète amoureux, qui exprimait à la fois les sentiments d'un «je» général, ne pouvaient s'accomplir que sur un plan abstrait, transcendental. En effet, comme le fait remarquer justement P. Bec «La *fin'amor* est un amour sublimé, adressé par le *fin'amant* à une dame, existentiellement absente dans le poème, qu'il peut n'avoir jamais vue, et projetée fonctionnellement dans une transcendance de principe: cette transcendance s'actualisant par une distanciation qui peut être *géographique (amor de lonh), sociologique* (la dame est la plupart du temps de haute extraction), *morale* (la dame est mariée), et *psycho-sexuelle* (jeu de l'amour contrarié)». Mais la *fin'amor* signifiait à la fois un «mouvement inverse» de la part de la *domna,* c'est-à-dire qu'elle devait réagir favorablement aux sentiments sincères du troubadour: elle devait manifester sa *mercé.*

En fin de compte, le rôle de la dame ne se limitait pas à l'acceptation passive de l'amour du poète; par son attitude et ses réactions sentimentales, elle-même pouvait engendrer ou diriger les sentiments profonds de l'amoureux. Tout ce complexe de valeurs et de conduites morales présupposait évidemment le changement fondamental de la situation sociale de la femme, dont les causes doivent être cherchées dans les conditions particulières de la féodalité instituée dans l'ancienne Occitanie.

P. Bec souligne à juste titre l'un des aspects essentiels de l'amour troubadouresque. La possibilité transcendentale de l'accomplissement de l'amour, l'inaccessibilité de la *domna* crée une tension affective qui pousse le poète à développer ses valeurs morales, à perfectionner constamment sa personnalité, toute sa conduite éthique pour mériter la *mercé* de sa dame. Cette aspiration au perfectionnement devient progressivement un principe d'ordre social, comme le dit justement P. Bec: «C'est donc un idéal à la fois esthétique, social et moral. Il dépasse d'ailleurs ses propres limites en s'érigeant peu à peu en système universel, en vérité générale et humaine. Cette *aspiration à l'amour* (...) tend à devenir le principe de toutes les bonnes actions humaines. On peut parler donc d'une éthique humaniste, fondée sur l'amour et l'idéalisation de la femme,...» A ce propos, sans vouloir établir à tout prix une corrélation directe entre la *fin'amor* répandu dans le Midi et *l'amour courtois* de la partie septentrionale de la France, on doit quand même mettre en évidence les aspects analogues qui se présentent dans les deux tendances. On sait, par exemple, que, mutatis mutandis, dans les romans courtois de Chrétien de Troyes l'idéalisation de l'amour et de la femme entraîne également l'aspiration au perfectionnement moral *(Cligès, Lancelot, Yvain)*, voire, dans sa dernière œuvre, dans *Perceval,* l'évolution de la personnalité et le développement des valeurs morales intérieures du héros se réalisent sous une forme encore plus parfaite et plus abstraite. De ces traits parallèles on aurait lu volontiers une analyse un peu plus poussée.

De même, la différence des systèmes sociaux féodaux établis dans le Nord (domaine de *langue d'oïl*) et dans le Midi (domaine de *langue d'oc*) aurait mérité une étude plus approfondie. Sommairement on peut conclure que la structure hiérarchique de la société n'était pas aussi conséquente dans le Midi que dans le Nord; là-bas, elle favorisait davantage le développement des villes et l'activité de la bourgeoisie, par conséquent, il n'y avait pas de limites infranchissables entre les différentes couches sociales. En dernière analyse, les conditions sociales plus favorables permettaient aussi la réalisation plus complète de l'individu et l'épanouissement de la poésie lyrique situant cet accomplissement de la personnalité à un niveau social général. La poésie troubadouresque elle-même facilitait la prédominance des facultés personnelles et l'ascension social de l'individu. (Par exemple, l'un des meilleurs troubadours, Bernard de Ventadour, était d'origine modeste.)

En parlant de l'origine des différentes genres poétiques, P. Bec s'oppose à la séparation rigide des genres dits «*popularisants*» ou *objectifs* et des genres dits «*aristocratisants*» ou *subjectifs*. Il suppose à juste titre une influence réciproque entre eux (en effet, plusieurs genres considérés comme «savants» ont assimilé des traits populaires, d'autre part, dans les genres «populaires» on retrouve les motifs caractéristiques de ceux-là), et, à son avis, cette interaction et nivellement sont dus avant tout à l'effet de la *koinê*. Cette conclusion de l'auteur nous semble très convaincante.

Pour permettre de lire avec facilité les poésies écrites en ancien occitan, P. Bec résume dans un chapitre à part les règles graphiques et phonétiques les plus importantes.

Pour illustrer les sources possibles de la poésie des troubadours, l'auteur présente quelques pièces représentatives de la lyrique médiévale de langues latine et arabe (poésie des goliards, poésie arabo-andalouse: *zadjal* et «*jaryas*»), jusqu'à présent à peine étudiée. Dans la suite, on trouve la présentation des genres les plus caractéristiques *(la chanson, le sirventés, le planh, le salut d'amour, la tenson, le partimen, la pastourelle, l'aube, la romance, la ballade, la peguesca)* et un choix fait avec beaucoup de soins des poèmes des plus grands troubadours (Guillaume de Poitiers, Jaufre Rudel, Bernard de Ventadour, Raimbaud d'Orange, Arnaud Daniel, Guy d'Ussel, Peire Vidal, Gaucelm Faidit, Guiraud de Borneil, Arnaud de Mareuil, Peire Cardenal, Guilhem de Montanhagol, etc.). On peut connaître même les successeurs et imitateurs des troubadours provençaux: le IV. chapitre est consacré à l'étude des lyriques courtoises de la France du Nord, d'Espagne, du Portugal, de *l'Ecole Sicilienne* en Italie et de la poésie des *Minnesänger* en Allemagne.

Les notes abondantes révélant les problèmes de langue difficiles et les points énigmatiques de la versification contribuent dans une large mesure à mieux comprendre et apprécier les meilleurs morceaux de cette poésie unique et extrêmement riche.

Nous pouvons conclure avec joie que l'anthologie de P. Bec est l'un des recueils les plus réussis, les plus riches en connaissances et valeurs esthétiques, littéraires qui aient paru ces derniers temps.

Imre Szabics

Le romantisme vu par les nouvelles recherches littéraires françaises

Les meilleurs représentants du romantisme français ont pris une part active aux luttes sociales et politiques et, la plupart du temps, aux côtés du libéralisme et du démocratisme bourgeois. Par conséquent, l'appréciation même du romantisme passe par des discussions politiques. L'aile conservatrice et nationaliste de la vie intellectuelle française commença une attaque de front contre le romantisme au début du XXe siècle, lui reprochant d'avoir détruit l'ordre et la clarté de «l'esprit français», caractéristiques du classicisme français (voir surtout les livres de Lasserre,[1] Seillère,[2] Maigron,[3] Marsan[4]). Pour les démocrates et les socialistes le romantisme était la démocratisation de la langue et de la littérature, la réalisation de la liberté artistique et individuelle, la création de la littérature moderne (G. Lanson,[5] G. Renard[6]). Le marxiste Lafargue a démontré que la base du romantisme français avait été le libéralisme bourgeois,[7] Jaurès a même fait allusion à ses rapports avec le socialisme utopiste.[8] Par contre, il est connu que les marxistes allemands – par exemple Mehring – ont expliqué le romantisme par la réaction, la Sainte-Alliance, les idéals féodaux, répandus après la Révolution française. Ceci s'explique par le fait que Français et Allemands avaient pensé *à leur propre école romantique nationale.* Ici déjà se manifeste l'opposition qui partagera plus tard les chercheurs, spécialistes de la littérature allemande, dont le romantisme est politiquement plutôt réactionnaire et les spécialistes des littératures anglaises, françaises, italiennes ou d'Europe Centrale où le romantisme joue souvent un rôle progressiste. Ajoutons qu'il y a également un problème de terminologie : la notion allemande *Romantik* est beaucoup plus étroite que le *romantisme* français ou le *romanticisme* anglais. L'art de Goethe et de Schiller, rangé dans la *Klassik* n'est pas identique au classicisme français de Malherbe ou de Racine et l'influence de Goethe, de Schiller et de Heine contribuera à l'épanouissement du romantisme français. La plupart des vrais romantiques allemands étaient à peine connus en France à l'époque romantique, leur véritable influence s'exercera seulement sur les poètes symbolistes et surréalistes.

La littérature comparée et l'histoire littéraire nationale françaises qui ont connu un grand essor dans l'entre-deux-guerres ont beaucoup fait pour la description systématique du romantisme comme courant littéraire européen. La synthèse de Paul Van Tieghem passe, à juste titre, pour un ouvrage de base.[9] Elle étudie le romantisme au point de vue de l'histoire de l'esthétique, du goût et des genres, mais elle touche à peine aux origines sociales du romantisme, à ses origines non-littéraires. Parmi les histoires de la littérature européenne, la synthèse de Nicolas Ségur[10] est beaucoup plus superficielle que celle de Paul Van Tieghem. Ségur se contente simplement de juxtaposer les différents romantismes nationaux sans chercher de lien organique entre eux. Le court essai de G. Picon[11] pose beaucoup de problèmes intéressants, mais n'aspire pas à envisager la question dans sa totalité. L'étude de Henri Peyre,[12] tout comme l'essai de Picon, est centrée sur les romantismes anglais, français et allemands, ils n'analysent pas en détail les autres romantismes. J. Fabre[13] et H. Peyre parlent un peu du romantisme polonais aussi. Les nouvelles recherches françaises, consacrées au romantisme, étudient surtout le romantisme français.

Au cours de cette dernière décennie, les recherches romantiques ont pris un essor particulier. On a fondé la Société des Études Romantiques, deux centres de recherches fonctionnent: un à Lille, un autre à Clermont-Ferrand. La Société organise des sessions scientifiques, publie des collections de livres (*Nouvelle Bibliothèque Romantique, Études Romantiques*) et une revue internationale pluridisciplinaire, intitulée *Romantisme.* A cette recherche renouvelée participent aussi les chercheurs marxistes, comme Pierre Barbéris, Roger Fayolle, Anne Ubersfeld, Claude Duchet, Jacques Seebacher, etc.

Ces travaux concrets, à la fois historiques et théoriques, sont nécessaires, car les interprétations diverses de la catégorie du romantisme donnent lieu à des dicussions de plus en plus nombreuses. Nous pouvons observer deux tendances : la première donne une interprétation trop étroite à la notion du romantisme, à savoir qu'en France seuls Nerval, Baudelaire, Rimbaud et Lautréamont peuvent être classés dans la catégorie du romantisme, Lamartine, Hugo, Vigny, Musset feraient plutôt partie du néoclassicisme;[14] la deuxième tendance élargit trop le romantisme. Il engloberait une partie du XVIIIe siècle, tout le XIXe et même le XXe siècles. En cherchant les origines du romantisme, à la suite de Lanson et de Daniel Mornet,[15] P. Van Tieghem,[16] André Monglond[17] et d'autres ont rattaché la deuxième moitié du XVIIIe siècle au romantisme sous le nom du *préromantisme,* courant que Van Tieghem aussi étudia dans la littérature européenne. Van Tieghem considère l'année 1850 comme la date où se termine le romantisme, tout en reconnaissant qu'il survit dans certaines littératures et chez certains écrivains. La périodisation de la plupart des histoires littéraires courantes suit ce plan. Cette périodisation aussi est discutable, car les réalistes les plus significatifs (Stendhal, Balzac) ont travaillé dans la première moitié du siècle. A l'opposé de ce point de vue, V.–L. Saulnier parle dans son livre paru dans la collection *Que sais- je?* du *siècle romantique* et appelle romantique toute la littérature du XIXe siècle et même celle du XXe siècle jusqu'à la deuxième guerre mondiale.[18] Michel Butor va encore plus loin: «Nous sommes tous romantiques»-écrit-il. Il y a à certains égards le romantisme d'une école littéraire qui a son grand éclat en 1830. Cette école-là, évidemment, fait partie des manuels de littérature.

Mais il y a un mouvement qui commence à partir de la fin du XVIIIe siècle et qui se développe jusqu'à maintenant sans interruption. Il y a une continuité absolue entre les romantiques et la littérature contemporaine.[19] H. Peyre est également partisan de la continuité romantique jusqu'à nos jours. Il range presque tous les écrivains des XIXe et XXe siècles (Balzac, Flaubert, Taine, Camus, Aragon, Claudel, Dreiser, D.H. Lawrence) parmi les romantiques à cause de la présence d'un trait thématique caractéristique du romantisme (amour, nature, rêve). Dans la collection *Littérature Française* publiée sous la direction de Claude Pichois chez Arthaud, tous les trois volumes du XIXe siècle portent le titre de *Romantisme.*[20] Dans le même esprit, la littérature de tout le XIXe siècle est centrée sur le romantisme dans la synthèse de J.-Y. Tadié, qui résume les nouvelles recherches.[21]

L'élargissement thématique du romantisme a rendu cette catégorie difficile à utiliser. Elle ne peut devenir scientifique que par l'explication de ses origines historiques, sociales et idéologiques ce à quoi aspirent plusieurs représentants de la nouvelle histoire de la littérature. Le renouveau des recherches littéraires allait de pair avec la mise en évidence de l'insuffisance méthodologique du positivisme et la naissance d'une nouvelle conception littéraire dont nous connaissons deux variantes : la première est centrée sur le texte, la seconde plutôt sur l'histoire, la sociologie et la psychologie, c'est-à-dire sur le contexte de l'œuvre. Les nouvelles recherches ne se contentent plus de la description du romantisme comme école littéraire, elles ne racontent pas, par exemple, en France, l'histoire anecdotique du mouvement de la bataille d'*Hernani* à la chute des *Burgraves.* Derrière les faits littéraires, elles cherchent le changement des idées, des mentalités et même des causes sociales qui les expliquent. Selon Milner, les «querelles d'école dissimulent le sens de la transformation globale des mentalités, des sensibilités et des idéologies que le mot de romantisme nous paraît caractériser de la manière la moins imparfaite». Il pense que le romantisme est un phénomène de civilisation plus vaste dont «ce mouvement littéraire n'est que la traduction partielle et parfois trompeuse».[22]

Le renouveau méthodologique des études romantiques peut être attribué à deux disciplines particulièrement développées en France : d'une part à l'histoire dont le foyer est la revue *Annales* qui étudie l'histoire économique, sociale et l'histoire des mentalités par des méthodes quantitatives, d'autre part à la sociologie de la littérature, cultivée par exemple par Robert Escarpit et Lucien Goldmann qui analyse la naissance et la diffusion des faits et des institutions littéraires, en tenant compte de toutes les couches de la culture, même des faits infraculturels. C'est quand même l'influence croissante du marxisme qui contribua dans la plus grande mesure à la nouvelle description et compréhension du romantisme. György Lukács écrit dans une de ses études des années 1930 : «Le romantisme n'est nullement un courant littéraire. Dans la conception du monde romantique, s'exprime, il est vrai, sous une forme très contradictoire, une révolte spontanée et profonde contre le capitalisme en épanouissement». Dans son étude sur Stendhal, il considère le romantisme comme une partie absolument nécessaire des œuvres réalistes critiques aussi. Par conséquent, l'enchevêtrement spécifique du romantisme et du réalisme caractérise aussi – selon lui – les romans de Stendhal et de Balzac.[23]

La conception littéraire marxiste, entre autres les idées de Lukács, ont exercé une grande influence sur le travail de plusieurs historiens littéraires français. Parmi ces derniers se trouvent Pierre Barbéris et Claude Duchet qui ont assuré la coordination des deux volumes du *Manuel d'histoire littéraire de la France,* publié sous la direction de Pierre Abraham et de Roland Desné, qui traitent de la période allant de 1789 à 1848.[24] La valeur de ces deux volumes consiste dans leur méthode pluridisciplinaire, qui représente la littérature de l'époque dans la compexité de plusieurs courants et de plusieurs niveaux culturels. Le colloque organisé à Saint-Cloud avec la participation des historiens et des historiens littéraires marxistes et non-marxistes, sur les rapports du romantisme et de la politique a posé plusieurs problèmes importants.[25] La méthode marxiste influence beaucoup les chercheurs non-marxistes aussi. Ainsi, par exemple, Milner essaie de réunir les résultats des historiens des *Annales,* des catégories phénoménologiques de Georges Poulet, mais il adopte aussi souvent les conclusions de Lukács ou de Barbéris.

L'une des questions les plus discutées est de savoir quand commence et quand se termine le romantisme. Nous avons dit que, dans l'entre-deux-guerres, certains chercheurs avaient employé le terme de préromantisme qui correspondait plus ou moins au sentimentalisme. Ainsi, les Lumières étaient réduites au rationalisme «sec», auquel s'opposaient le préromantisme et le romantisme irrationnels. Les chercheurs d'aujourd'hui n'emploient guère le terme finaliste du préromantisme qu'entre guillemets. H. Peyre l'appelle «terme fallacieux».[26] Les Lumières sont considérées comme un large courant qui, par la proclamation des droits de la raison, des sens et des sentiments, avaient pour but d'émanciper l'individu bourgeois. Ajoutons que cette émancipation ne pouvait être complète que grâce à une série d'*actions sociales et historiques,* c'est-à-dire grâce à la grande révolution française, balayant les obstacles de la transformation bourgeoise et grâce aux révolutions européennes du XIXe siècle. Le mouvement romantique européen réagit à la grande révolution française, et beaucoup de romantiques participent à la préparation des révolutions bourgeoises ultérieures. Il y a un nombre de plus en plus grand de chercheurs qui parlent, à juste titre, des liens étroits entre les Lumières et le romantisme. Ajoutons quand même que le romantisme est une *continuation problématique des Lumières* (expression du philosophe hongrois I. Hermann),[27] car les idéaux des

Lumières avaient été déformés lors de leurs réalisation et le romantisme exprime la déception issue de la crise, mais aussi l'influence de luttes futures.

Naturellement, le nouveau courant a des aspects différents selon les pays et les époques. Le romantisme allemand est plus fortement dirigé contre les Lumières que le romantisme français, anglais ou celui d'Europe Centrale. La critique des Lumières est plus forte au début du siècle que plus tard. En France, par exemple, Michelet considère le XVIIIe siècle comme le Grand Siècle français. Enfin, la critique du rationalisme est souvent l'expression romantique de l'anticapitalisme. Picon insiste sur les rapports étroits entre les Lumières et le romantisme en disant: «Le romantisme est moins l'apparition d'une nouvelle notion de l'homme que l'apparition d'une forme littéraire enfin accordée à une image de l'homme que le XVIIIe siècle a conçue sans avoir pu l'exprimer esthétiquement: le XVIIIe siècle pense l'homme moderne, mais utilise les formes classiques (d'où l'importance de sa pensée et la faiblesse de ses créations)».[28]

La constatation de Picon exige une correction dans la mesure où l'homme des Lumières est aussi modifié sous l'influence de l'action historique de la Révolution et de ses conséquences contradictoires après thermidor, et des guerres napoléoniennes, d'autre part, le XVIIIe siècle était déjà capable d'exprimer la nouvelle conception de l'homme dans certains genres, par exemple dans le roman ; il est vrai que la hiérarchie des genres est restée invariable et que d'autres genres, moins libres, en étaient moins capables. Picon ne trouve pas problématique le rapport entre le libéralisme bourgeois et le romantisme. «L'Europe passe de l'autorité religieuse et politique à la revendication et à l'exercice de la liberté, du dogme de la souveraineté au mythe de la nation, d'une hiérarchie sociale fermée à une hiérarchie ouverte» et le romantisme serait l'expression de ce changement – pense-t-il.[29]

Ajoutons que le romantisme est aussi le produit de la démocratisation bourgeoise de la culture. Pourtant, dans le romantisme il y a beaucoup plus de signes qui annoncent la crise, l'inquiétude que ne le dit Picon. Dans le manuel marxiste, Barbéris insiste sur cet aspect de crise du romantisme. Il est, selon lui, un «immense et dramatique constat d'échec; échec des ambitions d'universelle liberté et d'universelle efficience nées des combats et de la victoire des Lumières».[30]

Mais, au-delà des rapports idéologiques, il cherche aussi la base sociale. «On ne comprend le romantisme, les romantismes qu'en retrouvant leurs motivations profondes, qui sont des motivations historiques, des motivations nées des rapports sociaux de l'intériorisation de leur expérience et de leur expression» – écrit-il.[31]

Les analyses de Barbéris prouvent bien que les théoriciens des Lumières, les chefs de la Révolution ont promis le règne de la raison, la liberté, l'égalité, la fraternité et le bonheur non pas sous la forme du capitalisme industriel, basé sur l'argent, mains d'une démocratie paysanne, des petits propriétaires. La plupart des romantiques français restent fidèles en ceci aux idéaux des Lumières. Ils défendaient l'autonomie basée sur la propriété individuelle contre les forces aliénantes et prolétarisantes du capitalisme. Même les romantiques les plus progressistes comme George Sand et Michelet avaient pour idéal le paysan ou l'artisan petit-propriétaire. Ils n'ont guère sympathisé avec les aspirations autonomes du prolétariat des grandes villes (appelé souvent canaille dans leurs écrits). Il y avait, à la rigueur, une condescendance philanthropique à leur égard. C'est ce que prouvent aussi les analyses de Milner. Nous pensons que cette analyse sociale concrète pourrait être généralisée: le romantisme défend l'autonomie, celle de l'individu, de la bourgeoisie, de la nation, du peuple ou de l'esprit et, naturellement, de la littérature à la fois dans les pays bourgeois et dans ceux qui se préparent à la révolution bourgeoise (ici l'autonomie nationale, la transformation bourgeoise, la libération des serfs n'est qu'un but à atteindre (contre la machine oppressive de l'absolutisme, du féodalisme ou du capitalisme). L'aspiration à l'autonomie peut être passive, introvertie, mais aussi active, elle veut souvent servir ou même se sacrifier, mais n'est nullement identique à l'égoïsme atomisé de la société bourgeoise qu'exprime l'Enrichissez-vous de Guizot, ni à l'anonymat de l'homme des masses. L'individu romantique souffre de sa solitude, il ne trouve pas sa place dans sa propre société, mais cherche une communauté réelle ou imaginaire dans l'amour-passion, la nature, mais aussi souvent dans le peuple ou le mouvement révolutionnaire ou parfois dans le cosmos ou dans l'infini. Il cherche un contact direct avec le monde, avec l'humanité par le rêve, les idées, la poésie ou l'action. D'où l'évasion romantique dans un monde en deçà, ou au-delà ou en dehors de la société bourgeoise, dans un âge d'or perdu ou à atteindre. Donc, leur attitude et leur conception du monde illusionnistes sont caractérisées par la nostalgie, l'énergie ou l'utopie, mais leur anticapitalisme qui se réclame des *vrais* idéaux bourgeois (pour la plupart plutôt citoyens) exprime une protestation humaniste contre l'aliénation capitaliste. L'essentiel de leur attitude est bien caractérisé par le manuel marxiste: «Regretter le passé, non parce qu'il était le passé, mais parce qu'il était un ordre, vouloir l'avenir comme ordre supérieur à celui du présent: c'est le leitmotiv d'innombrables écrits. Le passé n'est plus, l'avenir n'est pas encore et l'on ne sait ce qu'il sera.»[32]

Si le romantisme exprime les aspirations de l'individu bourgeois à l'émancipation, il devait exister nécessairement dans ses éléments avant la Révolution française. Le capitalisme régnait déjà et même la révolution industrielle avait eu lieu en Angleterre, le processus de la transformation bourgeoise s'est accéléré en France dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle et l'individu bourgeois naissant souffrait beaucoup des intrigues mesquines des principautés allemandes et de l'esprit philistin. C'est pour cela que le manuel marxiste, tout

comme Peyre, ainsi que le colloque de Clermont-Ferrand, parlent avec raison d'un «premier romantisme» bien que, je pense, il faille souligner davantage ses attaches avec les Lumières. A côté des traits convergents avec le romantisme (soif d'absolu, exigence de la totalité), le manuel marxiste signale aussi les divergences (absence de la couleur, du délire, de la libération des formes ; la théorie du poète-mage n'est pas encore née).[33] Dans d'autres littératures, la transition était plus facile dans le domaine de la forme, elle a été facilitée par la continuité de la littérature nationale (en Angleterre et en Allemagne le classicisme n'était qu'un article d'importation sans valeur), tandis qu'en France, il fallait rompre avec un classicisme national très fort – souligne Picon.[34]

La base sociale du romantisme anticapitaliste est double: les deux classes capables de s'exprimer sur le plan littéraire, mécontentes du capitalisme : d'une part la noblesse que la Révolution a privée de ses privilèges, d'autre part la bourgeoisie déçue de ses aspirations, angoissée de sa prolétarisation qui, selon Barbéris, «se découvre barrée par elle-même en son propre développement logique».[35]

Le grand mérite des recherches de Barbéris est d'avoir démontré par l'analyse d'un grand nombre de documents littéraires et non-littéraires, comment naît l'attitude originelle du romantisme, l'angoisse, l'inquiétude, dans l'individu actif, dynamique qui se libère de ses attaches traditionnelles, déterminées par sa naissance, toujours insatisfait et angoissé, parce que son énergie, son besoin d'action et de liberté sont continuellement limités et tournés contre lui-même par la société égoïste, basée sur la loi de la force et la loi de l'argent.[36] C'est une expérience commune au bourgeois et à l'aristocrate, à Stendhal et à Balzac, comme à Chateaubriand. Après les premières prises de position, typiquement réactionnaires qui veulent de nouveau soumettre l'individu à l'autorité féodale (Bonald, Joseph de Maistre), le romantisme souligne de plus en plus les droits de l'individu même chez les jeunes auteurs qui sont, politiquement, de droite (Hugo, Lamartine, Vigny, Lamennais), ce qui explique leur passage ultérieur dans le camp des libéraux et des démocrates.

La jeunesse intellectuelle, cultivée est particulièrement mécontente. Ce sujet est traité par le manuel marxiste, comme par Milner et par Paul Bénichou.[37] Milner parle de l'illusion de la troisième voie de l'ascension sociale : dans les rêves des romantiques à côté de l'aristocratie de naissance et d'argent s'élèverait l'aristocratie de l'intelligence, ce qui se reflète dans la théorie romantique du génie. L'impossibilité de cette troisième voie, autonome, indépendante des autres est représentée de façon réaliste par tous les romans de Stendhal et la plupart des œuvres de Balzac, tandis que les romantiques surestiment leur propre rôle (selon Hugo le poète serait le prophète de l'avenir qui conduit le peuple) ou, en voyant les difficultés sociales de ce grand rôle, ils tombent dans le désespoir total (selon Vigny, le poète est le paria de la société). P. Bénichou démontre de façon convaincante que ce pouvoir laïque spriruel qui est le résultat de la «sécularisation» des idéaux religieux et du pouvoir de l'Église a ses racines dans les Lumières. Le rôle éducateur du philosophe, de l'homme de lettres subit une transformation progressive à partir de 1800: le «poète» et «l'artiste» occupent la place du philosophe et prennent, pour des raisons différentes, une nuance idéaliste-spiritualiste chez les aristocrates contre-révolutionnaires, comme chez les bourgeois libéraux.

Les deux groupes de romantiques français s'approchent au milieu des années 1820 du fait que le principe d'individu était à l'origine des deux groupes et que leur religion contenait également des éléments individuels, non dogmatiques. Par contre, nous pouvons discuter la théorie de Bénichou dans la mesure où il considère le romantisme comme un mouvement indépendant des deux classes, par conséquent le romantisme serait le reflet des aspirations des intellectuels à l'autonomie. En réalité, le principe de l'individu est un idéal bourgeois qui s'oppose aux tendances de nivellement capitalistes. Le caractère réellement antibourgeois du romantisme ne peut pas s'expliquer par l'indépendance de la littérature de la société, beaucoup plus par le caractère hétérogène de la société bourgeoise. Le mouvement social résulte de la lutte des différentes couches et l'opposition de l'aristocratie d'argent et des petits propriétaires était toujours importante, à partir de 1830 elle devient d'importance capitale. La plupart des romantiques étaient toujours solidaires des aspirations de ces derniers, ils représentaient les rêves paradisiaques de ces couches, la brisure de leurs rêves et la perte de leurs illusions. En plus, il s'agit également de la division du travail intellectuel et manuel à l'interieur de la classe dominante dont parlent Marx et Engels dans *l'Idéologie allemande*.

Le mouvement social et idéologique, l'existence des couches sociales, mais l'autonomie relative de la littérature aussi a pour conséquence que le romantisme n'était pas la seule réaction au capitalisme. A l'intérieur même du romantisme français on trouve deux courants. Marx écrit dans sa lettre du 25 mars 1867 à Engels: «La première réaction à la Révolution française et aux Lumières était qu'on voyait tout de façon moyen-âgeux, romantique. La deuxième réaction – et celle-ci correspond au socialisme est qu'au delà du moyen-âge on se penche sur l'âge primitif de tous les peuples. Et ils sont bien surpris de redécouvrir le plus récent dans le plus ancien, même les égalitaires à un niveau dont Proudhon même serait effrayé.»[38] Si le premier courant peut être caractérisé par Chateaubriand, pour le deuxième on pourrait citer presque tous les romantiques après 1830 qui subiront l'influence des courants les plus divers des socialismes utopistes et prémarxistes. Parallèlement, depuis 1830 est née la critiquè non-illusionniste, réaliste du capitalisme dans les romans de Stendhal et de Balzac. En même temps les courants convenant aux exigences de la bourgeoisie triomphante

étaient très forts, quantitativement beaucoup plus forts que les œuvres romantiques. Je songe par exemple au théâtre du boulevard, aux théories positivistes et éclectiques, au néoclassicisme rajeuni, à l'académisme, à l'école du bon sens, etc. Le manuel marxiste a l'avantage d'étudier ces courants dans leur diversité et leur complexité, il parle non seulement du romantisme, mais aussi du réalisme critique (tandis que Milner ou Peyre considèrent Balzac ou Stendhal comme simples romantiques), mais il étudie également les idéologies bourgeoises, le théâtre bourgeois, même le mélodrame et le roman-feuilleton infraculturels qui sont souvent des manipulations destinées à la consommation populaire. Milner attire l'attention également sur les tendances classicisantes et l'antiromantisme croissant de la critique. Dans le manuel marxiste le réalisme critique est traité par. A. Wurmser, P. Barbéris et Geneviève Mouillaud. Balzac et Stendhal représentent la même réalité l'insatisfaction de la jeunesse romantique, mais leur désir de bonheur n'est pas transposé dans des Edens perdus ou à retrouver. Ils représentent des obstacles sociaux, la machine économique, sociale, politique et culturelle de la société capitaliste, basée sur l'argent et l'intérêt et qui nivelle l'individu. En même temps, dans les types et les sujets fort individualisés se reflète une époque qui n'a pas encore perdu sa foi dans l'histoire et l'homme actif, l'individu n'est pas encore esclave d'une machine sociale. A notre sens, la coexistence du réalisme critique et du romantisme comme courants et dans des œuvres individuelles à partir de 1830 est possible grâce à une conscience historique basée sur l'homme actif et les luttes sociales, issues de la Révolution française, tandis qu'après 1848, la chute des illusions de la démocratie bourgeoise suggère le chaos de l'histoire, le non-sens de l'action, la passivité et la soumission fatale de l'individu qu'expriment Flaubert et les parnassiens. C'est pour cela que la fin de la période est dans le manuel marxiste 1848, ce qui ne signifie naturellement pas la fin totale du romantisme français (Hugo, Michelet).

La coexistence du romantisme et du réalisme nous permet de citer et de compléter quelques idées de H. P. Lund qui aborde le romantisme du point de vue de l'histoire des idées.[39] Selon lui dans le romantisme français il y a deux éléments dès le début: un élément anticlassique, réaliste et un élément idéaliste, même mystique, dirigé contre le matérialisme des Lumières (avec, souvent, des aspects dialectiques). Les éléments réalistes anticlassiques s'expriment – à mon sens – par le fait que l'homme statique éternel, l'ordre du monde éternel, le beau éternel étaient remplacés par l'homme, le monde et le beau dynamiques, changeants, concrets. Un tel élément peut être la vision historique qui étudie l'art aussi dans sa spécificité historique, sociale, nationale et individuelle. Dans l'esthétique c'est la représentation de toute la nature (et non seulement de la belle nature classique), comme matière de l'art, l'émancipation du laid, du grotesque, l'exigence de l'art, adéquat à l'époque, la théorie du miroir, la prise de conscience de l'accroissement et de la démocratisation du public en ce qui concerne la langue et les genres, l'exigence de la totalité etc. En même temps, à cause de la méconnaissance des lois économiques et sociales, l'exigence de la totalité se subjectivise, l'idéalisme s'introduit partout et l'image d'un dieu traditionnel est remplacée par de nouveaux absolus subjectifs ou subjectivés par eux: la nature, l'individu, le génie, l'amour, la nation, l'histoire, l'action, le peuple, la révolution etc.

A cause de l'idéalisme, des attentes absolutistes, leur recherche se termine par une chute. Dans l'esthétique, le concret se subjectivise et devient allégorique à cause de la vision téléologique du romantisme, et les éléments de la réalité ne s'ordonnent pas selon les lois du réel.

Une séparation partielle des deux éléments se produit vers 1830. Le réalisme critique naît ainsi que l'idéalisme pur de l'art pour l'art et entre les deux courants se situe le romantisme progressiste ou social. A l'exception de l'art pour l'art, dans les deux autres courants les deux éléments s'enchevêtrent, il est vrai, dans des proportions différentes. Après 1848, la séparation est presque totale: les œuvres de Nerval, le Parnasse, plus tard le symbolisme sont basés sur l'idéalisme pur, tandis que les écoles «réaliste» et naturaliste professent des théories matérialistes mécaniques qui négligent l'individu agissant. Dans *Madame Bovary* le romantisme irréel (Emma) et le positivisme petit-bourgeois (Homais) coexistent, caricaturés.

Le problème se pose: quand se termine le romantisme? Ernst Fischer qui est pour une conception «sans rivages» du romantisme, cite une constatation de Marx. «Comme il est ridicule de vouloir retourner à la totalité originaire, la croyance de devoir rester dans le vide total est également ridicule. La conception bourgeoise ne pourra jamais dépasser la première conception, romantique, c'est pourquoi la conception romantique accompagne la bourgeoise jusqu'à son tombeau, comme son opposition légitime».[40]

Marx parle, naturellement, de l'anticapitalisme romantique en général et non pas du romantisme littéraire spécial. Et c'est indiscutable: aux côtés de l'apologie de la société bourgeoise et de l'anticapitalisme scientifique, le socialisme, survit encore l'anticapitalisme romantique, utopiste qui se reflète dans la littérature aussi. De nombreux éléments et thèmes du romantisme et surtout son idéalisme et son subjectivisme se retrouvent dans le symbolisme, l'avant-garde (dans le surréalisme surtout), la néo-avant-garde, même dans certaines œuvres d'inspiration socialiste (romantisme révolutionnaire). Mais dans ces courants, les éléments de la philosophie et du comportement romantiques s'intègrent dans un nouveau système de forme et de langage. Il y a également des éléments très divergents dans le comportement et la philosophie même et il serait faux de mettre presque tout le monde, sans la concrétisation nécessaire dans la catégorie du romantisme littéraire, comme le fait

Peyre, Butor et Saulnier. Il serait naturellement aussi faux de nier toute ressemblance entre les différents courants subjectifs, ce serait tomber dans le formalisme.

D'après les recherches de Lukács[41] et du chercheur soviétique Réizov[42] nous savons qu'un des résultats les plus importants du romantisme est la vision historique, nées des suites de la Révolution française et des guerres napoléoniennes. Milner aussi met l'expérience du temps subjectif et historique à la tête de ses «ressourcements» romantiques. Le résultat de cette expérience du temps est, d'une part, la naissance de l'historiographie moderne, basée sur une documentation et un travail archivistes (Thierry, Thiers, Guizot, Michelet, etc.) qui ne compare plus l'histoire sociale et nationale concrète à des normes abstraites, mais étudie l'évolution historique qui se fait valoir à travers le chaos des luttes de classes et des guerres dans la vie des masses populaires, dans leurs idéologies, de l'autre, c'est celle du roman et du drame historiques en rapport étroit avec l'historiographie – comme le souligne Claude Duchet d'après Réizov. Cette historiographie a servi les buts du libéralisme bourgeois et du démocratisme petit-bourgeois (Michelet). Il suffit d'énumérer leurs sujets: ils étudient les mouvements plébéiens du moyen-âge, la renaissance, la réforme et les révolutions bourgeoises. Ils approuvent les révolutions nécessaires (en en condamnant les «excès») au nom de la liberté du peuple et de l'individu contre l'absolutisme, l'aristocratie et le clergé. Même les plus progressistes, comme Michelet, ont une conception historique idéaliste, leur conception du peuple est contradictoire, elle contient non seulement le peuple, mais aussi la bourgeoisie, comme l'ont éclairé, ces derniers temps, après P. Viallaneix, André Wurmser et Georges Cogniot.[43]

Plusieurs thèses étudient un thème (l'orphisme, le cauchemar etc.) ou les traits spécifiques d'un genre. Parmi ces derniers je signale avant tout la thèse d'Anne Ubersfeld qui propose une analyse complexe des drames de Hugo.[44]

Nous ne pouvons pas sous-estimer le fait que les chercheurs français étudient le romantisme dans un contexte d'histoire sociale et d'histoire de la civilisation et qu'ils sont arrivés à la synthèse. Nous regrettons quand même qu'outre l'analyse des causes, de la genèse et du système thématique nous n'ayons pas reçu un tableau analytique synchronique ou diachronique sur les idées esthétiques du romantisme, les spécificités des genres romantiques, la poétique des auteurs, leurs mondes intérieurs.

Ce ne serait pas heureux que l'histoire de la littérature et l'analyse des œuvres séparées soient complètement coupées l'une de l'autre. Ainsi se présente le danger que l'historicité spécifique et l'autonomie relative de la littérature se perdent et que s'accroissent soit les tentatives soulignant l'autonomie absolue des œuvres ou celles qui nient le rôle des médiateurs entre le réel et les œuvres.

István Fodor

NOTES

[1] Lasserre, P., *Le Romantisme français* Paris, 1907. Mercure de France
[2] Seillère, E., *Le Mal romantique* Paris, 1908. Plon–Nourrit
[3] Maigron, L., *Le Romantisme et le mœurs* Paris, 1910. Champion
[4] Marsan, J., *La Bataille romantique* Paris, 1912. Hachette
[5] Lanson, G., *Histoire de la littérature française* Paris, 1896.
[6] Renard, G., *La méthode scientifique de l'histoire littéraire* Paris, 1900. Alcan
[7] Lafargue, P., *Critiques littéraires* Paris, 1936. Éditions Sociales Internationales
[8] Jaurès, J., *Œuvres. Etudes socialistes* vol. 2. Paris, 1931–1933. Rieder p. 415.
[9] Van Tieghem, P., *Le Romantisme dans la littérature européenne* Paris 1948; nouvelle édition: Paris, 1969. Albin Michel
[10] Ségur, N., *Histoire de la littérature européenne. L'époque romantique* Paris–Neuchâtel, 1951. Attinger
[11] Picon, G., Le romantisme In: *Histoire des littératures* vol. 2, Encyclopédie de la Pléiade Paris, 1956. Gallimard
[12] Peyre, H., *Qu'est-ce que le romantisme?* Paris, 1971. P.U.F.
[13] Fabre, J., Lumières et romantisme Paris, 1963, Klincksieck
[14] Pichois, Cl., – Rousseau, A.M., *La littérature comparée* Paris, 1968. Armand Colin
[15] Mornet, D., *Le Romantisme en France au XVIIIe siècle* Paris, 1912.
[16] Van Tieghem, P., *Le Préromantisme* Paris, 1924.
[17] Monglond, A., *Le Préromantisme français* Grenoble, 1930.
[18] Saulnier, V.-L., *La littérature française du siècle romantique* Paris, 1964. P.U.F.
[19] cité par Peyre, H. op. cit. pp. 7–8.
[20] Milner, M., *Le Romantisme* I. 1820–1843 Paris, 1973. Arthaud; Pouilliart, R., *Le Romantisme* III. 1869–1896, Paris, 1968. Arthaud (le second volume n'a pas encore paru.)
[21] Tadié, J.-Y., *Introduction à la vie littéraire du XIXe siècle,* Paris–Montréal, 1970. Bordas
[22] Milner, M., op. cit. p. 6.
[23] Lukács, Gy., *Balzac, Stendhal, Zola,* Budapest, 1945. Hungária (en français: *Balzac et le réalisme français* Paris 1967. Maspéro)
[24] Abraham, P. – Desné, R., (éd.) *Histoire littéraire de la France* 1789–1848, coordination assurée par P. Barbéris et Cl. Duchet vol. 1–2. Paris, 1972–1973. Éditions Sociales
[25] *Romantisme et politique* Paris, 1967. Armand Colin
[26] Peyre, H., op. cit. p. 12.
[27] voir son intervention à la discussion sur le romantisme, organisée à l'Université de Budapest *Irodalomtörténet* (Histoire de la littérature) 1971/4
[28] *Histoire des littératures* vol. 2 op. cit. p. 152.
[29] op. cit. p. 140.
[30] Abraham, P. – Desné, R., *Histoire littéraire de la France* vol. 1. 477.

[31] op. cit. p. 484.
[32] op. cit. p. 506.
[33] op. cit. 105–121.
[34] *Histoire des littératures* vol. 2 p. 146.
[35] Abraham, P. – Desné, R., *Histoire littéraire de la France* vol. 1 P. 484.
[36] Barbéris, P., *Balzac et le mal du siècle* Paris, 1970. Gallimard
[37] Bénichou, P., *Le Sacre de l'écrivain 1750–1830.* Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne Paris, 1973, J. Corti
[38] Marx, K. – Engels, Fr. *Művészetről, irodalomról* (De l'art et de la littérature) Budapest, 1966. Kossuth p. 16.
[39] Lund, H.P., Le romantisme et son histoire *Romantisme* 1974/7
[40] Fischer, E., *A romantika lényege* (L'Essence du romantisme) Budapest, 1964. Gondolat
[41] Lukács, Gy, *A történelmi regény,* Budapest, 1974. Hungária (en français: *Le roman historique* Paris, 1965).
[42] Reizov, B. G., *Французская романтическая историография* Moskva 1956/en français: *L'Historiographie romantique française* Moscou sed. Éditions en langues étrangères.
[43] Viallaneix, P., *La Voie Royale* Paris, 1959. Delagrave
Numéro spécial Michelet d'*Europe* nov.-déc. 1973 ; *Revue d'Histoire littéraire de la France* 1974.
[44] Ubersfeld, A., *Le Roi et le Bouffon,* Étude sur le théatre de Hugo de 1830 a 1839, Paris 1974; voir encore : Juden, B., *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français* Paris, 1971. Klincksieck ; Masson, B., *Musset et le théâtre intérieur. Nouvelles recherches sur Lorenzaccio* Service de reproduction de thèses, Université de Lille III, 1973 ; Decottignies, J., *Essai sur la poétique du cauchemar en France à l'époque romantique,* Service de reproduction de thèses, Université de Lille III 1973.

Serge Brindeau: La poésie contemporaine de langue française depuis 1945 (avec la collaboration de Jacques Rancourt, Jean Déjeux, Edouard J. Maunick et Marc Rombaut)

Paris, Bordas, 1973, 927 pp.

Rien n'est plus facile que de critiquer un ouvrage qui appartient à ce genre mixte qui n'est ni anthologie ni monographie, qu'on appelle généralement «panorama». Rien n'est plus facile, non plus, que de louer une entreprise aussi grandiose que difficile, qui essaye – et non sans succès – de donner une image quasiment complète de toute la poésie contemporaine de langue française, ce qui représente dans le temps, de 1945 à 1972, plus d'un quart de siècle, et dans l'espace, de l'Afrique noire au Québec et du Proche-Orient à l'Océan Indien, une trentaine de pays. Les noms des poètes dont l'œuvre, dans sa plus grande partie, se situe avant 1945 – les grands noms : tels ceux d'Aragon, de Breton, d'Eluard, etc. – ne sont mentionnés, bien entendu, que dans une postface ; la plupart des poètes étudiés sont nés après 1920, le plus jeune, en 1950 ; même ainsi leur nombre s'élève bien au-dessus de 500. Au lieu de donner trop de commentaires, les auteurs cèdent beaucoup de place aux textes; et même les commentaires relèvent parfois du domaine de la poésie – des cinq auteurs quatre sont eux-mêmes poètes –, ainsi par exemple quand Serge Brindeau pastiche tel ou tel poète de *Tel Quel,* pastiches qui révèlent beaucoup mieux la nature de certains phénomènes poétiques qu'une explication «savante». Les auteurs n'essayent pas de faire croire qu'il s'agit toujours de grands poètes : à côté des noms devenus presque classiques on fait la connaissance d'une quantité de poètes totalement inconnus, jusqu'aux anonymes de 1968 ; mais il s'agit toujours d'œuvres qui, d'un point de vue ou d'un autre, sont significatives ou intéressantes – aussi ne doit-on pas s'étonner de lire, par exemple, que «Les livres de Denis Roche sont illisibles. Mais, ajoute le commentateur, c'est ce qui fait leur intérêt». Bref, par sa richesse aussi bien que par son objectivité et ses références exactes, cet ouvrage est absolument indispensable pour tous ceux qui s'intéressent, à quelque niveau que ce soit, à la poésie française moderne.

Ce qui nous donne à réfléchir ici, c'est un seul point problématique de l'ouvrage, qui ne diminue d'ailleurs en rien sa valeur pratique : il s'agit de la classification des poètes. Quant aux poètes extra-européens, il n'y a pas de problème, ou plutôt le problème ne se manifeste pas, car ils sont classés selon leur nationalité ; mais dans le livre I (France, Belgique, Luxembourg, Suisse) ce sont les caractéristiques dominantes des œuvres qui servent de base au classement, et c'est ainsi qu'on obtient seize grands chapitres dont les titres sont plus qu'instructifs. Citons-en quelques-uns:

I. Poésie de combat
II. Surréalisme sans limites
III. Poésie onirique et fantastique
VI. Poésie mystique
VIII. La nature menacée ?
XII. Nostalgies, orgue, accordéon, tambourin
XIV. Les ressources du nouveau réalisme
XV. De la métamorphose transparente au baroque moderne
XVI. Le dépassement du vocabulaire

Quel point de vue pourrait-on indiquer comme dénominateur commun de ces titres? Eh bien, aucun: notions historiques, stylistiques et thématiques se mêlent avec des catégories qui indiquent une certaine vision du monde, ou bien le mode de représentation de l'œuvre, ou bien encore une manière du maniement de la langue. Sans parler du fait, d'ailleurs inévitable, qu'on rencontre partout des poètes qui pourraient figurer, et à bon droit, dans tel ou tel autre chapitre, on doit constater que même les deux seuls chapitres dont la position peut être justifiée, à savoir le premier et le dernier, témoignent d'une certaine inconséquence. La *Poésie de combat* occupe la première place, selon toute probabilité à la suite d'une considération *historique,* étant donné que l'antécédent immédiat de la poésie d'après 1945 était celle de la Résistance; par contre, *Le dépassement du vocabulaire* doit être le dernier chapitre, non pas parce que les poètes qui y appartiennent représentent le stade le plus récent dans le développement de la poésie moderne, mais parce que, allant le plus loin dans la décomposition de la langue, ils marquent l'extrême limite, c'est-à-dire la limite *théorique* de la poésie même. Il est à remarquer, également, que la seule explication qu'on nous donne de la répartition des chapitres se trouve justement dans le XVe, où il ne s'agit que d'un seul poète; la voici: «C'est beau, une bibliothèque d'insectes, mais ce n'est pas ce que nous avons voulu faire! La thématique d'un poète est souvent fort complexe. (...) Il importait. afin de nuancer l'impression que pourrait laisser la succession des chapitres, d'en donner au moins un exemple. Celui d'André Miguel nous a paru particulièrement significatif à cet égard» (p. 494). Eh bien, l'explication elle-même n'est pas moins significative.

Il est évident que dans une période aussi récente que celle dont il est question, un point de vue historique n'est guère applicable; un classement selon les thèmes, même s'il est possible, ne paraît pas plus fructueux. Si l'on jette un coup d'œil sur les catégories de style qui se rencontrent sur la liste des titres des chapitres – *surréalisme* (sans limites), (nouveau) *réalisme, baroque* (moderne) –, on doit se rendre compte que de telles notions, elles non plus, ne peuvent fournir un critère pertinent. A ce point-là la question se pose: ne devrait-on pas, en fin de compte, renoncer à chercher un tel critère valable quand, en apparence, il n'en existe pas?

Cependant, il existe; seulement, il faudrait le chercher non pas au niveau de la structure superficielle des poèmes, dans leur thème, dans leur dictionnaire, etc., mais dans leur structure profonde dont la découverte est la tâche primordiale de toute poétique. C'est de cette façon qu'un «panorama» pourrait devenir beaucoup plus qu'une «bibliothèque d'insectes»: un véritable répertoire des possibilités de fonctionnement du mécanisme de l'œuvre poétique.

András Vajda

INDEX

Süpek, O.: Lectori salutem 315
Fodor, I.: Histoire de l'enseignement du français à l'Université de Budapest 317
Mezey, L.: Les rapports intellectuels entre la France et la Hongrie des Árpáds (Recherches nouvelles — textes nouveaux.) 327
Dufournet, J.: Des jeux linguistiques sur les noms propres à l'interprétation du «Testament» de Villon 335
Süpek, O.: La «doctrine plus absconce» du «Gargantua» 355
Barbéris, P.: Les Martyrs: une lecture idéologique 369
Köpeczi, B.: L'intention artistique et sa réalisation dans «Les faux-monnayeurs» d'André Gide 385
Zumbiehl, F.: Clamence ou la perversité de la culture 393
Kelemen, J.: Linguistique contrastive et texte littéraire 403
Szathmári, I.: Les perspectives de la stylistique 415

CHRONICA

Moyens syntaxiques de l'expressivité poétique dans la chantefable Aucassin et Nicolette (Szabics, I.) — Actualité de la Grammaire générale et raisonnée de Port-Royal (Völgyes, Gy). — De la «Grâce» à la «Religion»; Du jansénisme aux lumieres dans les oeuvres de L. Racine (Padányi, K.) L'enseignement du français en Hongrie au XVIIIe siècle (Vörös, I.) — Les Chefs-d'oeuvre inconnus de Balzac (Fodor, I.) — La représentation des faits de la vie quotidienne dans la littérature russe et française, Tchékhov et Maupassant (Rév, M.) — Les métamorphoses de Baudelaire dans les traductions hongroises (Korompay, J.) — Image et signification dans la poésie de Reverdy (Vajda, A,) 427

BIBLIOGRAPHIA

Pierre Bec: Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du moyen âge (Szabics, I.) — Le romantisme vu par les nouvelles recherches littéraires françaises (Fodor, I.) — Serge Brindeau: La poésie contemporaine de langue française depuis 1945 (Vajda, A.) 487

Printed in Hungary

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő: Botyánszky Pál
A kézirat a nyomdába érkezett: 1975. VII. 21. – Terjedelem: 16 (A/5) ív, 2 ábra

76.2099 Akadémiai Nyomda, Budapest – Felelős vezető: Bernát György

ANTONIUS DE BONFINIS: RERUM UNGARICARUM DECADES

Tom. 4. Pars 2. Appendix. Fontes. Index

by P. KULCSÁR and M. KULCSÁR

(Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum. Series Nova Tomas 1.)

Inspite of its particular importance, the "Rerum Ungaricaum decades" of Antonio Bonfini has seen no reliable edition for several centuries. Under the direction of P. Juhász in 1936, J. Fógel and B. Iványi started working on the critical edition. The war and death of the editors interrupted the enterprise. The text itself and the critical notes were published, but the necessary index had not been finished. The second part of the fourth volume now being published will fill up this gap and give detailed information about the sources of the work, relying on the latest results of the Bonfini research. The Appendix, planned for the original edition, contains dedications, greeting poems, prefaces, etc., that have accompanied the editions of Bonfini's work for four centuries.

In Latin · Approx. 380 pages · Cloth

ISBN 963 05 0515 0

LAS DOS SOLEDADES DE ANTONIO MACHADO

BY M. HORÁNYI

The author analyses the early period of Machado's poetry, and demonstrates how the poet, who had been brought up on the basis of Spanish liberalism, was helped through the initial isolation of dream symbolism of abstract ideas by his feeling ethically obliged and by his historical interest. Machado's poetic devices are analysed in detail; the development of his poetic principles is followed up to the first critical synthesis of Machado's poetry, that is up to the issue of the second *Soledades* (1907). The book presents an illustrative example of the correlation between the history of ideas and poetic vision.

In Spanish · Approx. 160 pages · Cloth

ISBN 963 05 0624 6

AKADÉMIAI KIADÓ
Budapest

Die *Acta Litteraria*, Zeitschrift der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. bringen Abhandlungen in deutscher, französischer, englischer, italienischer oder russischer Sprache aus dem Gebiete der ungarischen und der europäischen Literaturgeschichte, über wechselseitige Beziehungen zwischen der ungarischen und europäischen Literatur im Mittelalter, während des Humanismus, Reformation, Aufklärung usw., über Weltgeltung und Weltwirkung ungarischer Schriftsteller und Dichter, über die Problematik moderner literarhistorischer Methoden. Sie publizieren außerdem Forschungsberichte und Buchbesprechungen.

Die *Acta Litteraria* erscheinen jährlich in einem Band von etwa 400—500 Seiten.

Die zur Veröffentlichung bestimmten Manuskripte sind an folgende Adresse zu senden:

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24.

An die gleiche Anschrift ist auch jede für die Schriftleitung und den Verlag bestimmte Korrespondenz zu richten. Abonnementspreis pro Band: $ 32,00.

Bestellbar bei dem Buch- und Zeitungs-Außenhandelsunternehmen Kultúra (1389 Budapest 62, P. O. B. 149) oder bei seinen Auslandsvertretungen und Kommissionären.

The *Acta Litteraria*, sponsored by the Hungarian Academy of Sciences, publish papers in English, German, French, Russian or Italian, dealing with problems in Hungarian and European history of literature. Within the general scheme of the periodical, stress is laid on the relation between Hungarian literature and the literatures of other European countries in the past (during the Middle Ages, Humanism, Reformation, Enlightenment, etc.), as well as on the place and role of Hungarian letters in world literature. The latest results achieved by Hungarian scholars are reviewed.

The *Acta Litteraria* appear in a 400—500 page volume each year.

Manuscripts should be addressed to

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24.

Correspondence with the editors and publishers should be sent to the same address.

The rate of subscription is $ 32,00 a volume.

Orders may be placed with Kultúra Foreign Trade Company for Books and Newspapers (1389 Budapest 62, P. O. B. 149) or with representatives abroad.

Журнал Академии Наук Венгрии по истории литературы «*Acta Litteraria*» публикует научные трактаты из области истории венгерской и европейской литературы, об их взаимных отношениях в различных этапах истории (как средневековье, гуманизм, реформация, просвещение), о мировом значении деятелей венгерской литературы, о проблематике современной методологии истории литературы и т. д. на русском, немецком, французском, английском или итальянском языках. В журнале публикуются также доклады о работе венгерских литературоведов и рецензии книг.

«*Acta Litteraria*» выходят ежегодно в томе объемом 30 печатных листов.

Предназначенные для публикации рукописи следует направлять по адресу:

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24.

По этому же адресу направлять всякую корреспонденцию для редакции и администрации. Подписная цена — $ 32.00 за том.

Заказы принимает предприятие по внешней торговле книг и газет «Kultúra» (1389 Budapest 62, P.O.B. 149) или его заграничные представительства и уполномоченные.

Reviews of the Hungarian Academy of Sciences are obtainable at the following addresses:

AUSTRALIA

C. B. D. Library and Subscription Service
Box 4886, G. P. O.
Sydney N. S. W. 2001

Cosmos Bookshop
145 Acland St.
St. Kilda 3182

AUSTRIA

Globus
Höchstädtplatz 3
A—1200 Wien XX

BELGIUM

Office International de Librairie
30 Avenue Marnix
1050-Bruxelles

Du Monde Entier
162 Rue du Midi
1000—Bruxelles

BULGARIA

Hemus
Bulvar Ruszki 6
Sofia

CANADA

Pannonia Books
P. O. Box 1017
Postal Station "B"
Toronto, Ont. M5T 2T8

CHINA

C N P I C O R
Periodical Department
P. O. Box 50
Peking

CZECHOSLOVAKIA

Mad'arská Kultura
Národní třida 22
115 66 Praha

PNS Dovoz tisku
Vinohradská 46
Praha 2

PNS Dovoz tlače
Bratislava 2

DENMARK

Ejnar Munksgaard
Nörregade 6
DK—1165 Copenhagen K

FINLAND

Akateeminen Kirjakauppa
P. O. Box 128
SF-00101 Helsinki 10

FRANCE

Office International de Documentation et Librairie
48, Rue Gay-Lussac
Paris 5

Librairie Lavoisier
11 Rue Lavoisier
Paris 8

Europeriodiques S. A.
31 Avenue de Versailles
78170 La Celle St. Cloud

GERMAN DEMOCRATIC REPUBLIC

Haus der Ungarischen Kultur
Karl-Liebknecht-Strasse 9
DDR—102 Berlin

Deutsche Post
Zeitungsvertriebsamt
Strasse der Pariser Kommüne 3—4
DDR-104 Berlin

GERMAN FEDERAL REPUBLIC

Kunst und Wissen
Erich Bieber
Postfach 46
7 Stuttgart S

GREAT BRITAIN

Blackwell's Periodicals
P. O. Box 40
Hythe Bridge Street
Oxford OX1 2EU

Collet's Holdings Ltd.
Denington Estate
London Road
Wellingborough Northants NN8 2QT

Bumpus Haldane and Maxwell Ltd.
5 Fitzroy Square
London W1P 5AH

Dawson and Sons Ltd.
Cannon House
Park Farm Road
Folkestone, Kent

HOLLAND

Swets and Zeitlinger
Heereweg 347b
Lisse

Martinus Nijhoff
Lange Voorhout 9
The Hague

INDIA

Hind Book House
66 Babar Road
New Delhi 1

India Book House
Subscription Agency
249 Dr. D. N. Road
Bombay 1

ITALY

Santo Vanasia
Via M. Macchi 71
20124 Milano

Libreria Commissionaria Sanson
Via Lamarmora 45
50121 Firenze

JAPAN

Kinokuniya Book-Store Co. Ltd.
826 Tsunohazu 1-chome
Shinjuku-ku
Tokyo 160—91

Maruzen and Co. Ltd.
P. O. Box 5050
Tokyo International 100—31

Nauka Ltd.-Export Department
2—2 Kanda
Jinbocho
Chiyoda-ku
Tokyo 101

KOREA

Chulpanmul
Phenjan

NORWAY

Tanum-Cammermeyer
Karl Johansgatan 41—43
Oslo 1

POLAND

Węgierski Instytut Kultury
Marszalkowska 80
Warszawa

BKWZ Ruch
ul. Wronia 23
00—840 Warszawa

ROUMANIA

D. E. P.
Bucureşti

Romlibri
Str. Biserica Amzei 7
Bucureşti

SWEDEN

Almqvist and Wiksell
Gamla Brogatan 26
S—101 20 Stockholm

A. B. Nordiska Bokhandeln
Kunstgatan 4
101 10 Stockholm 1 Fack

SWITZERLAND

Karger Libri AG.
Arnold-Böcklin-Str. 25
4000 Basel 11

USA

F. W. Faxon Co. Inc.
15 Southwest Park
Westwood, Mass. 02090

Stechert-Hafner Inc.
Serials Fulfillment
P. O. Box 900
Riverside N. J. 08075

Fam Book Service
69 Fifth Avenue
New York N. Y. 1003

Maxwell Scientific International Inc.
Fairview Park
Elmsford N. Y. 10523

Read More Publications Inc.
140 Cedar Street
New York N. Y. 10006

U. S. S. R.

Sojuzpechatj — Import
Moscow
and the post offices in each town

Mezhdunarodnaya Kniga
Moscow G—200

VIETNAM

Xunhasaba
32, Hai Ba Trung
Hanoi

YUGOSLAVIA

Jugoslovenska Knjiga
Terazije 27
Beograd

Forum
Vojvode Mišića 1
21000 Novi Sad

5. IV. 1976 **Index: 26.010**