

CECIL

Cahiers d'études des cultures ibériques & latino-américaines

Numéro 7 – année 2021

Dossier / *sección monográfica*

La représentation. Le mot et la chose

Éditorial par Catherine Berthet Cahuzac (coord.)

Edmond **Cros** — El estatuto de la representación y las rupturas históricas

Kassandre **Aslot** — ¿Ciudad del rey o capital del reino? La representación de Zaragoza en la historiografía de principios del siglo XVII

Felipe **Yera Barchi** — Mudanças na representação iconográfica entre a *Belle Époque* Tropical e o Modernismo (1900-1945)

Pablo **Martin-Pañeda** — Montrer, célébrer, invoquer : le tricentenaire du traité des Pyrénées ou la représentation en échec

Mathias **Ledroit** & Aude **Plagnard** — *D'Isabel* aux 50 ans de Philippe VI (2012-2018) : autour du *storytelling* royal

Alejandro **Ortiz Bullé Goyri** — Representaciones en el teatro de la vida cotidiana en la ciudad de Méjico en *El país de la metralla* (1913)

Viviane **Bastos e Silva** — Favelas como dano estético: mecanismos estatais de desvalorização de cultura e de memória no Rio de Janeiro

Rebeca **García Haro** — [Des]cubrirse. La simbología del continente americano en las representaciones femeninas del siglo XVI en los libros de trajes

Michèle **Frau-Ardon** — Las ilusiones perdidas en *Anamorfosis* (2017), de Julián Pérez Huaranca

Véronique **Pitois Pallares** — L'identité conditionnée par l'altérité : le je à l'affût de ses représentations

Recensions / *Reseñas*

Publication couvrant les aires hispanophone et lusophone, les *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines* (CECIL) privilégient le comparatisme, les regards croisés sur les phénomènes culturels et les faits de civilisation en Amérique et dans la péninsule ibérique. Axée sur l'étude des formes, des réalités sociales et des représentations, CECIL est une revue en ligne, qui s'adresse à un public d'universitaires (chercheurs et spécialistes) et à toute personne intéressée par ces problématiques.

Directeur : Michel Bøeglin (UM3)

Rédacteur en chef : David Kahn (INU Champollion)

Pour nous envoyer votre contribution, merci de nous contacter à :

cecil@univ-montp3.fr

Pour les normes de présentation, rendez-vous sur le site de la revue :

<https://cecil-univ.eu/>

à la section « *Présentation de CECIL* »



CECIL est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons — Attribution
– Partage dans les mêmes conditions 4.0 International (CC BY-NC 4.0)

CECIL *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines*

ISSN : 2428-7245

IRIEC Institut de Recherche Intersite d'Études Culturelles (EA 740)

Université Paul-Valéry Montpellier 3

CECIL

Cahiers d'études des cultures ibériques & latino-américaines

Numéro 7 – année 2021

La représentation. Le mot et la chose

Catherine BERTHET CAHUZAC (coord.) Éditorial	5
Edmond CROS El estatuto de la representación y las rupturas históricas	9
Kassandre ASLOT ¿Ciudad del rey o capital del reino? La representación de Zaragoza en la historiografía de principios del siglo XVII	21
Felipe YERA BARCHI Mudanças na representação iconográfica entre a <i>Belle Époque</i> Tropical e o Modernismo	41
Pablo MARTIN-PAÑEDA Montrer, célébrer, invoquer : le tricentenaire du traité des Pyrénées ou la représentation en échec	57
Mathias LEDROIT & Aude PLAGNARD D'Isabel aux 50 ans de Philippe VI (2012-2018) : autour du <i>storytelling</i> royal	71
Alejandro ORTIZ BULLÉ GOYRI Representaciones en el teatro de la vida cotidiana en la ciudad de Méjico en <i>El país de la Metralla</i> (1913)	87
Viviane BASTOS E SILVA Favelas como dano estético: mecanismos estatais de desvalorização de cultura e de memória no Rio de Janeiro	99
Rebeca GARCÍA HARO [Des]cubrirse. La simbología del continente americano en las representaciones femeninas del siglo XVI en los libros de trajes	115
Michèle FRAU-ARDON Las ilusiones perdidas en <i>Anamorfosis</i> (2017), de Julián Pérez Huaranca	131
Véronique PITOIS PALLARES L'identité conditionnée par l'altérité : le je à l'affût de ses représentations	143

Recensions / Reseñas / Recensões

Bernard GRUNBERG (dir.), <i>Les fêtes en Amérique coloniale</i> (por B. Franco)	161
Catherine PÉLAGE, <i>Littératures dominicaines en mouvement</i> (por F. Terrones)	165
François WEIGEL, <i>Itinéraires urbains dans le roman brésilien contemporain</i> (par G. Siary)	169

Dossier thématique
Sección monográfica
Dossier temático

ÉDITORIAL

LA REPRÉSENTATION. LE MOT ET LA CHOSE

Catherine Berthet Cahuzac¹
Université Paul-Valéry Montpellier 3
IRIEC EA 740

1. La notion de représentation est fondamentale dans les sciences humaines et sociales de façon générale. Elle est incontournable pour les Études culturelles, qui ne s'intéressent pas tant aux faits en soi qu'à la projection qui en est faite à partir du moment où ils sont mémorisés, racontés, figurés, autrement dit, à partir du moment où ils sont mis en récit. L'IRIEC s'est attaché à réinterroger un concept souvent laissé dans l'implicite. L'objectif était de revenir, par-delà les enjeux transcrits dans telle ou telle production, sur la façon même d'appréhender ce qu'est une représentation. Le point de départ a été le XVII^e Congrès international de Sociocritique qui s'est tenu à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 en juin 2018 (congrès co-organisé par l'Institut International de Sociocritique). La réflexion s'est poursuivie au sein de l'IRIEC avant d'être ouverte plus largement à la communauté à travers un appel à contribution. L'accent a été mis sur la mise en évidence des ruptures discursives qui ont marqué notre histoire, depuis la rupture des XVI^e et XVII^e siècles, repérée par Michel Foucault. Les travaux sélectionnés pour ce numéro proposent des études qui nous ont semblé baliser l'évolution corrélative

des formes de représentation et du Tout social, depuis cette première rupture jusqu'à l'époque la plus contemporaine, marquée par l'éclatement du sujet et du langage.

2. Le premier article reproduit la communication inaugurale du Congrès de Sociocritique, qui prend désormais une résonance particulière puisqu'il s'agit de la dernière conférence qu'aura prononcée Edmond Cros. Celui-ci y présentait une mise en perspective de ses propres travaux, particulièrement éclairante pour qui veut saisir la spécificité de ses propositions théoriques. Celles-ci ont toujours été résolument tournées vers le pluridisciplinaire. Ce numéro garde cette optique : les travaux qui suivent abordent la façon dont la représentation interagit avec les structurations de pouvoir, quels que soient les époques ou les supports. Les analyses portent aussi bien sur des productions factuelles que sur des œuvres de fiction. De multiples formes artistiques ont été envisagées, de la littérature à l'art pictural, le genre théâtral ou la série télévisée. L'étude de discours à prétention scientifique côtoie la prise en compte d'œuvres parfois considérées comme mineures.

¹ Courriel : catherine.berthet-cahuzac@univ-montp3.fr. Signature institutionnelle : Univ Paul Valéry Montpellier 3, IRIEC EA 740, F34000, Montpellier, France

3. Edmond Cros reprend ceux de ses travaux qui lui semblent inscrits dans un contexte de rupture discursive. Le dispositif sémiotique qu'il avait découvert est, selon lui, le produit d'une tension née du besoin d'exprimer l'inimaginable – au sens littéral du terme –, de s'y ajuster. Il commence par rappeler en quoi la représentation est, d'après les postulats sociocritiques, intimement liée au langage. Il retrouve dans les écrits suscités par la découverte du Nouveau Monde, en 1492, les traces du basculement mis à jour par Michel Foucault dans *Les Mots et les choses*. S'il relève tout l'intérêt et les acquis de la notion d'épistémè, il s'en démarque pour proposer plutôt ce qu'il dénomme une « structure historique » : il étudie la corrélation entre le système social, à un temps et dans un espace donné, et la matrice discursive qui lui préexiste et qui se trouve impactée par les nouvelles circonstances. Cette matrice discursive constitue la médiation « indispensable » entre le *je* et ce *nous*. Cette approche conduit Edmond Cros à distinguer trois moments de rupture discursive, de bouleversement épistémologique : à l'époque classique, avec le bouleversement mis en évidence par Michel Foucault, puis au début du XX^e siècle, avec la radicale remise en cause de ce que l'on entendait jusque-là par vision, et enfin à l'époque actuelle, déstabilisée par les nouvelles catégories du virtuel, du capitalisme financier, du post-humain.

4. Les deux articles suivants interrogent les enjeux liés à la représentation, ou à l'autoreprésentation, des territoires. Les révoltes qui secouent l'Aragon en 1591 sont le résultat des tensions entre l'institution monarchique, centralisatrice, et les pouvoirs locaux soucieux de conserver leurs particularismes et leurs privilèges. Ce contexte rejaillit sur la capitale, Saragosse, et la représentation qui en est faite dans la période qui suit, au début du XVII^e siècle. Les stratégies discursives mises en œuvre répondent, pour Kassandre Aslot, à une tentative de réhabilitation de la ville, de la part de chroniqueurs qui entendent réaffirmer la fidélité au

roi, tout en ménageant les intérêts de leur groupe d'appartenance. L'article inséré dans ce numéro propose une étude comparée de deux chroniques rédigées par des auteurs dont les origines et les objectifs diffèrent, l'une commandée par la Députation, l'autre par la municipalité de Saragosse. Il en ressort une représentation problématique, prise en tenaille entre l'obligation de restitution du conflit passé et les nouvelles aspirations qui se font jour au moment de la publication. Le Brésil du tournant du XX^e siècle est lui aussi confronté à un contexte changeant. C'est un pays en pleine mutation politique, dont l'indépendance est encore récente, et dont « l'ouverture au monde » bute sur les soubresauts de l'époque (la Première Guerre mondiale, le krach de 1929). Une grave crise politique se surajoute à la Grande Dépression, après une période d'embellie, de croissance économique et démographique. L'art pictural est impliqué dans le mouvement général, de quête d'une identité nationale. En se focalisant sur la *Belle Époque Tropical* et le modernisme brésilien, Felipe Yera Barchi offre deux exemples particulièrement éclairants en ce qui concerne la dualité du positionnement du continent ibéro-américain à cette époque-là. La volonté de modernisation et l'affirmation de soi passent par le filtre du modèle européen alors que l'adjonction de l'adjectif *tropical* à l'étiquette *Belle Époque* est la trace linguistique de ce dualisme.

5. Cette combinaison de représentations multiples au sein d'une réalisation culturelle est un des modes de transcription des rapports de pouvoir qui s'opèrent au niveau de la société. On en trouve un exemple manifeste dans l'analyse que fait Pablo Martin-Pañeda du processus de commémoration, laquelle est tout à la fois pratique sociale et représentation. Pablo Martin-Pañeda recherche les raisons du semi-échec de la commémoration du tricentenaire du traité des Pyrénées, en 1959. Loin d'être un gage de succès, la reprise d'une scénographie vieille de 300 ans, élaborée par des artistes aussi prestigieux que Velázquez

et Le Brun, rajoute à la complexité d'un projet que l'auteur considère dans sa dimension multi-vectorielle. L'imbrication des deux mises en scène du pouvoir, de 1659/1959, fait resurgir des tensions sociohistoriques que les organisateurs cherchaient à gommer. A cela s'ajoutent les divergences d'intérêt entre les différentes parties impliquées dans un processus de commémoration qui ne parvient pas à résoudre ses propres paradoxes. Pour leur part, Mathias Ledroit et Aude Plagnard s'intéressent à des phénomènes de croisement entre représentations. Les liens qu'ils décèlent dans les processus de légitimation entre, d'une part, des séries télévisées à sujet historique – autour d'Isabelle la Catholique ou de son petit-fils Charles Quint – et d'autre part, les reportages mettant en scène l'actuel roi d'Espagne et sa famille, montrent les effets de contamination entre le fictionnel et le factuel. Les auteurs mettent à jour les stratégies mises en œuvre par la maison royale d'Espagne pour contrecarrer les polémiques autour de l'institution monarchique, dans le double contexte de la crise économique et des scandales qui ont éclaté ces dernières années. Les procédés de légitimation peuvent fonctionner de façon opposée, dans le détail. Il n'en reste pas moins qu'on observe, à travers cette analyse, la perpétuation de schèmes de représentation hérités du Moyen Âge, aptes à être refaçonnés au gré des circonstances et des canaux de transmission. L'article s'attache, en particulier, aux structurations induites par la notion de « double corps du roi ». Alejandro Ortiz Bullé, quant à lui, retrouve dans le théâtre de revue du Mexique des années 1910 toute la force du rire carnavalesque. La référence à Mikhaïl Bakhtine lui permet d'analyser ce genre théâtral dit mineur en tant que pratique sociale subversive, qui permet de rendre visible une réalité difficile à appréhender dans une période agitée, secouée par le coup d'État de Victoriano Huerta. Le jeu de miroir entre la représentation théâtrale et le vécu quotidien des spectateurs de l'époque est frappant

dans la mesure où on imaginerait difficilement plus grand écart : le spectacle de divertissement prend pour thème les événements sanglants qui lui sont contemporains. Le spectacle burlesque joue son rôle d'exutoire et sert à conjurer les peurs. Également, il réunit, le temps de la représentation, des spectateurs victimes d'une société déchirée. En bouleversant un ordre établi néfaste, il transcrit la possibilité d'une autre vision du monde.

6. Les représentations analysées dans ces trois articles reposaient sur une volonté de monstration, que celle-ci soit réalisée ou avortée. À l'inverse, Viviane Bastos e Silva étudie les processus d'évitement mis en œuvre pour invisibiliser certaines catégories de population considérées comme indésirables ou inférieures. Alors qu'elles sont implantées depuis plus d'un siècle en plein cœur de Rio de Janeiro et qu'elles abritent pratiquement un quart de la population *carioca*, les *favelas* se heurtent à des politiques publiques discriminantes. L'institution urbaine s'efforce de gommer leur présence. Quand elles accèdent à la représentation, les *favelas* sont le plus souvent l'objet de formes de dénigrement. Leur complexité est déniée sous l'effet de stéréotypes persistants qui assimilent l'ensemble des habitants à ceux que la société désigne comme ses ennemis. À travers la cartographie et les documents techniques, on voit se dessiner un discours officiel qui vise à maintenir les rapports de force existants. Viviane Bastos e Silva s'attache en particulier à la jurisprudence attachée à l'univers des *favelas*, laquelle serait à l'origine de ce qu'elle appelle un « régime de quasi-légalité ». Le dispositif sémiotique laisse transparaitre la duplicité d'un système qui entretient la mise à l'écart d'une partie de sa population au moment même où il est censé lui faire droit. C'est à une autre forme d'invisibilisation que nous convie Rebeca García Haro. Les livres de costumes publiés au XVI^e siècle en Europe ont une prétention scientifique. Ils sont partie intégrante des nombreux ouvrages qui, à la faveur du développement de l'imprimerie, visent

à porter un regard raisonné sur le Nouveau Monde. Et pourtant, la valeur documentaire de ces ouvrages semble le plus souvent sacrifiée au profit d'autres enjeux implicites. À travers le simple attribut vestimentaire, le livre de costumes impose un regard andro et eurocentré sur le continent américain, participe d'un mouvement général qui transforme « l'autre » en sujet colonisable et justifie ainsi son asservissement. La représentation des femmes indigènes est alors tributaire d'une double stigmatisation, en tant que non-européenne et en tant que femme. Rebeca García Haro analyse les effets de sens résultant, d'une part, de la soumission de l'iconographie aux canons de la Renaissance et, d'autre part, des glissements langagiers ou des effets de contamination d'un champ notionnel par un autre.

7. Michèle Frau-Ardon et Véronique Pitois Pallares, quant à elles, se sont penchées sur la représentation de soi dans la littérature contemporaine. La mise en abyme, les jeux de miroir mettent en scène un sujet déstabilisé, marqué au plus profond de lui-même par les cassures du monde environnant. Le roman péruvien *Anamorphose*, de Julián Pérez Huaranca, relate la trajectoire d'écrivains frustrés, en situation de blocage, dont le présent réactive les blessures de la jeunesse. Michèle Frau Ardon décèle dans les différentes strates du texte les traces d'une même matrice textuelle qui transcrit les convulsions passées et présentes du pays. Le récit semble pris dans un double mouvement, contradictoire, d'éclatement et d'involution, qui ramène régulièrement à la métaphore obsédante du vide. La fusion des héritages culturels, les incessants processus de déconstruction/reconstruction rendent compte de la tension existentielle d'un « sujet exilé de lui-même », à l'image de l'homme andin. *El Gran Vidrio* de Mario Bellatin ou *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza poussent à l'extrême le questionnement du rapport de

soi à l'autre. S'appuyant sur une lecture lacanienne, Véronique Pitois Pallares rappelle que la construction de soi, la capacité à se concevoir dans son individualité, passe par la reconnaissance de l'autre et la possibilité de se différencier de lui. C'est le langage qui s'interpose entre le *je* et le *non-je* et, dans le même temps, les relie. La brisure du « mur du langage » serait donc un problème fondamental puisque cela reviendrait à empêcher non seulement la communication mais aussi toute forme de socialisation. Les deux romans choisis illustrent la façon dont la littérature mexicaine s'empare de cette problématique et, par voie de conséquence, se renouvelle. Dans un apparent paradoxe, les romans étudiés par Véronique Pitois Pallares associent démarche introspective et quête de l'autre, d'où une déstabilisation des procédés d'écriture habituels. La déstructuration du récit accompagne la désarticulation du sujet. Il ne s'agit plus tant de conjurer l'autre que de conjurer son absence.

8. En définitive, ce numéro réunit des articles qui abordent la notion de représentation sans établir de distinction *a priori* en fonction de leur date de réalisation, du statut qui leur est reconnu ou de leur nature. Bien au contraire, les travaux ici réunis sont révélateurs de la façon dont le discours social se coule dans les différentes formes de représentation, lesquelles à leur tour réagissent sur le discours social en contribuant à le refaçonner. Ils montrent l'évolution des schèmes de représentation et leur perpétuation, sous des formes diverses et parfois inattendues, en les rendant repérables dans le cadre des dispositifs théoriques et méthodologiques variés, sociocritiques ou autres. Ces contributions rendent compte de l'écart entre ce que cette notion a pu recouvrir au fil du temps et ce qu'elle recouvre de nos jours, ainsi que l'explication qu'on peut donner de ces écarts ou de ces ruptures éventuelles.

EL ESTATUTO DE LA REPRESENTACIÓN Y LAS RUPTURAS HISTÓRICAS

Edmond Cros¹ †

Institut International de Sociocritique

Traducción del francés por Francisco Linares

Resumen: Este artículo cuestiona a partir de una postura sociocrítica el estatuto de la representación articulada con la Historia, refiriéndose a la noción de episteme tal como la plantea Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*, y de la cual discrepa sin embargo, ateniéndose más bien, con el término de *estructura histórica*, a una perspectiva holística que permite sobrepasar una sencilla periodización cultural.

Palabras claves: Sociocrítica, representación, episteme, Michel Foucault.

Titre : Le statut de la représentation et les ruptures historiques

Resumé : Cet article interroge, d'un point de vue sociocritique, le statut de la représentation dans son rapport à l'Histoire, prenant comme point de repère la notion d'épistémè telle qu'elle est posée dans *Les mots et les choses* de Michel Foucault et dont il se démarque cependant en lui préférant, sous le terme de *structure historique*, une perspective holistique qui permet de dépasser une simple périodisation culturelle.

Mots clés : Sociocritique, représentation, épistémè, Michel Foucault.

Title: The Status of Representation and Historical Discontinuities

Abstract: This article deals with the status of representation in relation to History, from a sociocritical point of view. It refers to Michel Foucault's notion of episteme as used in *The order of Things: An Archeology of the Human Sciences*. Nevertheless, the approach favours preferring the concept of historical structure, which allows a broader perspective than cultural periodisation.

Keywords: Sociocriticism, representation, episteme, Michel Foucault.

Pour citer cet article – To cite this article : Cros, Edmond, 2021, « El estatuto de la representación y las rupturas históricas », coord. par Catherine Berthet Cahuzac, *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines*, n° 7, <https://cecil-univ.eu/C7_1>, mis en ligne le 18/12/2020, consulté le jj/mm/aaaa.

Reçu – Received : 15.09.2019

Accepté – Accepted : 13.03.2020

¹ Especialista en literatura del Siglo de Oro, Edmond Cros publicó en 1967 *Protée et le Gueux, recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache o El Buscón como sociodrama* (2006). También desempeñó un papel relevante en la universidad, fomentando los estudios hispanoamericanos y el análisis fílmico. En 1970 creó el CERS (Centre d'Études et de Recherche en Sociocritique), así como las revistas patrocinadas por dicho centro, *Imprévue* y *Co-Textes*. A continuación, fundó la revista trilingüe *Sociocriticism*, adscrita al Institut International de Sociocritique (IIS). Entre sus numerosos trabajos, destacan *Teoría y práctica sociocrítica* (1983), *Ideosemas y morfogénesis* (1992), *El sujeto cultural* (1999), *De Freud aux neurosciences et à la critique des textes* (2011). Falleció en 2019.

Introducción

1. La representación plantea el problema del modo de presencia de la realidad. Representar un objeto, un pensamiento, una persona, etc., es ante todo, etimológicamente, hacerlos presentes, es decir, cubrir una ausencia, responder a una carencia, y para ello, recurrir a un (o a unos) representante(s). Este vacío es lo que lleva a la representación del objeto, la cual constituye un modo de presencia específica de la realidad, que está allí sin estar. Al describir una representación hablo en primer lugar de la ausencia de la realidad que estoy describiendo.

2. Ahora bien, la representación implica un desfase entre lo que supuestamente es el objeto y lo que uno se figura. ¿Reproduce fielmente el representante (el *tenant lieu*²) el objeto que se mantiene fuera de alcance? Este planteamiento es ineludible. Si he de representar a una persona, ¿debo pintarla de frente o de perfil? Sea cual sea mi elección, esta excluye todas las demás posibilidades que, sin embargo, responden a unos aspectos de la persona cuya imagen pretendo producir. Al superponer diferentes perspectivas en el marco de una misma representación, el cubismo transcribió en su época lo inevitable de ese dilema. De todas formas, el objeto representado nunca llegará a coincidir con lo que se iba a representar. René Magritte evoca a este respecto la «traición de las imágenes»: como se sabe, la pipa que él pinta «no es una pipa». La representación produce de hecho una pérdida del sentido, en alguna medida una volatilización semiótica y semántica.

Representar una forma de la realidad nos lleva, en efecto, a estructurarla en un espacio desplazado que no es ya el espacio de nuestra experiencia cotidiana:

Pintar figurativamente es de hecho transformar la percepción ordinaria, alejarse de ella. El objeto figurado no es ya la representación exacta del objeto percibido; las líneas y colores no se articulan ya en la figura como en el objeto real³.

3. Por consiguiente, la integridad y la autenticidad del objeto no son representables. Para dar íntegramente cuenta de este objeto único, debo recurrir, ya sea a diversas perspectivas, ya sea a diversos paradigmas, o incluso a paráfrasis. Pero fragmentado así el efecto –o los efectos– del objeto original, pierdo lo esencial de la significación que construye precisamente la conjunción de todas estas cualidades dentro de una misma totalidad. Vendría bien retomar aquí la distinción de Jacques Lacan entre lo real y la realidad, desgajándola de su contexto teórico, más complejo. He aquí el comentario de Jean-Pierre Bègue a este propósito:

Lo que nos es accesible, es la realidad, es decir, el discurso que describe y crea una visión del mundo para todos los que participan en él. Este es el mundo tal como lo percibimos con nuestros sentidos (limitados y específicos) y nuestra inteligencia. Por el contrario, lo real se define a partir de un límite del saber. Límite a partir del cual no puede ser aprehendido sino más bien cernido y deducido; lo real [...] es lo imposible de describir⁴.

² La traducción literal de «*tenant-lieu*» sería «lugarteniente», y aquí no sirve esta traducción. Puede venir bien la palabra «representamen», tomada de Peirce y ya acuñada para traducir sus escritos, aunque es más entendible «representante» [nota del trad.].

³ Sánchez Vázquez 1974, p. 16.

⁴ Bègue 2005: «*Ce qui nous est accessible, c'est la réalité, c'est-à-dire le discours qui décrit et crée une vision du monde pour tous ceux qui y participent. C'est le monde tel que nous le percevons avec nos sens (limités et*

4. Lo real escapa a la representación. Ello encuentra su plena justificación a la luz de las teorías lacanianas que tratan del simbolismo y de lo imaginario. Es sin embargo completamente generalizable.

5. El comentario de Jean-Pierre Bègue pone de manifiesto dos parámetros de la representación al evocar por una parte un *yo* («el mundo tal como lo percibimos con *nuestros sentidos* [...] y *nuestra inteligencia*») y, por otra parte, una comunidad organizada alrededor de una visión del mundo que se concreta en un discurso. Es este *nosotros* lo que interesa a la sociocrítica, pero antes es necesario interrogarse sobre las modalidades de la intervención del *nosotros*.

6. ¿Qué distingue, por tanto, el dispositivo epistemológico de la sociocrítica del acercamiento sociológico? Remito a lo que propuse en varias ocasiones: este dispositivo consiste en: 1. sacar a luz las estructuras que organizan los objetos que estamos analizando; 2. sentar que dichas estructuras a) evolucionan en función de un tiempo y un espacio determinados y b) forman parte de un todo complejo y dinámico atravesado por contradicciones, que denomino estructura histórica.

1. La estructura básica en que estriba la representación

7. Al principio está la palabra, que es el *representante* fundamental de la realidad. No hay representación que pueda existir sin mediación de la palabra: la representación convoca el lenguaje y cualquier palabra convoca una representación. La palabra es, para Freud, una *imagen sonora* y para Saussure una *imagen acústica*, expresiones que identifico como dos ideogramas que remiten a la noción de sinestesia, cuyo concepto surge de manera significativa en el decenio de 1850-1860 como se nota, por ejemplo, en el poema

spécifiques) et notre intelligence. Par contre, le réel se définit à partir d'une limite du savoir, limite à partir de laquelle il ne peut être appréhendé mais plutôt

«Correspondencias» de Baudelaire, de *Las flores del mal*, editado en 1857. Si se encuentra alterado o afectado uno de estos dos elementos constitutivos, se trata para Freud de una «afasia simbólica». La palabra, la visión y el lenguaje constituyen una unidad que no se puede disociar y que es el producto de un proceso psíquico que implica no solamente la experiencia y la memoria personales, sino también la «huella» de un discurso codificado «que describe y crea una visión del mundo para todos aquellos que participan en ella». El *yo*, soporte de la experiencia personal, y el *nosotros*, soporte de una visión del mundo grabada en la codificación de un discurso, están de esta forma estrechamente enredados el uno con el otro, y la unidad que constituyen, o sea la palabra, está indexada en un espacio y un tiempo de los cuales quedan cada uno por su parte dependientes (este enredamiento del *yo* y del *nosotros* ejemplifica mi concepto de *sujeto cultural*). Por lo tanto, dos articulaciones son esenciales: por una parte, la adecuación del código discursivo a la experiencia (¿es apto para rendir cuenta de la experiencia el código instalado y reproducido por el discurso?) y, por otra, la indexación en el tiempo y el espacio de esta unidad semiótica. Pero ambas articulaciones pueden resultar afectadas por eventuales disyunciones debidas a ciertos factores socioeconómicos. Cuando represento algo, reproduzco en efecto no el objeto en sí, lo cual se manifiesta imposible, sino la representación que tengo de este y que se ha de distinguir de la representación que doy de ello. Proyecto y exteriorizo una representación subjetiva. Entre «lo que se supone que es» y la imagen que creo tener, elaborada a partir de mi experiencia, se interpone la opacidad provocada por los signos que he seleccionado. Así es porque al nombrar y al describir el objeto, manipulo las categorías que preexisten en el lenguaje y

cerné et déduit ; le réel [...] c'est l'impossible à décrire». Salvo mención contraria, las traducciones son de Francisco Linares.

estas no fueron necesariamente concebidas para dar cuenta fielmente de lo que es este objeto particular. He estudiado, desde esta perspectiva, un caso de distorsión entre la experiencia personal y el código discursivo convocado por las circunstancias, en un artículo que trata del sujeto cultural colonial y de la imposibilidad para el sujeto de representar(se) al Otro⁵. En este artículo remito a la descripción que Cristóbal Colón hace a Luis de Santángel, el 15 de febrero de 1493, del paisaje de la Isla de la Española (actualmente Haití y República Dominicana) que había descubierto dos meses antes (el 5 de diciembre de 1492)⁶. Colón evoca en un primer momento todo lo que puede recordar los paisajes de Castilla, antes de centrarse en los elementos que son, literalmente, inimaginables para el destinatario de su carta: la ausencia de la alternancia de las estaciones, la coincidencia de la madurez de una serie de frutos que en Europa se escalonan en el tiempo, etcétera. Algunos de estos particulares se quedan fuera de las normas lingüísticas que podrían dar cuenta de ellos, porque ningún significante castellano corresponde con lo que son. Por tanto, para expresar su asombro ante este paisaje, Cristóbal Colón recurre a modelos discursivos que le permiten dar cuenta de una tierra y de objetos desconocidos, a partir de todo lo que su destinatario conoce. Remite a un «discurso que describe y crea una visión del mundo para todos los que participan en él», digámoslo en los términos de Jean-Pierre Bègue. Se trata del mundo «tal como nosotros lo percibimos con nuestros sentidos (limitados y específicos) y nuestra inteligencia». Pero la nueva realidad y esta nueva experiencia quedan fuera de la visión del mundo grabada en el discurso codificado.

2. De la palabra al dispositivo matricial de la representación

8. La representación, no el contenido de lo que es o de lo que dice, sino la representación como estructura discursiva virtual en espera de adoptar un contenido, se ha de considerar como un marco discursivo al servicio de un proceso cognitivo indexado en el espacio y en el tiempo, marco discursivo que califico de *dispositivo matricial*. ¿De qué se trata?

9. En la carta de Cristóbal Colón, la alteridad se troquela pues, en un primer momento, en el molde de lo parecido; con un matiz sin embargo, porque este paralelismo genera una visión paradisíaca que procede del mito. Pero se insinúan pronto en este primer discurso de lo parecido, los rasgos de un discurso contradictorio. El sema de lo diferente se superpone al de lo parecido: este último deja en los márgenes fragmentos de la realidad de los que es incapaz de dar cuenta si no es con la ayuda de otro mito que es el de la *maravilla*, de lo maravilloso y de la deformidad. A lo paradisíaco hace eco la monstruosidad, es decir, el colmo de la alteridad. Aparece así un dispositivo matricial que organiza lo dado de la percepción sensorial no tanto alrededor de lo que se podría llamar la realidad, como alrededor de un imaginario social convocado aquí por la contradicción ideológica que opone lo sagrado a lo satánico.

10. Se considera que este dispositivo matricial reproduce el esquema de una gramática de la representación indexada por las coordenadas espacio-temporales, puesto que no se limita necesariamente a este caso preciso y resulta disponible para otra posible representación. Con esta matriz semiótica, el imaginario social se inserta en el acto individual de representar. Se puede suponer que este dispositivo está sometido a un proceso histórico evolutivo, por lo que ha de ser objeto de la sociocrítica. Este dispositivo vehicula lo ideológico; preexiste en las múltiples modalidades de la representación

⁵ Cros 1992.

⁶ Colón 1984, pp. 143-145.

que se manifiestan en un tiempo y una sociedad determinados. Es un preconstruido que acampa discretamente en el trasfondo de la práctica social y discursiva del representar. Ahora bien, en el caso que evoco, este dispositivo matricial se estructura en torno a un paradigma que opone lo parecido a lo diferente y que se concreta en particular con la noción del desvío, que se encuentra en el centro del cuestionamiento planteado por el acto de representar (¿qué desvío entre el objeto y su representante?). Se ha de insistir en que este dispositivo programa la producción de sentido implementando los parámetros que regirán la selección de los elementos que se van a describir. Mi búsqueda de lo parecido me hará, por ejemplo, descartar espontáneamente lo que no es o lo que es diferente. No hay representación que pueda sustraerse al funcionamiento de un dispositivo matricial. Toda representación manifiesta por ello lo histórico.

11. Tomemos un ejemplo: se ajusta a este dispositivo matricial la representación del indio tal como aparece en la iconografía de los *Grandes viajes*, publicados en Frankfort entre 1590 y 1634, y que describen las figuras míticas heredadas de la tradición medieval, las cuales se supone que poblaban el Nuevo Mundo: hombres sin cabeza, cuyo rostro se dibuja sobre el pecho, que se encuentra en un mapa de la Guyana⁷; indios con cabellos largos y rizados representados como hermafroditas siguiendo la tradición icónica repetida del sodomita en la Edad Media (sus vestidos son parecidos a los que llevan las mujeres y cumplen tareas generalmente asignadas a las mujeres; acusados de sodomía, se les ve en otro grabado arrojados a los perros para ser devorados)⁸. La carga simbólica de ciertas representaciones de este mismo objeto en la misma época (el hermafrodita, el hombre que da el pecho, el hombre encinta...) es evidente, puesto que la confusión de los sexos es

el canal tradicional de lo satánico por ser lo híbrido la figura de lo monstruoso (piénsese en el monstruo de Rávena en *Guzmán de Alfarache*). El texto de Colón, estructurado en torno a la oposición entre lo parecido y lo diferente, encaja en ese discurso colectivo que, entre otras muestras, se articula en la famosa polémica de Valladolid y su interrogante sobre la naturaleza del indio (¿es este un hombre *como yo* y tendrá, *como yo*, un alma?).

12. Si examino el origen socio-histórico de este dispositivo siguiendo mi proceder habitual, el cual privilegia el papel de las estructuras en la articulación de los discursos y de la Historia, tengo que cuestionar, desde este punto de vista, el paradigma de lo parecido y de lo diferente, teniendo en cuenta que hablar de una de las dos nociones es convocar *ipso facto* su contrario. Esto me hace traer a colación el cambio de episteme que se sitúa en el siglo XVII en Europa, según señala Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*. Hasta el siglo XVII es la semejanza la que organiza la concepción que se tiene del lenguaje y del mundo. Dios ha dispuesto en el universo signos que nos permiten identificar las relaciones que unen una cosa a otra. Si se pueden desvelar las virtudes del acónito, será porque esta planta cura las enfermedades del ojo, en la medida que su semilla reproduce precisamente la forma de la cuenca ocular. La palabra es la cosa o la marca de la cosa en función de una concepción del lenguaje que reposa en los textos sagrados según los cuales Dios nombró las cosas y las cosas fueron. Basta con que Dios nombre el objeto para que exista este.

13. El paso a la episteme contraria, la de la diferencia, dataría del siglo XVII, si nos atenemos a las propuestas de Foucault. Don Quijote, señala, fracasa en su tentativa de transformar las ventas en castillos y las sirvientas en princesas. La semejanza no explica la relación entre las palabras y las cosas. «El signo,

⁷ Bucher 1977, p. 23.

⁸ *Ibid.*, p. 210.

escribe Foucault, deja de estar ligado a lo que señala por lazos de parecido». No basta con la palabra ni con la semejanza para explicar las cosas. Las apariencias son, por el contrario, esencialmente engañosas. La rica fachada ornamental de la arquitectura barroca oculta la verdadera armadura que le confiere solidez al edificio. La literatura española del Siglo de Oro transcribe esta ruptura ciñéndose a los temas de la desilusión, del *desengaño*, de la máscara, de la hipocresía de la comedia humana, de la metamorfosis y de la ostentación. Las figuras que llenan el discurso crítico histórico del siglo XX son elocuentes: para hablar de este periodo cultural se ha evocado a Circe⁹ y Proteo¹⁰. La total confusión de palabra y objeto que caracteriza al periodo precedente, deja lugar a lo que se llamará más tarde la arbitrariedad del signo. En efecto, con la episteme de la no adecuación y de la diferencia –una episteme del desfase–, se anuncia una ruptura del estatuto de la representación. La palabra ya no es la cosa, sino su representante. El cambio de episteme ha transformado el estatuto de la representación. El marcador semiótico del verbo no es ya lo parecido, sino lo Otro.

14. ¿Cuándo se produce este cambio? No se puede fechar con exactitud el origen de los acontecimientos históricos mayores, puesto que estos siempre van precedidos por periodos más o menos largos de incubación y, por otra parte, sus efectos pueden tardar más o menos tiempo en aparecer. Se puede sin embargo relativizar y cuestionar la respuesta que Foucault nos da sobre esto. Creo precisamente, al respecto, que esta carta escrita a Santángel es valiosa porque muestra las condiciones históricas que acompañan el cambio a la episteme de la diferencia. Esta se presenta, en efecto, en el momento en que Colón descubre al Otro bajo todas sus formas (paisajes, creencias, dioses, mentalidades, Historia...).

15. Lo Otro irrumpe en la historia de Occidente. Nada será ya nunca como antes. Se trata de un momento capital en la historia de la humanidad, en que se le da la vuelta al orden antiguo del mundo. No solo se trata de un «nuevo mundo», sino también de una nueva época que anuncia el apogeo del capitalismo mercantil con la explosión de los intercambios comerciales y la afluencia de los metales preciosos en Europa, responsable, entre otras consecuencias, de la impresionante ola de inflación que comienza por Sevilla, extendiéndose después por Castilla. Los efectos de la ruptura se notan en el momento y también a medio y a más largo plazo, a medida que provocan cascadas de transformaciones. Y el descubrimiento del Otro es un elemento estructurante a nivel cultural lo mismo que a nivel de la construcción de la subjetividad. Recuerdo, en este sentido, que para Lacan el Otro es, entre otras cosas, el lenguaje, el lenguaje que separa para siempre al sujeto de lo que es, de su ser auténtico. Una vez más la historia de la lengua y de la representación se articula así sobre la de las rupturas históricas.

16. Se observa, pues, que el dispositivo matricial reproduce, de hecho, los rasgos discursivos de lo que Michel Foucault llamaba episteme, concepto que solo utilizo aquí por comodidad y sobre el que volveré. Se podría objetar a este propósito, sin embargo, que la noción misma del representar convoca automáticamente la dialéctica del desfase en relación al «modelo». El dispositivo matricial que acabo de evocar (parecido vs. diferente) nos reenviaría así, al final, a una cuestión de tipo antropológico. Pero la episteme es ante todo para mí una estructura histórica que, como toda estructura histórica, reactiva estructuras anteriores desmenuzándolas. Aquí, como se acaba de ver, el paradigma parecido vs. diferente se articula sobre lo que opone en la Edad Media lo paradisiaco (lo

⁹ Rousset 1953.

¹⁰ Cros 1967.

conocido) a lo satánico (la extrañeza angustiosa).

17. Se ha de concluir al respecto que el estatuto y la función de la representación no son aislables y que deben ser planteados en el marco del contexto socio-histórico, lo que hace de ellos objetos de la indagación sociocrítica.

18. Examinaré desde este marco epistemológico la aparición, a mediados del siglo XIX, de un hecho socio-histórico que habría de organizar el conjunto del campo cultural de nuestra modernidad sobre bases radicalmente nuevas, relacionándose con la problemática de la representación. Ya he abordado esta ruptura histórica en otro contexto¹¹. Se trata del cambio que afecta a la concepción de la visión, hasta entonces concebida como el simple producto de la impresión en la retina. La visión, sin embargo, a partir de los años 1855-1860 es presentada, por el contrario, como el producto de una serie de procesos físicos, psíquicos y fisiológicos. Cincuenta años más tarde, Saussure, que hereda esta concepción, la transcribe fielmente:

El punto de partida del circuito está en el cerebro de uno de ellos, por ejemplo, en el de A, donde los hechos de conciencia, que llamaremos conceptos, se hallan asociados con las representaciones de los signos lingüísticos o imágenes acústicas que sirven a su expresión. Supongamos que un concepto dado desencadena en el cerebro una imagen acústica correspondiente: este es un fenómeno enteramente *psíquico*, seguido a su vez de un proceso *fisiológico*: el cerebro

transmite a los órganos de la fonación un impulso correlativo a la imagen; luego las ondas sonoras se propagan desde la boca de A al oído de B: proceso puramente *físico*. A continuación el circuito sigue en B un orden inverso: del oído al cerebro, transmisión fisiológica de la imagen acústica; en el cerebro, asociación psíquica de esta imagen con el concepto correspondiente. [...] [N]uestra figura permite distinguir en seguida las partes físicas (ondas sonoras) de las fisiológicas (fonación y audición) y de las psíquicas (imágenes verbales y conceptos)¹².

19. Estas proposiciones proceden, más o menos directamente, a mi parecer, de las investigaciones realizadas unos cincuenta años antes en el dominio de la *Óptica fisiológica*, en particular por el alemán Hermann Helmholtz, y que dan lugar a una oposición entre la sensación y la percepción:

Llamamos sensaciones a las impresiones producidas en nuestros sentidos en tanto que se nos aparecen solamente como estados particulares de nuestro cuerpo (sobre todo de nuestro aparato nervioso); les daremos, por el contrario, el nombre de percepciones desde el momento en que nos sirven para formar las representaciones de los objetos exteriores¹³.

20. Estas percepciones o representaciones se corresponden, como se acaba de ver, con lo que Saussure llama hechos de conciencia o conceptos.

21. Así aparece toda la complejidad del proceso que sigue el representar, y esta nueva

se propagent de la bouche de A à l'oreille de B : procès purement physique. Ensuite, le circuit se prolonge en B dans un ordre inverse : de l'oreille au cerveau, transmission physiologique de l'image acoustique ; dans le cerveau, association psychique de cette image avec le concept correspondant [...] [N]otre figure permet de distinguer d'emblée les parties physiques (ondes sonores) des physiologiques (phonation et audition) et psychiques (images verbales et concepts)». La traducción al español es la de Amado Alonso, de 1945.

¹³ Helmholtz 1867, p. 81.

¹¹ Cros 2011, *id.* 2013, *id.* 2016.

¹² Saussure 1945, pp. 39-40. En la edición en lengua francesa, se lee: «*Le point de départ du circuit est dans le cerveau de l'une, par exemple A, où les faits de conscience, que nous appellerons concepts, se trouvent associés aux représentations des signes linguistiques ou images acoustiques servant à leur expression. Supposons qu'un concept donné déclenche dans le cerveau une image acoustique correspondante : c'est un phénomène entièrement psychique, suivi à son tour d'un procès physiologique : le cerveau transmet aux organes de la phonation une impulsion corrélatrice à l'image ; puis les ondes sonores*

concepción, que encauza los cambios en el campo cultural desde finales del siglo XIX hasta comienzos del siglo XX, más particularmente en el dominio de la pintura, está en el origen del arte abstracto. En el campo de la actividad artística se ha pasado de una estética de la *impresión* a una estética de la *percepción* donde predominan el concepto y el intelecto a costa del afecto inmediato.

22. Pensar la representación como el producto de una serie de fenómenos que responden en gran parte a criterios subjetivos como la experiencia y la memoria, lleva a cuestionar la naturaleza y el estatuto del objeto representado (¿cuál es el modo de existencia objetivo de este objeto? ¿Existe un objeto objetivo?). Este objeto, en consecuencia, no es el soporte de un significado que era considerado hasta aquí como objetivo, en la medida en la que este significado procedía de una forma de la realidad. ¿Qué relación podemos establecer entonces entre el objeto y el lenguaje que lo refiere? En la pintura figurativa esta relación aparenta ser inmediata; es el objeto el que porta el significado y reproduce así el modo de la realidad. A este presupuesto se opone la nueva concepción de la representación. Kandinsky, por ejemplo, cuenta que le había ocurrido sentirse maravillado ante una pintura hasta darse cuenta de que se trataba de una de sus pinturas colgada al revés. En ese momento, dice, comprendió que el objeto perjudicaba a su pintura. Presentado al revés, la representación había sido desprovista de su semántica original, convocando implícitamente otro significado que no era inmediatamente perceptible y quedaba por descubrir. Esta pintura ya no podía encontrar sentido en su relación directa con la realidad a través del significado portado por el objeto; solo el sistema de los significantes

le podía conferir significación. Quiero insistir en ello: el *sistema* de los significantes. De ahora en adelante, ningún significante es por sí solo portador de sentido porque un signo aislado no significa nada. El sentido no se inscribe en el significado de lo figurativo, ni en un solo significante, sino en la relación que ese significante mantiene con otros significantes. La significación está desde entonces en la estructura, como recuerda Paul Klee en *La Pensée créatrice*:

Para un pintor, ser abstracto no significa transformar en abstracciones correspondencias eventuales entre los objetos naturales, sino que consiste en deducir, independientemente de estas correspondencias eventuales, las relaciones creadoras puras que existen entre esos objetos [...]. Ejemplos de estas relaciones creadoras puras: [...] largo y corto, ancho y estrecho, puntiagudo y romo, izquierda y derecha, bajo y alto, delante y detrás, círculo, cuadrado, triángulo¹⁴.

23. Cabe señalar a propósito del pasaje, que estos ejemplos ilustran perfectamente la definición que he dado, en su momento, del texto semiótico. Este tipo de consideraciones son las que me llevan a hablar de un nuevo lenguaje.

3. El replanteamiento de la representación

24. Hemos pasado así de la representación figurativa a la representación no figurativa, del mundo de la realidad al mundo de la abstracción, de una episteme a otra, del estudio de la semántica del objeto figurado al estudio semiológico de las relaciones entre los diferentes signos, de una epistemología del significado a una epistemología del significante. Hemos pasado igualmente de un dispositivo matricial a otro. Con esta alternativa adviene

¹⁴ Klee 1980, p. 72, citado por Roque 2003, p. 384. «Pour un peintre, être abstrait ne signifie pas transformer en abstraction des correspondances éventuelles entre des objets naturels, mais consiste à dégager, indépendamment de ces correspondances

éventuelles, les rapports créateurs purs qui existent entre ces objets [...] Exemples de rapports créateurs purs : [...] long et court, large et étroit, pointu et émoussé, gauche et droite, bas et haut, avant et arrière, cercle, carré et triangle».

un nuevo lenguaje, que se caracteriza por la preeminencia otorgada a las relaciones entre los signos. El lenguaje se canaliza, entre otros cauces, por el naciente psicoanálisis y por la aparición de la semiología; conducirá a lo que se llamará más tarde el estructuralismo, portador de una nueva episteme. Esta se organiza alrededor de la *percepción* entendida como antagonista de la *impresión* y opera en el conjunto del campo cultural del siglo XX como producto de una evolución de la infraestructura de la cual dan testimonio las investigaciones de la óptica fisiológica que han conducido a una nueva definición de la representación. Y esta episteme se manifiesta en particular en el arte no figurativo así como en el discurso poético que ha servido de modelo a los primeros teóricos del arte abstracto como Kandinsky o Kupka.

25. Con el arte abstracto y el nuevo lenguaje que lo acompaña, el significado se ha separado de su soporte figurativo, es decir, de su relación con una realidad concreta y tangible. El significado no existe en sí, su existencia y su estatuto dependen de la pertinencia y la aceptabilidad del dispositivo sacado a luz por el análisis. El significado emana de una operación intelectual que consiste en poner en relación dos signos en el marco de un proceso epistemológico que da protagonismo a la subjetividad, pues los resultados de esta relación no son verificables, al menos empíricamente. El estatuto del significado procede aquí de lo no tangible, que no se puede confundir con lo virtual. Así se explica que nos encontremos con un lenguaje y una episteme de transición, porque se trata de algo virtual que no ha sido todavía asumido como tal, contrariamente a lo que va a pasar con la ruptura que suscita el capitalismo financiero, portador de una nueva economía psíquica.

26. Si nos remontamos a mediados del siglo XIX, la episteme que aparece en aquella época puede relacionarse con el positivismo que no deja de desarrollarse hasta los últimos decenios del siglo y exalta el progreso y la ciencia, anticipando el modernismo. Ahora bien, los avances de la Óptica fisiológica fueron posibilitados por los avances que se han conseguido en el dominio de la tecnología, en particular con el microscopio. Esta episteme lleva en su seno la episteme que la va a desestructurar, como el capitalismo financiero se agazapa en las contradicciones estructurales del capitalismo industrial. Se comprueba con este ejemplo que, a merced de las rupturas sucesivas, aparecen los polos negativos de las estructuras englobantes que habían sido reprimidas en las realizaciones anteriores.

27. Esta nueva ruptura que acompaña el fin del patrón oro y comienza a hacer sentir sus efectos a finales del decenio de 1970-1980 afecta al orden simbólico en numerosos puntos que han sido puestos de manifiesto en una serie de estudios concordantes dedicados a los discursos mediáticos. Estos estudios constatan particularmente:

a) *La desestructuración del discurso* que se observa en la prensa escrita, a propósito de la cual Melman habla de difluencia:

Se puede leer en la prensa escrita –observa él– artículos claramente inconsistentes, quiero decir textos que no están ordenados por ningún *lugar*, mantenidos por ningún anclaje que venga a dar coherencia a los argumentos, a los elementos. Se encuentra una primera proposición, después una segunda, una tercera, una cuarta... sin que se pueda encontrar lo que sería la referencia común de estas frases en relación a lo que tratan o a lo que suscitan. Estas proposiciones se suceden y se tiene la sensación más bien idiota de que se puede decir cualquier cosa¹⁵.

¹⁵ Melman 2005, p. 92 : «on peut lire dans la presse écrite des articles clairement inconsistants, je veux dire des textes qui ne sont agencés par aucun lieu,

tenus par aucun lest qui vienne donner une cohérence aux arguments, aux éléments. Vous avez une première proposition puis une seconde, une troisième,

b) *La desaparición programada de la función metafórica del lenguaje*. El signo lingüístico, que en la economía clásica se sitúa en lugar del objeto, ya no opera como representante ni como metáfora porque el objeto que se hace presente está ya ahí. Ya no está representado por la lengua, lo que hace decir a Melman que la nueva economía psíquica «busca sustituir la imagen con la palabra¹⁶». «[...] El francés –escribe Melman– tiende a convertirse en más icónico que verbal, la imagen [...] ya no funciona como representación, sino como presentación¹⁷». La desaparición de la función metafórica del signo implica una coalescencia del significante y del significado, puesto que el objeto está ya allí antes que toda palabra. Tal anulación se halla cercana al proceso que tiende a sustituir la palabra por lo icónico.

c) *Estos diferentes procesos transcriben la disyunción que separa la realidad de su representación por el lenguaje* (piénsese en la evolución de las prácticas de la publicidad). La nueva economía psíquica se caracteriza así por una regresión del simbolismo hacia el orden imaginario donde todo está en todo y por la desaparición de todos nuestros puntos de referencia. Esta disyunción testimoniaría para algunos analistas una deriva de tipo psicótico, articulada sobre el fin del patriarcado y provocada indirectamente por el fin del patrón oro.

28. El dispositivo matricial correspondiente se estructura alrededor de la oposición de lo real y de lo virtual, dispositivo que se deja ver en ideogramas recurrentes bajo una forma u otra tales como *realidad virtual* o *en tiempo real*. En el marco de este espacio de contradicciones y de tensiones, donde se forjan las rupturas que ocasionarán su superación, lo

virtual funciona como el icono de una tecnología que vehicula los fantasmas angustiosos de un post-humanismo.

29. Sin duda estoy actualmente describiendo tendencias que no dan cuenta necesariamente del conjunto del campo social, pero que son sin embargo significativas de una evolución que lleva en ella la superación de sus contradicciones.

Conclusión

30. Después de analizar un ejemplo de desestructuración de la palabra, o lo que viene a ser lo mismo, de la representación, hemos sentido que cualquier representación, en el mismo momento en que se da, actualiza una estructura discursiva virtual que estaba en espera de esta actualización. Esta es, al menos, la hipótesis a la que me conduce la lectura que hago de *Las palabras y las cosas*, de Michel Foucault, si bien tal lectura tenga posiblemente algo que ver con mi propia postura epistemológica. Dicha hipótesis implica que esta estructura se vea organizada en torno a lo que llamo un dispositivo matricial, el cual estaría dominado por la dialéctica de lo semejante y de lo diferente en la época analizada por Michel Foucault. Dicha dialéctica es propia de la ruptura histórica que se puede observar a finales del siglo XVI y principios del siglo siguiente. Se puede deducir de lo que digo que la estructura de la matriz es similar a la estructura de la episteme identificada por Michel Foucault para la misma época. Pero ¿se puede generalizar esta observación? ¿Existe para cada período histórico una matriz cultural no consciente articulada con la historia cuyas huellas se pudieran rastrear en todos los campos discursivos del mismo período? ¿El salto de un período a otro es marcado por efectos/trazas que deja, en el Todo histórico, el cambio de una matriz

une quatrième... sans qu'on puisse repérer ce qui serait la référence commune de ces phrases par rapport à ce qu'elles veulent traiter ou à ce qui les suscite. Ces propositions se suivent, et vous avez le sentiment

plutôt bête que n'importe quoi peut effectivement se dire».

¹⁶ *Ibid.*, p. 110.

¹⁷ *Ibid.*

cultural no consciente a otra? Todo me lleva a esta conclusión y, además, a distinguir varias rupturas históricas desde el siglo XVI hasta hoy día: 1. una concepción sagrada del lenguaje, 2. el descubrimiento del Otro y el anuncio de la arbitrariedad del signo, 3. el surgimiento de un nuevo lenguaje que cuestiona el significado, 4. la dialéctica de lo real y de lo virtual, y la disyunción que separa la realidad de su representación por el lenguaje.

31. Cada una de estas rupturas se organiza por tanto en torno a una matriz cultural no consciente que se da a conocer en una serie de efectos/trazas discontinuos, por mí señalados en un nivel u otro, de unas prácticas discursivas y sociales que no dependen forzosamente del mismo dominio (iconografía, historia literaria, historia de las ideas, discurso científico, arquitectura, etc.). Esta reseña de elementos aparentemente heterogéneos ha sido posible por haberse considerado, en cada caso, el conjunto del corpus atendido como una totalidad, es decir, como una estructura histórica que abarca todos los campos discursivos, y que transcribe, para cada una de esas cuatro épocas históricas, las modalidades diversas del funcionamiento de una misma matriz estructural.

32. Esta observación me lleva a examinar el origen de estas sucesivas matrices estructurales. ¿Será pertinente? ¿Es legítimo plantear esta cuestión cuando uno afirma, como es mi caso, que se debe poner el énfasis en el Todo? El origen, en efecto, solo llega a ser origen en el mismo momento en que viene literalmente a perderse en una red compleja de causas, esto es, cuando llega a ser algo que antes no era. Lo único que se puede es reseñar elementos dispersos, puestos más o menos de

relieve por la manera como se organizan, por la limitación de nuestros conocimientos o también por el punto de vista que hemos privilegiado o que nos impone el contexto.

33. He empleado el término episteme por comodidad de lenguaje, en el sentido literal que define esta noción como «la categoría que organiza el saber». Pero al observar que esta categoría evoluciona en función de parámetros socio-históricos, me he alejado de lo que constituye para Michel Foucault. En efecto, el punto de vista que propongo permite distinguir tres rupturas que se pueden articular en última instancia con:

- el apogeo del capitalismo mercantil y el «descubrimiento del nuevo mundo»;
- el capitalismo industrial y el positivismo;
- la llegada del capitalismo financiero.

34. Las estructuras respectivas de cada una de estas epistemes producen efectos observables en las realizaciones de los sucesivos dispositivos matriciales que organizan las múltiples modalidades de la representación propias de cada una de estas épocas. No es de extrañar que esos mismos efectos sean igualmente observables si nos situamos en el nivel de la historia del lenguaje, definido este como el sistema primero de representaciones de la realidad, cuyas estructuras evolutivas se concretan en «el discurso que describe y crea una visión del mundo para todos los que participan de él». La episteme articula, pues, la producción discursiva con la Historia no tanto a nivel de lo que se dice, sino a nivel de cómo se dice. Esta forma de decir y de leer abre una nueva línea de significados que transcriben en profundidad las grandes rupturas socio-históricas.

Referencias bibliográficas

- Bègue, Jean-Pierre, 2005, «Réel, Imaginaire et Symbolique», *Psychanalyse-Paris.com*, <<http://psychanalyse-paris.com/Reel-imaginaire-et-symbolique.html>>, consultado el 10/07/2020.
- Bucher, Bernardette, 1977, *La sauvage aux seins pendants*, París, Hermann.

- Colón, Cristóbal, 1984, *Textos y documentos completos*, Consuelo Varela (dir.), Alianza Universidad [1493].
- Cros, Edmond, 1967, *Protée et le gueux : Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache*, París, Didier.
- Cros, Edmond, 1992, «La représentation de l'Indien : mise en image d'une polémique», *Imprévue*, 1, pp. 23-37.
- Cros, Edmond, 2011, *De Freud aux neurosciences et à la critique des textes*, París, L'Harmattan.
- Cros, Edmond, 2013, «Du capitalisme financier aux structures symboliques : à propos de deux idéologies», La sociocritique d'Edmond Cros, <<https://www.sociocritique.fr/?Du-Capitalisme-financier-aux-structures-symboliques>>, consultado el 10/07/2020.
- Cros, Edmond, 2016, «Aux origines de l'art abstrait», La sociocritique d'Edmond Cros, <<https://www.sociocritique.fr/?Aux-origines-de-l-art-abstrait>>, consultado el 10/07/2020.
- Foucault, Michel, 1966, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, París, Gallimard.
- Freud, Sigmund, 1983, *Contribution à l'histoire des aphasies*, París, PUF [1891].
- Helmholtz, Hermann, 1867, *Optique physiologique (1856-1866)*, trad. por E. Javal y N. T. Klein, París, Masson, 3 vol.
- Kandinsky, Vladimir, 1989, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, París, Denoël [1912].
- Klee, Paul, 1980, *Ecrits sur l'art. La pensée créatrice*, París, Dessain et Tolra [1973].
- Kupka, Frantisek, 1989, *La création dans les arts plastiques (1910-1913)*, París, Cercle d'art.
- Melman, Charles, 2005, *L'homme sans gravité*, París, Denoël.
- Roque, Georges, 2003, *Qu'est-ce que l'art abstrait ? Une histoire de l'abstraction en peinture (1860-1960)*, París, Gallimard.
- Rousset, Jean, 1953, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, París, José Corti.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, 1974, *La pintura como lenguaje*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León-Editorial Alfonso Reyes.
- Saussure, Ferdinand de, 1945, *Curso de lingüística general*, trad. por Amado Alonso, Buenos Aires, Losada; edición original, 1916: *Cours de linguistique générale*, Lausana, Payot.

¿CIUDAD DEL REY O CAPITAL DEL REINO? LA REPRESENTACIÓN DE ZARAGOZA EN LA HISTORIOGRAFÍA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XVII

Kassandre Aslot¹
Paris 3 Sorbonne Nouvelle
CRES-LECEMO

Resumen: En las primeras décadas del siglo XVII, Zaragoza se convirtió en tema de una abundante literatura que abordaba las revueltas de 1591. En escritos extranjeros, la ciudad se representó como desobediente hacia un rey justo y clemente mientras que las autoridades aragonesas encargaron representaciones más positivas y apologéticas. El estudio de las obras de Gonzalo de Céspedes y Meneses y Lupericio Leonardo de Argensola pone de realce las estrategias de rehabilitación de la representación de Zaragoza a través de un doble papel: protectora de los privilegios del reino, en tanto que capital, y ciudad leal y entregada a su rey. Los autores representaron la dimensión política de la ciudad, realizando la implicación diferente de las *civitas* en la revuelta, acabando por culpar exclusivamente al vulgo, sin lograr proponer una defensa sólida que satisficiera las exigencias de la censura y de las autoridades aragonesas.

Palabras claves: representación, historiografía, ciudad, Gonzalo de Céspedes y Meneses, Lupericio Leonardo de Argensola, Zaragoza, Aragón, siglo XVII.

Titre : Ville du roi ou capitale du royaume ? La représentation de Saragosse dans l'historiographie du début du XVII^e siècle

Résumé : Au début du XVII^e siècle, Saragosse fut l'objet de nombreuses représentations historiographiques abordant les révoltes de 1591. Présentée comme désobéissante envers un roi juste et clément par des écrivains castillans, la capitale revêt une image plus positive dans les ouvrages commandés en retour par les autorités aragonaises. L'étude des oeuvres de Gonzalo de Céspedes y Meneses et Lupericio Leonardo de Argensola met en lumière les stratégies de réhabilitation de la représentation de Saragosse qui endosse le rôle de protectrice des privilèges du royaume, tout en affirmant sa loyauté et son engagement envers le roi. Les auteurs y représentent l'aspect politique de la ville en éclairant les différents rôles des *civitas* dans la révolte, en imputant la responsabilité au bas peuple, sans toutefois parvenir à proposer une défense solide face aux exigences de la censure et des autorités aragonaises.

Mots-clés : représentation, historiographie, ville, Gonzalo de Céspedes y Meneses, Lupericio Leonardo de Argensola, Saragosse, Aragon, XVII^e siècle.

Title: The King's City or the Kingdom's Capital? Representation of Saragossa in the XVIIth-Century Historiography

Abstract: The revolts of 1591 lead to numerous historiographic representations of Saragossa. Literature

¹ Investigadora predoctoral contratada en la Universidad Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, su proyecto de tesis, dirigido por la profesora Paloma Bravo, versa sobre las relaciones de poder y su representación en Zaragoza entre 1580 y 1620. Sus investigaciones se orientan hacia representaciones tanto literarias como iconográficas y espaciales. Su primer artículo se interesaba por la obra de Lope de Vega, *El loco por fuerza*, ubicada en la capital aragonesa.

outside the kingdom represented Saragossa and its people as rebellious vassals to a just and forgiving king, while Aragonese authorities promoted a literary renovation campaign meant to depict a positive representation of the capital. Studying Gonzalo de Céspedes y Meneses and Lupercio Leonardo de Argensola offers an overview of the strategy to rehabilitate the image of Saragossa, built around its dual role: to protect Aragonese privileges but also to serve the interests of the king as a loyal and committed city. To associate these two ideas, the authors had to consider Saragossa through its political dimension, shedding light onto the *civitas* and their implications in the revolts, and blaming lower social classes. These attempts failed as they weren't able to fulfill both the expectations of the authorities and censorship.

Key words: representation, historiography, city, Gonzalo de Céspedes y Meneses, Lupercio Leonardo de Argensola, Saragossa, Aragon, XVIIth century.

Pour citer cet article – To cite this article : Aslot, Kassandre, 2021, « ¿Ciudad del rey o capital del reino? La representación de Zaragoza en la historiografía de principios del siglo XVII », coord. par Catherine Berthet Cahuzac, *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines*, n° 7, <https://cecil-univ.eu/C7_2>, mis en ligne le 18/12/2020, consulté le jj/mm/aaaa.

Reçu – Received : 03.09.2020

Accepté – Accepted : 16.10.2020

Introducción

1. El reinado de Felipe II se caracterizó por un renovado interés por la representación urbana. Se multiplicaron los proyectos cartográficos e iconográficos, iniciados por el propio rey, que tenían como objetivo un mejor conocimiento de la topografía y de las riquezas de los territorios que configuraban la Monarquía². Estos encargos dieron pie a la puesta en marcha de una propaganda iconográfica a favor del monarca. Sin embargo, los discursos sobre la ciudad no fueron exclusivos del poder real, sino que los municipios se apoderaron de esta misma herramienta, en un momento de ennoblecimiento de las ciudades a través de la adquisición de privilegios y estandartes³, para reivindicar sus particularidades locales frente al centralismo que el

monarca austríaco intentaba imponer⁴. El auge de la representación urbana se alcanzó, por lo tanto, a principios del siglo XVII, como testimonio de la defensa de la identidad urbana que se expresaba a través de un amplio abanico de recursos. El discurso urbano tomó formas muy diversas, tanto iconográficas como literarias, desde la realización de planos hasta la de crónicas urbanas o historias de ciudades⁵.

2. Dentro de esta corriente, Zaragoza no se benefició de una representación literaria numerosa contrariamente a otras ciudades de misma o menor envergadura como era el caso de Burgos⁶. Apenas si podemos citar una obra encomiástica enteramente dedicada a la capital aragonesa: *Trofeos y antigüedades de la*

² Podemos citar las *Relaciones Geográficas* realizadas en territorios americanos o las vistas de ciudades españolas encargadas al flamenco Anton Van den Wyngaerde. Kagan 1995, pp. 49-50; Alvargonzález Rodríguez 2002, pp. 59-60.

³ Quesada 1992, p. 18.

⁴ Coulomb 2010, p. 126.

⁵ Quesada 1992, pp. 5-9; Amelang 2000, pp. 189-190.

⁶ En el libro que dedica al estudio de las historias de ciudades de los siglos XVI y XVII, Santiago Quesada apunta tres libros sobre la ciudad de Burgos. Quesada 1992, pp. 243-256.

imperial ciudad de Zaragoza y general historia suya, desde su fundación y después del diluvio general por los nietos de patriarca Noe, hasta nuestros tiempos de Luis López, en 1636⁷. Las representaciones iconográficas no fueron tampoco abundantes⁸ y los únicos planos que conservamos no se destinaban a la difusión pública⁹.

3. No obstante, los acontecimientos aragoneses de finales del siglo XVI –que se podían interpretar como movimientos de defensa de particularismos locales¹⁰–, dieron lugar a un debate historiográfico a propósito de la participación de Zaragoza en la revuelta y, por lo tanto, acerca de la representación de la ciudad.

4. La revuelta de los habitantes de la ciudad, después del intento de recuperación del preso Antonio Pérez por la Inquisición¹¹, se consideró en la literatura extranjera, castellana ante todo, como una señal de rebeldía y de desobediencia al monarca, Felipe II. Para contrarrestar la difusión de esta imagen muy negativa de la ciudad, las instituciones del reino (Diputación) y de la ciudad misma (Concejo de Zaragoza) emprendieron una campaña propagandística, encargando a varios autores la redacción de relatos que defendiesen la fidelidad de la capital y de sus habitantes¹². Los representantes del reino encargaron a los cronistas oficiales del siglo XVII la puesta en marcha de una estrategia de revisión histórica del período y la reelaboración de la representación de la ciudad. Fue el caso de los hermanos Leonardo de Argensola, Lupercio y Bartolomé, ambos

cronistas del Rey y del Reino, que redactaron en 1604 y 1622, respectivamente, *Información de los sucesos del Reino de Aragón en los años 1590 y 1591* y *Alteraciones populares de Zaragoza. Año 1591* por encargo de la Diputación del Reino¹³. Sin embargo, frente a la negativa de algunos cronistas a redactar la historia de eventos tan recientes y traumáticos, las autoridades reclutaron a otros escritores¹⁴, que sin tener el título de cronista oficial, desempeñaron la misma tarea –por lo que la investigadora Encarna Jarque Martínez los llama «paracronistas¹⁵»–, entre ellos el padre Diego Murillo que publicó en 1616 *Fundación Milagrosa de la Capilla Angélica y Apostólica de la Madre de Dios del Pilar, y Excelencias de la Imperial Ciudad de Çaragoça* o Gonzalo de Céspedes y Meneses que, en 1623, recibió financiación por parte del Concejo de Zaragoza para su *Historia apologética en los sucesos del Reyno de Aragón y su ciudad de Çaragoça, Años de 91 y 92*¹⁶.

5. El discurso sobre Zaragoza se orientó entonces hacia la recuperación de la reputación de la ciudad. Las representaciones literarias de la capital se esforzaron por hacer coexistir dos visiones de Zaragoza que podían resultar, a primera vista, contradictorias: la de una ciudad leal al rey, por un lado, y la de una capital del Reino, protectora de sus particularismos y de sus fueros, por otro. Solo esta representación dual podía legitimar las sublevaciones de 1591 consideradas no como rebelión contra el monarca, sino como defensa contra los abusos de los ministros y del rey, a quien, sin embargo, se mostraba como

⁷ Quesada 1992, p. 64.

⁸ Podemos señalar dos representaciones iconográficas encargadas por Felipe II y Felipe IV: la vista de Wyngaerde (1563) y la *Vista de Zaragoza* de Juan Bautista Martínez de Mazo (1647). Kagan 1998.

⁹ Se trata del dibujo de Zaragoza por Francisco de Miranda (1592) conservado en el archivo de Simancas (MPD, 056, 054) y del mapa para localización de la Casa Profesa, realizado por los jesuitas en 1603 (Biblioteca Nacional de Francia, *Cabinet des Estampes*, Hd-4d, 81). Los dos planos se pueden consultar en <<http://planosymapasdearagon.blogspot.com>> y en

Álvaro Zamora, Criado Mainar, Ibáñez Fernández *et al.* 2011, pp. 110-119; Bravo 2017, pp. 85-89.

¹⁰ Gascón Pérez 1999, pp. 247-248..

¹¹ Para un análisis reciente de los acontecimientos de 1591, *vid.* Gascón Pérez 2014.

¹² Gascón Pérez 1995, cap. 1: « Relaciones y crónicas coetáneas de los acontecimientos ».

¹³ Viñaza 1904, pp. 29 y 35.

¹⁴ Viñaza 1904, p. 32; Gascón Pérez 2013, pp. 138-140.

¹⁵ Jarque Martínez 2013, pp. 171-198.

¹⁶ Gran Enciclopedia Aragonesa 2011.

ejemplo de clemencia y prudencia. Ya se percibe la dificultad de la empresa: ¿cómo los autores lograron asociar estas dos visiones para que coincidieran de manera convincente y así proponer una representación renovada y positiva de Zaragoza a pesar de los eventos recientes?

6. Nuestro análisis se centrará en dos obras representativas de la corriente apologética sostenida por las autoridades aragonesas en las primeras décadas del siglo XVII, la primera financiada por la Diputación y la segunda por el Concejo de Zaragoza. Se trata de la *Información* de Lupercio Leonardo de Argensola¹⁷ y de la *Historia Apologética* de Gonzalo de Céspedes y Meneses¹⁸ cuyos puntos comunes permiten establecer el esquema de las pautas seguidas a la hora de rescatar la reputación de la capital aragonesa, sin dejar, por ello, de lado las diferencias entre ambas obras.

7. Al respecto, lo primero que cabe señalar es el origen diferente de ambos escritores, dado que este influiría en las estrategias desarrolladas para construir su imagen de Zaragoza. Lupercio Leonardo de Argensola era aragonés, nació en Barbastro en una familia noble y sirvió durante gran parte de su vida al duque de Villahermosa, por lo que se vio involucrado en los acontecimientos que relata¹⁹. En cambio, Gonzalo de Céspedes y Meneses era castellano, de una familia pobre de Talavera de la Reina, y llegó a Aragón en 1619 después de haber sido desterrado de Castilla por tiempo de diez años²⁰. Es decir

que no tenía relación personal con Aragón y este particular fue uno de sus argumentos a la hora de garantizar la objetividad de su discurso. Además, el enfoque de los dos relatos es ligeramente diferente en la medida en que Lupercio era ya un famoso historiador, por eso había sido nombrado cronista de la Corona en 1599 y del Reino en 1608²¹, mientras que Gonzalo publicó sobre todo ficciones. Esta diferencia entre los dos se percibe en la utilización de relatos legendarios y prodigiosos por este mientras que aquel, influido por la teoría humanista de la historia, los rechaza²². A pesar de las diferencias que acaban de señalarse, el estudio comparado de las dos obras resulta de gran interés, puesto que el libro de Lupercio Leonardo de Argensola influyó en los escritos posteriores²³, entre los cuales se halla el libro de Céspedes y Meneses. El autor castellano sigue la estructura del relato de Argensola²⁴ y toma también de la obra de su antecesor la descripción idealizada del sistema político aragonés²⁵.

8. En resumidas cuentas, aunque los dos autores tuvieron un proyecto –la defensa de Zaragoza– y argumentos comunes, sus particularidades les llevaron a orientar su discurso de manera distinta, proponiendo cada uno estrategias diversas para lograr un mismo propósito.

¹⁷ Utilizamos la edición príncipes de 1808 conservada en la Biblioteca Nacional de España (BNE), U/3286. Los manuscritos originales se pueden encontrar en BNE, mss. 1766 y BNE, mss. 10383-10384.

¹⁸ Utilizamos la edición de 1622 conservada en BNE R/6912.

¹⁹ Green 1945, pp. 33-41; Ordovás Estebán 2019, pp. 83-95.

²⁰ Ripoll 1991, pp. 76-82; Madroñal Durán 2018.

²¹ Green 1945; Ordovás Estebán 2019, pp. 83-95.

²² Gil Pujol 1991, p. 25.

²³ Aunque solo se benefició de una publicación en el siglo XIX, la redacción de la *Información* tuvo lugar

en 1604, como lo indica el propio autor en el frontispicio, y el manuscrito pudo circular fuera de los cauces legales. Gil Pujol 1991, p. 18.

²⁴ Así, los dos autores dedican la primera parte de su obra a la historia de los orígenes de Aragón y a la descripción de su sistema político, la segunda se centra en los conflictos sociales que sacudían el reino y, por fin, la tercera cuenta los acontecimientos zaragozanos de los años 1591-1592. Céspedes y Meneses innova con su última parte que presenta una lista de pruebas de la fidelidad aragonesa.

²⁵ Gil Pujol 1991, p. 45.

1. La descripción de Zaragoza en la *Información* y en la *Historia Apologética*

1.1. La descripción física de la ciudad

9. Lupercio Leonardo de Argensola y Gonzalo de Céspedes y Meneses se alejaron del modelo de las historias de ciudades, que alcanzaba su apogeo a principios del siglo XVII, en la medida en que anunciaron su objetivo desde el título de sus obras: *Información de los sucesos del reino de Aragón en los años 1590 y 1591, en que se advierte los yerros de algunos autores*, por un lado, e *Historia apologética de los sucesos del reino de Aragón y de su ciudad de Zaragoza, años 1591 a 1592, y relaciones fieles de la verdad que hasta ahora mancillaron diversos escritores*, por el otro. De hecho, las expresiones «yerros de algunos autores» y «mancillaron diversos escritores», permiten ver que no trataron de realizar un panegírico de la capital de Aragón, sino que se insertaron dentro del debate historiográfico que nació después de las alteraciones de 1591. Los autores presentaron su relato como una respuesta a las falsas y mentirosas versiones que se difundían por España. A diferencia de otros que escondieron su propósito detrás de un proyecto más amplio²⁶, Leonardo de Argensola y Céspedes y Meneses reivindicaron su compromiso en el tratamiento de un tema todavía polémico, más de veinte años después de los hechos. Los «sucesos del reino de Aragón» se refieren, sin duda alguna, a las revueltas de mayo y de septiembre de 1591 durante las cuales el pueblo se sublevó contra los representantes del poder real e inquisitorial. La turbación había nacido de la llegada del ex secretario del rey, Antonio Pérez, que, huyendo de Castilla donde había sido condenado a muerte, se había refugiado en Zaragoza y

situado bajo la protección del Justicia, ingresando en la Cárcel de los Manifestados. El antiguo secretario de Felipe II aprovechó el ambiente tenso, provocado por los numerosos conflictos sociales y políticos que sacudían el reino²⁷, para provocar la sublevación de la ciudad durante su traslado desde la cárcel del Justicia hacia el palacio de la Aljafería, donde estaba instalado el tribunal del Santo Oficio. La maniobra inquisitorial, iniciada por el poder real, fue percibida por el pueblo zaragozano como una violación del sistema jurídico aragonés, por lo que el segundo intento, en septiembre, fracasó de la misma manera y desembocó en la fuga del preso a Francia. Felipe II castigó severamente los dos acontecimientos, mandando a su ejército, que iba de camino a Francia, contra Zaragoza para restablecer el orden y organizar una feroz represión²⁸.

10. La ciudad se convirtió entonces en el blanco de los ataques extranjeros a la lealtad aragonesa dado que no solo constituyó el epicentro de la rebelión, sino que fue también la principal víctima del castigo regio. Este se plasmó visualmente en la urbe con la destrucción de los palacios de los rebeldes, la colocación de sus cabezas cortadas en lugares públicos y la fortificación del palacio de la Aljafería que albergó a partir de entonces un cuerpo de soldados del rey²⁹.

11. Para oponerse a esta representación negativa, Céspedes y Meneses y Leonardo de Argensola se presentaron, desde las primeras palabras de sus obras, como defensores de Aragón, y más particularmente, de su capital:

A grande empresa aspiro; si bien la facilitan iguales causas. Defiendo (mi intento es este) la esclarecida fama de un Reyno, digo, de su imperial Cabeça, de la Ciudad, que lo es de tan nobles

²⁶ Como ejemplo, podemos citar dos obras que disfrazan su objetivo apologético: Vicencio Blasco de Lanuza, *Último tomo de historias eclesiásticas y seculares de Aragón. Desde el año 1556 hasta el de 1618*, y Diego Murillo, *Fundación Milagrosa de la Capilla Angélica y Apostólica de la Madre de Dios del*

Pilar, y Excelencias de la Imperial Ciudad de Çaragoça. Jarque Martínez 2013, pp. 180-181.

²⁷ Colás Latorre & Salas Auséns 1982, pp. 66-150.

²⁸ Gracia Rivas 1992, pp. 180-197.

²⁹ Bravo 2017, p. 106-107; Hermant 2017, pp. 11-13.

Provincias adquiridas con su propio valor, y conquistadas por sus fuerzas³⁰.

12. Como cabeza de Aragón, Zaragoza representaba al reino entero; de modo que, defendiendo la reputación de la capital, Céspedes protegía la de todo Aragón. De hecho, las dos entidades se encuentran ya estrechamente relacionadas desde el título de la obra, contrariamente a lo que ocurre en la de Lupercio Leonardo de Argensola. Aunque este no manifestaba explícitamente la defensa de Zaragoza como objeto de su relato, el segundo capítulo de su obra se dedica ya a su historia y descripción elogiosa:

Es la más hermosa de todas las ciudades de España, así por su sitio, como por sus templos, edificios y comodidades: es refrán vulgar Zaragoza la harta, que quiere decir la abundante; y los extranjeros, que en esto son desapasionados, la comparan cada qual al mejor lugar de su provincia: es mui llana, de gran vecindad, edificada a la orilla del río Ebro, como lo estaba en tiempo de Plinio; en religión y favores del cielo levanta la cabeza entre las demás ciudades, como lo escribe largamente su ciudadano y gran poeta latino Prudencio Clemente³¹.

13. A pesar de que no se puede considerar la *Información* como una historia de ciudad por su claro objetivo defensivo, el cronista reanuda con la tradición de las *laudatii* latinas que proponían una idealización de la ciudad representada, mediante la enumeración de cualidades tópicas sobre su geografía, arquitectura, religiosidad y antigüedad³². Aunque Lupercio Leonardo de Argensola no redactó en sentido estricto una corografía de la ciudad de Zaragoza, utilizó los recursos de este género para ennoblecer a su patria y a sus habitantes. En efecto, las representaciones urbanas de la época solían recurrir a la

idea según la cual el aspecto exterior noble y agradable de una ciudad no era sino el reflejo de la bondad de sus ciudadanos³³. El objetivo del cronista no era aquí ofrecer una representación fidedigna de la ciudad –su descripción, en varios aspectos, resulta exagerada–, sino hacer de Zaragoza el «escaparate» del reino, mostrando su excepcionalidad y su respetabilidad y, de esa manera, la de todo Aragón. La asimilación se percibe aún más comparando la descripción de Zaragoza en la *Información* con la del reino contenida en la *Declaración sumaria de la historia de Aragón para inteligencia de su mapa* en la cual se encuentran los mismos argumentos que acabamos de mencionar³⁴.

14. El elogio de Argensola, que cuadraría más con una corografía de Zaragoza que con una contribución al debate historiográfico, está ausente de la obra de Céspedes. Esta diferencia se puede explicar por el apego sentimental del cronista hacia Aragón, apego que le empuja a defender su patria contra los ataques de los extranjeros y a resaltar sus particularismos. Todo el proyecto historiográfico del aragonés giraba en torno a la voluntad de promover el conocimiento y la defensa del reino, así, fue el impulsor de la elaboración del mapa de Aragón realizado por Juan Bautista Labaña y comentado por él mismo³⁵.

15. La ausencia de descripción física de Zaragoza en la obra de Céspedes resulta sorprendente en la medida en que el título parece indicar una relación más estrecha entre el relato y la ciudad que en la obra de Argensola. Sin embargo, en la obra de 1622 la descripción pasa por una exposición de las particularidades políticas de la capital.

³⁰ Céspedes y Meneses, *Historia apologética...*, p. 1. En todas las citas, modernizamos la acentuación y la puntuación pero conservamos la ortografía original.

³¹ Leonardo de Argensola, *Información de los sucesos del Reino de Aragón...*, pp. 3-4.

³² Quesada 1992, p. 5; Kagan 1995, p. 50.

³³ Rucquoi 2003, p. 22.

³⁴ Leonardo de Argensola, *Declaración sumaria de la historia de Aragón*.

³⁵ Gil Pujol 1991, p. 34; Hernando Rica 1996, p. 30; Colás Latorre 2009, pp. 215-216.

1.2. Zaragoza, ciudad de(l) poder

16. Gonzalo de Céspedes y Meneses no tenía ningún compromiso personal con Aragón, lo que le permitía, según él, redactar una versión desapasionada y verdadera de los hechos³⁶. No obstante, su objetivo se orientaba claramente hacia la defensa de Aragón y de su capital, Zaragoza. A diferencia de Lupercio Leonardo de Argensola, el escritor castellano nunca realizó una descripción, incluso sumaria, de la ciudad, describiendo sus aspectos urbanísticos, sino que prefirió representarla deteniéndose en su identidad política. Así, Zaragoza se presentó como una ciudad importante en la que se concentraban los diferentes poderes. Una característica que también subrayó Argensola en la *Información*, puesto que, al ser la ciudad capital del Reino y de la Corona de Aragón, se agrupaban en ella las sedes de las autoridades reales (virrey, gobernador, Real Audiencia), regnícolas (Diputación, Justicia de Aragón) y religiosas (arzobispo, Inquisición) más importantes, además de las instituciones locales, como podían ser el Concejo y el zalmedina, o juez municipal. Como urbe, Zaragoza era, pues, objeto de representación literaria e iconográfica pero también espacio de la autorepresentación de las autoridades, convirtiéndose en objeto de pugna por su apropiación³⁷. En efecto, si apuntamos todos los edificios y espacios zaragozanos mencionados por nuestros dos autores, obtenemos no solo una representación de la localización de los lugares más destacables, sino, sobre todo, un mapa de las relaciones de poder en la ciudad. La referencia a espacios precisos de la capital en las dos obras no obedece

a una voluntad de describir los monumentos que adornaban la ciudad –no dan ninguna información de tipo arquitectónico–, sino que responde a la necesidad de subrayar la omnipresencia de las autoridades en la ciudad. Sobre los 22 puntos precisos mencionados por uno o ambos autores, 18 se relacionan con un poder activo durante las revueltas de 1591. Hemos plasmado los lugares representados en ambas obras en un plano (ver la figura 1 más abajo) que se basa en la *Vista de la ciudad de Zaragoza por el Septentrión* de Carlos Casanova de 1769³⁸.

17. Cada tipo de poder presente en la ciudad se asocia a un color, lo que permite observar un fenómeno de concentración de los poderes en dos núcleos. El primero, situado entre los dos polos de la devoción zaragozana, la Seo y el Pilar, constituye «el corazón mismo de la Zaragoza oficial³⁹» en el cual las autoridades compartían el espacio. El edificio más representativo de la concentración de los poderes en esta zona era la Diputación, que alojaba a todos los magistrados más importantes de las diferentes autoridades, como lo señala Lupercio de Argensola:

Destos diputados toma nombre el palacio que hai en Zaragoza, que se llama la *diputación*, donde cada día tienen consistorio, y tratan de las cosas pertenecientes a su cargo; aunque también en esta casa se junta el justicia de Aragón y sus lugartenientes; y en nombre del rei un ministro, que aquí llaman el regente, tiene audiencia pública; y el

³⁶ Céspedes y Meneses, *Historia apologetica...*, p. 1.

³⁷ Serrano Martín 2011, p. 45.

³⁸ Esta vista se realizó en 1734 y se corrigieron aspectos topográficos y urbanísticos en 1769. Nos hemos basado en un plano del siglo XVIII ya que, como lo hemos señalado anteriormente, carecemos de planos para el período estudiado. La elección de la vista de Casanova corresponde, por lo tanto, a criterios de exactitud geográfica y urbanística y de correspondencia con las informaciones de las representaciones iconográficas de

los siglos XVI y XVII. La *Vista* de Casanova se custodia en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (AHPZ, MF/COYNE/001471), el Archivo Histórico Municipal de Zaragoza posee una reproducción realizada por Juan Mora Insa a principios del siglo XX (MF_MORAIND/0579). Se puede consultar en <<http://dara.aragon.es/opac/app/item/ahpz?vm=nv&ob=re:1&q=Carlos+Casanova&p=0&i=362217>>.

³⁹ Solano & Armillas 1976, p. 171.



Figura 1. Representación de Zaragoza según Gonzalo de Céspedes y Meneses y Lupericio Leonardo de Argensola

Elaborado a partir de *Plano y Vista de la Ciudad de Zaragoza por el Septentrión*. Carlos Casanova / Juan Mora Insa, AHPZ, MF_MORAIND/0579.

El plano original se puede consultar en <<http://dara.aragon.es/opac/app/item/arfo?vm=nv&ob=re:1&q=Carlos+Casanova&p=0&i=448592>>.

Licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es_ES>.

zalmedina (nombre arábigo, corrompido de cadimedina), que es juez ordinario de la ciudad, tiene también su audiencia, que aquí llaman *corte*⁴⁰.

18. El segundo núcleo es la plaza del Mercado, en que también estaban presentes las diferentes instituciones gracias a las cárceles o al cadalso. Observamos otro fenómeno espacial: la dispersión de las representaciones de poder por toda la ciudad. Céspedes y Meneses y Leonardo de Argensola no se contentaron con delinear los dos centros de concentración del poder, sino que evocaron también los edificios, escudos, blasones diseminados por todo el territorio urbano, dentro y fuera de las murallas, lo que indica que Zaragoza fue el terreno de la lucha por la dominación visual del espacio⁴¹.

19. No obstante, lo que Céspedes puso de relieve es sobre todo el poder de Zaragoza como *res publica*⁴², representada por los cinco jurados que formaban el Concejo de la ciudad. Primero, cabe destacar que el papel del primer jurado, o jurado *en cap*, superaba el ámbito local, era el primer elegido como diputado del reino, lo que le concedía protagonismo en los asuntos del reino⁴³. Pero el autor castellano otorgó más poder a los jurados zaragozanos elaborando una representación del reino de Aragón como *civitas* conformada alrededor de los fueros:

[...] la nación Aragonesa no padece, qual otras servidumbre, no últimas miserias y rendimientos de súbditos: antes bien respetan, obedecen y aman a sus Reyes, como a verdaderos Señores, mas dellos

⁴⁰ Leonardo de Argensola, *Información de los sucesos del Reino de Aragón...*, p. 14.

⁴¹ Serrano Martín 2011, p. 71; Bitrián Varea 2016, p. 37.

⁴² Kagan 1998, p. 75; Besse 2005.

⁴³ Canellas López 1979, pp. 15-18; Jarque Martínez & Salas Auséns 2001, p. 329; Jarque Martínez 2007, p. 32.

siempre han sido estimados y favorecidos, y compañeros de su buena, o mala fortuna. Desta benevolencia, desta conocida verdad, han nacido en continuados términos, las singulares essenciones de que gozan, privilegios, beneficios, fueros santísimos, hechos con profundo consejo, con maduro juyzio, y deliberación general; conviniendo para ellos, como en un mismo pecho, acción y voluntad los súbditos, y el Príncipe; los miembros principales, y más ínfimos; con la cabeza y parte superior deste cuerpo⁴⁴.

20. Los jurados zaragozanos desempeñaban, por lo tanto, un papel de primer orden en conflictos que, a primera vista, no afectaban a Zaragoza. Así, en numerosas ocasiones, se menciona el protagonismo de los jurados al lado de los diputados o de los representantes reales en diferentes enfrentamientos: embajadas a la corte para defender la causa de Teruel⁴⁵ o implicación directa en el pleito del virrey extranjero⁴⁶, entre otros ejemplos. Céspedes y Meneses representó a Zaragoza como solidaria y protectora de los otros miembros de la *civitas*, hasta provocar una asimilación de los retos a los que se enfrentaron tanto la ciudad como el reino⁴⁷.

21. Pero lo que daba a Zaragoza una superioridad política sobre las otras ciudades del reino era sobre todo el Privilegio de los Veinte, otorgado por Alfonso el Batallador en 1115⁴⁸. Este privilegio preveía la designación de 20 ciudadanos zaragozanos para crear un tribunal de justicia expeditiva que no se sometiese a los fueros. En ambas obras, el Privilegio aparece como una poderosa herramienta que apenas tenía límites geográficos y temporales,

lo que permitía que Zaragoza interviniera en los conflictos de todo el reino⁴⁹.

22. No obstante, las opiniones de Céspedes y de Argensola a propósito del privilegio zaragozano son radicalmente diferentes. El castellano lo evocó como solución casi única a los disturbios que se extendían por el reino en aquella época, describió el poder de la ciudad como una herramienta eficaz que se solía utilizar de manera justa:

La Ciudad de Çaragoça sacó su privilegio de los Veynte, como acostumbra quando assí necessita de algún grave remedio, o quando prudentemente juxga que este, no se le da quien puede pidiéndosele de sus agravios⁵⁰.

23. Para Céspedes y Meneses, el privilegio zaragozano, en manos de personas sensatas que solo lo utilizaban para el bien de la comunidad, era una oportunidad para todo el reino. En este aspecto, los dos autores se oponían rotundamente dado que el cronista aragonés rechazaba la intervención de los Veinte en la vida del reino. De hecho, según la visión de Argensola, el Privilegio, como recurso exterior, no cuadraba con la idealización del sistema de los fueros que realizó en la primera parte de su obra. Dedicó numerosas páginas a la descripción del gobierno que existía en el reino aragonés, conocido como sistema pactista, y que, según él, garantizaba la justicia, la libertad y la protección de los habitantes del reino. Argensola ensalzó el papel de los representantes del reino, diputados y Justicia, que se describieron como defensores de los derechos de los aragoneses frente al poder absoluto, y muchas veces

⁴⁴ Céspedes y Meneses, *Historia apologética...*, pp. 11-12.

⁴⁵ Leonardo de Argensola, *Información de los sucesos del Reino de Aragón...*, p. 31; Céspedes y Meneses, *Historia apologética...*, p. 32.

⁴⁶ Leonardo de Argensola, *Información de los sucesos del Reino de Aragón...*, p. 54; Céspedes y Meneses, *Historia apologética...*, p. 54.

⁴⁷ Leonardo de Argensola, *Información de los sucesos del Reino de Aragón...*, p. 81; Céspedes y Meneses, *Historia apologética...*, p. 122.

⁴⁸ Leonardo de Argensola, *Información de los sucesos del Reino de Aragón...*, p. 16.

⁴⁹ Por ejemplo, el Privilegio se utilizó en la resolución de la guerra entre moriscos y montañeses dando lugar al conocido caso Martón. Leonardo de Argensola, *Información de los sucesos del Reino de Aragón...*, cap. 24; Céspedes y Meneses, *Historia apologética...*, cap. 17.

⁵⁰ Céspedes y Meneses, *Historia apologética...*, p. 88.

injusto, del rey y de sus ministros. Haciendo de los fueros las mejores leyes del mundo, y del sistema fuerista el mejor gobierno imaginable, el cronista oficial no podía sino desestimar un privilegio que negaba sus disposiciones. De esta manera, en palabras del aragonés, el poder de Zaragoza se convertía en títere del poder real:

Es verdad que a esta conservación ha ayudado el favor o tolerancia de algunos reyes, que se han valido deste instrumento, porque Zaragoza siempre pende de la voluntad real. Quando este privilegio sale tiemblan las personas a quien Zaragoza amenaza; porque si para executar su rigor es menester derribar casas, formar ejército, y destruir campos, heredades o lugares, lo hace, guardando esta forma⁵¹.

24. Entonces, el poder de la capital resultaba abusivo y cruel y sobre todo parecía estar al servicio de los intereses del rey más que del reino. Argensola evocaba el Privilegio como una herramienta de presión que permitía a la ciudad, y de esta manera al rey, ejercer un dominio autoritario sobre el reino entero y todos los que se enfrentarían a ella.

25. En resumidas cuentas, la representación de Zaragoza en ambas obras se basa más en la ciudad como *res publica*, insistiendo en su poder político, que como *urbs*, es decir, en su dimensión espacial. Lo característico de la capital aragonesa en aquella época era la concentración de los poderes que asociaba a Zaragoza tanto con el poder real, que apoyaba gracias a su Privilegio de los Veinte, como con el poder del reino cuyas leyes se protegían desde las instituciones zaragozanas.

2. Ambigüedades y límites de la representación de Zaragoza

2.1. Zaragoza, protagonista de su propia historia

26. Argensola y Céspedes construyeron una representación de la capital como protagonista activa de los eventos que se desarrollaron en Aragón, convirtiéndose Zaragoza en una entidad operativa capaz de tomar decisiones y actuar por sí misma. La personificación de la ciudad encubre, sin embargo, una estrategia de defensa utilizada por los dos autores que consiste en aminorar la responsabilidad de los aragoneses culpando a un grupo reducido de agitadores urbanos.

27. En efecto, el término «Zaragoza» permite reflejar la representación de la ciudad como *urbs* o como *civitas*, permitiendo designar diferentes sectores de la población presentados como comunidad política. Así, la *Información* de Lupercio de Argensola, ofrece 114 ocurrencias de la palabra, entre las cuales 77 tienen un sentido espacial, de simple localización, 21 aluden al poder municipal, cuatro designan al pueblo y por fin, en dos casos remite a los rebeldes que se enfrentaron a las autoridades en 1591⁵². De esta manera, el autor pudo involucrar a diferentes personas bajo un único término polisémico. Desentrañar quienes son designados en cada caso resulta particularmente necesario a la hora de diferenciar la implicación de los habitantes de la del poder municipal, en particular cuando se trata del Privilegio de los Veinte ya que los dos grupos, pueblo y oligarquía municipal, perseguían intereses diferentes y a veces opuestos que guiaron su actuación durante las revueltas⁵³.

28. Como institución política, Argensola consideró que el concejo siempre mantuvo los ideales monárquicos en detrimento de la

⁵¹ Leonardo de Argensola, *Información de los sucesos del Reino de Aragón...*, p. 16.

⁵² En la figura 1, los diferentes aspectos de la representación del poder zaragozano, como *res publica* simbolizada por los jurados y el Privilegio de Veinte o

como *civitas* de todos los habitantes o solamente de los rebeldes, se asocian al color amarillo.

⁵³ Para un estudio detallado de los conflictos de intereses entre la oligarquía zaragozana, el pueblo y los dirigentes del reino, véase Jarque Martínez 2007.

defensa de los fueros. Hemos visto en las líneas que preceden una primera crítica al Privilegio de los Veinte y a la ciudad de Zaragoza que, según el cronista aragonés, «pende de la voluntad real»; otros fragmentos de su discurso permiten apreciar el recelo que le inspiraba el poder zaragozano que, según él, se había granjeado el «odio de la mayor parte del reino» utilizando el Privilegio de los Veinte, un «título harto execrable⁵⁴». Este rechazo del Privilegio por parte de los aragoneses se explica por su utilización no solo por la oligarquía zaragozana, sino también por los ministros de Felipe II con el objetivo de pasar por alto los fueros que limitaban su poder⁵⁵. En efecto, el privilegio zaragozano no pertenecía al sistema foral, cuyos preceptos no respetaba. Por eso, representaba para los intereses monárquicos una manera de eludir los límites impuestos por leyes aragonesas que, en palabras de nuestros dos autores, le ataban las manos al rey⁵⁶.

29. Además, el sistema de elección de los jurados de la ciudad aunaba los intereses del monarca con los del poder municipal, ya que solo los ciudadanos honrados podían insacularse⁵⁷. Es decir, Zaragoza se gobernaba por una oligarquía burguesa que se oponía a los poderes regnícolas encabezados por la élite aristocrática⁵⁸. De hecho, la insaculación de los diputados confería más poder a los nobles, ya que cuatro diputados sobre ocho pertenecían al brazo nobiliario, sin olvidar a los dos diputados del brazo eclesiástico que perseguían intereses similares a los de la aristocracia, por lo que la Diputación solía obrar en

beneficio de los estamentos privilegiados. Por lo tanto, el concejo, como representante del poder municipal, se oponía a menudo a la Diputación y apoyaba a la Monarquía en su voluntad de imponer una potestad absoluta que limitara los privilegios de la nobleza⁵⁹; de paso, la burguesía de la capital veía su poder político y económico crecer. Estas consideraciones permiten explicar la hostilidad de Argensola hacia el poder de la capital: por ser miembro y cliente de la nobleza aragonesa, defendía la postura mantenida por la Diputación, ya que era secretario del duque de Villahermosa, a quien su obra pretende rehabilitar⁶⁰.

30. En otros casos, la voz «Zaragoza» se emplea en referencia a su papel de capital del reino; designa a los habitantes rebeldes de Zaragoza en tanto que aragoneses implicados en la defensa del ordenamiento foral del reino:

En el origen, y verdadero fundamento de sus causas, pues es indubitable (verase en el progreso) que este fue, la conservación de sus leyes; inviolable y santísima con entrañable amor, en esta nación, por inmortales siglos⁶¹.

31. En las dos obras se representa al pueblo de Zaragoza como una *civitas* política implicada en la defensa del reino y de sus particularismos. Así, según Argensola, el caso Antonio Pérez se comentaba en todos los hogares zaragozanos⁶² y tanto los hombres como las mujeres se implicaban en el

⁵⁴ Leonardo de Argensola, *Información de los sucesos del Reino de Aragón...*, pp. 16-17.

⁵⁵ «por medio del qual obraban ellos lo que por las leyes era prohibido, como dependientes de su voluntad», Leonardo de Argensola, *Información de los sucesos del Reino de Aragón...*, p. 58.

⁵⁶ Leonardo de Argensola, *Información de los sucesos del Reino de Aragón...*, p. 127; Céspedes y Meneses, *Historia apologética...*, p. 182.

⁵⁷ Falcón Pérez 1984, p. 269; Lozano Gracia 2006, p. 147; Jarque Martínez 2007, p. 22.

⁵⁸ Solano & Armillas 1976, p. 197; Redondo Veintemillas 1984, p. 482; Jarque Martínez 2007, p. 187.

⁵⁹ Jarque Martínez 2007, p. 171.

⁶⁰ Gil Pujol 1991, p. 61; Schwartz 1998, p. 817.

⁶¹ Céspedes y Meneses, *Historia apologética...*, p. 3.

⁶² «Estaban todos los tribunales seculares ocupados en las causas de Antonio Pérez, y en cada casa se hablaba dellas, unos apasionadamente, haciéndolas universales del reino, otros con prudencia, temiendo que habían de parir algún gran daño», Leonardo de Argensola, *Información de los sucesos del Reino de Aragón...*, p. 81.

debate⁶³. La intervención del pueblo en la política se legitima en ambas obras en la medida en que el sistema político regnicola se representa como un régimen ideal y sagrado amenazado por los abusos del rey y de sus ministros, por lo demás, largamente expuestos por los dos historiadores. Más allá de esta visión idealizada, cabe subrayar que la defensa del sistema foral, protegía los intereses de la nobleza. Aunque Lupercio de Argensola apenas evocó este aspecto⁶⁴, los fueros, además de la protección que ofrecían a todos los aragoneses, inscribían igualmente en la ley el derecho absoluto de los señores laicos sobre sus vasallos a través del fuero *de rebellione vassallorum* reafirmado en 1585⁶⁵. La defensa de las libertades del reino implicaba la defensa de derechos señoriales feudales y asimilaba, de modo discutible, los intereses del pueblo con los de la aristocracia.

32. Convertir al pueblo zaragozano en un actor de los conflictos de finales del siglo XVI permitía, ante todo, hacer recaer la responsabilidad de la rebeldía sobre el vulgo⁶⁶. Este grupo, indistinto y siempre descrito con atributos negativos –«ignorante; una bestia feroz⁶⁷», «alborotado y ciego⁶⁸»– ya había sido utilizado como chivo expiatorio por los historiadores de la revuelta comunera⁶⁹. El vulgo designaba a las clases más bajas, en el caso zaragozano los pelaires y labradores. Se le solía asociar con otras clases marginadas, extranjeros y moriscos, con el fin de dejar a salvo a los representantes «legítimos» y honrados de la ciudad, los aristócratas. Aunque defendían los mismos derechos y privilegios que el vulgo, muy pronto fueron identificados como los que intentaron restablecer el orden. Las figuras del conde de Aranda o del duque de Villahermosa aparecían en todos los esfuerzos por restaurar la paz y el sosiego

⁶³ Leonardo de Argensola, *Información de los sucesos del Reino de Aragón...*, p. 56.

⁶⁴ Colás Latorre 1995, pp. 76-77.

⁶⁵ *Fueros, Observancias y Actos de Cortes del reino de Aragón*, pp. 410-411.

⁶⁶ Gascón Pérez 1994, p. 89.

en la ciudad gracias a embajadas, negociaciones y cartas.

33. En resumidas cuentas, para proteger la reputación de la capital y legitimar su reacción frente al intento de traslado de Pérez, los dos autores propusieron una visión escindida de la ciudad, oponiendo una élite ilustrada a un pueblo manipulado y brutal. Reduciendo la culpabilidad a un grupo minoritario y débil de Zaragoza, Gonzalo de Céspedes y Meneses llegó a invertir las representaciones anti aragonesas y a hacer de Zaragoza ya no la culpable de desobediencia al rey, sino la víctima de la revuelta:

Yva Don Alonso prosiguiendo la suya, y sin hallar estorvo, llegó y entró en la Ciudad de Çaragoça que, sumamente alegre por salir de tan larga opresión, sin reparar en el privilegio que tiene, para no admitir guéspedes [sic], le recibió contenta, y alojó cariciosa⁷⁰.

34. De la misma manera que la utilización de la voz «Zaragoza» para designar a determinados sectores de la población permitía excluir a muchos zaragozanos de la culpabilidad, la utilización del término de forma muy general permite esta vez extender el sentimiento de alegría y alivio a todos los habitantes. El manejo ambiguo de la palabra forma parte de las estrategias de representación desarrolladas en ambas obras para que la capital pueda ser considerada tanto como fiel al rey y como protectora del sistema foral. Esta voluntad de encontrar un equilibrio entre dos lealtades se convirtió sin embargo en una de las razones del fracaso de la restauración de la imagen de la capital aragonesa.

2.2. *El fracaso de las propuestas*

35. Las dos obras fueron víctimas de la censura y de las oscilaciones de la política aragonesa. En

⁶⁷ Céspedes y Meneses, *Historia apologética...*, p. 123.

⁶⁸ Leonardo de Argensola, *Información de los sucesos del Reino de Aragón...*, p. 90.

⁶⁹ Quesada 1992, pp. 104-105.

⁷⁰ Céspedes y Meneses, *Historia apologética...*, p. 183.

efecto, la obra de Lupercio Leonardo de Argensola no se publicó hasta 1808 por voluntad del autor, que denunció la censura ejercida por el regente de la Real Audiencia, también protagonista de los acontecimientos de 1591, micer Torralba:

mas yo, por razón de las dichas adiciones, y porque con más acuerdo consideré que me ponía a peligro de irritar voluntariamente [sic] a muchos, no siendo yo cronista del reino sino del rei, saquéle de las manos del lugarteniente; y aunque los diputados del año siguiente me le han enviado a pedir con Lorenzo López de Ores, su condiputado, no pienso darle⁷¹.

36. Las enmiendas del censor, que figuran en anotaciones marginales en la edición de 1808, permiten ver que el ministro real consideró la versión de Argensola como incompleta e injusta hacia algunos protagonistas de los eventos, entre los cuales, el mismo Torralba. El comentario más largo del regente se puede leer en el capítulo 30, en el que se cuenta el encarcelamiento del marqués de Almenara⁷². En este relato se entrevé la poca objetividad de Torralba, que reescribió el episodio para darse mayor protagonismo y dejar constancia de su actuación positiva e incluso heroica. El manuscrito de Céspedes y Meneses sufrió también censura pero, en este caso, fue posterior a la publicación dado que el libro fue prohibido por la Inquisición después de su aprobación por Bartolomé Leonardo de Argensola⁷³.

37. Más que la censura oficial, lo que les fue perjudicial a los dos autores fue el deseo de conjugar dos lealtades en una misma obra. Esta voluntad se plasma en contradicciones en la argumentación que evidencian la manipulación del relato por ambos autores. Para hacer coexistir las dos lealtades de Zaragoza

y justificar la rebeldía, era necesario exagerar unos aspectos y reducir otros. De esta manera, el tratamiento por Gonzalo de Céspedes y Meneses del privilegio zaragozano resulta problemático en la medida en que este procedimiento es contrario al sistema foral. Tomando ejemplo sobre Lupercio Leonardo de Argensola, Céspedes y Meneses realizó en la primera parte de su obra una alabanza de los fueros aragoneses y de la figura del Justicia que describió como

presidio a la violencia de los malos ministros; puerto de los que injustamente peligran; amparo de los miserables oprimidos; defensor de las leyes; protector de los pobres; padre de la república⁷⁴.

38. La idealización del sistema foral pasaba por una demonización de los ministros reales acusados de instigar los conflictos sociales y políticos que asolaban Aragón mientras que los fueros garantizaban la paz social. El elogio del Privilegio de los Veinte resulta, por lo tanto, contradictorio. El autor castellano evocaba este recurso como una de las únicas soluciones posibles ante el estado de violencia del reino, lo que daba una imagen negativa de las leyes aragonesas que aparecían como ineficaces.

39. Esta contradicción no se encuentra en la *Información* de Argensola dado que el aragonés manifestó abiertamente su recelo frente al poder zaragozano. En cambio, su opinión también le fue reprochada. En una carta cuyo destinatario es desconocido, Lupercio contestó a una serie de advertencias que se le hicieron a propósito de su obra⁷⁵. En el vigésimo tercero advertimiento, el detractor le reprochó a Argensola el hecho de hacer del Privilegio de los Veinte, y, por lo tanto, de la oligarquía zaragozana, el culpable de la

⁷¹ Leonardo de Argensola, *Información de los sucesos del Reino de Aragón...*, s. fol.

⁷² Leonardo de Argensola, *Información de los sucesos del Reino de Aragón...*, pp. 87-89.

⁷³ Ripoll 1991, pp. 76-82.

⁷⁴ Céspedes y Meneses, *Historia apologética...*, p. 23.

⁷⁵ «Papeles referentes a las alteraciones en Aragón relacionadas con el caso de Antonio Pérez», BNE, mss. 6121, ff. 34-45.

atmósfera sediciosa que reinaba en la ciudad, en la medida en que «enseñó al vulgo a no obedecer⁷⁶». Esta carta da fe del descontento de una parte de los protagonistas de los acontecimientos. De las palabras copiadas por Argensola se deduce que el autor de las advertencias era un miembro de la élite aragonesa, tal vez con responsabilidades políticas en la ciudad. De hecho, varias veces se le sugiere al cronista orientar el relato para exculpar a aristócratas y justificar la actuación de varios de ellos. El ejemplo de Lupercio Leonardo de Argensola revela entonces la dificultad para el historiador de contar un episodio tan polémico, puesto que la *Información* le pareció demasiado crítica para con el rey y los ministros reales al censor oficial, pero también le pareció demasiado tibia y moderada a los zaragozanos.

40. Otra dificultad en la redacción era el apego de Argensola a la verdad⁷⁷, como miembro de la escuela del cronista aragonés Jerónimo Zurita que formaba parte de la corriente historiográfica iniciada por historiadores italianos como Maquiavelo⁷⁸. Argensola evocó su línea de conducta en la introducción de la *Información* y en la carta ya mencionada, en la que afirmaba que este precepto humanista le impedía alterar su discurso, pero donde aludía también a las omisiones que se permitió: «que no se deve mentir; mas tampoco se deve dezir todo lo que se sabe, la verdad se trasluze y el que fuere discreto entendiera bien lo que se calla⁷⁹». Utilizó, en efecto, esta estrategia para tratar de la responsabilidad del rey en la situación aragonesa. Aunque nunca expresó de manera directa críticas hacia el monarca – al contrario elogió su prudencia y su clemencia en varias ocasiones –, la representación cruel que Lupercio hizo de los ministros sugiere una actitud semejante en el príncipe, o,

por lo menos, una incapacidad del monarca para elegir a sus consejeros⁸⁰.

41. Las contradicciones destacadas son el fruto de los deseos opuestos de los dos autores. Mientras que Argensola pretendía defender a toda costa el sistema foral, aunque debía para ello designar como culpables a hombres poderosos, Céspedes y Meneses intentaba proteger ante todo a Zaragoza y a sus habitantes, sin ofender tampoco el resto del reino. Para entender esta divergencia es necesario volver rápidamente sobre la biografía de los dos escritores. Gonzalo de Céspedes, castellano exiliado en la capital, no tenía afecto por Aragón, sino más bien por la ciudad que lo había acogido después de su sentencia. Este sentimiento se trasluce también en otras obras como la primera de sus *Historias peregrinas y ejemplares* que ocurre en la capital aragonesa, por lo cual Zaragoza es la primera ciudad que recibe los elogios de Céspedes en la primera parte, «De las excelencias de España», de la obra que, además, dedicó a la ciudad⁸¹. En cambio, Argensola era aragonés, noble y fuerista, su interés se dirigía más hacia la defensa del reino y de las leyes aragonesas que hacia la alabanza de una ciudad que quería eludirlas.

42. Empero, ni el uno ni el otro recibieron el apoyo de las instituciones que querían proteger dado que enfrentaron un cambio de postura política en Zaragoza. Aunque la obra de Argensola fue financiada por la Diputación, la censura ejercida por Torralba y las advertencias contenidas en la carta permiten ver la tibieza de los diputados a la hora de publicar el relato. Bartolomé Leonardo de Argensola adoptó una actitud similar después de haber recibido reproches por la aprobación de la obra de Céspedes; en una carta redactada en 1625, prefirió aludir a la autoridad de otros

⁷⁶ Leonardo de Argensola, *Información de los sucesos del Reino de Aragón...*, p. 57.

⁷⁷ Gil Pujol 1991, p. 22-23.

⁷⁸ Gil Pujol 1991, pp. 31-32; Quesada 1992, p. 176.

⁷⁹ «Papeles referentes a las alteraciones...», f. 43.

⁸⁰ Colás Latorre 1995, pp. 66-67.

⁸¹ Céspedes y Meneses, *Historias peregrinas y ejemplares...*, f. 2v.

canónigos para explicar su beneplácito⁸². Sin embargo, las dos obras estudiadas no fueron las únicas en sufrir tal destino. Juan Costa y Jerónimo Martel, nombrados cronistas oficiales en 1591 y 1597 respectivamente⁸³, redactaron una historia de los acontecimientos recientes que no agradó a la Diputación que encargó a Lupercio Leonardo de Argensola su censura. A raíz de sus comentarios, las obras fueron destruidas y el censor fue nombrado cronista en sustitución de Martel, con la misión de reescribir este episodio de la historia aragonesa⁸⁴. Como vimos, la versión de Lupercio tampoco logró complacer a los representantes del reino, a pesar de las precauciones tomadas por el nuevo cronista. En efecto, a principios del siglo XVII, el contexto político había evolucionado y las relaciones entre el rey, el reino y la ciudad de Zaragoza se habían apaciguado. La muerte de Felipe II en 1598 y la visita del nuevo rey en 1599 habían permitido establecer una colaboración entre el monarca y sus súbditos aragoneses⁸⁵. Los nobles cambiaron su postura frente a Felipe III, que se rodeaba de consejeros aristocráticos para gobernar, a diferencia de su padre cuyos secretarios solían ser letrados de origen humilde. Se estableció entonces un proceso de «cortesanización» de la nobleza aragonesa que se acompañó de una política de colaboración con la Monarquía que ya no cuadraba con la representación ofrecida en los discursos apologéticos⁸⁶.

43. La representación de Zaragoza en ambas obras, además de ser poco convincente por su ambigüedad y sus contradicciones, no tuvo éxito por su desfase con el clima político en el momento de su publicación. Pese a la voluntad de los diputados de que la recuperación de la reputación del Reino fuera la misión primera de los cronistas a partir de

Lupercio Leonardo de Argensola⁸⁷, la complejidad de tal empresa y el contexto cambiante imposibilitaron el proyecto. Sin embargo, difícilmente se hubiera podido imaginar tal campaña literaria en los últimos años del reinado de Felipe II, en que Aragón, lenta y laboriosamente, se recuperaba de la crisis que acababa de padecer.

Conclusión

44. Los ejemplos de Lupercio Leonardo de Argensola y de Gonzalo de Céspedes y Meneses permiten trazar las grandes líneas de la corriente apologética de la historiografía aragonesa de principios del siglo XVII. Recibiendo el apoyo institucional y financiero de la Diputación o del Concejo zaragozano se veían involucrados en una estrategia de defensa de la reputación de la capital aragonesa que debía pasar por la elaboración de una imagen de ciudad que nunca rompió sus dos compromisos: proteger los intereses y el sistema aragoneses y permanecer fiel y obediente a su rey. A pesar de sus diferencias, los dos autores desarrollaron tácticas similares apoyándose en la tradición de las historias de ciudades. De esta manera, procuraron elevar Zaragoza al rango de ciudad superior por su belleza, su antigüedad o su religiosidad pero, sobre todo, por su peso político. El Privilegio de los Veinte, artefacto judicial todopoderoso, se describe en ambas obras con objetivos muy distintos. Mientras que Argensola lo utilizó como prueba de la perfección del sistema foral, del que no formaba parte el privilegio, Céspedes lo consideró como uno de los únicos remedios que hubieran podido evitar la catástrofe de 1591 y su cruel represión.

45. Estas dos obras permiten ver que lo que ha sido considerado por historiadores del siglo XX como una campaña de propaganda

⁸² *Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, pp. 281-282.

⁸³ Viñaza 1904, pp. 26-28; Ordovás Esteban 2019, pp. 84-85.

⁸⁴ Viñaza 1904, pp. 26-27; Green 1945, pp. 80-83.

⁸⁵ Mateos Royo 2001, p. 150.

⁸⁶ Jarque Martínez 2007, p. 181; Gascón Pérez 2008, pp. 187-189.

⁸⁷ Viñaza 1904, p. 30.

completamente dictada por las instituciones regnícolas⁸⁸, dejaba a los autores libertad para expresar sus propios puntos de vista. Argensola, como aragonés y feroz partidario del bando fuerista, no pudo disculpar totalmente a Zaragoza cuyo Privilegio de los Veinte aborrecía por contrarrestar a los fueros. Sin embargo, Céspedes y Meneses, castellano exiliado que encontró refugio en la ciudad, solo pudo

imaginar una versión que permitiera disculparla completamente, incluso si debía para ello contradecir el sistema perfecto que describía en la primera parte de su obra. De tal modo que los dos intentos resultaron estériles: el uno por querer a toda costa ennoblecer el sistema foral, el otro por desdeñar este mismo sistema, los dos por contradecirse a lo largo de sus obras⁸⁹.

Referencias bibliográficas

Fuentes de archivo

«Papeles referentes a las alteraciones en Aragón relacionadas con el caso de Antonio Pérez», Biblioteca Nacional de España, mss. 6121, ff. 41-51.

Fuentes impresas

Céspedes y Meneses, Gonzalo de, 1622, *Historia apologética en los sucessos del Reyno de Aragon y su ciudad de Çaragoça, años de 91 y 92*, Zaragoza, J. de Lanaja y Quartanet.

Céspedes y Meneses, Gonzalo de, 1623, *Historias peregrinas y exemplares: con el origen fundamentos y excelencias de España y ciudades adonde sucedieron*, Zaragoza, Juan de Larumbe.

Fueros, Observancias y Actos de Cortes del reino de Aragón, 1991, Zaragoza, El Justicia de Aragón, IberCaja.

Leonardo de Argensola, Lupercio, 1621, *Declaración sumaria de la historia de Aragón: para inteligencia de su mapa*, Zaragoza, J. de Lanaja y Quartanet.

Leonardo de Argensola, Lupercio, 1808, *Información de los sucesos del Reino de Aragón en los años de 1590 y 1591: en que se advierte los yerros de algunos autores*, Madrid, Imprenta Real.

Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola editadas por el Conde de la Viñaza, 1889, Madrid, M. Tello, 2 t.

Aparato crítico

Alvargonzález Rodríguez, Ramón María, 2002, «Notas sobre cartografía urbana histórica de España», *Historia contemporánea*, 24, pp. 59-81.

Álvaro Zamora, María Isabel, Criado Mainar, Jesús, Ibáñez Fernández, Javier *et al.*, 2011, *El plano más antiguo de Zaragoza. Descripción literarias e imágenes dibujadas de la capital aragonesa en la Edad Moderna (1495-1914)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

Amelang, James, 2000, «Las formas del discurso urbano», Enrique Ruiz Martínez (ed.), *Madrid, Felipe II y las ciudades de la monarquía: Vol. 1. Poder y dinero*, Madrid, Editorial Actas, pp. 189-197.

⁸⁸ González Antón 1986, p. 251.

⁸⁹ Les agradecemos a la profesora Paloma Bravo sus correcciones e imprescindibles sugerencias y a

Maxime Clerc (Institut Supérieur de l'Environnement, Versailles) la elaboración de la figura 1.

- Besse, Jean-Marc, 2005, «Vues de ville et géographie au XVI^e siècle : concepts, démarches cognitives, fonctions», Frédéric Pousin (dir.), *Figures de la ville et construction des savoirs. Architecture, urbanisme, géographie*, Paris, CNRS Editions, pp. 19-30.
- Bitrián Varea, Carlos, 2016, «El paisaje foral de Zaragoza y Aragón», *Rolde: Revista de cultura aragonesa*, 156-157, pp. 26-49.
- Bravo, Paloma, 2017, «L'occupation de l'espace urbain par les insurgés de Saragosse : enjeux symboliques et stratégiques des révoltes des 24 mai et 24 septembre 1591», Paloma Bravo y Juan Carlos D'Amico (eds.), *Territoires, lieux et espaces de la révolte (XIV-XVIII^e siècles)*, Dijon, EUD, pp. 89-107.
- Canellas López, Ángel, 1979, «Instituciones aragonesas de antaño: la Diputación del Reino», *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita*, 33-34, pp. 7-30.
- Colás Latorre, Gregorio, 1995, «Bartolomé Leonardo de Argensola y la rebelión aragonesa de 1591», Bartolomé Leonardo de Argensola, *Alteraciones populares de Zaragoza. Año 1591*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- Colás Latorre, Gregorio, 2009, «Los Argensola y la historia», *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 119, pp. 211-232.
- Colás Latorre, Gregorio y Salas Auséns, José Antonio, 1982, *Aragón en el siglo XVI: alteraciones sociales y conflictos políticos*, Zaragoza, Departamento de Historia Moderna, Universidad de Zaragoza.
- Coulomb, Clarisse, 2010, «L'historien de la ville et l'espace public», *Histoire urbaine*, 2, pp. 123-45.
- Falcón Pérez, María Isabel, 1984, «Origen y evolución del régimen municipal en Zaragoza», *La ciudad de Zaragoza en la Corona de Aragón: comunicaciones: X Congreso de historia de la Corona de Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 261-272.
- Gascón Pérez, Jesús, 1994, «El “vulgo ciego” en la rebelión aragonesa de 1591», *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 69, pp. 89-114.
- Gascón Pérez, Jesús, 1995, *Bibliografía crítica para el estudio de la rebelión aragonesa de 1591*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- Gascón Pérez, Jesús, 1999, «1591-1991: cuatro siglos de historiografía sobre las “Alteraciones” de Aragón», *Studia Historica: Historia Moderna*, 20, pp. 241-268.
- Gascón Pérez, Jesús, 2008, «El reino de Aragón a principios del siglo XVII», José Martínez Millán y María Antonietta Visceglia (eds.), *La monarquía de Felipe III: Vol. 4. Los Reinos*, Madrid, Fundación MAPFRE, Instituto de Cultura, pp. 173-195.
- Gascón Pérez, Jesús, 2013, «Epígonos de la rebelión: los cronistas de Aragón y sus escritos sobre 1591», *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 88, pp. 117-144.
- Gascón Pérez, Jesús, 2014, *Alzar banderas contra su rey: la rebelión aragonesa de 1591 contra Felipe II*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- Gil Pujol, Xavier, 1991, «Lupercio Leonardo de Argensola, historiador, en la historiografía de su época», Lupercio Leonardo de Argensola, *Información de los sucesos del Reino de Aragón*, Zaragoza, Edicions de l'Astral/El Justicia de Aragón.
- González Antón, Luis, 1986, «La Monarquía y el reino de Aragón en el siglo XVI. Consideraciones en torno al pleito del virrey extranjero», *Príncipe de Viana*, 2, pp. 251-268.
- Gracia Rivas, Manuel, 1992, *La “invasión” de Aragón en 1591: una solución militar a las alteraciones del reino*, Zaragoza, Departamento de Cultura y Educación.

- Gran Enciclopedia Aragonesa, 2011, «Céspedes y Meneses, Gonzalo de», <http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=3663>, consultado el 31/07/2020.
- Green, Otis Howard, 1945, *Vida y obras de Lupercio Leonardo de Argensola*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- Hermant, Héloïse, 2017, «(Dé)fragmentation d'un espace urbain insurgé et réprimé. Saragosse 1591-1592», *Cahiers de la Méditerranée*, 95, pp. 235-52.
- Hernando Rica, Agustín, 1996, *La imagen de un país: Juan Bautista Labaña y su mapa de Aragón, 1610-1620*, Zaragoza, Institución "Fernando El Católico".
- Jarque Martínez, Encarna, 2007, *Zaragoza en la monarquía de los Austrias: la política de los ciudadanos honrados (1540-1650)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- Jarque Martínez, Encarna, 2013, «Los "paracronistas" aragoneses en los siglos XVI y XVII», *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 88, pp. 171-98.
- Jarque Martínez, Encarna y Salas Auséns, José Antonio, 2001, «La Diputación aragonesa en el siglo XVI», *Ius fugit: Revista interdisciplinar de estudios histórico-jurídicos*, 10-11, pp. 291-351.
- Kagan, Richard, 1995, «La corografía en la Castilla moderna: Género, Historia, Nación», *Studia Historica: Historia moderna*, 13, pp. 47-60.
- Kagan, Richard, 1998, «*Urbs and Civitas in Sixteenth- and Seventeenth-Century Spain*», David Buisseret (ed.), *Envisioning the City. Six Studies in Urban Cartography*, Chicago, University Press of Chicago, pp. 75-108.
- Lozano Gracia, Susana, 2006, «Las parroquias y el poder urbano en Zaragoza durante los siglos XIV y XV», *La España medieval*, 29, pp. 135-152.
- Madroñal Durán, Abraham, 2018, «Gonzalo de Céspedes y Meneses», Real Academia de la Historia, <<http://dbe.rah.es/biografias/12003/gonzalo-de-cespedes-y-meneses>>, consultado el 28/07/2020.
- Mateos Royo, José Antonio, 2001, «La ciudad con el rey: municipio, monarquía y ritual cívico en Zaragoza bajo Felipe III (1598-1621)», *Pedralbes: revista d'història moderna*, 21, pp. 137-64.
- Ordovás Estebán, Javier, 2019, *Los cronistas aragoneses en la Edad Moderna: apuntes biobibliográficos*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- Quesada, Santiago, 1992, *La idea de ciudad en la cultura hispana de la Edad Moderna*, Barcelona, Edicions Universitat Barcelona.
- Redondo Veintemillas, Guillermo, 1984, «La censura política en el gobierno municipal de Zaragoza a mediados del siglo XVII», *La ciudad de Zaragoza en la Corona de Aragón: comunicaciones: X Congreso de historia de la Corona de Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 479-492.
- Ripoll, Begoña, 1991, *La novela barroca. Catálogo bio-bibliográfico (1620-1700)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Rucquoi, Adeline, 2003, «Les villes d'Espagne : de l'histoire à la généalogie», Hanno Brand, Pierre Monnet y Martial Staub (eds.), Memoria, Communitas, Civitas: *Mémoire et conscience urbaines en occident à la fin du Moyen Âge*, Ostfildern, Jan Thorbecke Verlag, pp. 145-66.
- Schwartz, Lía, 1998, «Las alteraciones aragonesas y los Argensola», José Martínez Millán (dir.), *Felipe II (1527-1598): Europa y la monarquía católica: Congreso Internacional Felipe II (1598-1998), Europa dividida, la monarquía católica de Felipe II (Universidad Autónoma de Madrid, 20-23 abril 1998)*, Madrid, Parteluz, t. I, vol. II, pp. 815-832.

Serrano Martín, Eliseo, 2011, «Imágenes del rey e identidad del reino en los rituales y celebraciones públicas en Aragón en el siglo XVI», *Ohm: Obradoiro de Historia Moderna*, 20, pp. 43-71.

Solano Camón, Fernando y Armillas, José Antonio, 1976, *Historia de Zaragoza: t. II. Edad Moderna*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza.

Viñaza, Conde de la, 1904, *Los cronistas de Aragón*, Madrid, Fortanet.

MUDANÇAS NA REPRESENTAÇÃO ICONOGRÁFICA DO BRASIL ENTRE A *BELLE ÉPOQUE* TROPICAL E O MODERNISMO (1900-1945)

Felipe Yera Barchi¹
Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras, São Paulo (BR)

Resumo: Em um país marcado pelo signo do novo destacamos a mudança e sobreposição de imagens e discursos acerca do Brasil, sobretudo sua representação iconográfica em dois momentos: a *Belle Époque* e o Modernismo. No primeiro deles, em meio a um processo de modernização do país forjado pela implantação da República em 1889 e materializado na reforma urbana da capital de então, o Rio de Janeiro, vemos a obra do pintor Pedro Américo (1843-1905) *Paz e Concórdia* (1902) como símbolo do projeto oficial de civilização do país. Posteriormente, vemos em meio ao contestatório movimento modernista da década de 20, a tela *A Negra*, de Tarsila do Amaral (1886-1973), lançar um novo paradigma que se consolidaria nas décadas seguintes alterando substancialmente a representação do país.

Palavras-chave: Iconografia brasileira, *Belle Époque* Tropical, Modernismo, Pedro Américo, Tarsila do Amaral, Brasil, séc. XIX, séc. XX.

Titre : Changements dans la représentation iconographique du Brésil entre la Belle Époque Tropicale et le Modernisme (1900-1945)

Résumé : Dans un pays marqué par le signe de la nouveauté, nous mettons en évidence le changement et le chevauchement des images et des discours sur le Brésil, en particulier la représentation iconographique de celui-ci en deux moments : la Belle Époque et le modernisme. Au milieu d'un processus de modernisation à la suite de l'implantation de la République en 1889, qui se matérialise dans la réforme urbaine de la capitale d'alors, Rio de Janeiro, le travail du peintre Pedro Américo (1843-1905) *Paz e Concórdia* (1902) constitue le symbole du projet officiel de civilisation. Plus tard, au milieu du mouvement moderniste controversé des années 20, la toile *A Negra*, de Tarsila do Amaral (1886-1973), lance un nouveau paradigme voué à se consolider dans les décennies suivantes, altérant sensiblement la représentation du pays.

Mots-clés : Iconographie brésilienne, Belle Époque Tropical, Le modernisme, Pedro Américo, Tarsila do Amaral, Brésil, XIX^e s., XX^e s.

Title: Iconographic Representation Changes of Brazil between the Tropical *Belle Époque* and the Modernism (1900-1945)

Abstract: This paper means to highlight the changes in Brazil's representation in iconography and discourses during the timeframe of the *Belle Époque* and the Modernism. While in the *Belle Époque*, Brazil went through a modernizing project that had begun when the country became a Republic, in 1889. During this period, the federal capital Rio de Janeiro underwent a full urban reform. The painter Pedro Américo (1843-1905)

¹ Doutor em História pela Universidade Estadual Paulista (Unesp) (2019), com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Organizador do livro *Intelectuais e Nação: leituras de Brasil na República* (Editora Appris, 2018). E-mail: felipeyerabarchi@gmail.com

symbolized the new and “civilized” country in one of his works, *Paz e Concórdia* (1886-1973). Later on, modernist movement in the 1920s arose and Tarsilas do Amaral’s (1886-1973) painting *A Negra* started a fresh perspective about Brazil. This modernist outlook of the country would soon become very vigorous and then would last a couple of decades.

Keywords: Brazilian iconography, *Belle Époque* Tropical, Modernism, Pedro Américo, Tarsila do Amaral, Brazil, 19th century, 20th century.

Pour citer cet article – To cite this article : Yera Barchi, Felipe, 2021, « Mudanças na representação iconográfica do Brasil entre a *Belle Époque* Tropical e o Modernismo (1900-1945)», coord. par Catherine Berthet Cahuzac, *Cahiers d’études des cultures ibériques et latino-américaines*, n° 7, <https://cecil-univ.eu/C7_3>, mis en ligne le 18/12/2020, consulté le jj/mm/aaaa.

Reçu – Received : 16.10.2019

Accepté – Accepted : 13.03.2020

Dedico este artigo à professora
Maria Brígida Valentim Portela

Introdução: panorama das artes numa jovem nação

1. O Brasil alcançou sua emancipação política em relação a Portugal em 1822 no bojo das guerras de independências ocorridas na América no começo do século XIX. Em que pese a cronologia ajustada, o caso brasileiro difere dos vizinhos pelo caráter pacífico e principalmente por ter sido um português, o herdeiro do trono lusitano, a liderar o movimento: Pedro I. O fim do status de colônia se deu anos antes, já em 1808 quando a família real portuguesa chega ao Brasil, transferindo a sede do Império Português para o Rio de Janeiro em decorrência do Bloqueio Continental decretado por Napoleão Bonaparte. Em 1815 o Brasil passa a integrar o Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, o que formalizou o fim do status colonial. No tempo em que esteve no país, a família real realizou uma série de ações que sacudiram a vida cultural e uma das mais lembradas seria a promoção da vinda de uma missão artística francesa em 1816 liderada por Joachim Lebreton.

2. Nesse grupo estavam os pintores Jean-Baptiste Debret e Nicolas-Antoine Taunay, o

arquiteto Auguste de Montigny, o escultor Auguste Marie Taunay e o gravador Charles-Simon Pradier. Junto da missão, Dom João VI criou a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, na qual os mestres do hexágono dariam aulas. Assim, nasce a arte acadêmica no Brasil, numa relação muito estreita com a França e desde então os artistas brasileiros se esforçariam por produzir obras que estivessem à altura das produzidas pelos mestres europeus. A partir de 1822, com a independência, a escola seria rebatizada como Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e é nessa instituição, na segunda metade do século XIX, que Pedro Américo trilharia sua carreira.

3. Se as instituições artísticas eram incipientes, alguns estudiosos apontam que havia uma «debilidade da tradição figurativa e especialmente pictórica no Brasil²» adquirida dos portugueses. Confirma essa percepção, o fato de que «sempre foram os artistas estrangeiros que retrataram o Brasil: os ingleses Edwin Landseer e Chamberlain, o austríaco Thomas Ender, o bávaro Johann Moritz

² Marques, Mattos, Zielinsky *et al.* 2013, p. 2.

Rugendas, o prussiano Ferdinand Theodor Hildebrandt, entre outros³».

4. Um esclarecimento importante é acerca do que temos chamado de representação iconográfica do país ou iconografia brasileira: um conjunto de objetos pictóricos produzidos – no Brasil ou no estrangeiro – com a intenção de descrever ou representar o Brasil e, principalmente, que foram apropriados pelo Estado como legítimos na formação de sua autoimagem numa perspectiva histórica. Assim, menos importa se um artista produziu determinada obra por encomenda ou vontade própria, se teve objetividade descritiva ou se foi extremamente inventivo na criação de uma narrativa visual. O que mais importa aqui é analisar esse conjunto díspar de obras que foram apropriadas. Nessa perspectiva, abrangente do ponto de vista artístico, restritiva do ponto de vista político, temos uma narrativa visual que está também sedimentada na cultura geral do país, sendo, por exemplo, os museus e livros didáticos os traços mais notáveis dela. Tal narrativa passa pelas obras dos viajantes – encaradas como iconografia⁴ –, depois dos pintores acadêmicos do século XIX e dos modernistas no século XX. Essas três etapas, além de sucessivas no tempo, seriam progressivas no conteúdo: as primeiras, registros «quase fotográficos», supostamente objetivos e destituídos de interpretação artística, feito por estrangeiros, como Debret e Rugendas; as segundas, fruto de uma interpretação grandiloquente da história nacional marcariam tanto a evolução política do império, quanto da técnica de artistas como Pedro Américo e Victor Meirelles⁵. Por fim, com o amadurecimento do país, a mudança para o regime republicano e federalista, assinalando supostamente maior autonomia social e artística diante do Estado,

teríamos as obras dos modernistas, dentre os quais Cândido Portinari e Tarsila do Amaral seriam os maiores expoentes.

5. Tomamos «iconografia» segundo a definição clássica de Erwin Panofsky, para quem «iconografia é a denominação dada ao estudo dos significados convencionais das imagens⁶». Outro conceito a ser esclarecido é o de representação. Para Henri Lefebvre,

las representaciones no son sin embargo verdaderas por vocación, por esencia. Ni falsas. Es una operación ulterior, una actividad reflexiva, la que confiere verdad y/o falsedad relacionándolas con las condiciones de existencia de quienes las producen⁷.

6. Para o teórico francês, outra característica das representações é que elas se comunicam facilmente⁸, e seu mundo coincide com o social⁹. Em suas palavras:

Relacionadas con su «base» social, o sea con toda una sociedad, las representaciones oscilan entre la manera en que se ve, la manera en que se dirige y su manera de librarse de la presión política, su manera de justificarse para protegerse y su manera de soñarse. Oscila, pues, entre la imaginaria por un lado y la ideología por otro¹⁰.

7. Diante do exposto devemos sublinhar que até meados do século XIX o panorama da arte brasileira se caracterizava por fraca cultura no campo das artes visuais, ausência de academias e instituições ligadas a produção, preservação, e exposição, número pequeno de artistas, obras e críticos ou historiadores de arte¹¹. Perante essa escassez, as principais obras que retratavam o Brasil tinham sido feitas por estrangeiros e a manutenção, encomenda e exposição das obras ligava-se aos corredores palacianos. É esse quadro da produção artística que começa a ser timidamente modificado durante o

³ Coli 2013, p. 3.

⁴ Mattos 2007; Christo 2009.

⁵ Christo 2009, p. 1154.

⁶ Moreira 2018, p. 2.

⁷ Lefebvre 1983, p. 52.

⁸ *Ibid.*, p. 98.

⁹ *Ibid.*, p. 74.

¹⁰ *Ibid.*, p. 101.

¹¹ Marques, Mattos, Zielinsky *et al.* 2013, pp. 3-4.

reinado de Pedro II, conquanto tenha permanecido inalterado o papel do monarca como mantenedor desse sistema.

8. Pedro I tivera um governo conturbado que durou menos de dez anos. Em 1831 o monarca abdica em favor de Pedro II, que contava apenas cinco anos. Até 1840 o país foi administrado por regentes, o que também causou instabilidade política. A situação só se normalizaria com a ascensão de Pedro II ao trono em 1840. Ele fez o governo mais longo da história do país, quarenta e nove anos até à proclamação da república. A população do país cresceu bastante nesse tempo. Eram 10 milhões na década de 1870¹², subindo para 14 milhões em 1890 e 17 milhões em 1900. Na centúria seguinte chegaria a 40 milhões em 1920 e 50 milhões em 1940¹³.

9. Pedro II era um cultor das artes, letras e ciências e tais predileções o levaram a fomentar essas áreas no país¹⁴. O monarca esforçou-se por tornar o país conhecido no estrangeiro e modernizá-lo conforme os exemplos dos estados europeus. Tal tarefa incluía o financiamento de artistas e cientistas brasileiros em missões de estudos na Europa. Entre os artistas que desfrutaram desse mecenato figura com destaque Pedro Américo, e conforme defende Maraliz Christo, caberia à essa geração «a construção dos mais expressivos ícones da memória nacional brasileira¹⁵».

1. Um pintor de Estado?

10. Pedro Américo de Figueiredo e Mello nasceu em uma cidade da Paraíba, Areia, em 1843. De família humilde, conseguiu ascender socialmente graças ao talento artístico. Chegou ao Rio de Janeiro em 1853 para estudar na AIBA, na qual Manuel de Araújo Porto Alegre era um dos principais nomes como artista e professor – Porto Alegre viria a ser

sogro de Américo¹⁶. Entre 1859 e 1864, recebeu uma bolsa de estudos paga diretamente pelo imperador para estudar na *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* em Paris, onde foi aluno de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), Hippolyte Flandrin (1809-1864) e Carle-Horace Vernet (1789-1863). Além da pintura, Américo frequentou aulas de Física na Sorbonne e chegou a obter o bacharelado em Ciências Naturais pela Universidade de Bruxelas em 1868.

11. Retornando ao Brasil em 1870 passou à lavra de suas mais famosas obras: *A Batalha de Campo Grande* (1871), *A Fala do Trono* (1873), *A Batalha do Avaí* (1877), *Independência ou Morte* (1888), *Libertação dos Escravos* (1889), *Tiradentes Esquartejado* (1893) e, finalmente, *Paz & Concórdia* (1902) – da qual trataremos com mais afinco.

12. Tem predominado na literatura acerca do pintor um caráter oficialesco, como se Américo fosse artista de menor quilate comprometido com a versão oficial da história nacional. Contribui para tal tese a trajetória do jovem paraibano patrocinado pela coroa para estudar na Europa e que teve, no século XX, suas obras apropriadas pela cultura de massa – especialmente pelos livros didáticos – como paradigma da pintura acadêmica e da história grandiloquente feita pelo Estado. O problema dessa tese é que ela reduz a capacidade de interpretação do artista e de sua obra, ao mesmo tempo que nega a perspectiva criativa levada a cabo por Américo. Contrariando essa perspectiva, Maraliz Christo pontua que a geração de Américo era «mais autônoma [...] exigindo do historiador um olhar mais demorado sobre a complexidade de cada obra¹⁷».

13. Os anos posteriores à volta de Américo ao Brasil são importantes para demonstrar o quão tensa foi a relação dele com a família real. Como expõe Vasconcelos¹⁸, Américo teve

¹² Botelho 2005, pp. 67-83.

¹³ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) 2000, p. 221.

¹⁴ Schwarcz 1999, p. 176; Stahl 2016, p. 26.

¹⁵ Christo 2009, p. 1154.

¹⁶ Vasconcelos 2017, p. 47.

¹⁷ Christo 2009, p. 1156.

¹⁸ Vasconcelos 2017, p. 52.

de cavar espaço no Rio de Janeiro entre a imprensa – na falta de uma crítica de arte especializada – e entre os figurões da alta sociedade, incluindo a realeza. A tela *A Batalha de Campo Grande* de 1871, por exemplo, mostra o Conde d’Eu, príncipe consorte, como herói em meio ao combate travado já no fim da Guerra do Paraguai (1865-1870), mas se engana quem pensa se tratar de uma encomenda. A história por trás desse quadro revela a sagacidade do artista ao se lançar como pintor histórico na cena cultural e ao mesmo tempo fazer bons negócios. Também chama a atenção dos estudiosos que o protagonista em questão não está representado segundo os ditames clássicos para representação de heróis militares¹⁹. Habilmente, Pedro Américo angariou apoio na imprensa. Segundo Vasconcelos, «nunca antes uma tela, que ainda não estava concluída, havia recebido uma quantidade tão grande de comentários elogiosos» e «em pouco tempo, o governo imperial se viu pressionado. Vários jornais do país faziam apelos para que o governo imperial adquirisse a obra²⁰» e foi o que aconteceu em 1872, ao custo de 13 contos de réis. A Guerra do Paraguai desempenhou papel importante na história do Oitocentos brasileiro:

Muitas outras foram as representações da Guerra do Paraguai, mas, indiscutivelmente, nenhuma atingiu a qualidade pictórica e a repercussão das telas de Victor Meirelles e Pedro Américo²¹.

14. Com o avançar das décadas, Américo vai se consolidando como grande nome da pintura no Brasil, embora alternasse residência entre Brasil e Europa com frequência:

Pedro Américo (1843-1905) pode ser visto como o artista paradigmático [...] exemplo de consagração artística, emulado por tantos outros [...] mais do que todos os outros, Pedro Américo soube

acumular certos trunfos que potencializavam aqueles obtidos no âmbito estrito da esfera artística²².

15. Em 1886 o Estado brasileiro compra onze quadros de Américo apresentados no Salão de 1884 por 28 contos de réis. Entre 1886 e 1889, segundo Gomes Jr, Américo teria alcançado 58 contos em contratos imperiais. O estudioso aponta ainda que o salário anual de um diplomata brasileiro era 3,2 contos anuais²³ o que nos dá uma ideia do quanto bem pago fora o pintor.

16. Já com a mudança para o regime republicano em 1889, Américo não perde espaço na cena cultural, tanto por sua relação com a família imperial jamais ter sido tão boa quanto se costuma presumir, quanto pelo fato de ter sido eleito deputado federal. Além do mais, destaca-se o aspecto arcaico de parte dos republicanos que abraçaram o novo regime como vingança política à Lei Áurea, que deu fim à escravidão em 1888. Isso implica dizer que não se buscou mudanças paradigmáticas e, sendo assim, as obras de Américo que versavam sobre a história nacional continuavam legítimas. Mais que isso, seu lastro artístico, social e político o fariam o pintor perfeito para retratar o novo momento do país ao virar do século no quadro *Paz & Concórdia*.

17. Mas, antes de interpretarmos essa obra, vale a pena destacar a singularidade dos anos que marcam a passagem do século XIX ao XX no Brasil.

2. A *Belle Époque* Tropical e a Primeira República

18. A Primeira República (1889-1930) é marcada por um processo chamado por Lilia Schwarcz de «a abertura para o mundo²⁴». Graças ao café e borracha, o país acumularia anos de superávit na balança comercial que

¹⁹ Christo inédita, pp. 156-157.

²⁰ Vasconcelos 2017, p. 53.

²¹ Christo 2009, p. 1158.

²² Gomes Jr 2019, p. 5.

²³ *Ibid.*, p. 8.

²⁴ Schwarcz 2012, p. 3.

deixariam registrados a opulência financeira da época – vide os teatros municipais de Manaus e São Paulo. Tendo passado pela Grande Guerra (1914-1918) sem grandes traumas, esse ciclo econômico só se encerraria com o *Crash* de 1929. Não por acaso, as estruturas sociais e políticas já em ebulição nos anos 1920 viriam a irromper num movimento que sepultou a Primeira República: a Revolução de 1930. Se essas são as linhas gerais do período, não podemos perder de vista as disputas e os processos tumultuados de então, fosse na política, na economia ou na cultura.

19. O conceito de *Belle Époque*, trazido da França, ganhou o adjetivo «tropical» pelas mãos do historiador norte-americano Jeffrey Needell, cujo livro *Belle Époque Tropical* (1993) visava estudar a cultura de elite estabelecida no Brasil da época. Usando as balizas dadas por ele podemos definir a *Belle Époque* brasileira como período que começa em 1902 com as grandes reformas urbanas do Rio de Janeiro dirigidas pelo prefeito Pereira Passos. Com ela o Rio deixara para trás a época das ruelas estreitas, insalubres e tortuosas e adentraria no século XX. É bom lembrar que a avenida foi ornada com belos prédios inspirados na arquitetura parisiense da Era Haussmann e o símbolo máximo seria o Teatro Municipal inaugurado em 1909, também inspirado na Ópera Garnier. A baliza final seria, como na Europa, o início da Grande Guerra em 1914. Contudo, como indica Needell:

a *Belle Époque Tropical* carioca pode ser considerada quer como apogeu de tendências específicas de longa duração, quer como fenômeno inédito, assinalando uma fase única da história cultural brasileira²⁵.

20. Se desprezarmos as mudanças arquitetônicas da Era Pereira Passos – o que não é

simples – fica muito mais fácil entender essa noção estendida do período. Desde a transformação do Rio em sede do Império Português há um nítido «esforço civilizatório» por parte do poder estabelecido, seja a família real lusitana, os imperadores brasileiros ou a elite cafeeira que assume o poder na República. Essa *mission civilizatrice* visava por um lado modernizar o país, segundo as tendências europeias de arte e elegância e, por outro, melhorar – ou mesmo construir – a imagem do país no exterior como um país ocidental, branco, cristão e «civilizado». Nesse sentido, Américo era um dos grandes artistas e «o ambiente artístico no Rio de Janeiro era um conjunto estruturado²⁶», no qual a AIBA era um centro irradiador e ponto fulcral desse esforço modernizante chamado por Nicolau Sevcenko de «compulsória do Brasil na Belle Époque²⁷» – conquanto houvesse grupos que ansiavam por essa inclusão modernizante²⁸.

3. Paz & Concórdia

21. Esta obra traz uma alegoria da República Brasileira, feminina como de costume, trazendo um manto azul estrelado – símbolo republicano – sendo recepcionada pelas «irmãs» – alegorias de nações europeias – com coroas de louro num altar de frente a uma fachada neoclássica, a qual está repleta de colunas ornamentadas onde predominam relevos dourados. No alto da tela, musas gregas com flores, harpa e uma tocha de fogo muito claro; do outro, uma cruz iluminada carregada por anjos. O tema central é o ingresso do Brasil no concerto das nações e raramente um projeto político foi sintetizado com tamanha felicidade por um pintor no Brasil. Mas, para além da tela, a história por trás dessa obra revela muito sobre o período.

22. Foi o Barão do Rio Branco, patrono da diplomacia brasileira, quem encomendou o quadro. Américo já teria feito um esboço em

²⁵ Needell 1993, p. 19.

²⁶ Gomes Jr 2019, p. 4.

²⁷ Sevcenko 2003, p. 35

²⁸ Barchi inédita, pp. 94-95.

1895, embora a versão definitiva tenha sido entregue apenas em 1902 para decorar o Palácio do Itamaraty no Rio de Janeiro. Comumente, atribui-se à Rio Branco o feito de tornar o Brasil conhecido na Europa e, nesse sentido, a tela de Américo nos parece uma encomenda executada com precisão. Note-se que o ministro, apesar de o tê-lo apenas na República, mantinha a contrapelo das recomendações oficiais o título de Barão, o que contribui para entendermos a continuidade de boa parte da elite dirigente após a troca de regime. Essa dimensão pessoal é importante na medida em que Rio Branco aparece em pé no canto inferior direito do quadro.

23. Outro ponto curioso é que a única figura negra no quadro é o demônio da escravidão que aparece moribundo ao solo com um dardo cravado nas costas. A predileção não só pela cultura e paisagem greco-romana, mas também pelos tipos humanos da Hélade renderia o apelido jocoso de «Ático» à Pedro Américo, pois os críticos não viam em seus quadros os tipos brasileiros. As questões raciais e da formação do tipo nacional eram grandes debates no Brasil de então, debate que também se pautava pela expectativa ou mesmo projeção de branqueamento da população com o fomento da imigração europeia desde meados do século XIX. Esse tema será muito caro aos modernistas, como veremos adiante.

24. Essa única figura negra é a mesma personagem que aparece em *A Libertação dos Escravos* de 1889, e embora neste último houvesse outros negros, a ação redentora da princesa Isabel era mais destacada. Podemos vislumbrar uma continuidade temática entre essas obras de Pedro Américo e tais opções reafirmam o caráter autoral e muito peculiar da interpretação histórica do artista. Em *Paz & Concórdia*, o demônio da escravidão ferido está ali para afirmar o caráter moderno e civilizado do último país americano a abolir a escravidão, mas ao mesmo tempo reafirma o caráter branco do país. Ainda, a presença

do demônio nos sugere certa ambiguidade, pois faz lembrar que a abolição da escravidão só aconteceu pela ação da monarca – na visão de Américo – o que nos aponta outra característica daqueles anos do novo regime que é o elogio da família real. Embora quem estivesse sendo coroada na cena fosse a República, o Império não era esquecido.

4. Os anos 1920, Vargas e o modernismo

25. A década de 1920 foi bastante agitada quanto à movimentos sociais e crises políticas no país. Além do crescente movimento operário, os tenentes – oficiais de baixa patente no exército – também encabeçaram pautas contestatórias. No Rio de Janeiro, a década foi de euforia com outras reformas urbanas para a Exposição Universal de 1922 que comemorava o centenário da Independência, entretanto os arranjos políticos eram refeitos com frequência, o que faz da instabilidade a marca principal daquela década.

26. Getúlio Vargas (1882-1954) iniciou sua carreira política como um típico membro das oligarquias regionais da Primeira República. Ascendeu ao poder federal em 1930, rompendo com o arranjo liderado pelos Estados de Minas Gerais e São Paulo. A Revolução de 30 conduzida por Vargas ficou assim conhecida por seu caráter modernizante e pela ampliação da participação social e política, em que pese os arroubos autoritários ocorridos mais tarde. Vargas optou por diversificar a economia do país, fomentando a indústria e reduzindo a dependência do país em relação ao setor primário. Além disso, chancelou as reivindicações operárias e promoveu a primeira legislação trabalhista. Esses dois gestos fizeram por incentivar ainda mais o êxodo rural e cidades como Rio e São Paulo cresceram vertiginosamente.

27. Quanto à arte, veríamos o «enfraquecimento da pintura de história; pedagógica, episódica, individual, decorando palácios

legislativos, tribunais e teatros²⁹», esmaecimento que está relacionado a morte de Victor Meirelles em 1903 e de Pedro Américo em 1905, já que, numericamente, a produção de pintura histórica cresceu no século XX. Tanto na literatura, quanto na pintura, a nomenclatura da produção brasileira das duas primeiras décadas segue problemática. Se é praticamente consenso que o modernismo domina a cena cultural a partir de 1922, a alcunha «pré-modernista» para os antecessores é de difícil aplicação. Em primeiro lugar porque havia um descompasso notório em relação as vanguardas europeias. Na poesia, por exemplo, o parnasianismo teve vida mais longa no Brasil e acabou eclipsando o simbolismo; na pintura Eliseu Visconti (1866-1944) traria inovações de vários movimentos, sobretudo do impressionismo, mas não a ponto de promover uma cesura com os antecessores que chocasse público e crítica – o que só aconteceu com a exposição de Anita Malfatti (1889-1964) em 1917 – marcada pelo expressionismo. O alvoroço causado pela exposição de Malfatti em 1917, espezinhada pela crítica dos acadêmicos, foi importante elemento na agregação das cabeças modernistas, que naquele episódio se viram tão incompreendidos quanto ela. Segundo Teixeira «a pintura de vanguarda, no Brasil, enquanto luta e polêmica, tem o seu ponto de partida numa mulher e o de chegada em outra³⁰» – de Anitta a Tarsila.

28. Em fevereiro de 1922 ocorreu a Semana de Arte Moderna em São Paulo. Ali o programa modernista gerou estrondo ainda maior diante do público rico e tradicionalista de uma cidade ainda provinciana. A semana contou com telas de Anitta Malfatti e Di Cavalcanti, apresentações musicais de Heitor Villa-Lobos, esculturas de Victor Brecheret e a participação de poetas como Plínio Salgado,

Guilherme de Almeida, Sérgio Milliet, além de Menotti del Picchia, Oswald e Mário de Andrade.

Ruptura com a tradição, condenação da estética passadista, ênfase na descontinuidade, busca ansiosa de novos procedimentos cognitivos [...] Nesse sentido, 1922 foi um momento de «atualização da inteligência artística nacional». [...] Bastava acertar o atrasado relógio brasileiro ao relógio universal das nações cultas³¹.

29. De acordo com Nascimento, a *Semana de Arte Moderna* tinha como proposta:

unir aos festejos do Centenário da Independência do Brasil, em 1922, o marco de outra independência, a da cultura brasileira, paradoxalmente sob inspiração das vanguardas estéticas europeias: a futurista, a cubista, a expressionista e a dadaísta³².

30. Marques diferencia o modernismo brasileiro tanto do parisiense, «isento de romantismo e pouco afeito à expressão de essências nacionais ou de psicologias profundas³³», quanto dos países da Escandinávia, Balcãs e Península Ibérica, que «prolongaram uma tradição romântica e nacionalista, de cunho oitocentista³⁴». Para ele,

no Brasil o nacional-modernismo carecia de «material histórico»: (1) não havia aqui quase nenhum registro documental e monumental de um passado multissecular; (2) [...] o índio era até meados do século XX uma abstração para o país urbano do litoral. Era ademais *trademark* do nativismo romântico do século XIX. [...] (3) enfim, a antiga cultura africana não fornecia um modelo viável num país visivelmente racista³⁵.

31. Como aponta Saliba, para os modernistas «o acesso ao mundo moderno se daria por meio de uma mediação via entidade nacional

²⁹ Christo 2009, p. 1162.

³⁰ Teixeira 1999, p. 44.

³¹ Saliba 2012, p. 276.

³² Nascimento 2015, p. 382.

³³ Marques, Mattos, Zielinsky *et al.* 2013, p. 4.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

– uma criatura original e singular – implicando, portanto, um mergulho mais profundo na realidade do país³⁶. Desse modo, o Brasil era parte do concerto internacional e precisava descobrir sua singularidade – para depois apresentá-la ao mundo.

32. Os intelectuais também se afirmavam numa luta contra as versões tradicionais que até então caracterizavam o conhecimento da realidade brasileira. Procurando sepultar a imagem do Brasil expressa na estética passadista, os intelectuais dos anos 1920 estavam empenhados na modernização do país, o que implicava uma operação de «redescoberta» ou «reinvenção».

33. A nação deveria ser compreendida como parte, passando a compor uma totalidade no «concerto internacional»³⁷.

34. Mário de Andrade dizia que «Precisamos ser nacionais, para que possamos ser universais³⁸», e nessa perspectiva ninguém sintetizou tão bem o turbilhão das ideias modernistas quanto Tarsila.

5. Tarsila do Amaral

35. Tarsila do Amaral nasceu em 1886, em Capivari no interior de São Paulo, em uma abastada família de cafeicultores. Teve uma formação de elite, estudou na Espanha, aprendeu piano e, mais tarde, se aprofundou no estudo do desenho e pintura na capital paulista por volta de 1915 – à essa altura já era mãe e havia acabado seu primeiro casamento. Em 1920, foi à Paris estudar na Académie Julian com Émile Renard. De volta ao Brasil, conhece os outros membros do que ficaria conhecido como o «grupo dos cinco» [modernistas]: *Ela*, Anita Malfatti, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Menotti Del Picchia. Ainda em formação, enquanto pintora, ela não apresentaria nenhuma tela na famosa semana de 1922, pois já se encontrava novamente em Paris.

³⁶ Saliba 2012, p. 277.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

36. Como aponta Ana Paula Simioni, as principais obras de Tarsila do Amaral são vistas como «artefatos materiais capazes de cristalizar simbolicamente uma cultura nacional de valor internacional. A elas foram atribuídos não apenas valores artísticos, mas também valores culturais e políticos mais amplos, como o de símbolos identitários³⁹».

37. Curiosamente, foi ao longo dos anos 1920 e em meio a longas estadias em Paris que as particularidades da cultura brasileira passaram a despertar o interesse de expoentes do modernismo brasileiro. É importante pensarmos a consolidação de um sistema mundial capitaneado por Paris. Sim, a capital francesa estava farta de arte parisiense, de nacionalismo francês, e isso propiciava espaço para que artistas de fora do hexágono fossem reconhecidos em Paris pelo exotismo, ao mesmo tempo que eram valorizados no país de origem pela temática «nacional». O pintor Di Cavalcanti diria: «Paris pôs uma marca na minha inteligência. Foi como criar em mim uma nova natureza e o meu amor à Europa transformou meu amor à vida em amor a tudo que é civilizado. E como civilizado comecei a conhecer minha terra⁴⁰». Na mesma linha, numa carta enviada de Paris à família no Brasil, Tarsila escreve:

Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora de minha terra. [...] Não pensem que essa tendência é mal vista aqui. Pelo contrário. O que se quer aqui é que cada um traga contribuição do seu próprio país. Assim se explicam os sucessos dos bailados russos, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farta de arte parisiense⁴¹.

38. As muitas idas à Paris, sobretudo durante seu relacionamento com Oswald de Andrade, não constituem meros detalhes em sua biografia. Rico, o casal podia se dedicar apenas a

³⁹ Simioni 2013, p. 1.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 4.

⁴¹ *Ibid.*

arte e desfrutar tudo o que a capital francesa dos anos 20 oferecia.

Os encontros artísticos e relações sociais que ambos travaram em Paris foram fatores igualmente decisivos para que ela estabelecesse as bases de seu novo vocabulário plástico, incorporando preceitos da vanguarda cubista. [...] Nesse mesmo período, conhece o poeta Blaise Cendrars, o qual os introduziria – a ela e a Oswald – a uma parcela expressiva do mundo artístico e literário parisiense⁴².

39. A Tarsila cabe também a marca de ter atingido o maior valor pago por uma pintura brasileira no mercado internacional: um milhão e trezentos mil dólares num leilão da Christie's de Nova Iorque bancados pelo colecionador argentino Eduardo Constantino pela tela *Abaporu*. Ainda de acordo com Simioni, o evento foi visto como uma «perda para a cultura nacional⁴³», sobretudo pelo caráter paradigmático da obra em questão. A obra foi pintada em 1928 e dada por Tarsila ao marido, Oswald de Andrade. Foi o poeta quem batizou a tela, usando nomenclatura tupi-guarani. O significado: homem que come gente. Essa tela marca o auge da fase antropofágica de Tarsila e dessa vertente do modernismo brasileiro: era preciso deglutir a cultura europeia, incorporá-la, mas de modo algum imitá-la. Para Oswald de Andrade «a Antropofagia significou um tipo de redefinição da cultura brasileira em face da cultura-matriz europeia, num movimento de autêntica independência por meio de um “primitivo” bem brasileiro⁴⁴».

40. Mas essa fase não duraria muito. A crise de 1929 acabou com a fortuna da família de Tarsila, bem como seu relacionamento com Oswald chegara ao fim. Na década de 1930, Tarsila e seu novo companheiro, o psiquiatra Osório Cesar, viajariam à União Soviética e ela deixaria marcas dessas novas experiências em

obras como *Os Operários* e *Segunda Classe* de 1933 ou ainda *Garimpeiros* de 1938. É a chamada fase social de Tarsila, além da viagem por outros horizontes, com Osório ela tem acesso ao pensamento de esquerda, justamente num momento em que se vê sem recursos. Ao fim da excursão soviética, o casal ainda passa por Berlim e Paris, onde Tarsila chega a trabalhar como pintora de paredes na construção civil.

6. A Negra

41. Este foi o primeiro trabalho de destaque de Tarsila. Pintada na cidade luz, enquanto era aluna de Fernand Léger, essa tela é considerada «pioneira de um estilo modernista brasileiro⁴⁵». Para Jorge Coli:

Uma obra de exceção que exemplifica as soluções modernistas ao recuperar a presença africana é a tela *A negra*, de Tarsila do Amaral. Datada de «Paris, 1923», ela foi realizada em pleno auge do primitivismo *art nègre* e ocupa um lugar icônico dentro das artes brasileiras, como expressão autêntica de uma negritude⁴⁶.

42. Maria de Fátima Couto vê essa fase da pintora como seu desabrochar artístico:

Seus quadros desse período, como *Caipirinha* e *A Negra* ou seu famoso *Auto-retrato* com casaco vermelho, atestam o salto dado pela artista quando confrontados a qualquer obra de sua autoria realizada antes de 1923, salto este decorrente de sua pronta assimilação dos conselhos dos novos mestres. As formas são agora simplificadas; as figuras, estilizadas e/ou geometrizadas. O traçado é claro, seguro, a pincelada é lisa; os planos são interligados, o que propicia uma maior estruturação e unidade compositivas. As cores são aplicadas cuidadosamente; os campos de cores não se contaminam, não rompem com os limites de cada figura, mas

⁴² Couto 2008, p. 132.

⁴³ Simioni 2013, p. 4.

⁴⁴ Nascimento 2019, p. 388.

⁴⁵ Simioni 2013, p. 4.

⁴⁶ Coli 2013, p. 4.

contribuem para a compreensão do volume dos elementos representados⁴⁷.

43. Oriunda da elite cafeeira, criada no imediato pós-abolição, Tarsila diz ter se inspirado nas ex-escravas que viviam na fazenda da família para pintar *A Negra*. Certo é que a *Art Nègre* era bastante prestigiada em Paris naquele tempo e que possivelmente isso lhe tenha sido mais decisivo que a preocupação social. Jorge Coli assinala nessa direção: «o caráter emblemático da imagem – forte e admirável – elimina qualquer referência a um realismo individual ou social, projetando o personagem em um universo fantástico⁴⁸». No entanto, nada tira o pioneirismo da pintora em trazer os excluídos na *Belle Époque* para o protagonismo de suas telas. De mácula a ser eliminada em *Paz & Concórdia*, agora uma personagem negra assumia o protagonismo. Ao assumir tais temas sob uma nova estética, Tarsila tornou-se a grande pintora dos modernistas. Em uma conferência de 1944, Oswald de Andrade diria: «Se me perguntassem qual o filão original com que o Brasil contribuí para este novo Renascimento que indica a renovação da própria vida, eu apontaria a arte de Tarsila⁴⁹».

44. Mas, nem todos veriam tamanha genialidade quanto seus contemporâneos. Para Gilda de Mello e Souza, Tarsila foi uma «pintora de enorme talento, mas nem muito profunda nem excepcionalmente original» e tinha «algo da mentalidade de aluna; brilhante disciplinada, cumpridora de tarefas, imaginosa, mas que só inventa sobre um esquema preexistente⁵⁰». A sorte de Tarsila

foi encontrar no caminho as normas de uma estética precisa e as linhas gerais de uma visão do mundo, às quais se acomodou com a docilidade de intérprete, de executante⁵¹.

45. Couto ainda destaca que a «afinidade de Tarsila com o ideário do modernismo brasileiro é em muito tributária de sua relação afetiva com Oswald⁵²». As suas obras das fases pau-brasil e antropofágica têm por isso um caráter pragmático, executadas com o fito de responder às expectativas dos modernistas. Simioni aponta na mesma direção:

Assinala-se assim uma interessante contradição: o que parecia ser a força cultural do primeiro modernismo – a sua capacidade de plasmar uma arte concomitantemente nacional e moderna – é também o seu próprio limite. Para autores como Ronaldo Brito, Rodrigo Naves e mesmo Tadeu Chiarelli, a geração modernista da década de 1920, ao responder às necessidades ideológicas daquele momento, foi compelida a representar em suas obras uma suposta «realidade nacional». Esses artistas mantiveram-se assim presos a um esquema tradicional de representação, com referentes precisos, de sorte a esboçar uma concepção quase narrativa de pintura⁵³.

46. Assim, os modernistas brasileiros acabavam por se distanciar «do modernismo francês, do qual se sentiam herdeiros distantes», pois se limitaram tematicamente e sujeitaram a pintura a um conteúdo⁵⁴.

7. O novo, o moderno e suas retóricas

47. Cláudia Mattos aponta que «a história da arte como campo específico do saber no Brasil constituiu-se em primeiro lugar como herdeira direta da tradição historiográfica modernista⁵⁵». Dessa forma, concordando com Marques, comenta que

ela se concentrou nos três temas viscerais dessa historiografia: a arte barroca, com foco principal no barroco mineiro e na figura de Aleijadinho; a arte dita «acadêmica», centrada principalmente

⁴⁷ *Ibid.*, p. 133.

⁴⁸ Coli 2013, p. 4.

⁴⁹ Couto 2008, p. 127.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 144.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*, p. 146.

⁵³ Simioni 2013, p. 11.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Marques, Mattos, Zielinsky *et al.* 2013, p. 6.

na análise da produção da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro; e, principalmente, o próprio modernismo⁵⁶.

48. Os modernistas também se empenharam em fazer da semana de 1922 o «marco zero» da arte nacional, omitindo suas conexões com as vanguardas europeias e latino-americanas⁵⁷. Desse modo, a historiografia e crítica de arte que se formou em torno desses valores e ideias colocou em prática esse programa que amplificava a originalidade dos modernos diante dos «imitadores» acadêmicos.

49. Sven Schuster assim resume as aspirações modernistas:

os jovens modernistas, majoritariamente radicados em São Paulo, já tinham formulado propostas «revolucionárias» sobre o que deveria ser, segundo eles, a nação brasileira. [...] criticavam a imitação superficial de modelos estrangeiros, não só na esfera política e econômica, mas, sobretudo, na arte, na arquitetura e na literatura. Embora formassem um grupo bastante heterogêneo, os modernistas tinham como denominador comum a resistência à «reuropeização» do país⁵⁸.

50. Um dos principais alvos estéticos dos modernistas seria a pintura acadêmica da qual Pedro Américo era o maior expoente. Na literatura, o parnasianismo – já obsoleto na Europa – que ainda reinava na década de 1910 no Brasil também seria um alvo dileto dos modernistas. Para os modernistas era preciso buscar uma nova identidade cultural e estética, que abrisse espaço para temas mais brasileiros e rompesse com estéticas já consagradas.

51. Sérgio Miceli aponta que o movimento modernista, junto da Revolução de 30, «ampliou o espaço político das elites corporativas em

detrimento da representação dos grupos oligárquicos de feito tradicional⁵⁹». O sociólogo vê esses aspirantes como «bacharéis destituídos de cabedal de relações, cedo atrelados à atividade governamental, dependentes numa clientela propensa à cooptação, ao desvario nacionalista⁶⁰». Esse perfil explicaria a composição com Vargas, sobretudo durante a fase ditatorial do Estado Novo (1937-1945).

O modernismo germinou durante a guerra e no imediato primeiro pós-guerra, cujos efeitos devastadores estão na raiz do intento de insubordinação perante o *establishment* literário. Tais investidas por parte da geração emergente de intelectuais sinalizaram os clamores de mudança incendiados pela sequência de greves em 1917, atizados pela inquietação militar que rebentou nas revoltas tenentistas dos anos de 1920, num campo político minado por fraturas no mando situacionista. Esses episódios conformaram a crise final do antigo sistema oligárquico que se arrastou pela década inteira de 1920⁶¹.

52. O embate entre «clássicos» e «modernos» – como se registrava à época – ganharia um contorno geográfico ao longo das décadas⁶². O grupo de São Paulo buscava exercer uma hegemonia cultural e ser o centro dirigente do movimento se sobrepondo a outras vertentes, principalmente a sediada na capital federal. Para que isso desse certo, era necessário condenar o Rio como representante mofada dos clássicos, uma cidade imitadora das coisas estrangeiras e que, por isso mesmo, deveria ser solapada. Assim os modernistas do Rio e de outras partes do país foram minimizados diante dos paulistas. Como aponta Simioni, a afirmação desse discurso, bem como sua cristalização nas décadas seguintes está relacionada ao aspecto institucional. O legado do grupo dos cinco foi assumido pelo Estado de

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁸ Schuster 2014, p. 11.

⁵⁹ Miceli 2010, p. 12.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Velloso 2002, p. 85.

São Paulo e deitou raízes na Universidade de São Paulo (USP) e no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP) – instituições de máxima relevância na cultura nacional⁶³.

53. Curiosamente, o modernismo paulista pôde cantar vitória, ao assumir o protagonismo do movimento e fazer da semana de 1922 o «marco zero», mas Vargas, o gaúcho que derrubou a oligarquia cafeeira, também impulsionou e tirou proveito da plataforma estética modernista. O ditador quase não teve contatos com o grupo dos cinco. Sua estratégia foi cooptar a massa de artistas e intelectuais de menor quilate, num projeto político e cultural que fazia do novo sua maior qualidade. Assim, a «República Velha» era contrastada ao Estado Novo, da mesma forma que a estética «passadista» de um Pedro Américo ou o parnasianismo obsoleto de um Olavo Bilac eram sepultados pelas hostes modernistas.

54. Mesmo sem ter relações estreitas que caracterizasse alguma forma de mecenato como grupo dos cinco, Vargas astutamente fez do movimento a base de sua plataforma estética se associando a outros notáveis como Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Di Cavalcanti e Cândido Portinari.

55. Nesse sentido, cabe notar que o jovem arquiteto e urbanista Lúcio Costa ao ser nomeado dirigente da Escola Nacional de Belas Artes promove o emblemático *Salão de 1931*, rompendo com a tradição da instituição e incorporando, pioneiramente, o modernismo à pauta estatal. Seus ajudantes na organização do *Salão de 1931* seriam notórios modernistas como Anitta Malfatti, Cândido Portinari e Manuel Bandeira⁶⁴.

56. Segundo Simioni, «a década de 1930 pode ser considerada a época de maturação e oficialização do movimento». Vargas visava se contrapor ao liberalismo e ao regionalismo que

deram o tom da Primeira República e assim «levou a cabo uma política centralizadora que objetivava produzir um “novo homem brasileiro”⁶⁵».

57. Mesmo sem uma ligação direta, as obras de Tarsila do Amaral conversam com as políticas varguistas: ampliação da participação política e dos direitos trabalhistas, patrocínio do samba como símbolo da cultura popular e identidade nacional. Ao trazer para as telas, os negros, os mestiços, os operários e outros excluídos da *Belle Époque* Tarsila tocou na mesma ferida. Eram programas que convergiam de alguma maneira, sobretudo no interesse pela cultura popular:

Uma série de políticas culturais foram implementadas no sentido de se promover a integração nacional por meio de símbolos que até hoje identificam os sinais de «brasilidade», tais como a feijoada, a capoeira e o samba: práticas anteriormente combatidas, posto que associadas ao passado escravista, foram então consideradas sinais da convivência pacífica entre raças e culturas, permitindo celebrar a «mestiçagem» como elemento nacional integrador⁶⁶.

58. Sob esse novo paradigma, Tarsila do Amaral emerge como a grande pintora nacional, que trouxe o negro e a cultura miscigenada para o centro das telas, que rompeu com o estilo mimético dos acadêmicos e criou uma arte brasileira e original. Feito que se torna ainda mais notável à medida em que ela não foi agraciada com prêmios, viagens e encomendas do governo federal.

Considerações finais

59. Podemos traçar pontos comuns na trajetória de Américo e Tarsila: ambos gozaram de considerável sucesso em vida, estão indiscutivelmente entre os melhores de cada geração e ocupam hoje papel de destaque na história da

⁶³ Note-se que *A Negra* de Tarsila do Amaral pertence ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).

⁶⁴ Luz 2010, p. 86.

⁶⁵ Simioni 2013, p. 5.

⁶⁶ *Ibid.*

arte brasileira, nas exposições de museus, também livros didáticos e até objetos cotidianos⁶⁷. Todavia, estes trunfos estão restritos ao Brasil. Nenhum deles teve sucesso na Europa – onde estudaram e passaram bons anos⁶⁸. Tais fatores constituem o fundamento da análise que propusemos aqui: como a representação iconográfica brasileira muda tanto de *Paz & Concórdia* (1902) para *A Negra* (1923).

60. Para além do estilo e fatura, há a questão geracional – o quadro de Américo foi pintado no ocaso de sua carreira e *A Negra* é a primeira peça importante de Tarsila. Vinte e um anos separam uma da outra. Apesar de tantas diferenças, ambas remetem ao mesmo processo: a inserção do Brasil no concerto das

nações. Em *Paz & Concórdia*, a República Brasileira é recebida pelas representantes das nações civilizadas – o que naquele momento era mais um projeto do que uma realidade. O conteúdo de *A Negra* não segue a mesma lógica, mas ao trazer para a tela a representação do grupo que historicamente mais sofre no Brasil (mulher e negra), Tarsila também tinha em mente a mesma ideia: apresentar o exotismo brasileiro no grande salão cosmopolita que era Paris e ajustar a arte brasileira às vanguardas europeias, o que também acabaria por incluir o Brasil no concerto das nações, caso fosse bem sucedida. Dito de outro modo, nunca se mudou tanto para dizer a mesma coisa: Ei mundo, *nous sommes le Brésil!*

Referências bibliográficas

- Barchi, Felipe, inédita, *Boemundo Brasileiro: João Ribeiro, Cultura Cosmopolita, Identidade Nacional e Escrita da História na Primeira República*, Tese de doutoramento em História, defendida em 2019 na Universidade Estadual Paulista (Unesp).
- Botelho, Tarcísio, 2005, «População e espaço nacional no Brasil do século XIX», *Cadernos de História*, 8, pp. 67-83.
- Christo, Maraliz, inédita, *Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e «Tiradentes Esquartejado»*, Tese de doutoramento em História da Arte, defendida em 2005 na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).
- Christo, Maraliz, 2009, «A pintura de História no Brasil do século XIX: panorama introdutório», *Arbor - Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 185, pp. 1147-1168.
- Coli, Jorge, 2013, «Fabricação e promoção da brasilidade: arte e questões nacionais», *Perspective*, 2, pp. 1-10, <<http://journals.openedition.org/perspective/5541>>, consultado em 01/05/2019.
- Couto, Maria de Fátima, 2008, «Caminhos e descaminhos do modernismo brasileiro: o “confronto” entre Anita e Tarsila», *Esboços*, 19, pp. 125-150.
- Gomes Jr, Guilherme, 2019, «Viver de arte entre Brasil e Europa: o esquema Pedro Américo», *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 100, pp. 1-24.
- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 2000, *Brasil: 500 anos de povoamento*, Rio de Janeiro.
- Lefebvre, Henri, 1983, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, Cidade de México, Fondo de Cultura Económica.

⁶⁷ As obras Tarsila foram exploradas por marcas como Nestlé, Boticário e Faber Castell, conforme destaca a tese de Mendonça (2016).

⁶⁸ Couto 2008, p. 135; Gomes Jr. 2019, p. 16.

- Leite, Rui, 2003, «História da Arte Brasileira no século XX. Balanço e perspectivas», *Caravelle*, 80, pp. 49-62.
- Luz, Angela, 2010, «A XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes e sua significação para a construção da modernidade no Brasil – o Salão de 31», Arthur Valle e Camila Dazi (org.), *Oitocentos: Arte brasileira do Império à República*, Rio de Janeiro, EDUR-UFRJ, pp. 85-92.
- Marques, Luís, Mattos, Claudia, Zielinsky, Mônica *et al.*, 2013, «Existe uma arte brasileira?», *Perspective*, 2, pp. 1-18, <<http://journals.openedition.org/perspective/5543>>, consultado em 30/04/2019.
- Mattos, Cláudia, 2007, «Artistas viajantes nas fronteiras da história da arte», *III Encontro de História da Arte*, IFCH / UNICAMP, pp. 409-417.
- Mendonça, Roxane, inédita, *Tarsila do Amaral: seu o legado como objeto de memória e consumo (1995-2015)*, Tese de doutoramento em História, defendida em 2016 na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).
- Miceli, Sérgio, 2010, «Prefácio», Antonio Arnoni Prado, *Itinerário de uma falsa vanguarda: os dissidentes, a Semana de 22, o Integralismo*, São Paulo, Editora 34.
- Moreira, Altamir, 2018, «A iconografia em revisão», *Contemporânea*, 1, pp. 1-8, <<https://periodicos.ufsm.br/contemporanea/article/viewFile/33833/18339>>, consultado em 25/04/2020.
- Nascimento, Evando, 2015, «A Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo Brasileiro: atualização cultural e “primitivismo” artístico», *Gragoatá*, 39, pp. 376-391.
- Needell, Jeffrey, 1993, *Belle Époque Tropical*, São Paulo, Cia das Letras.
- Saliba, Elias, 2012, «Cultura», Lilia Schwarcz (coord.), *A abertura para o mundo (1889-1930)*, Rio de Janeiro, Objetiva, pp. 239-294.
- Schuster, Sven, 2014, «História, nação e raça no contexto da Exposição do Centenário em 1922», *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, 1, pp. 1-13, <<http://www.scielo.br/hcsm>>, consultado em 25/04/2020.
- Schwarcz, Lilia, 1999, *As barbas do Imperador: Dom Pedro II, um monarca nos trópicos*, São Paulo, Companhia das Letras (versão digital).
- Schwarcz, Lilia (coord.), 2012, *A abertura para o mundo (1889-1930)*, Rio de Janeiro, Objetiva.
- Sevcenko, Nicolau, 2003, *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Simioni, Ana Paula, 2013, «Modernismo Brasileiro: entre a consagração e a contestação», *Perspective*, 2, pp. 1-17, <<http://journals.openedition.org/perspective/5539>>, consultado em 30/04/2019.
- Stahl, Moisés, 2016, *Louis Couty e o Império do Brasil*, São Bernardo do Campo, Editora UFABC.
- Teixeira, Lúcia, 1999, «Tarsila do Amaral, Musa do Modernismo», *Itinerários*, 14, pp. 43-57.
- Vasconcelos, Lúcio, 2017, «Pedro Américo e o nacionalismo romântico conservador», *Sæculum: Revista de História*, 37, pp. 39-57.
- Velloso, Mônica, 2002, «A “cidade-voyeur”: o Rio de Janeiro visto pelos paulistas...», *Revista Rio de Janeiro*, 8, pp. 83-100.

MONTRER, CÉLÉBRER, INVOQUER

LE TRICENTENAIRE DU TRAITÉ DES PYRÉNÉES OU LA REPRÉSENTATION EN ÉCHEC

Pablo Martin-Pañeda¹
Lycée Albert Camus, Rillieux-la-Pape

Résumé : Utiliser une scénographie construite par Velázquez et Le Brun trois cents ans plus tard est-il un choix politique fertile ? Le tricentenaire du traité des Pyrénées en 1959 est méconnu car il fut d'emblée oublié. Pourtant, cette célébration fastueuse fut conçue par les diplomates espagnols et français comme représentation totale d'un dégel entre les deux voisins à la fin d'une décennie où, à la faveur de la Guerre Froide, le régime franquiste rompt son isolement. D'où vient l'échec ? Après avoir cerné la résonance limitée de cet événement dans une première partie, le deuxième temps de l'analyse porte sur les préparatifs de cette représentation *ex nihilo*. Les leçons tirées par les décideurs dans les décennies suivantes sont étudiées dans la troisième partie. Au cœur de chaque axe, ce travail scrute l'articulation entre volonté de dégel bilatéral et représentation multivectorielle de cette volonté, vécue différemment par les organisateurs, les médias et l'opinion. Les principales sources utilisées sont les archives diplomatiques espagnoles et françaises. Histoire diplomatique, des arts et des représentations se côtoient ici.

Mots-clés : Représentations, diplomatie, traité des Pyrénées, île des Faisans, histoire, XVII^e siècle, XX^e siècle, Velázquez, Espagne.

Título: Mostrar, celebrar, invocar: el tricentenario del Tratado de los Pirineos o la actuación fallida de una representación

Resumen: ¿Es una opción fecunda desde el punto de vista político utilizar una escenografía construida por Velázquez y Le Brun trescientos años después? El tricentenario del Tratado de los Pirineos de 1959 es poco conocido porque fue olvidado de inmediato. Sin embargo, esta suntuosa celebración fue concebida por los diplomáticos españoles y franceses como una representación total de un deshielo entre los dos vecinos al final de una década que permite al régimen franquista romper su aislamiento gracias a la Guerra Fría. ¿De dónde viene el fracaso? Después de haber identificado la repercusión limitada de este evento en la primera parte, la segunda parte del análisis se centra en los preparativos para esta actuación *ex nihilo*. En la tercera parte se analizan las lecciones aprendidas por los responsables políticos en las décadas siguientes. Dentro de cada eje, el artículo examina el juego entre el deseo de un deshielo bilateral y la representación multivectorial de esta voluntad, vivida de manera diferente por los organizadores, los medios y el público. Las principales fuentes utilizadas son los archivos diplomáticos de España y Francia. Aquí confluyen la historia, las artes y las representaciones diplomáticas.

Palabras clave: Representaciones, diplomacia, tratado de los Pirineos, isla de los faisanes, historia, siglo XVII, siglo XX, Velázquez, España.

¹ Agrégé d'histoire, docteur en histoire contemporaine, enseignant d'histoire-géographie dans le supérieur et en lycée, dont sections européennes, Académie de Lyon. Auteur de *Que dire à l'Espagne ? De l'isolement franquiste à la démocratie européenne, la France au défi, 1957-1979*, Euroclio, PIE Peter Lang, Bruxelles, 2015. Courriel : pablo.martin-paneda@ac-lyon.fr

Title: Show, Celebrate, Invoke: the Tercentenary of the Treaty of the Pyrenees or the Failed Performance of a Representation

Abstract: Is using a scenography organised by Velázquez and Le Brun three hundred years later a fertile political choice? The tercentenary of the Treaty of the Pyrenees in 1959 is little known because it was immediately forgotten. However, this sumptuous celebration was conceived by the Spanish and French diplomats as a total representation of a thaw between the two neighbours at the end of a decade when, thanks to the Cold War, Franco broke its isolation. Where does the failure come from? After having identified the limited resonance of this event in the first part, the second part of the analysis focuses on the preparations for this performance *ex nihilo*. Lessons learned by policymakers in the following decades are explored in part three. At the heart of each axis, this work examines the articulation between the desire for a bilateral thaw and the multivectorial representation of this will, experienced differently by the organizers, the media and the public. The main sources used are the Spanish and French diplomatic archives. Diplomatic history, arts and representations come together here.

Keywords: Representations, diplomacy, treaty of the Pyrenees, Pheasants island, history, XVIIth century, XXth century, Velázquez, Spain.

Pour citer cet article – To cite this article : Martin-Pañeda, Pablo, 2021, « Montrer, célébrer, invoquer : le tricentenaire du traité des Pyrénées ou la représentation en échec », coord. par Catherine Berthet Cahuzac *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines*, n° 7, <https://cecil-univ.eu/C7_4>, mis en ligne le 18/12/2020, consulté le jj/mm/aaaa.

Reçu – Received : 24.08.2020

Accepté – Accepted : 16.10.2020

Introduction

1. L'île des Faisans est immortalisée par une tapisserie manufacturée aux Gobelins d'après un carton supervisé par Charles Le Brun, carton qui servit de base au tableau de Jacques Laumosnier actuellement conservé au Mans². À quelles conditions icônes et dates fétiches peuvent-elles devenir des représentations utiles à l'action politique ? En 1959, le tricentenaire du traité des Pyrénées, échec d'une représentation *ex nihilo* et multivectorielle, témoigne des difficultés à réactiver une charge émotionnelle et sémantique pour des élites désireuses d'accorder l'agenda politique à celui de l'opinion. La représentation, voulue polymorphe, fut préparée deux ans durant. Représentation iconographique, d'abord : des œuvres d'art sont déplacées pour l'occasion. Représentation scénographique, ensuite : le

protocole – dont Velázquez fut l'organisateur clé, preuve s'il en est que représentation il y eut – est *réadapté* en 1959. Puis, représentations diplomatiques, au sens littéral : tracé frontalier des Pyrénées en 1659, noces entre Marie-Thérèse d'Autriche et Louis XIV en 1660, dégel entre Paris et Madrid en 1959. Représentation spatiale, enfin : conférer une image à une frontière. À partir de 1950, Paris rouvre la frontière avec l'Espagne franquiste. La France noue alors des liens avec Franco à la faveur des nécessités de la guerre froide et de la guerre d'Algérie. Ce dégel ambigu³ force Paris à maintenir une ligne de crête ardue dans un jeu d'équilibre. Ne pas contrarier Madrid, d'un côté. De l'autre, ne pas se compromettre auprès de l'opinion hostile au franquisme. En termes de politique intérieure

² Duccini 2012 ; Cubero 2009, pp. 147-167.

³ Dulphy 2002.

et extérieure, la France souhaite préserver son *image* de fondateur de la Déclaration des droits de l'Homme et du Citoyen. Or, voici Paris obligé de négocier avec une dictature voisine. D'autant que le régime franquiste parvient à rompre son isolement comme l'illustre la visite du président Eisenhower en Espagne de 1959, point d'orgue de l'intégration de Franco au bloc occidental dans le cadre de la lutte contre le bloc de l'Est, et à la suite des accords de défense hispano-américains de 1953⁴. Célébrer le tricentenaire de la paix des Pyrénées semble au premier abord commode, car consensuel. Il s'agit d'un événement lointain, si lointain, qu'il semble évidé de sa charge politique.

2. Pourtant, l'échec de ces célébrations questionne la notion de représentation à l'aune de celle de gouvernance. Acte à la plus forte charge mémorielle de la relance de la relation franco-espagnole, ce tricentenaire n'a pas intéressé l'historiographie. La seule étude relève du témoignage et date de 1960, écrite par Jean Sermet, universitaire et principale cheville ouvrière du tricentenaire, ce qui biaise son récit⁵. Auteur d'une œuvre considérable avant sa déportation à Buchenwald, Maurice Halbwachs distingue trois niveaux de représentation du passé, trois niveaux de mémoire. D'abord, les souvenirs individuels en relation avec les expériences vécues. Ensuite, la mémoire collective, constituée de souvenirs communs à tous les individus d'un groupe ayant connu les mêmes événements et de traces objectives laissées par ces événements. Pour finir, la tradition, qui émerge lorsque les acteurs des événements considérés ont disparu. Rituels, mythes, récits collectifs et pèlerinages prennent alors la place du souvenir. C'est à ce troisième niveau de représentation du passé, la tradition, qu'entendent s'attaquer les organisateurs du tricentenaire. Ce faisant, ils semblent ignorer les analyses d'Halbwachs. D'abord, il ne peut y avoir tradition si la

mémoire collective, représentation du passé, n'est pas transmise par des canaux familiaux dans le cadre de la vie quotidienne⁶. Ce n'est pas le cas de ce tricentenaire, perçu comme trop ponctuel et trop élitiste. Ensuite, tradition et mémoire voulues s'opposent ici au réel. La commémoration du tricentenaire oubliée, à peine vingt après la fin de la guerre civile, des pans entiers d'Histoire, ne serait-ce que le drame de l'exil qui se noua à moins de deux kilomètres à vol d'oiseau de l'île des Faisans, sur le pont Avenida dit pont International, l'un des quatre ponts qui relie Irun à Hendaye. L'île des Faisans, sans pont justement, enclave symbolique, présente *a priori* l'avantage d'être un lieu neutre quant à la mémoire de la guerre d'Espagne. Mais c'est justement cette neutralité face à un passé chronologiquement et spatialement proche qui confère à la représentation du tricentenaire son caractère surfait pour la plupart des témoins.

1. Un paradoxe : événement propice, représentation stérile

3. La représentation est scénographiée dans un lieu précis, l'île des Faisans, elle-même centre névralgique d'une zone frontalière érigée en espace d'interface amicale entre deux nations. De fait, l'île des Faisans est sous souveraineté alternée, espagnole puis française, d'un semestre l'autre. Les deux gouverneurs, français et espagnol, ont tous deux statut de vice-rois, y compris de nos jours. Du côté espagnol, ce vice-roi, commandant de Marine, dépend effectivement d'un roi. Par *effet miroir*, du côté français, le haut-fonctionnaire à qui le poste est échu se retrouve donc vice-roi d'un Président de la République. Les pouvoirs de ces vice-rois sont d'ailleurs extraordinaires puisque, dans la zone de la Bidassoa, ceux-ci cumulent pouvoir législatif et exécutif sur tout règlement paraissant nécessaire⁷. L'îlot met donc sur un pied d'égalité les deux États et les

⁴ Martin-Pañeda 2015.

⁵ Sermet 1960.

⁶ Lavabre 1998, p. 52.

⁷ Richardot 2019.

dépenses y sont assumées à parts égales par l'Espagne et par la France.

4. Au XVII^e siècle, du côté français, Charles Le Brun fut face au même défi que son homologue Diego Velázquez : comment fabriquer une scène capable de représenter à la fois la concorde et les différences fondamentales entre les deux royaumes ? C'est finalement Velázquez qui trouve la solution la plus séduisante et qui propose une structure validée aussi bien par Philippe IV que par le Roi Soleil. Velázquez érige en 1660 un pavillon qui occupe l'essentiel de la surface de ce petit dépôt d'alluvions de 210 mètres de long sur 40 mètres de large, symétrique du tracé frontalier, tracé peint à même le sol, et de mêmes dimensions côté espagnol et côté français. Cette structure intègre des espaces différenciés : les appartements du Roi Soleil et de sa cour au nord, le roi Habsbourg et les grands d'Espagne qui l'accompagnent de l'autre. Entre les deux, une pièce commune représente la paix, le contrat des fiançailles et héberge banquets et divertissements. De part et d'autre, chaque monarchie décore ses espaces avec force tentures et tableaux qui, dans un jeu baroque, tissent un jeu complexe d'allusions symboliques et mythologiques⁸ où chacun rivalise de magnificence, puisque don Luis de Haro et le cardinal Mazarin entendent apporter sur place leurs plus belles tapisseries⁹. Cette architecture éphémère dont il reste des archives fascine encore, à tel point que des artistes contemporains tels Iván Gómez envisagent de reconstituer ou de mettre en récit ce pavillon qui fut la dernière œuvre de Velázquez. De fait, le peintre et intendant mourut épuisé par cette ultime commande, à 61 ans, un mois après les noces¹⁰.

5. 300 ans plus tard, *a priori*, la commémoration a l'avantage d'un événement à résonance multiple. Voici les Pyrénées décrits

moins comme un facteur de séparation que comme un ciment d'union. L'île des Faisans symbolise la paix entre deux puissances. « *Aeternae concordiae Franciae et Hispaniae* » : telle est la devise frappée sur l'avvers de la médaille commémorative en 1660, et sur l'avvers d'une réédition de celle-ci par la Monnaie de Paris en 1959. Sur place, une plaque est apposée, des tirages spéciaux de timbres sont édités, les organisateurs projettent même, un temps, l'attribution de pièces d'identité franco-espagnoles en l'honneur des membres de la Commission internationale des Pyrénées¹¹. Nonobstant tel un Camp du Drap d'Or, le faste des célébrations est inversement proportionnel aux réussites qui en découlent.

6. D'après les diplomates, l'échec vient de l'écart entre les desseins des organisateurs et les aspirations locales. Le reproche fait en son temps à l'histoire des mentalités se justifie ici : il n'y a pas une mentalité collective sensible d'emblée, dans les années 1950, au récit ou à l'iconographie héritée des entrevues sur l'île des Faisans. Au contraire, une approche par le biais de l'histoire culturelle ou par le biais de l'histoire des représentations aurait permis aux décideurs de saisir l'atomisation des imaginaires, souvent éloignés de l'iconographie d'un Le Brun. Formés de part et d'autre dans des universités ou des écoles aux fins et aux modalités comparables, seuls les organisateurs sont sensibles à ce tricentenaire. Populations locales et municipalités se plaignent d'ailleurs de la teneur trop élitiste des festivités. Ce grief n'est qu'en partie fondé, puisque, dans l'esprit des traditions basques, des régates de *traineras* sont organisées, ainsi que des rencontres entre *pelotaris* ou encore, de manière plus moderne mais tout aussi populaire, une course cycliste.

⁸ Sainz 2006, p. 155.

⁹ Colomer 2003, p. 69.

¹⁰ Olazabal 2018.

¹¹ La Commission Internationale des Pyrénées (CIP) fut instituée par échange de lettres en 1875. Toujours

en activité, c'est la plus ancienne des commissions frontalières en Europe. Elle permet de résoudre tous types de litiges frontaliers induits par des problèmes de bornage, tels que des questions d'adduction d'eau.

Pourtant, cela ne suffit pas. L'événement n'accélère pas le dégel franco-espagnol. L'ambassadeur Guy de La Tournelle démontre que, vu de Madrid, ce tricentenaire est discutable. Si, pour la France, les accords entre Mazarin et don Luis de Haro amorcèrent une phase nouvelle de grandeur, pour l'Espagne, les traités de 1659 confirmèrent le déclin entamé avec la bataille de Rocroi en 1643. Certes, La Tournelle précise que toutes les analyses ibériques ne s'avèrent pas si dures. Seules les publications les plus libres à l'égard de la censure, à l'instar de la revue spécialisée en relations internationales *Mundo*, qui ne se risque pas sur la politique intérieure, apportent un bémol aux réjouissances. La plupart des journaux y sont indifférents¹².

7. La question de la *mauvaise représentation* se pose. Paris puise dans un Grand Siècle qui, en Espagne, signifie affrontement avec la France, puis déclin. À l'opposé, au même moment, les diplomates ouest-allemands, plus adroits, invoquent Charles Quint, à la fois représentation de la fraternité germano-espagnole et rappel de la grandeur ibérique. Enfin, bien sûr, l'anti-franquisme reste vif. La mémoire immédiate du conflit récent sape la mémoire du Siècle d'Or. La France exploite donc mal son aura. Paris se place en mentor de l'Espagne, use et abuse du Grand Siècle, tandis qu'américains et ouest-allemands forgent une image plus proche par deux leviers, respectivement sympathie des yankees sur les bases américaines et estime réciproque forgée depuis Charles Quint, puis entretenue par les exportations *made in Germany*¹³.

8. Fernando María Castiella et Maurice Couve de Murville, ministres espagnol et français des Affaires étrangères se rencontrent donc sur l'île des Faisans les 24 et 25 octobre 1959. Les tapisseries des Gobelins sont d'ailleurs ramenées à grands frais d'assurance sur

les lieux du tricentenaire. Curieuse mise en abyme car, par essence, la tapisserie, objet de dépense fastueuse d'abord, objet figurant un événement ensuite, objet conçu dans la manufacture royale impulsée par Colbert, enfin, est un concentré du Grand Siècle français. D'ailleurs, ce tableau est devenu au fil des siècles iconique de l'étanchéité entre deux cours : lois somptuaires et hiératisme dans l'entourage de Philippe IV, faste et insouciance de bon ton auprès de Louis XIV¹⁴. Trois siècles plus tard, c'est un autre contraste que la représentation doit non pas exalter mais, au contraire, gommer : France gaullienne au rayonnement international au nord de la Bidassoa, franquisme encore isolé au sud de celle-ci.

9. Les festivités officielles s'étendent sur deux jours, les 24 et 25 octobre 1959. La rencontre, sur l'île, entre les deux ministres des Affaires étrangères s'articule autour d'une étonnante reconstitution des protocoles de 1659 et de 1660. Des passerelles sont aménagées sur chaque rive. Une fois sur l'île, les deux délégations se tiennent dans une pièce commune, scindée d'une ligne médiane qui matérialise le tracé frontalier. Aussi ces dernières peuvent-elles échanger sans quitter leur territoire national. Afin de poursuivre la mise en abyme, en 1959, la pièce commune est surplombée d'un dais soutenu de colonnes blanches torsadées d'esthétique baroque¹⁵. Le 24 octobre, Maurice Couve de Murville offre un déjeuner à la délégation espagnole, suivi d'un *Te Deum* en l'église de Saint-Jean-de-Luz – preuve s'il en est que la journée française est placée sous le signe de l'action de grâce, de la représentation musicale de la victoire, de la paix, de la puissance souveraine dans le droit fil de l'Ancien Régime¹⁶. Le 25 octobre, Fernando María Castiella rend la pareille, lors d'une journée espagnole. Ces

¹² Centre des Archives Diplomatiques de Nantes (dénommé CADN), Madrid, F, 312. Lettre de Guy de La Tournelle à la Direction d'Europe, 5 septembre 1959.

¹³ Martin-Pañeda 2015, pp. 230-232.

¹⁴ Colomer 2003, p. 70.

¹⁵ Sermet 1960, pp. 13-19.

¹⁶ Montagnier 1998, p. 204.

repas ponctués de discours constituent le noyau des réjouissances officielles. Des relais s’y greffent. L’ambassadeur Roland de Margerie inaugure une exposition sur le Grand Siècle à Madrid. Ailleurs dans le monde, comme à Quito, sont organisées des réceptions, grâce à une bonne entente locale entre les ambassadeurs espagnols et français¹⁷. Enfin, les postes frontières sont « abondamment pavoisés¹⁸ ». Les festivités sont couronnées par un feu d’artifice tiré à Fontarabie, au soir de la seconde journée, feu d’artifice qui mérite ici d’être mentionné : pour l’occasion, la frontière est censée être totalement ouverte sur ce secteur.

2. Ambition en-deçà des Pyrénées, prudence au-delà

10. Dans leurs propos, les deux ministres des Affaires étrangères insistent sur la paix entre les deux pays. Maurice Couve de Murville se montre plus réservé que son homologue madrilène. Le Français honore le travail de la Commission des Pyrénées, puis déborde quelque peu sur les relations pacifiques qui caractérisent les deux nations depuis la fin des guerres napoléoniennes. Le discours de Fernando María Castiella se veut beaucoup plus ambitieux. Beaucoup plus travaillé, il a davantage de souffle. Il brasse histoire et littérature sur le temps long pour insister sur la nécessité d’un avenir commun entre la France et l’Espagne, à tel point qu’il n’hésite pas à discerner en 1659 l’avant-goût de l’unité européenne, quitte à forcer le trait tout en usant de mots couverts :

L’heure d’une amitié entière et loyale entre européens est arrivée [...] Faisons que l’amitié ne soit pas un vain mot et remplissons de sens et d’espérance cette célébration dans l’île des Faisans sur

laquelle flotte toujours [...] un joyeux air de fiançailles¹⁹.

11. Ce discours, aussi bien en amont qu’en aval, a suscité recommandations, encouragements et félicitations parmi le petit cercle des diplomates les plus proches du ministre Castiella, ce qui prouve à quel point il est considéré comme un moment clé de la politique extérieure franquiste de la fin des années 1950, deux ans après les Traités de Rome, à un moment où l’Espagne isolée sait ne pas pouvoir demander directement une adhésion aux Communautés européennes. De fait Madrid amorce un virage nouveau, aux ambitions européistes, avant même la signature des Traités, dès janvier 1957, puis le remaniement de février confirme un « langage nouveau ». Depuis le Vatican, Margerie annonce un nouvel ambassadeur, Francisco Gómez de Llano, partisan de l’intégration. Vu de Paris, le discours du *Caudillo* à Avilés, le 24 septembre 1957, est le premier signal d’une prise de position nette de Franco en faveur de la CEE, à l’occasion de l’inauguration d’un haut-fourneau. Par ailleurs, dès 1958, le général de Gaulle mais aussi des personnalités influentes – tel Edmond Giscard d’Estaing, décideur éminent de la Ligue Européenne de Coopération Economique (LECE) – distillent l’idée qu’il serait curieux de procéder à l’intégration européenne en excluant l’Espagne et la RFA, autre acteur majeur de l’Europe des Six. La France multiplie les accords commerciaux avec Madrid et se dit ouverte à des discussions en vue d’une adhésion de l’Espagne²⁰.

12. Dans cette optique, le tricentenaire du traité des Pyrénées est avant tout une caisse de résonance pour rappeler l’intérêt espagnol pour l’Europe²¹. En Espagne, le quotidien

¹⁷ CADN, Madrid, F, 312. Ambassadeur de France en Equateur, pour la Direction d’Europe, 9 novembre 1959.

¹⁸ Sermet 1960, p. 13.

¹⁹ CADN, Madrid, F, 312. Discours de Castiella du 25 octobre 1959, pp. 20-22.

²⁰ Martin-Pañeda 2015, pp. 87-95.

²¹ *Archivo de Asuntos Exteriores* (dorénavant AAE), R-025 688, *expediente* 4. Lettre de l’ambassadeur espagnol à Paris pour Castiella, du 10 mai 1959, et *Fundación Nacional Francisco Franco* (dorénavant FNFF), document, 23 126, lettre de Sánchez Bella ambassadeur aux Nations Unies pour Castiella, fin 1959.

ABC, à tendance monarchiste, consacre une édition spéciale illustrée en couleur – fait notable pour l'époque – au tricentenaire des traités. Mais, d'une façon tout à fait criante, la plupart des pages sont consacrées au Grand Siècle, à savoir aux traités de 1659 et aux noces de 1660. Pas d'analyse de fond sur les commémorations de 1959. D'ailleurs, *l'ABC* choisit le 7 novembre pour la publication de son numéro, date exacte de l'anniversaire de 1659, et non les 24 au 25 octobre, date des rencontres entre Castiella et Murville²². La ligne éditoriale de *l'ABC* est symptomatique de l'échec partiel des célébrations, car le journal traite essentiellement l'événement du XVII^e siècle, et relègue au second plan les célébrations déroulées deux semaines auparavant.

13. À ce titre, les propos d'experts tels que Jean Sermet paraissent illusoire. Celui-ci estime que les guerres franco-espagnoles du XVII^e siècle n'ont jamais opposé que des États, et non des peuples – « ce qui est très différent » et le porte à croire qu'il n'y a pas de risque de réactivation d'une acrimonie hispanique à l'égard de la France. Jean Sermet va vite en besogne lorsqu'il disserte sur les antiques solidarités transpyrénéennes et l'amitié inaltérable des populations de part et d'autre de la Bidassoa²³. Si ces faits sont avérés sur le fond, il pêche néanmoins par optimisme et ignore le poids de la frange idéologique du régime franquiste, prompt à trouver dans quelque malheur lointain le prétexte à un sursaut national, aux dépens de relations de voisinage apaisées.

14. Face à ce « voisin incommode au tempérament turbulent », quelle doit être la stratégie de la France ? Le successeur de Guy de La Tournelle à Madrid, Roland de Margerie, estime nécessaire d'accompagner une « évolution »

espagnole pour qu'elle ne se transforme point en « révolution ». La France ne doit pas collaborer dans la répression de l'antifranquisme et doit permettre à l'Espagne, qui y serait prête, de « se laisser féconder par [elle] en bien des points ». Que ce soit par l'enseignement ou les investissements, la France doit œuvrer dans le sens d'une ouverture des esprits espagnols afin de favoriser les mutations placides et d'éviter ainsi de potentiels « bouleversements » dramatiques. En ce sens, les missions diplomatiques et le choix du récit commun partagé par les deux nations devient fondamental. Le choix des bonnes représentations, dans l'acception la plus polysémique du terme, s'avère déterminant. Car une difficulté d'ordre psychologique perturberait la relation franco-espagnole : la confrontation des ego à l'heure des pourparlers. Les deux nations se jaugeraient. Les Français se targuent « plus que de raison, de consistance²⁴ ». Pour « féconder » l'Espagne, Margerie préconise des stratégies de biais, et préfère, par exemple, le terme de « coopération » à celui de « d'assistance » afin de ne pas irriter les dignes héritiers de l'Empire espagnol²⁵. D'où la teneur du tricentenaire des Pyrénées.

15. De surcroît, certains hauts-fonctionnaires franquistes, idéologues imprégnés d'un catholicisme des plus intransigeants, se méfient de nombre de décideurs français, tels que Couve de Murville, considéré comme un représentant de la banque protestante dont la sympathie pour l'Espagne n'apparaît pas démesurée²⁶. Le palais de Santa Cruz opère une distinction entre les conservateurs modérés plutôt favorables à un rapprochement avec l'Espagne et un parlement globalement hostile aux commis du *Caudillo*. Encore faut-il nuancer. Madrid distingue, parmi les ministres, ceux favorables à un rapprochement avec Madrid – Roger Frey,

²² CADN, Madrid, F, 312 ; « Tricentenario de la paz de los Pirineos (1659-1959) », *ABC*, 8 novembre 1959.

²³ Sermet 1960, p. 10.

²⁴ Archives du Ministère des Affaires Étrangères, Direction Europe (dorénavant AMAE, DE), Espagne,

381. Roland de Margerie à la Direction d'Europe, 29 mai 1962, pp. 14-29.

²⁵ Sánchez Sánchez 2006, p. 222.

²⁶ FNFF, *expediente* 23 126, 1959, p. 2. Lettre de l'ambassadeur Sánchez Bella, en poste aux Nations Unies.

Raymond Marcelin, Yvon Bourges – ; des indifférents – Michel Debré – ; des hostiles – André Malraux – ; voire des personnages plus complexes, susceptibles de passer de l’hostilité à une certaine tolérance à l’égard de Madrid – Maurice Couve de Murville, Jacques Soustelle –, ces deux derniers étant perçus comme les agents actifs de la fermeture de la frontière pyrénéenne en 1946, avant de revenir, au fil de la guerre froide et de la guerre d’Algérie, à une vision plus pragmatique de la relation franco-espagnole.

16. L’action diplomatique française en Espagne ne passe pas uniquement par la connaissance de l’interlocuteur, mais se joue prioritairement sur la capacité des acteurs du Quai d’Orsay à travailler de manière introspective. De leur représentation du rang de la France dépend la fécondité du contact entre identité française et altérité ibérique. Les récits de La Tournelle confirment que l’heure des « relations confiantes » entre les deux nations a sonné, reprenant ainsi la formule utilisée par de Gaulle auprès de Casa-Rojas, le 9 juillet 1958²⁷. La France, en général, et de Gaulle, en particulier, jouissent d’un « préjugé très favorable²⁸ ». Il n’est donc pas utile à la France de rehausser son image en Espagne en *se représentant* en mentor. Cela serait contre-productif et alimenterait la distance qui sépare les deux peuples. En revanche, adoucir le regard porté sur la France a tout lieu de resserrer les liens d’amitié entre les deux peuples.

17. Malgré l’avertissement lancé par La Tournelle début septembre 1959, il s’est avéré trop tard pour faire machine arrière. Les cérémonies du tricentenaire s’échafaudent depuis novembre 1955. L’idée d’une célébration émerge au cours d’une session de la Commission des Pyrénées tenue à Paris, à l’initiative de Jean Sermet, qui préside alors une sous-commission chargée de la préservation du site naturel de l’île des Faisans. L’idée semble au départ bien accueillie par les municipalités locales et

commence à prendre forme lors de la session de la Commission des Pyrénées de juin 1957, à Madrid, où elle reçoit le soutien du ministère français de l’Éducation Nationale ainsi que la participation du préfet de Haute-Garonne, qui devient l’intermédiaire d’une dense correspondance entre Jean Sermet – au nom de la Commission des Pyrénées – et Gustave-Henri Lestel, inspecteur général des Monuments historiques, chargé des sites, ce dernier se montrant très favorable à une commémoration officielle.

18. Le dessein se décline du côté espagnol, si bien que c’est la délégation espagnole qui propose la commémoration du tricentenaire comme priorité de l’ordre du jour de la session de la Commission des Pyrénées de décembre 1958. Mais la délégation espagnole arrive sans projet précis, et c’est Jean Sermet qui est chargé de définir puis de faire valider le programme des réjouissances par les ministères de l’Intérieur et des Affaires étrangères. Un comité mixte *ad hoc* de cinq membres de part et d’autre se réunit à quatre reprises entre mars et octobre 1959 afin de fixer les festivités. Ce comité mixte est présidé du côté français par le préfet des Basses-Pyrénées, et du côté espagnol par le gouverneur de Guipúzcoa. A titre personnel, Jean Sermet intègre la représentation française. S’ajoutent divers représentants plus ou moins réguliers des ministères de l’Éducation Nationale, des Affaires culturelles, des Affaires étrangères et de l’Intérieur. Sciemment, Jean Sermet écarte les initiatives des acteurs locaux qui, selon lui, « auraient voulu être “quelque chose” dans les fêtes (et leurs éventuels profits) », et s’en remet intégralement au comité mixte. Cette attitude s’avère peu habile auprès des populations et porte le germe du manque d’écho du tricentenaire. Initialement, le comité mixte choisit le mois de septembre pour ajouter aux festivités une agréable atmosphère estivale. Néanmoins, vers la fin de l’été, comme il apparaît que les

²⁷ AMAE, DE, Espagne, 246. Lettre de Guy de La Tournelle à la Direction d’Europe, 13 octobre 1959, p. 4.

²⁸ AMAE, DE, Espagne, 246. Rapport de fin de mission d’Armand du Chayla, 11 mars 1964, p. 27.

ministres des Affaires étrangères des deux pays souhaitent y participer – mais qu'ils sont occupés en septembre par des sessions aux Nations Unies –, l'anniversaire est décalé à la fin octobre, en lieu et place du 7 novembre, date exacte de l'anniversaire jugée trop avancée dans l'automne. Les diplomates français ne souhaitent pas manifester une volonté d'amitié avec l'Espagne à n'importe quel prix. Ils sondent la réception de l'événement. Dans une missive que le sous-directeur d'Europe méridionale (SDEM) Pierre Henry adresse à Roland de Margerie à la fin de septembre 1959, on apprend que la SDEM transmet le programme des commémorations à l'assemblée des Nations-Unies, à New-York. Celle-ci ne relève pas d'inconvénient²⁹ et l'opinion américaine, hostile à Franco, n'est pas rétive à ces cérémonies :

Il n'est pas d'ami de la liberté qui puisse s'enthousiasmer pour le général Franco, mais il n'en est aucun non plus qui désire voir l'Espagne passer au communisme ou être mise à l'écart du courant principal de la civilisation occidentale³⁰.

19. Aussi la France se prémunit-elle en amont des condamnations de puissances alliées à l'encontre d'une trop grande chaleur marquée auprès du franquisme. C'est moins le cas à l'intérieur du territoire. Dans les Basses-Pyrénées, l'antenne locale du PCF distribue des tracts hostiles à la rencontre de l'île des Faïsans. De tels éclats agacent d'ailleurs davantage Madrid que Paris :

« Dis-moi qui tu fréquentes, je te dirai qui tu es ». Le PCF des Basses-Pyrénées soutient l'idée que de Gaulle recherche une alliance avec Franco « ancien compère d'Hitler, et Adenauer et ses ministres, anciens dignitaires nazis ». Le PCF demande à tous les citoyens

d'adresser leurs protestations à la préfecture des Basses-Pyrénées³¹.

20. Ces tracts sont connus de Castiella dès le 19 octobre 1959 et sont rapportés par la *Dirección General de Seguridad, Servicio de Información*. Ainsi, les organisateurs doivent se poser la question des limites de la représentation : ne pas s'engager trop loin reste l'objectif. Du côté espagnol, lorsque Castiella et Couve de Murville entretiennent une correspondance sur la teneur de leurs discours, Castiella craint d'être accusé de « verbosité » et d'enthousiasme exagéré pour l'amitié franco-espagnole. Son homologue français – les Espagnols l'anticipent – se focalise prudemment sur le travail de la Commission des Pyrénées. Les Espagnols tâtonnent plus que les Français, car ils poursuivent des objectifs politiques, tandis que la France demeure dans le symbolique. Castiella demande à Roland de Margerie si, lors des quelques battements inévitables au cours des quarante-huit heures de festivités, Maurice Couve de Murville désire aborder des problèmes précis, ou bien si la discussion doit se faire au hasard des commémorations. C'est cette seconde option qui est retenue³².

21. Pour le palais de Santa Cruz, c'est moins la célébration du pénible tournant des années 1643-1659 qui compte que l'engagement de pourparlers féconds avec la V^e République. Lors des repas prévus le 24 et le 25, Castiella désire ne pas dépasser la trentaine de convives – et sans épouses –, afin de ne pas transformer la commémoration en « kermesse ». À ce titre, il préconise de simples honneurs militaires et refuse toute forme « tapageuse » de manifestation, à l'instar d'un largage franco-espagnol de troupes aéroportées, supprimé à la dernière minute, le 3 octobre³³. Castiella demande une

²⁹ CADN, Madrid, F, volume 312. Lettre à Roland de Margerie, 28 septembre 1959, p. 2.

³⁰ CADN, Madrid, série F, 312. Dépêche Agence France Presse (AFP) sur un article du *New York Times*.

³¹ AAE, R-025 6888, *expediente* 4, « Tricentenaire de la Paix des Pyrénées ».

³² CADN, Madrid, F, 312. Lettre de Roland de Margerie à Pierre Henry, 26 septembre 1959.

³³ CADN, Madrid, F, 312. Note de l'ambassade d'Espagne à Madrid, 24 septembre 1959 et lettre du consul général de France à Saint-Sébastien, Jacques Bruveau, pour Roland de Margerie, 5 octobre 1959.

atmosphère plus confidentielle que populaire, c'est-à-dire un cadre plus propice à d'éventuelles négociations de fond.

22. Depuis Paris, l'ambassadeur Casa-Rojas estime que nombre de préventions françaises à l'égard de l'Espagne ont pour cause le poids du syndicalisme en France, qui maintient un climat de solidarité avec les exilés au sein de l'opinion publique, de même que le poids des anciens combattants républicains ou communistes intégrés dans l'armée française depuis la Libération, de relais à l'antifranquisme, du moins parmi les simples soldats et les officiers subalternes. Casa-Rojas estime que les racines religieuses communes à la France et à l'Espagne ne peuvent plus servir d'atout à une amélioration des relations de voisinage, car en France, les mœurs ont évolué plus vite qu'en Espagne, d'où une distinction admise dans l'Hexagone entre les valeurs chrétiennes et l'Eglise catholique, qui n'y est plus considérée – à la différence de l'Espagne – comme un pilier de la civilisation occidentale. Casa-Rojas estime que le seul moyen de vaincre les *a priori* français est de multiplier les contacts personnels, de cibler quelques dignitaires français, pour poser les jalons d'un réchauffement bilatéral³⁴. Du point de vue espagnol, la priorité accordée aux relations personnelles s'explique également par la représentation, encore vivace, d'une influence franc-maçonne au sein des parlementaires français, d'autant plus qu'à leurs yeux la franc-maçonnerie connaîtrait un vif dynamisme après-guerre, fruit d'une revanche : Pétain l'avait « dissoute » en 1940, le général de Gaulle l'aurait « rétablie » dès 1943³⁵. Là aussi, l'insistance du côté espagnol pour un tricentenaire en petit comité s'éclaire. Les concepteurs espagnols du tricentenaire estiment qu'entrer en relation avec la France passe avant tout par des réseaux

personnels et l'île des Faisans doit être le lieu de ce tissage de relations.

23. En somme, les autorités espagnoles espèrent beaucoup plus que la France de la rencontre de l'île des Faisans. Elles y voient un prélude à une rencontre prochaine entre Franco et de Gaulle³⁶, conséquence d'une dépêche *United Press* du 3 août 1959, rumeur qui ouvre la voie à des commentaires « plus ou moins heureux » dans les quotidiens espagnols et français au sujet de « l'entrevue de l'île des Faisans », aux allusions sans fard aux rencontres de Montoire puis d'Hendaye d'octobre 1940. Paris et Madrid démentent aussitôt ce projet³⁷ même si, en 1970, l'ambassadeur de France Robert Gillet écrit que de Gaulle s'ouvrit d'un projet de rencontre avec Franco à Maurice Couve de Murville pour 1958, avant d'y renoncer³⁸. De fait, dans l'urgence de la guerre d'Algérie qui favorise son retour au pouvoir, rappelons que de Gaulle avait dû répondre aux accusations émanant de la gauche française notamment, mais pas exclusivement, lors de la conférence de presse du 19 mai 1958 : « Pourquoi voulez-vous qu'à 67 ans, je commence une carrière de dictateur ?! ³⁹ ». De ce point de vue, rendre visite à Franco moins d'un an après son retour au pouvoir n'est pas judicieux pour de Gaulle.

3. De 1959 à 1978 : l'inversion des représentations

24. Ainsi, le tricentenaire du traité des Pyrénées se réalise sans accroc, mais aussi sans écho. Pas de rencontre entre les deux chefs d'État, des discours très mesurés, pas d'assise populaire. Les décideurs craignent un faux pas. La représentation reste un symbole qui ne doit pas gêner. Cette représentation du tricentenaire arrive trop tôt car les opinions de part et d'autre n'y sont pas préparées. Par

³⁴ AAE R-5 038, *expediente* 31. Lettre du 14 janvier 1958, l'ambassadeur espagnol à Paris, et Dulphy 2002, pp. 496-540.

³⁵ AAE, R-6 157, *expediente* 17. Juillet 1960, p. 2.

³⁶ Fleites Marcos 2009.

³⁷ CADN, Madrid, F, 312. Lettre de l'ambassade de France à la DE, 11 août 1959.

³⁸ CADN, Madrid, F, 1063. Note rédigée de l'ambassadeur Robert Gillet, non datée.

³⁹ « Charles de Gaulle et la carrière de dictateur », 19 mai 1958.

exemple, les gouvernements espagnol et français attendent le début des années 1960 pour proposer des coopérations amples et fructueuses dans le domaine industriel et financier. À la fin des années 1950, l'heure est encore aux arrangements ponctuels sur des problèmes divers. Il y a moins la volonté de bâtir des projets communs que de circonscrire les frictions bilatérales. Tout cela étouffe la programmation élitiste d'un comité mixte *ad hoc* enthousiasmé par un tricentenaire dont la commémoration finale tient plus de la curiosité historique que de la réussite politique.

25. En octobre 1959, sur l'île des Faisans, le tournant est imploré, mais il n'est pas exaucé. D'ailleurs, la tonalité rance de célébrations coincées dans une pâle évocation du XVII^e siècle reflète le syndrome dont sont atteints les deux États voisins : ils se réfugient dans leur grandeur passée, mais ils peinent à concevoir leur grandeur à venir.

26. Il faut attendre deux décennies pour que la représentation change. Le marqueur le plus intéressant demeure la visite d'État de Valéry Giscard d'Estaing à Madrid en 1978. Ce dernier applique les éclairages de la Direction d'Europe du Quai d'Orsay dans le discours le plus emblématique de son voyage, face aux *Cortes*, en séance plénière.

Dans un monde où les vraies démocraties sont en petit nombre, l'exemple d'un pays de l'importance du vôtre est, pour tous les démocrates, un sujet de fierté et un encouragement. La France est favorable à l'entrée de l'Espagne dans la Communauté européenne. Elle est convaincue que c'est son intérêt, comme c'est celui de l'Espagne et comme c'est celui de l'Europe. Écartons par conséquent les doutes et les arrière-pensées, parfois habilement répandues, et constatons la réalité. Je sais que les Espagnols aiment la recherche ardente de la vérité [...] Il est évident que l'adhésion de l'Espagne [aux Communautés européennes] exigera de chacun

de nous – je dis : de chacun de nous – un vigoureux effort d'adaptation⁴⁰.

27. Ce discours prononcé s'avère très travaillé par rapport au projet initial d'allocation.

La position de la France [...] est claire. Encore faut-il dissiper certains malentendus nés d'une interprétation inexacte ou déformée de notre position. L'une de ces interprétations consiste à dire que la France a, sur le plan politique, une position de principe favorable, en ce qui concerne l'entrée de l'Espagne dans la CEE, et d'un autre côté une attitude hostile sur le plan économique. Telle n'est pas la réalité [...] [L]a vocation de l'Espagne est en Europe. Chacun sait également [...] que cette adhésion pose des problèmes. Mais ces problèmes techniques ne sont pas insolubles s'il existe une volonté politique⁴¹ [...]

28. La trame originelle déployait les mêmes idées, nonobstant moins adroitement. Le président de la République y aurait donné une image plus technocratique. Le discours prononcé s'adresse à des unités individualisées, tels les agriculteurs. À l'inverse, le projet ci-dessus ne parle pas des Espagnols et des Français mais de l'Espagne et de la France. S'y greffent des poncifs usés, tels les « problèmes techniques » solubles par la « volonté politique ». Le discours prononcé confère davantage l'aura d'un homme d'État, soucieux de tous et de chacun. Surtout, d'une version l'autre, il y a totale inversion du rapport de force entre l'Espagne et la France. Le discours exprimé est plus avisé que le discours projeté car il flatte mieux la fierté ibérique. Devant les *Cortes*, le président français déclare que l'Europe est honorée par la jeune démocratie espagnole. À l'inverse, le projet originel plaçait l'Espagne en position de demandeur, telle une démocratie émergente dont le salut viendrait de l'aide européenne. Enfin, entre les lignes, il accusait médias et politiques d'avoir

⁴⁰ « Discours du Président de la République aux *Cortes* », FR3, 29 juin 1978.

⁴¹ AMAE, DE, 4393. Projet de discours du Président de la République devant les *Cortes*.

semé le doute. Le discours prononcé est plus subtil et ne mentionne nulle « interprétation inexacte » qui reviendrait à taxer d'incompétence les Espagnols.

29. Pour la légation à Madrid, la visite de Valéry Giscard d'Estaing tient du grand œuvre. L'ambassadeur Emmanuel de Margerie recommande des collaborateurs pour l'Ordre National du Mérite et se plaît à décrire des services espagnols débordés par l'ampleur du séjour et secondés par des diplomates français de valeur⁴². Cet été 1978 fait d'effervescence et d'enthousiasme demeure, pour eux, une heure de gloire. Le 29 juin, le dîner offert au palais d'Aranjuez par le président de la République constitue l'apogée des réjouissances. Plus de 300 hôtes. Tenue de gala. Tout le spectre de l'élite espagnole est présent. Ministres, politiques, banquiers, industriels, officiers, aristocrates. Personnalités de la culture espagnole au sens large. Écrivains, universitaires, cinéastes. Jusqu'au président du Real Madrid. Valéry Giscard d'Estaing invite l'Espagne à sa table⁴³. Entre le tricentenaire sur l'île des Faisans de 1959 et cette visite de 1978 s'est amorcée, bien sûr, la Transition espagnole, ce qui confère une totale marge de manœuvre à la France pour se positionner sur un pied d'égalité avec l'Espagne.

30. C'est donc durant la Transition que les représentations franco-espagnoles basculent. Les regards neufs sur l'Espagne émergent souvent de stagiaires. En 1978, la polytechnicienne Hélène Laurent achève son stage à l'ambassade de France par un mémoire très clair. Celui-ci précise d'emblée que l'Espagne est mal connue des Français, ce qui entraînerait chez les Espagnols un sentiment de supériorité, d'infériorité aussi. D'une part, la supériorité, puisque les Espagnols souhaiteraient, par tradition, se donner des airs

supérieurs. D'autre part, l'infériorité, car ils guettent les progrès français de toute espèce. Par ailleurs la France aurait trop longtemps mésestimé de vieilles rancunes. Depuis le Moyen Âge, des Espagnols reprocheraient à la France de ne pas l'avoir aidée dans la *Reconquista*, ou encore de s'être alliée à l'empire ottoman sous François I^{er}. Certes, ces faits lointains relèvent d'une mémoire sélective. Cependant, ils s'avèrent symptomatiques. Par ailleurs, les Espagnols se sentiraient plus familiers des Français que des Portugais mais cette attirance plus passionnée que raisonnée, serait frustrée par l'Hexagone, à la fois « chaleureux et distant, recherché et fuyant ». Le phénomène est saisonnier aussi. Durant l'été, ce mépris s'accroît : « Les Espagnols ne prétendent-ils pas que les Français sont les touristes les plus voyants et les moins rémunérateurs ? ». Les médias sont révélateurs de ce déséquilibre. L'Espagne étudie tout ce qui est français. Presse, radio et télévision en sont saturés. En revanche, l'Espagne intéresserait moins la France⁴⁴.

31. C'est donc avec la mort de Franco que perçoit une mutation du regard français sur l'Espagne. Mais de nouveaux clichés remplacent les anciens, et quelques préjugés multiséculaires ne peuvent disparaître en quelques années. Par regard neuf sur l'Espagne, il faut entendre prise de conscience par les élites de l'administration française de la *nécessité* d'un regard neuf. L'exercice n'est pas toujours réussi, mais il est envisagé. Cet état d'esprit nouveau peut se résumer à trois considérations. D'abord, on passe d'un sentiment de supériorité à une plus grande admiration pour les facultés d'adaptation des Espagnols à la modernité, qu'elle soit économique – concurrence exacerbée avec la France – ou politique – affirmation du pluralisme, éveil de la société civile. Ensuite, le regard français se veut

⁴² AMAE, DE, 4393. Margerie à Direction du Personnel du Quai d'Orsay, 28 juillet 1978.

⁴³ AMAE, DE, 4393. Liste des invités au dîner d'Aranjuez du 29 juin 1978.

⁴⁴ AMAE, DE, 4391. Mémoire de fin de stage pour le Centre d'Analyse et de Prévision (CAP) du ministère des Affaires étrangères, réalisé par Hélène Laurent, Jacques Mabileau, juin 1978, 107 p.

moins superficiel. Progressivement, il ne se focalise plus sur les querelles palatines et embrasse les aspirations de la nation espagnole. Enfin, l'Espagne n'est plus considérée comme un pays à part, mais comme un voisin normalisé, devenu à la fois un ami et un concurrent occidental, comme d'autres. Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla démontre qu'émerge en France l'image d'une Espagne qui sort de sa léthargie. L'image d'un pays qui se réveille est un stéréotype nouveau dont abusent parfois les observateurs français⁴⁵.

Conclusion

32. En définitive, ce détour par la visite d'État de 1978 éclaire ce qui ne fonctionne pas en 1959. D'abord, sur le fond, bien sûr : du vivant de Franco, l'heure est à la mesure, voire à la demi-mesure. L'exécutif français souhaite éviter les engagements politiques avec la dernière dictature d'Europe de l'Ouest. Il en découle un tricentenaire plus confidentiel que ne l'auraient souhaité ses organisateurs sur le terrain. Sur la forme, ensuite, représenter le

tricentenaire s'avère un choix élitiste et donc, au vu des objectifs de dégel, discutable. L'aspect positif pour les décideurs est qu'il n'y a pas de *scandale* au sens premier du terme, puisque la rencontre avec le franquisme se fait sans écho. L'aspect négatif est que cette représentation en demi-teinte légitime déjà trop le franquisme pour les partisans du maintien de l'autarcie et ne va pas assez loin pour les tenants d'une libéralisation du franquisme par rupture de son isolement. Cet anniversaire, représentation *ex nihilo* projetée par des organisateurs aux références spécifiques puisées dans un passé idéalisé, est surtout en discordance avec d'autres représentations – voire d'autres préoccupations – plus locales, plus immédiates. Ici, la représentation totale de l'amitié – scénique, spatiale, iconographique, diplomatique – ressuscite le dernier grand œuvre de Velázquez, pari audacieux. Toutefois, cet événement se veut trop grandiose pour ce que la relation de voisinage a de médiocre à la fin des années 1950.

References citées

Sources d'archives

Archives du Ministère des Affaires Étrangères (Paris), Direction Europe, Espagne, volumes 246, 381, 4391, 4393.

Archivo de Asuntos Exteriores (Madrid), registros 5 038, 6 157, R025 6888.

Centre des Archives Diplomatiques (Nantes), ambassade Madrid, section F, volumes 312, 1063.

Fundación Nacional Francisco Franco (Madrid), document 23 12623 126.

« Discours du Président de la République aux Cortes », FR3, 29 juin 1978 <<http://www.ina.fr/politique/politique-internationale/video/DVC7808173001/valery-giscard-d-estaing-en-espagne.fr.html>>, consulté le 27/06/2011.

« Charles de Gaulle et la carrière de dictateur », 19 mai 1958, Palais d'Orsay, Paris, Radiodiffusion Télévision Française, <<https://www.ina.fr/video/I00012921>>, consulté le 3/10/2020.

Appareil critique

Colomer José Luis (dir.), 2003, *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 61-89.

⁴⁵ Delgado Gómez-Escalonilla 2004, pp. 130-133.

- Cubero, José, 2009, *L'Invention des Pyrénées*, Pau, Cairn.
- Delgado Gómez-Escalonilla, Lorenzo, 2004, « L'Espagne franquiste au miroir de la France : de l'ostracisme à l'ouverture internationale », *Siècles*, 20, pp. 117-133.
- Duccini, Hélène, 2012, « Le traité des Pyrénées », *L'Histoire par l'image*, <<http://histoire-image.org/fr/etudes/traite-pyrenees>>, consulté le 28/04/2020
- Dulphy, Anne, 2002, *La politique de la France à l'égard de l'Espagne de 1945 à 1955. Entre idéologie et réalisme*, Paris, Direction des Archives du Ministère des Affaires Etrangères.
- Fleites Marcos, Álvaro, 2009, « Un acercamiento engañoso: las relaciones políticas hispano-francesas entre 1958 y 1970 », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, <<http://ceec.revues.org/2738>>, consulté le 10/10/2011.
- Lavabre, Marie-Claire, 1998, « Maurice Halbwachs et la sociologie de la mémoire », *Raison présente*, 128, pp. 5-24
- Martin-Pañeda, Pablo, 2015, *Que dire à l'Espagne ? De l'isolement franquiste à la démocratie européenne, la France au défi, 1957-1979*, Bruxelles, Euroclio, PIE Peter Lang.
- Montagnier, Jean-Paul, 1998, « Le Te Deum en France à l'époque baroque : Un emblème royal », *Revue De Musicologie*, 84, pp. 199-233.
- Olazabal, Borja, 2018, « La "resurrección" del pabellón que ideó Diego Velázquez en la Isla de los Faisanes », *El Diario Vasco*, 31 mars, <<https://www.diariovasco.com/culturas/resurreccion-pabellon-ideo-20180331112955-nt.html>>, consulté le 27/07/2020.
- Richardot, Robert, 2019, « L'île des Faisans le mini-royaume des vice-rois d'Espagne et de France », *Le Monde*, 2 août, <https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2019/08/02/l-ile-des-faisans-le-mini-royaume-des-vice-rois-d-espagne-et-de-france_5495709_4500055.html>, consulté le 27/07/2020
- Sainz, Luis Ignacio, 2006, « La isla de los faisanes Diego de Velázquez y Felipe IV: Reflexiones sobre las representaciones políticas », *Argumentos*, 19 (51), pp. 147-167.
- Sánchez Sánchez, Esther, 2006, *Rumbo al Sur, Francia y la España del desarrollo (1958-1969)*, Madrid, CSIC.
- Sermet, Jean, 1960, *Le tricentenaire de la paix des Pyrénées, 1659-1959*, Saragosse, Instituto de Estudios Pirenaicos-Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

D'ISABEL AUX 50 ANS DE PHILIPPE VI (2012-2018) AUTOUR DU STORYTELLING ROYAL

Mathias Ledroit¹
Université Gustave Eiffel
LISAA-EMHIS

Aude Plagnard²
Université Paul-Valéry, Montpellier 3
EA 740 IRIEC

Résumé : Cet article porte sur certaines des stratégies de communication mises en œuvre par la Maison Royale d'Espagne dans les médias publics et notamment par rapport à la série *Isabel* et dans le reportage *Rey Felipe, 50 años* (diffusé sur RTVE le 25/01/2018). Contrairement aux théoriciens de l'époque moderne qui ont sacralisé la dignité royale et divinisé la personne du souverain, les spécialistes en communication du XXI^e siècle développent des stratégies de *storytelling* qui, à l'inverse, humanisent le souverain. Pour ce faire, ils favorisent un processus d'identification complexe, destiné à assurer la légitimité de l'institution monarchique et la continuité de la Couronne, à une époque où celle-ci est de plus en plus contestée par la société civile espagnole. Nous abordons ici la question du lien entre le roi et ses sujets en nous intéressant plus précisément à deux corpus qui mettent en jeu des mécanismes inverses d'identification du téléspectateur à la figure royale. Alors que la série *Isabel* multiplie les supports de l'identification avec une figure historique fondatrice de la légitimité monarchique, le documentaire *Rey Felipe, 50 años* modèle le caractère exceptionnel du monarque à partir d'une codification affectée de sa vie familiale.

Mots-clés : *Isabel* (série), Radio TeleVisión Española, médias publics espagnols, communication de la Maison Royale d'Espagne, légitimation de la monarchie, représentation de la Couronne d'Espagne.

Título: De *Isabel* a los 50 años de Felipe VI (2012-2018): acerca del *storytelling* regio

Resumen: Este artículo estudia algunas de las estrategias de comunicación desarrolladas por la Casa Real de España en los medios públicos, a través de dos ejemplos: indirectamente, en una visita al rodaje de la serie *Isabel*; directamente en el reportaje *Rey Felipe, 50 años* (emitido por RTVE el 25/01/2018). Al contrario de las teorías de la época moderna, que sacralizaron la dignidad regia y divinizaron la persona del soberano, los

¹ Mathias Ledroit est maître de conférences en civilisation de l'Espagne moderne et contemporaine à l'Université Paris-Est Gustave Eiffel. Spécialisé en histoire et en littérature catalanes des XVI^e et XVII^e siècles, ses recherches portent principalement sur les relations entre la Catalogne et le gouvernement royal de la Monarchie Catholique par l'étude, notamment, de la diplomatie de la ville de Barcelone.

² Aude Plagnard est maîtresse de conférences en littératures comparées à l'Université Paul-Valéry de Montpellier. Ses recherches portent sur le genre épique à l'époque moderne et sur les étroites relations littéraires et politiques qui lièrent alors l'Espagne et le Portugal. Elle coordonne aussi la publication numérique pour le projet d'édition de la polémique suscitée par la nouvelle poésie de Luis de Góngora développé par Mercedes Blanco au sein du Labex OBVIL. Signature institutionnelle : Univ Paul Valéry Montpellier 3, IRIEC EA 740, F34000, Montpellier, France.

especialistas en comunicación del siglo XXI desarrollan estrategias de *storytelling* que humanizan al soberano y favorecen la identificación de los espectadores, con el fin de legitimar la institución monárquica y la continuidad de la Corona, en una época en la que crecen las críticas en la sociedad civil española. Planteamos aquí la cuestión del vínculo entre el rey y los súbditos enfocando dos corpus que ponen en juego mecanismos de identificación inversos del espectador de televisión con la figura regia. Mientras que la serie *Isabel* multiplica los soportes de identificación con una figura histórica fundadora de la legitimidad monárquica, en el documental *Rey Felipe, 50 años*, al contrario, el carácter modélico del monarca procede de una codificación afectada de su vida familiar.

Palabras clave: *Isabel* (serie), Radio TeleVisión Española, medios públicos españoles, comunicación de la Casa Real de España, legitimación de la monarquía, representación de la Corona española.

Title: From *Isabel* to Philip VI's 50th birthday (2012-2018): a Royal Storytelling

Abstract: This article deals with some of the strategies that the Royal House of Spain have developed in public media. Two specific examples are discussed: the communication about the series *Isabel* and the TV report *Rey Felipe, 50 años* (RTVE, 01/25/2018) about the King's birthday. Unlike modern theorists, who sanctified royal dignity and divinised the sovereign, communication specialists from the XXIst century have developed a narrative in order to make him closer to the people thanks to a complex process of identification. The aim of this strategy is to legitimate the Monarchy and the permanence of the Crown, at a time when discordant voices have flourished in the Spanish civil society. The relationship between the King and his subjects will be examined through two specific corpora that use opposite mechanisms of identification to the royal figure. On the one hand, the series *Isabel* multiplies the supports of identification with the first historic figure of Spanish modern monarchy, on the other hand, the report *Rey Felipe, 50 años* shapes Philip VI's exceptionality by referring to an affected family life.

Keywords: *Isabel* (series), Radio TeleVisión Española, Spanish public media, communication of the Royal House of Spain, legitimation of the monarchy, representation of the Spanish crown.

Pour citer cet article – To cite this article : Ledroit, Mathias & Plagnard, Aude, 2021, « *D'Isabel aux 50 ans de Philippe VI (2012-2018) : autour du storytelling royal* », coord. par Catherine Berthet Cahuzac, *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines*, n° 7, <https://cecil-univ.eu/C7_5>, mis en ligne le 18/12/2020, consulté le jj/mm/aaaa.

Reçu – Received : 19.12.2019
 Accepté – Accepted : 13.03.2020

Introduction³

Le fondement principal de tout État est l'obéissance des sujets envers leur supérieur, et celle-ci se fonde sur l'éminence de la vertu du prince [...] Mais l'important est que la prééminence du prince ne soit pas consacrée à des choses inappropriées et n'ayant aucun poids, ou presque, mais à des choses qui élèvent l'esprit et l'intelligence et qui apportent une grandeur presque céleste et divine

et rendent l'homme véritablement supérieur et meilleur que les autres⁴.

1. C'est ainsi que Giovanni Botero théorise, dans *De la raison d'État*, la relation du monarque avec ses sujets. La question de la représentation du souverain en découle, laquelle traverse l'ensemble de la pensée politique, médiévale et moderne. Les théoriciens et les *arbitristas*, notamment dans les miroirs des

³ Nos remerciements vont à Guillaume Videlier pour ses conseils et sa relecture attentive de l'article.

⁴ Botero 2014, pp. 82-83.

princes – genre foisonnant dans l'Espagne moderne –, offrent aux souverains des conseils voués à consolider leur légitimité et leur majesté par l'intermédiaire d'un système de représentations qui renforce le lien d'amour qui les unit à leurs sujets, tout en les plaçant dans une position d'exception. Cette mise en scène passe par la multiplication de symboles visibles dans l'espace public, mais aussi par l'étiquette ou encore par des cérémonies majestueuses, telles que les entrées royales, dont la dramaturgie n'a eu de cesse de se complexifier avec le temps.

2. La sécularisation et la démocratisation de nos sociétés occidentales n'ont pas, pour autant, fait disparaître ces questions. Au contraire, la représentation de la Couronne est toujours d'actualité, voire plus pressante encore au fur et à mesure que l'institution monarchique est perçue comme contradictoire avec la démocratie. Elle s'accompagne d'une évolution des instruments de représentation et des modalités discursives mobilisées par le pouvoir. Aujourd'hui, c'est en effet davantage par le canal audiovisuel que le roi entretient et ravive ce lien d'amour dont il tire autorité et légitimité. Ainsi, la couronne administre l'image royale à l'heure où les sujets sont des téléspectateurs. Le roi d'Espagne est particulièrement conscient de cet enjeu, lui qui a épousé une journaliste et présentatrice de télévision en 2004, avant de monter sur le trône en 2014. Or, la dernière décennie a vu se développer en Espagne des productions télévisuelles consacrées à l'institution monarchique, au moment même de la fin tourmentée du règne de Juan Carlos (scandale de la chasse à l'éléphant le 11 avril 2012 ; scandales financiers jusqu'à l'abdication du 2 juin 2014).

3. Nous explorons l'hypothèse selon laquelle, dans les médias publics (RTVE, pour le cas espagnol), la représentation de la couronne

n'implique pas la seule représentation du monarque actuellement régnant ; elle s'étend aussi à l'ensemble des représentations de l'institution monarchique, y compris indirectement, lorsqu'il s'agit de fictions historiques dont la couronne ne supervise pas directement la réalisation.

4. Nous analyserons ici ces deux types d'influence de la monarchie, direct et indirect, à travers deux exemples. D'un côté, les séries à succès retraçant les origines modernes de l'institution – *Isabel* (2012-2014) suivie de *Carlos, Rey Emperador* (2015) en sont deux témoins. De l'autre, l'un des nombreux reportages consacrés à Philippe VI depuis son avènement en 2014, à l'occasion de son cinquantième anniversaire. Ces deux corpus mettent en jeu des mécanismes inverses d'identification du téléspectateur à la figure royale. Alors que la série *Isabel* multiplie les supports de l'identification avec une figure historique fondatrice de la légitimité monarchique, le documentaire diffusé en janvier 2018 en l'honneur du cinquantième anniversaire du roi fonde le caractère exceptionnel du monarque sur une normalisation affectée de sa vie familiale. À travers ces documents aux supports divers – filmiques, textuels et photographiques –, il s'agira d'observer le véritable *storytelling* mis en place par la Maison Royale et RTVE. L'arc chronologique ample auquel recourent ces représentations de la monarchie, entre le XVI^e et le XXI^e siècles, est constitutif des modalités discursives de l'institution pour assurer sa légitimité, sa stabilité et sa pérennité.

1. La persuasion d'un passé à l'image du présent

1.1. Une généalogie renouvelée

5. En 2013, la série *Isabel* a conclu sa deuxième saison. Elle s'ouvre sur la promesse de la prise de Grenade⁵ et se ferme par l'image

⁵ Il s'agit d'un épisode anticipé, une prolepse, qui ouvre la saison par son point d'arrivée, de même que le couronnement d'Isabel ouvre et ferme la première

saison, et la mort d'Isabel la troisième, selon une rhétorique manifestement et intentionnellement répétitive.

des trois navires de Christophe Colomb voguant vers les nouveaux horizons américains au coucher du soleil : 1492, année charnière entre la *Reconquista* et la *Conquista*.

6. Le 19 février 2014, le tournage en arrive au dernier épisode de la troisième et dernière saison. Ainsi, c'est pour la mort fictive d'Isabelle la Catholique, point d'orgue de la série, que les héritiers de la couronne, Philippe de Bourbon et Letizia Ortiz, assistent au tournage et rencontrent ainsi les acteurs qui incarnent les origines de l'État moderne espagnol. Un reportage, soigneusement orchestré par RTVE pour l'occasion, immortalise cette rencontre, qui a soin de mettre en valeur une rencontre symbolique, par laquelle se rejoignent deux points clef de l'histoire de la monarchie, distants de cinq siècles⁶.

7. Par un bon mot attendu du public, Philippe de Bourbon s'exclame, en donnant l'accolade à Rodolfo Sancho (Ferdinand le Catholique dans la fiction) : « *iHombre, que ya tenía ganas de ver a mi antepasado!* » Au fil de ce reportage, l'héritier reconnaît (on pourrait presque dire, adoube) ceux qu'il appelle lui-même ses nouveaux ancêtres. Pour le dire autrement, la politique audiovisuelle de Radio TeleVisión Española permet à Philippe de Bourbon de créer sa propre généalogie, enjambant en quelque sorte ses prédécesseurs et au premier chef son père, Juan Carlos I^{er}, dont il prend officiellement la succession le 19 juin 2014 – quatre mois jour pour jour après le reportage en question, en vertu d'une coïncidence évidemment fortuite. L'opération est opportune dans un contexte où l'héritage de Juan Carlos I^{er} n'est pas favorable à l'image du nouveau roi. Son père a souffert une série de revers médiatiques et juridiques qui poussent plutôt l'héritier à affirmer sa différence vertueuse. Pour restaurer l'image de la dignité royale et repenser la continuité dynastique, il

est ainsi opportun de renvoyer à une femme, première reine moderne, une reine catholique dont la moralité et la probité constituent un lieu commun de l'historiographie.

8. Au fil de ce reportage, la fiction et l'actualité s'entrecroisent en même temps que les deux couples exercent une fonction de légitimation réciproque. Les personnages de la série, à travers les acteurs Rodolfo Sancho et Michelle Jenner, incarnent l'ancienneté de la dignité royale (au-delà des changements dynastiques, des Trastamares aux Habsbourgs puis aux Bourbons), renouant directement avec ce moment fondateur de l'unification de la péninsule par la Couronne. Isabelle est, en ce sens, un personnage clef puisqu'elle incarne, tout comme prétend le faire Philippe VI en 2014, une renaissance de l'Espagne et de l'institution monarchique, après le règne chaotique de son frère Henri IV, qui poussa la Castille dans le désordre civil. La saison I de la série couvre les événements préalables à son avènement et est placée sous le signe de la mort, voire l'assassinat, du prédécesseur d'Isabelle. Dans un contexte bien sûr tout différent, Philippe VI succède à son père après un règne abrégé par l'abdication parce qu'il mettait en péril la monarchie. Quelques mois avant que Juan Carlos I^{er} n'annonce officiellement le projet d'abdiquer du trône, Philippe VI travaillait déjà à montrer qu'il était prêt à assumer la charge qui lui était destinée. En retour, la fiction se trouve confortée par la visite royale, en vertu d'un effet de réel parafilmique : d'après le commentaire *off* du reportage RTVE, « deux véritables Princes » (« *dos Príncipes de verdad*⁸ ») garantissent le réalisme du jeu des acteurs, la dignité des personnages et le réalisme historique de la représentation, à rebours de la chronologie. L'atemporalité de la dignité royale permet ainsi à la série de se doter d'un référent

⁶ RTVE 1, « Los príncipes de Asturias, en el rodaje de Isabel », reportage diffusé le 19 février 2014.

⁷ « Ma foi, il était temps, j'avais hâte de voir mon ancêtre ! »

⁸ RTVE 1, « Los príncipes de Asturias, en el rodaje de Isabel ».

historique hors fiction, en dépit de son anachronisme.

9. Si la légitimation qui s'opère entre la Couronne et la série – entre le personnage du futur Philippe VI et le personnage d'Isabelle – est réciproque, c'est pourtant bien l'image de la monarchie actuelle qui est au centre de la composition du reportage RTVE. Les photos incluses dans l'article « Los príncipes visitan el plató de "Isabel" » (*elpais.es*, 19 février 2014⁹) le manifestent clairement. Le couple royal se tient au centre de la composition, assurant le lien entre l'équipe de production (à droite) et les acteurs (à gauche). Philippe de Bourbon est stratégiquement placé à côté d'Isabelle : c'est bien entre eux que se joue le lien d'héritage et de continuité, autour, donc, de la Couronne de Castille. L'entreprise de communication tient ici lieu de théorisation de l'image royale. Dans cette construction, Letizia Ortiz n'est pas en reste. Sur un plan plus médiatique, cette fois, la future reine répond au personnage d'Isabelle : deux femmes blondes, de gabarit similaire, toutes deux personnages publics. L'équipe artistique et technique et le reste des acteurs figurent quant à eux une possible métonymie de la diversité de la société sur laquelle chacun des monarques, fictif ou réel, exerce son pouvoir.

10. Cette mise en scène de la rencontre entre le passé et le présent n'est ni accidentelle, ni fortuite. Elle s'inscrit dans un programme télévisuel dont participe RTVE, en particulier au sein des séries qu'il produit, pour construire une nouvelle histoire et, ce faisant, une nouvelle image de la monarchie espagnole.

1.2. Le roi, spectateur idéal et modèle d'une histoire RTVE

[Felipe et Letizia] se quedaron sorprendidos por la cuidadosa reproducción que se

*hizo de La Alhambra de Granada. Como los Príncipes tenían muy reciente la visita a la verdadera Alhambra, pudieron comprobar el cuidado y el mimo con el que está reproducido todo*¹⁰.

11. La journaliste qui couvre la visite des deux princes n'hésite pas élever ces derniers au rang de témoins et de juges privilégiés de l'historicité de la série. Face à l'entreprise de recréation du passé castillan, le roi fait figure de spectateur idéal et premier de la série : littéralement, puisqu'il assiste aux coulisses du tournage, et symboliquement, en tant qu'on lui prête une expertise particulière. Sa capacité à apprécier la fidélité descriptive de la série est jaugée à partir d'une pièce hautement symbolique du patrimoine national et de l'histoire des Rois Catholiques : l'Alhambra de Grenade. On a déjà vu que c'est autour de la reconquête de Grenade que s'organise la deuxième saison. C'est à cet héritage que Philippe et Letizia reviennent pour juger et autoriser l'ensemble du récit. L'expression « *el cuidado y el mimo con el que está reproducido todo*¹¹ » précise la nature du lien établi entre le roi, premier spectateur, et les directeurs de la série. Il est caractérisé à la fois par la fidélité résultant d'une attention particulière portée au référent historique et par l'amour, caractéristique du lien entre le roi et ses sujets, qui augmente cette fidélité.

12. Ce second mécanisme d'autorisation de la série, concernant l'authenticité du contenu, n'est pas à prendre à la légère dans la mesure où *Isabel* se donne pour but non seulement de divertir les téléspectateurs, mais aussi d'informer un large public sur l'histoire nationale espagnole à travers celle de la monarchie. Il existe ainsi, en marge de la série, une section de courts métrages intitulée « *curiosidades históricas* », diffusée entre le

⁹ *elpais.es*, « Los príncipes visitan el plató de "Isabel" », 14 février 2014.

¹⁰ *abc.es*, « Los Príncipes asisten a la muerte de la Reina en el rodaje de la serie "Isabel" », 20 février 2014 : « [Philippe et Letizia] ont été surpris par le soin qui a été apporté à la reconstitution de l'Alhambra de

Grenade. Comme le prince et la princesse avaient visité très récemment le vrai palais de l'Alhambra, ils ont pu constater le soin et la délicatesse avec lesquels a été reconstitué l'ensemble. »

¹¹ « le soin et la délicatesse avec lesquels a été reconstitué l'ensemble »

8 septembre et le 1^{er} décembre 2014, c'est-à-dire en même temps que la dernière saison¹². Deux personnalités y interviennent : Teresa Cunillera, assesseure historique de la série et guide à l'Alcázar de Ségovie, et Óscar Villaroel González, professeur médiéviste de l'Universidad Complutense de Madrid. Ces courtes vidéos proposent le plus souvent une réinterprétation personnelle et psychologique du destin des personnages historiques mis en fiction. On interroge ainsi les causes souvent suspectes de la mort (« *¿Murió el príncipe Juan por culpa del sexo?* », « *¿De qué murió Miguel de la Paz?* », « *¿Deseaba Felipe "El Hermoso" la muerte de Miguel de la Paz?* »¹³), ou encore les épisodes les plus délicats d'une vie matrimoniale sulfureuse et tourmentée (« *¿Cómo fue el amor a primera vista de Juana y Felipe?* », « *¿Maltrataba Felipe "El Hermoso" a Juana "La Loca"?* »¹⁴). Dans ces brefs épisodes, les deux commentateurs interviennent successivement, tandis que défilent à l'image des passages de la série qui orientent la conversation sur différents aspects de l'événement commenté. Tandis qu'Óscar Villaroel González s'applique à énoncer les faits historiques – qu'ils soient sous-jacents aux choix d'écriture du scénario, ou qu'ils les contredisent clairement¹⁵ –, Teresa Cunillera s'attache au contraire à donner aux personnages historiques une épaisseur psychologique facilement communicable aux téléspectateurs. Il en résulte un statut nouveau d'autorité de la fiction sur l'histoire qui met en valeur en particulier les faits les mieux à même de résonner avec les préoccupations contemporaines.

13. L'acteur lui-même devient ainsi tout naturellement fondé à donner un avis sur son propre personnage. Une autre série de courts métrages, intitulée « *#TantoMonta* », réactualise, sous le signe du *hashtag*, la devise des Rois Catholiques. Il s'agit d'une série de courtes interviews où les acteurs, souvent présentés en couple, répondent aux questions des téléspectateurs relayées par la présentatrice Elena S. Sánchez. Le douzième programme de la série réunit ainsi Pablo Derqui (Henri IV de Castille) et William Miller (son favori don Juan de la Cueva). L'une des questions prend ainsi à parti Pablo Derqui : « *¿Crees que Enrique IV pudo haber sido homosexual? Muchos historiadores creen que sí, pero tú, ¿qué opinas?*¹⁶ » La question que les historiens n'ont pas su trancher est ainsi adressée à l'acteur qui, pour avoir incarné le personnage (en vertu d'une forme étonnante de paradoxe du comédien), doit pouvoir trouver une réponse psychologique sinon plus juste, du moins plus convaincante aux yeux du public. La réponse des deux acteurs évite bien sûr de s'engager sur le terrain de l'historicité (« *puede ser... puede no ser...* », nuance prudemment William Miller) démontrant par-là la faible opérativité de la fidélité historique dans les choix de direction de la série. Sa réponse se situe, au contraire, sur le terrain de la poétique : « *Es interesante pensar que sí?*¹⁷... » En effet, l'homosexualité du souverain le placerait dans une situation contradictoire entre le devoir conjugal reproductif et l'orientation sexuelle, dotant ainsi le personnage d'une épaisseur psychologique contradictoire et séduisante pour le public contemporain.

¹² La section « *curiosidades históricas* », disponible sur la page web de la série, est composée de 43 épisodes.

¹³ « *Le Prince Jean est-il mort à cause du sexe* », « *De quoi Miguel de la Paz est-il décédé ?* », « *Philippe le Beau souhaitait-il la disparition de Miguel de la Paz ?* ».

¹⁴ « *Comment fut le coup de foudre de Jeanne et Philippe ?* », « *Philippe le Beau maltraitait-il Jeanne la Folle ?* ».

¹⁵ C'est le cas, par exemple, dans l'épisode intitulé « *¿Es verdad que Carlos I nació en una letrina?* » (RTVE 1, *Curiosidades históricas*, 27/10/2014).

¹⁶ RTVE 1, « *Programa 12. Pablo Serqui y William Miller* », *Tanto Monta*, 18/11/2014 : « *Penses-tu qu'Henri IV de Castille a vraiment pu être homosexuel ? Beaucoup d'historiens le pensent, mais toi, quelle est ton opinion ?* » Nous adaptons l'orthographe et la ponctuation.

¹⁷ *Ibid.* (39) : « *Il est intéressant de le penser...* »

14. L'ensemble de ces éléments montre combien les acteurs du présent (du roi aux acteurs de la série) deviennent les garants de l'historicité ; la fiction peut ainsi devenir le référent premier aux yeux des téléspectateurs.

15. Or, l'histoire ainsi reconstruite acquiert une capacité de persuasion accrue dans la mesure où elle s'inscrit dans un système intersériel où l'on retrouve les mêmes acteurs. Deux *corpora* participent de cette construction. D'une part, la continuation d'*Isabel* par la série *Carlos, Rey Emperador*, elle aussi conçue en forme de biographie, depuis l'accession de Charles Quint au trône jusqu'à sa mort (1516-1558). Au fil des dix-sept chapitres émis entre septembre 2015 et janvier 2016 (un an après la dernière saison d'*Isabel*), la série prolonge la précédente en reprenant en partie les mêmes personnages et leurs acteurs, le même langage et les mêmes structures poétiques. Dans l'intervalle entre *Isabel* et *Carlos emperador*, apparaît une autre citation, plus ponctuelle mais non moins significative, dans une autre série contemporaine : *El ministerio del tiempo*. On y suit trois agents du ministère du Temps espagnol, chargés de circuler dans l'histoire de l'Espagne pour en garantir la pérennité et l'immuabilité. Grâce à un système de portes temporelles, ils circulent dans le passé et évitent, en certains points stratégiques, que le cours de l'histoire ne soit altéré par un passé alternatif à celui que nous connaissons aujourd'hui. Le quatrième épisode de la première saison, intitulé « *Una negociación a tiempo* » (diffusé le 16 mars 2015), nous plonge directement dans les origines fictives de ce ministère singulier, qui sont attribuées, justement, à Isabelle la Catholique, incarnée à nouveau par Michelle Jenner. Le rabbin Abraham Levi aurait offert à la reine le *Libro de las puertas* – un ouvrage ésotérique à l'origine de la maîtrise des déplacements dans le temps – en échange d'une protection particulière à

l'époque de l'expulsion des Juifs d'Espagne. Le rabbin n'ayant pas obtenu la protection escomptée (il fut brûlé par l'inquisiteur Torquemada sans que la reine en ait été informée), ses héritiers réclament compensation au ministère du Temps. La solution envisagée, une fois n'est pas coutume, consiste à altérer l'histoire pour permettre à la reine Isabelle de tenir sa parole. La patrouille est composée de trois personnages : Alonso, Amelia et Julián, qui est justement incarné par Rodolfo Sancho. Les trois agents du ministère obtiennent une audience auprès de la reine, en 1491, qui accepte d'intervenir pour réparer l'injustice. « *iJuraría que la conozco de algo*¹⁸ ! », s'exclame en aparté Rodolfo Sancho. La série joue ainsi sur la double identité de l'acteur, qui renvoie, dans ce décor et dans ce contexte historique, au personnage issu d'une autre série (Ferdinand le Catholique) plutôt qu'au sien propre (Julián). Au-delà de l'effet comique produit par la distanciation, on nous montre aussi par là la force de conviction d'*Isabel* au sein du régime de vérité (et d'historicité) des séries RTVE, qui gagne en autonomie.

1.3. Le personnage comme support de l'identification

16. Les personnages d'*Isabel* tirent leur force de conviction de l'empathie qu'ils suscitent auprès du téléspectateur. La fonction de la série est didactique : c'est à travers le point de vue des personnages que les Espagnols doivent revisiter l'histoire nationale. *Revisiter*, au sens figuré comme au sens propre, puisque de nombreux projets touristiques se greffent sur l'engouement provoqué par la série et les paysages qui y sont remis au goût du jour. Ainsi le *Portal Oficial de Turismo de la Junta de Castilla y León* propose-t-il une « *Ruta de Isabel* » à travers les provinces de Ségovie, de Valladolid et d'Ávila¹⁹. Il n'est pas moins significatif de constater que

¹⁸ « Je jurerais la connaître de quel que part ! »

¹⁹ Junta de Castilla y León, « Ruta de Isabel ».

Teresa Cunillera, conseillère historique de la série et guide de l'Alcázar de Ségovie, est aussi l'auteure d'un récit des voyages d'Isabelle, *La España de Isabel*, entièrement rédigé à la première personne, à la manière d'un récit autobiographique. Sur la couverture, on trouve bien sûr une photo de Michelle Jenner en Isabelle, signe que c'est la jeune femme de la série, autant que le personnage historique, qui est le support de l'identification²⁰.

17. La série a en effet été pensée pour prêter au personnage historique des préoccupations psychologiques susceptibles d'éveiller l'attention du spectateur contemporain. Si c'est bien l'histoire qui fournit la trame principale de la série, de nombreux sous-ensembles narratifs sont motivés par les aventures privées de la reine. Un exemple suffit à l'illustrer : l'histoire conjugale d'Isabelle et de Ferdinand, traitée sur le mode psychologique. La nuit de noce (épisode 10) donne lieu à une scène amoureuse et érotique. C'est le cas aussi pour celles de leurs enfants, à l'exception de la consommation du mariage de Jeanne de Trastamare, présentée à travers une scène de sexe violente, suggérant le viol et soulignant l'évidente minorité de l'épouse. L'adultère de Ferdinand (épisode 15) est lui aussi traité sur le mode psychologique, puisque l'on fait coïncider l'annonce de l'infidélité de Ferdinand et de la naissance de sa fille illégitime, Juana María de Aragón, avec l'avortement que souffrit Isabelle la Catholique lors de sa seconde grossesse, comme si le choc psychologique de la nouvelle avait provoqué la perte du fœtus. Or, la fille adultère de Ferdinand le Catholique naquit en 1471, alors que l'avortement d'Isabelle eut lieu en 1475. La juxtaposition artificielle des deux événements est pensée pour forcer l'interprétation psychologique des infortunes souffertes par une reine

qui suscite ainsi la compassion des téléspectateurs.

18. La fiction fait ainsi d'Isabelle, plus qu'une reine, un personnage qui s'ajuste à l'idée que les spectateurs du XXI^e siècle se font d'une femme de pouvoir. Le *storytelling* autour de l'image royale excède ainsi largement les seules productions orchestrées par la Maison royale. RTVE y joue un rôle majeur qui s'étend bien au-delà du domaine télévisuel.

2. Représentation de l'intimité du roi

19. Ce processus d'identification à la figure du souverain par l'intermédiaire d'une mise en fiction est également mobilisé dans les reportages que RTVE, dans l'émission *Informe Semanal*, a diffusés tout particulièrement le 27 janvier 2018, à l'occasion du cinquantième anniversaire de Philippe VI : *Rey Felipe, 50 años*²¹.

20. Le reportage s'ouvre sur une scène du quotidien. Philippe VI, tenant l'infante Leonor par la main, descend l'escalier du palais de la Zarzuela, la résidence des rois d'Espagne depuis 1962. La jeune fille porte un uniforme scolaire. Le roi tient dans sa main gauche le cartable de sa fille. En fond sonore résonnent les premières notes de « Bitter sweet symphony » des Verve. On entend la voix de Philippe VI prononcer les mots suivants : « *Me considero como cualquier otro, vamos; con mis defectos, mis cualidades, mis preocupaciones, mis frustraciones, mis alegrías: todo, ¿no? Yo creo que eso es lo que define a una persona. Para ser rey, antes hay que ser persona*²². » Philippe VI et l'infante Leonor arrivent dans le vestibule de la maison. Sofia puis Letizia apparaissent sur le côté gauche. Letizia semble pressée. Elle porte son manteau et quelques dossiers reliés. Dans le plan suivant, l'œil de la caméra

²⁰ Cunillera 2013.

²¹ Dans l'émission *Informe Semanal* de Radio Televisión Española, diffusée le 27/01/2018.

²² « Disons que je suis comme tout le monde ; avec mes défauts, mes qualités, mes soucis, mes frustrations, mes

joies : tout, n'est-ce pas ? Je pense que c'est ce qui définit une personne. Pour être un roi, il faut d'abord être une personne. »

nous situe à l'extérieur, sous le porche de la maison. La porte s'ouvre et nous voyons la petite famille sortir pour s'installer dans la voiture qui les attend devant. Tout comme il n'y avait pas de personnel de maison à l'intérieur, il n'y a, à l'extérieur, ni portier ni chauffeur. Letizia ouvre elle-même la porte du véhicule pour y prendre place. Les deux jeunes filles rangent leurs cartables elles-mêmes dans le coffre avant de s'installer à l'intérieur. Philippe VI referme le coffre, se dirige vers la porte par laquelle est entrée l'infante Leonor, princesse des Asturies, héritière de la Couronne. Il ferme lui-même la porte. La voiture quitte le porche d'entrée et disparaît dans les jardins, sans doute en direction de la sortie. En fond, nous entendons encore « Bitter Sweet Symphony » et la voix-off nasillarde commente : « *Enero de 2018, sin apenas despuntar el alba, comienza la jornada, cada uno a sus obligaciones. Unos días toca enseñar; todos los días toca aprender*²³. » Le mot « *jornada* » interpelle par sa polysémie puisqu'il désigne à la fois la journée de travail, le voyage, mais aussi l'acte d'une pièce de théâtre. Cette scène d'exposition, qui présente une journée quotidienne de la famille royale – la famille nucléaire – est interrompue par des images d'archives représentant Philippe VI dans son enfance. De retour au XXI^e siècle, nous nous trouvons désormais à l'intérieur de la voiture, en caméra embarquée, rappelant les procédés de la télé-réalité. C'est Philippe VI qui conduit. Letizia est sur le siège passager. Les infantes se sont assises à l'arrière. Letizia demande : « *¿Tú tienes un examen, Sofía*²⁴? » La réponse de la jeune fille n'est pas audible. Philippe VI intervient : « *¡Qué suerte*²⁵! » De là, nous comprenons que

l'infante n'a pas d'examen. Nous assistons à une scène banale de la vie quotidienne : un père et une mère qui accompagnent leurs filles à l'école avant de se rendre eux-mêmes au travail.

21. L'entrelacs d'images d'archives et d'images actuelles sert à renforcer l'idée que la vie de Philippe VI est, comme l'insinue la bande-son, une « symphonie douce-amère ». Amère, parce que Philippe VI est né pendant la dictature franquiste. Celle-ci n'est pas encore explicitement évoquée dans le reportage, mais tout le monde a en tête la fin du régime, la Transition et les images célèbres de la tentative du coup d'État du 23 février 1981. Son enfance insouciant a dû être brutalement interrompue, explique la voix-off : « *Tendrá que aprender más pronto que tarde lo que es la renuncia. Jugará con un uniforme prematuro para andar el camino de la disciplina*²⁶. » Pendant ce temps, défilent des images d'un petit garçon insouciant qui illustrent l'apparente douceur de son enfance : il joue à la balançoire et sur un tourniquet. Nous le voyons en train d'être placé sur le dos d'un poney par son père ou encore dans un twiner, aux côtés de sa mère. Sur l'image suivante, il suit son père à moto. Une scène de complicité entre parents et enfants fait irruption à l'écran, où s'installe ensuite un gros plan sur le visage angélique d'un petit enfant blond. Le commentateur poursuit :

*Aprenderá palabras bellas en distintas lenguas y tendrá que entender aquellas que jamás le hubiera gustado emplear, vivir y sentir: desastre, rencor, atentado, rabia, muerte, resentimiento. Aquel niño hablará con los poderosos, reconocerá al sabio y admirará al poeta. El destino le acompaña. El futuro les espera*²⁷.

²³ « En janvier 2018, avant même que l'aube ne se lève, la journée de travail commence, chacun vaque à ses occupations. Certains jours, il faut enseigner ; tous les jours, apprendre. »

²⁴ « Toi, tu as un contrôle, Sofía ? »

²⁵ « Quelle chance ! »

²⁶ « Il devra apprendre au plus tôt ce qu'est le renoncement. Enfant, il jouera avec un uniforme pour arpenter le chemin de la discipline. »

²⁷ « Il apprendra de beaux mots dans différentes langues et devra comprendre ceux qu'il n'aurait jamais aimé utiliser, vivre ni ressentir : désastre, rancœur, attaque, rage, mort, ressentiment. Cet enfant parlera avec les puissants, reconnaîtra les sages et

22. Résonne encore, en bande sonore, la mélodie de « The Bitter Sweet Symphony », dont on n'entend jamais les paroles, et pour cause ; elles seraient en complète contradiction avec ce qui nous est montré : « *Cause it's a bitter sweet symphonie this life / Trying to make ends meet, you're a slave to the money then you die*²⁸ ». Cet intermède se conclut sur la phrase suivante : « *El destino le acompaña; el futuro les espera*²⁹ », avec le passage d'un singulier, renvoyant à Philippe VI, à un pluriel, renvoyant, lui, à la famille nucléaire.

23. La seconde scène d'intimité se situe à l'extrême fin du reportage. Son début est marqué par un retour du thème musical initial. Philippe VI est en train de se préparer pour enregistrer un message télévisuel. Letizia enjoint à ses filles d'aller embrasser leur père. La voix-off commente :

*Con trece años, Felipe recibió de manos de su padre el collar de la insigne orden del Toisón de oro. Ahora será él quien imponga el collar a su hija Leonor. Para ello, el rey ha elegido el día de su quincuagésimo cumpleaños, que sellará de manera única y espléndida el espíritu de continuidad de la Corona*³⁰.

24. L'enregistrement du message royal en est à un moment de pause. Les deux filles viennent embrasser leur père, non sans une certaine complicité. La minute suivante, la caméra nous situe dans une scène de genre : le déjeuner de la famille royale. Il n'y a personne d'autre dans la salle à manger que le roi, la reine et les deux princesses, et quelques photographes que nous ne voyons pas mais dont nous entendons les appareils. Sur un plan, on observe la table qui est de taille modeste : seuls peuvent y tenir quatre personnes. Elle est sobrement dressée et ronde, symbole de l'équité et de l'équidistance. La famille est

seule dans la pièce. Aucun personnel de maison n'est présent. Si l'on ne prête pas attention à la disposition de la table, on pourrait penser qu'elle a été dressée par la famille royale elle-même. Pourtant, la disposition des assiettes, des couverts et des verres n'est pas sans rappeler celle d'un restaurant luxueux. Au centre de la table se dresse une carafe d'eau. Seul Philippe VI a, devant lui, un fond de verre de vin blanc. La caméra nous montre ensuite une soupière, posée sur une desserte : c'est le menu du jour. À côté, un plateau sur lequel sont posés des récipients, d'huile et de vinaigre, du sel, du poivre et ce qui semble être de la vinaigrette. Pendant que Letizia assure elle-même le service en posant l'assiette de l'infante Sofia sur la table, Philippe VI caresse la main de sa fille Leonor. Le déjeuner a commencé. Leonor, l'héritière de la Couronne, tient sa cuiller de la main gauche, un aspect que les journaux n'ont pas manqué de souligner, rappelant qu'elle a pourtant l'habitude de saluer de la main droite. La soupe est chaude ; l'héritière se brûle la langue, pendant que sa sœur cadette la regarde en riant. La scène suivante nous replace au moment de l'enregistrement du message de la Couronne. Les deux fillettes jouent avec le micro de leur père. Une image d'archives montre le prince Philippe enfant, en train de souffler les bougies de son gâteau d'anniversaire et de jouer avec ses cadeaux, en compagnie de son père, Juan Carlos. De retour au XXI^e siècle, Leonor revient vers son père, fait mine de l'embrasser, de loin, pour ne pas abîmer son maquillage. Puis c'est au tour de sa sœur, Sofia qui glisse une phrase au creux de l'oreille de son père. Nous n'entendons pas ce que l'infante lui dit, mais Philippe VI rit. Le reportage se conclut sur l'image de ce rire du roi-père, comblé de bonheur pour le jour de

admirera les poètes. Le destin l'accompagne. L'avenir les attend. »

²⁸ « Parce que cette vie est une symphonie douce-amère / En essayant de joindre les deux bouts, tu es un esclave de l'argent, puis tu meurs ».

²⁹ « Le destin l'accompagne ; l'avenir les attend. »

³⁰ « À treize ans, Philippe reçoit de son père le collier de l'ordre prestigieux de la Toison d'or. Il lui revient maintenant de le remettre à sa fille Leonor. Pour ce faire, le roi a choisi le jour de son cinquantième anniversaire, ce qui scellera, d'une manière unique et remarquable, l'esprit de continuité de la Couronne. »

ses cinquante ans. Tout au long de ces dernières scènes, la voix-off conclut en prononçant ses derniers mots, avant que ne soit envoyé le générique de fin :

50 dividido entre 4, ya no son tantos. Se trata simplemente de compartirlos. La mesa está puesta y el día a la mitad. Queda tiempo para la sonrisa pícaro, la mirada cómplice. Son ellas las que hacen posible que 50 pueda dividirse entre 4. Cumpleaños es una palabra inapetible. Al final, la cifra no baja ni con la literatura fantástica ni por mucho que las cuentas las eche un rey. Por eso hay que buscar la compañía. La mejor compañía de la palabra cumpleaños es feliz³¹.

25. Ces deux scènes symétriques, placées en introduction et en conclusion du reportage, sont liées par le thème musical. Elles ont en commun de représenter l'intimité de la famille royale. Dans ces quelques moments d'intimité, seuls apparaissent à l'écran Philippe VI, Letizia et leurs deux filles. Les autres membres de la famille royale sont absents : on ne les voit que dans les images d'archives, c'est-à-dire au passé, comme s'il y avait eu une rupture volontaire, une mise à l'écart. Dévoiler l'intimité du souverain répond à une critique formulée par la société espagnole, nous apprend un article paru pour l'occasion dans *El País* :

Una de las críticas más recurrentes que reciben los Reyes de España tiene que ver con el hermetismo con el que llevan

su vida privada a diferencia de otras casas reales. Pero con motivo del 50 cumpleaños de don Felipe [...], el Monarca ha hecho una excepción y ha permitido que un fotógrafo del palacio de la Zarzuela obtenga imágenes de su vida más cotidiana, esa a la que muy pocos tienen acceso. La difusión de esas instantáneas tomadas en su casa son la manera con la que don Felipe ha querido celebrar su aniversario. No con rígidamente posados oficiales³².

26. Le terme « intimité » n'est pas sans poser problème. D'une part, parce que les scènes qui nous sont montrées ne représentent pas l'intimité du souverain et de sa famille, mais leur quotidien. Tout au plus pourrions-nous dire qu'elles représentent, par instant, le souverain dans des scènes de complicité avec ses filles, comme par exemple lorsque Philippe VI caresse la main de Leonor à table. D'autre part, parce que ces images sont une marque déposée de la Maison Royale comme l'indique, en haut à droite de l'écran, la mention « © Casa de S.M. el Rey ». Enfin, parce que la notion d'intimité du roi n'existe pas d'un point de vue juridique. Un commentaire de l'article 62 de la Constitution de 1978 stipule en effet que « [...] a nadie se le oculta que todos los actos del Rey, incluso los relativos a su más estricta vida privada, tienen relevancia política³³. » En d'autres termes, le roi et la famille royale sont constamment en représentation. Aussi, toute publication d'une

³¹ « 50 ans divisés par 4, c'est moins lourd à porter. Il s'agit juste de partager. La table est dressée ; c'est la mi-journée. Rien ne presse les sourires espiègles, les regards complices. Voilà ce qui permet de diviser 50 par 4. Anniversaire, mot inéluctable. En définitive, le chiffre ne s'amenuise point, ni au prisme de la littérature fantastique, quand bien même le décompte serait fait par un roi. Il convient donc d'être accompagné. Le mot "anniversaire" s'accompagne si bien de "joyeux". »

³² Galaz, Mabel, « La intimidad de Felipe VI », *El País*, 29/01/2018 : « Une des critiques les plus récurrentes adressées au roi et à la reine d'Espagne porte sur la confidentialité de leur vie privée, à la différence d'autres maisons royales. Mais à l'occasion du 50^e anniversaire de don Felipe [...], le monarque a fait une exception en permettant à un photographe du palais

de la Zarzuela de saisir des images de sa vie la plus quotidienne, à laquelle rares sont ceux qui ont accès. La diffusion de ces clichés, pris chez lui, participe de la manière dont le roi Felipe a voulu célébrer son anniversaire. Sans tenir la pose officielle et rigide. »

³³ Commentaire de l'article 62 de la Constitution de 1978 réalisé par José Fernando Merino Merchán, juriste aux *Cortes Generales*, décembre 2003 : « [...] il convient de ne dissimuler à personne que tous les actes du roi ont une signification politique, y compris ceux qui relèvent de la vie la plus strictement privée. » Sauf indication contraire, les commentaires cités dans l'article sont extraits des commentaires juridiques du titre II de la Constitution de 1978, disponibles à l'URL suivant : <<http://www.congreso.es/consti/constitucion/indice/index.htm>>.

représentation du roi a un sens politique et participe à la construction d'une fiction qui place le roi au centre d'une mystification, qui en fait, pour reprendre l'expression d'Ernst Kantorowicz, une « *persona ficta* [qui est] le résultat d'une fiction à l'intérieur d'une fiction³⁴ » apparente. Ainsi, malgré sa trivialité, cette mise en scène a-t-elle une fonction politique dont la clé de voûte se situerait, en partie, dans cette représentation de l'intimité du souverain. Le caractère volontiers inédit de ces images, autorisées par le souverain lui-même pour rompre, selon des termes qui lui ont été prêtés par la presse, avec la tradition « rigide » des poses officielles, participe déjà de cette mystification. Elle en est, pour ainsi dire, le point de départ.

27. Les pistes qu'offre l'étude de cette mystification politique sont nombreuses et il ne sera pas ici question de prétendre à l'exhaustivité, mais davantage de se concentrer sur un aspect précis et central, à savoir la façon dont la mise en scène de l'intimité du souverain constitue un moyen de raviver le lien entre le roi et ses sujets d'une part et, d'autre part, d'assurer la pérennité et la suprématie de la Couronne.

2.1. Raviver le lien entre le roi et ses sujets

28. La légitimité et l'autorité du souverain puisent leurs racines à la fois dans le respect qu'impose la Couronne, *maiestas*, et dans le lien d'« amour » et d'affection qui unit le prince à ses sujets. Dans la pensée politique de l'époque moderne, l'admiration suscitée par le prince est au fondement de ce lien d'amour. L'un des moyens envisagés par les penseurs pour conserver ce lien est, justement, la représentation, le gouvernement en personne, c'est-à-dire, la mise en scène du souverain.

³⁴ Kantorowicz 2000, p. 654.

³⁵ Álamos de Barrientos 1598 : « Avant toute chose, Votre Majesté doit visiter tous ses royaumes, depuis la couronne d'Aragon jusqu'au Portugal. Elle fera connaître sans tarder ce dessein, afin d'entretenir ces derniers dans l'espérance d'une visite si nécessaire, et tenue ostensiblement pour telle par les princes nouveaux, à

L'*arbitrista* Baltasar Álamos de Barrientos, dans son *Discurso político* de 1598, conseille en effet au jeune Philippe III de se présenter face à ses sujets pour entretenir leur fidélité et, ainsi, éviter toute tentative de rébellion de leur part :

*Ante todas cosas, Vuestra Magestad debe visitar todos sus reinos, empe-
zando de los de Aragón y parando en el
de Portugal. Y dando luego muestra de
que lo de hacer así, para que se entre-
tengan en la esperanza con la visita
muy necesaria, y confesada por tal en
los principios por los príncipes nuevos,
confirmará los ánimos de sus pueblos,
y con esta presencia, digna verdadera-
mente de la dignidad real, los inclinará
a sí³⁵.*

29. Si ce principe semble encore d'actualité, les modalités discursives ont, quant à elles, évolué. Elles sont soumises aux structures idéologiques de la société dans laquelle elles se développent et évoluent. Dès lors, l'étude de cette mise en scène suggère, dans un premier temps, de discerner les structures sociales sur lesquelles se fonde cette mystification politique.

30. Cette mise en scène est, avant tout, à replacer dans le contexte des critiques formulées à l'encontre de l'institution et, plus encore, à l'adresse de Juan Carlos : ses supposées relations extraconjugales, ses dépenses, son safari, au plus fort de la crise, qui l'avaient contraint à présenter publiquement ses excuses : « *Lo siento, me he equivocado, no volverá a ocurrir*³⁶. » Il convient également de mentionner le scandale financier au cœur duquel se trouvaient l'infante Cristina et son époux Urdangarín. En accédant à la charge de chef d'État, Philippe VI rompt avec le passé récent de sa famille. Dans les différents reportages

leurs débuts. Ainsi, Votre Majesté s'assurera la bonne volonté de ses sujets. Par cette présence qui sied singulièrement à la dignité royale, elle gagnera l'affection de ceux-ci. »

³⁶ « Je le regrette, j'ai commis une faute, cela ne se reproduira plus. »

consacrés au monarque et aux premiers temps de son règne, l'accent est mis sur la question de la transparence de la Maison Royale, la réduction de ses dépenses, mais aussi sur la révocation du titre de duchesse de Palma de Mallorca à l'infante Cristina. Quand on regarde les images de la proclamation de Philippe VI devant les Cortès en 2014, celle-ci est d'ailleurs absente.

31. Dans la mise en scène de l'intimité du roi, on insiste sur la sobriété de son train de vie. Aucun personnel de maison. C'est lui qui accompagne ses filles à l'école. Au déjeuner, c'est Letizia qui assure le service. Une seule soupe semble inscrite au menu. L'eau de la carafe posée au centre de la table paraît avoir été tirée du robinet. Un seul verre à vin, modestement rempli. Aucun luxe ; aucune ostentation. Sur une des images, on remarque un contraste flagrant : la famille royale a délaissé la grande table rectangulaire luxueuse au profit d'une autre, plus petite et ronde. La symbolique de la table ronde et celle de la soupière sont également fortes : personne ne préside à la table – la notion de chef de famille / chef de l'État est gommée – et tous se servent au pot commun. La hiérarchie semble effacée au profit d'une équidistance parfaite, symbole d'équité, entre les différents membres de la famille. La juste distance ainsi prêtée au roi par rapport aux membres de sa famille fonctionne aussi comme une allégorie politique, qui rappelle la supposée neutralité du souverain face aux partis politiques. Philippe VI y prétendait dans son discours de proclamation aux Cortès, en 2014 :

La independencia de la Corona, su neutralidad política y su vocación integradora ante las diferentes opciones ideológicas, le permiten contribuir a la estabilidad de nuestro sistema político, facilitar el equilibrio con los demás

³⁷ Felipe VI de España, « Discurso de proclamación del Rey Felipe VI », *El Mundo*, transcription et vidéo publiées le 19/06/2014 : « L'indépendance de la Couronne, sa neutralité politique et sa vocation intégratrice à l'égard des différentes options idéologiques lui

*órganos constitucionales y territoriales, favorecer el ordenado funcionamiento del Estado y ser cauce para la cohesión entre los españoles*³⁷.

2.2. Réaffirmer la pérennité et la suprématie de la couronne

32. Outre la sobriété, cette mise en scène suggère le bonheur familial le plus complet. Philippe VI est représenté en bon père de famille. Les scènes d'intimité proprement dite – ou plutôt celles de complicité – le représentent avec ses filles. Toutefois, il convient de souligner que c'est avec sa fille aînée, Leonor, que le souverain entretient la plus grande complicité. C'est elle qu'il tient par la main en descendant les marches de l'escalier au début du reportage. C'est sa porte à elle qu'il referme avant de prendre place au volant. Letizia, pour sa part, s'occupe davantage de la cadette, Sofia. L'un des commentaires finaux nous renseigne. Cette complicité avec sa fille aînée n'a rien de fortuit. C'est à elle qu'il remettra la Toison d'Or le jour de son cinquantième anniversaire, pour assurer la permanence de la Couronne. Cette complicité a donc bien une valeur politique qui consiste à propulser et à promouvoir la jeune fille non plus simplement en tant que fille aînée du couple royal mais en tant qu'héritière de la Couronne. L'ordre de la Toison d'Or est lui aussi symbolique, puisqu'il inscrit la dynastie des Bourbons dans un *continuum* avec la maison des Habsbourg, l'ordre ayant été introduit en Espagne par Charles Quint.

33. Cette complicité entre Leonor et Philippe VI constitue un point d'articulation entre la sphère privée et la sphère publique. En effet, au sujet de la Couronne, les constitutionnalistes affirment que :

Porque la Corona no muere jamás, simboliza más fuertemente el cuerpo político

permettent de contribuer à la stabilité de notre système politique, de faciliter l'équilibre avec les autres organes constitutionnels et territoriaux, de favoriser le bon fonctionnement de l'État et d'agir comme un vecteur de cohésion des Espagnols. »

*y es su mejor factor de integración. De ahí también que su supremacía de posición (maiestas) sea mayor que la de una jefatura de Estado republicana, que precisamente se diferencia de la monarquía por su carácter temporal*³⁸.

34. On comprend ici que l'intimité devient synonyme de majesté. Le concept de *maiestas* désigne l'ensemble des attributs par lesquels la royauté impose au peuple respect, admiration et soumission. Le choix de Philippe VI de rompre avec le côté rigide des photos officielles pour offrir aux Espagnols des images inédites le représentant dans son intimité constitue, par conséquent, une redéfinition des modalités d'expression de la *maiestas*. La monarchie ne cherche plus à s'imposer par son caractère majestueux et ostentatoire, comme cela est encore le cas de la Couronne britannique, avec des cérémonies telles que l'ouverture de la session parlementaire. Au contraire, Philippe VI opte davantage pour la simplicité, la sobriété et renvoie l'image d'une famille modèle et, dès lors, exemplaire en ces temps de crise et de changement, où il est de moins en moins acceptable qu'une famille vive dans l'opulence alors que le chômage touchait environ 17 % de la population active³⁹, que le salaire minimum était de 735,90 euros mensuels⁴⁰ et que nombreuses ont été les familles expulsées de leur logement et à qui l'on a imposé des mesures d'austérité. Il y a donc bien une tension dans ce système de représentation dans l'image de Philippe VI qui est d'une part conditionnée par les exigences des Espagnols et, d'autre part, par les exigences de la Couronne, dont il faut assurer la pérennité.

³⁸ Commentaire de l'article 56 de la Constitution de 1978, rédigé par María Abellá Matesanz, *letrada* aux *Cortes Generales*, décembre 2003 : « Parce qu'elle ne meurt jamais, la Couronne symbolise plus vigoureusement le corps politique et constitue le facteur d'intégration le plus pertinent. De ce fait, la primauté liée à son rang (*maiestas*) est supérieure à celle d'un chef d'État républicain, qui se distingue de la monarchie précisément par sa nature temporaire. »

Conclusion : la juste distance

35. Ernst Kantorowicz a montré que, dans la pensée de Dante, il existe une distinction entre la personne du roi et la dignité royale. Ainsi l'auteur a-t-il séparé, dans la *Divine Comédie*, le pape en tant qu'individu, Benedetto Gaetani, et la dignité papale, Boniface VIII⁴¹. On observe, *a priori*, dans le reportage cette même distinction, bien qu'il faille apporter d'importantes nuances. L'entrelacs d'images d'archives et de scènes de genre dans lesquelles Philippe VI est représenté dans son intimité, illustre cette distinction. Il y a, d'un côté, le « roi constitutionnel » – expression abondamment employée dans l'ensemble des reportages sur Philippe VI – et de l'autre, Philippe de Bourbon Grèce. Si le premier est mesuré à l'aune de son respect scrupuleux de la Constitution, dont il tire sa légitimité en tant que souverain, le second est, lui, mesuré d'après la norme humaine. Il s'agit donc de montrer que la personne est digne de la Couronne. Mais, simultanément, la représentation de son quotidien, à laquelle on donne volontairement le nom d'intimité, a pour but de le montrer dans toute son humanité, terme qu'il convient de saisir, ici, dans toute sa polysémie. Qualitativement d'abord : son comportement véritablement humain mis en scène grâce à des procédés proches de ceux de la télé-réalité (caméra embarquée, discussion banale dans la voiture, scène de déjeuner, etc.). Quantitativement ensuite : malgré sa dignité souveraine, il n'en reste pas moins un homme comme les autres, qui contribue, à l'instar des autres Espagnols, à la vitalité de la nation. À un détail près : la redéfinition d'une *maiestas* construite sur la simplicité

³⁹ Voir taux de chômage calculé par l'Instituto Nacional de Estadística au premier trimestre 2018, <<https://www.ine.es/jaxiT3/Datos.htm?t=4247#1tabstaba>>, consulté le 29/06/2020.

⁴⁰ Voir le Real Decreto 1077/2017 du 29/12/2017, <<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2017-15848>>, consulté le 29/06/2020.

⁴¹ Kantorowicz 2000, pp. 962 et suivantes.

du train de vie du monarque contribue à lui conférer une humanité supra-humaine, dans laquelle prend tout son sens la fiction du *primus inter pares*. Le spectateur est donc face à un double processus visant à affirmer l'humanité du prince pour réaffirmer sa supériorité et consolider son statut de tête de l'État, à la fois dans sa dignité et dans son humanité, comme nous le rappelle encore ce commentaire de la Constitution de 1978 : « *El carácter "soberano" del monarca reside en el hecho de que se encuentre en el vértice de la organización estatal*⁴². »

36. Tout comme son respect de la Constitution le rehausse au-dessus de cette dernière en consacrant les principes d'inviolabilité et d'irresponsabilité décrits dans l'article 56.3, sa conformité aux codes sociétaux tend à le

transformer en modèle à suivre, posant ainsi les jalons d'un *soft power* de la monarchie sur les standards sociétaux. Dans le même temps, la série *Isabel* reproduit le même processus dans un sens exactement inverse, dotant le roi d'un ancêtre rendu à la fois modélisable par l'histoire et familier par la fictionnalisation. En dernière instance, Philippe de Bourbon se fait le garant de cette fiction qui contribue, en retour et en amont, à sa propre légitimation. L'ensemble de ces réflexions était l'hypothèse, voire le sentiment populaire, d'une partialité des médias publics (en l'occurrence RTVE) vis-à-vis de la Maison royale, comme l'a récemment rappelé la polémique autour des vœux royaux de Noël 2019.

Références bibliographiques

Sources textuelles, audiovisuelles, touristiques, de presse

- abc.es, 2014, « Los Príncipes asisten a la muerte de la Reina en el rodaje de la serie "Isabel" », 20 février, <<https://www.abc.es/espana/20140219/abci-isabel-fernando-serie-201402191348.html>>, consulté le 29/06/2020.
- elpais.es, 2014, « Los príncipes visitan el plató de "Isabel" », 14 février, <https://elpais.com/cultura/2014/02/19/television/1392832768_215906.html>, consulté le 29/06/2020.
- Cunillera, Teresa, 2013, *La España de Isabel: un viaje por los lugares que marcaron la vida de la reina*, Barcelona, Lunwerg, <<https://www.planetadelibros.com/libro-la-espana-de-isabel/114928#soporte/114928>>, consulté le 29/06/2020.
- Galaz, Mabel, 2018, « La intimidad de Felipe VI », *El País*, 29 janvier, <https://elpais.com/politica/2018/01/27/actualidad/1517053094_829030.html>, consulté le 16/04/2019.
- Junta de Castilla y León, « Ruta de Isabel », <<https://www.turismocastillayleon.com/es/arte-cultura-patrimonio/grandes-rutas/ruta-isabel>>, consulté le 15/10/2019.
- RTVE 1, 2014, « Los príncipes de Asturias, en el rodaje de Isabel », 19 février, <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/isabel/td1-principes-asturias-rodaje-isabel/2406308/>>, consulté le 16/09/2019.
- RTVE 1, 2014, « ¿Es verdad que Carlos I nació en una letrina? », *Curiosidades históricas*, diffusée le 27 octobre, <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/isabel/isabel-verdad-carlos-nacio-letrina/2809241/>>, consulté le 30/09/2019.

⁴² « La "souveraineté" du monarque réside dans le fait que celui-ci se trouve au sommet de l'organisation de l'État. »

RTVE 1, 2014, « Programa 12. Pablo Serqui y William Miller », *Tanto Monta*, diffusée le 18 novembre, <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/tanto-monta/tanto-monta-programa-12-pablo-serqui-william-miller/2865227/>>, consulté le 30/09/2019.

RTVE 1, 2018, *Informe Semanal*, 27 janvier, <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/informe-semanal/informe-semanal-rey-felipe-50-anos/4441325/>>, consulté le 16/04/2019.

Appareil critique

Abellá Matesanz, María, 2003, « Sinopsis artículo 56 [de la Constitución de 1978] », publié sur le site du *Congreso de los diputados*, <<http://www.congreso.es/consti/constitucion/indice/sinopsis/sinopsis.jsp?art=56&tipo=2>>, consulté le 16/04/2019.

Álamos de Barrientos, Baltasar, 1990, « División de los reinos de la monarquía española », *Discurso político al rey Felipe III al comienzo de su reinado*, édition de Modesto Santos, Barcelone, Anthropos [1598].

Botero, Giovanni, 2014, *De la raison d'État*, traduction et présentation de Pierre Benedittini et de Romain Descendre, Paris, Gallimard [1589].

Cros, Edmond, 2016, « La notion de totalité. Structures binaires et morphogénèse. Le sujet en tant que Tout », <<https://www.sociocritique.fr/?La-notion-de-Totalite-Structures-binaires-et-morphogenese>>, consulté le 15/10/2019.

Kantorowicz, Ernst, 2000, *Les deux corps du roi* [1957], dans *Œuvres*, Paris, Gallimard.

Merino Merchán, José Fernando, 2003, « Sinopsis artículo 62 [de la Constitución de 1978] », publié sur le site du *Congreso de los diputados*, <<http://www.congreso.es/consti/constitucion/indice/sinopsis/sinopsis.jsp?art=62&tipo=2>>, consulté le 16/04/2019.

REPRESENTACIONES EN EL TEATRO DE LA VIDA COTIDIANA EN LA CIUDAD DE MÉXICO EN *EL PAÍS DE LA METRALLA* (1913)

Alejandro Ortiz Bullé Goyri¹
Universidad Autónoma Metropolitana-
Azcapotzalco, México

Resumen: Este artículo presenta un acercamiento a cómo, en el teatro de revista mexicano, se representaba la vida cotidiana de la ciudad carnavalizando aspectos y tópicos sociales, políticos y culturales. Se toma como ejemplo para el análisis *El país de la metralla* (1913) de José F. Elizondo. Dicha revista fue escrita y representada justo dentro del tiempo del golpe de Estado de Victoriano Huerta en contra del presidente Madero. Este es un episodio doloroso y sangriento, pero que es visto y representado en la obra teatral con una mirada diferente.

Palabras clave: Teatro de revista, representación de la vida cotidiana, revolución mexicana, México, siglo XX.

Titre : Représentations au théâtre de la vie quotidienne à México : *El país de la metralla* (1913).

Résumé : Cet article présente une approche des représentations de la vie quotidienne de la ville et de la carnavalisation des sujets et aspects sociaux, politiques et culturels dans le théâtre de revue mexicain. L'exemple choisi dans cette analyse est *El país de la metralla* (*Le pays de la mitraille*), œuvre de José F. Elizondo publiée en 1913: une revue de théâtre écrite et représentée au moment même du coup d'État de Victoriano Huerta contre le président Madero. Un épisode sanglant et douloureux qui est, cependant, vu et représenté dans la pièce sous un regard différent.

Mots-clés : Revue théâtrale, représentation de la vie quotidienne, Révolution mexicaine, Mexique, XX^e siècle.

Title: Theatrical Representations of the Daily Life in the City of Mexico in *El país de la metralla* (1913)

Abstract: This article deals with representations of daily life in the city and carnivalization of social, political and cultural subjects and aspects in Mexican theatrical review. The example dealt with in this analysis is *El país de la metralla* (*The Land of Shrapnel*, 1913) by José F. Elizondo, a theatrical review written and represented at the time of the coup d'état by Victoriano Huerta against the President Madero. It is a painful and bloody episode, but seen and depicted in this play from an entirely different perspective.

Keywords: Theatrical review, representation of every day life, Mexican Revolution, Mexico, 20th century.

Pour citer cet article – To cite this article : Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, 2021, « Representaciones en el teatro de la vida cotidiana en la ciudad de México en *El país de la metralla* (1913) », coord. par Catherine Berthet Cahuzac,

¹ Doctor por la universidad de Perpiñán (Francia). Actualmente es profesor de asignatura en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM y profesor investigador de Tiempo Completo en la UAM-Azcapotzalco. Sus publicaciones más recientes son: *Teatro y vida novohispana* (2011) y *Un torbellino de miradas a la glándula tiroidea* (2015), en coautoría con Carlos Valverde Rodríguez, publicado por la UNAM. Es editor del número 49 de la *Revista Tema y Variaciones de Literatura "Literatura y Diversidad"* (2017).

Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines, nº 7, <https://cecil-univ.eu/C7_6>, mis en ligne le 18/12/2020, consulté le jj/mm/aaaa.

Reçu – Received : 16.07.2019

Accepté – Accepted : 13.03.2020

Introducción

1. El teatro es el arte de la representación, aunque Aristóteles, al referirse a la tragedia en su *Poética*, hablaba de mimesis como reproducción imitativa de la realidad. Esto quiere decir que, en el arte teatral, la escenificación no imita a la vida, sino que las acciones representan «la vida de los hombres». El acto de representación teatral es, bien podemos decirlo, un acto de modelización de acciones humanas. Pero hay que reconocer que no se ha profundizado suficiente en la reflexión en cuanto a las maneras en que el arte teatral, tanto en su dramaturgia como en su vertiente espectacular, realiza ese acto especular de reflejar y representar² un personaje, un objeto o una situación humana o social. El teatro hace visible lo que en la memoria y la imaginación del espectador existe. Se trata del sentido sígnico del teatro y de su efecto semiótico. Lo que se ve debe ser interpretado a través de códigos de representación existentes gracias a una convención tácita entre los que actúan la representación y sus receptores³.

2. Con esta idea revisaremos un par de ejemplos de cómo en el teatro se modeliza un determinado aspecto de la vida cotidiana con el fin de representarlo: no específicamente con la idea de ilustrar, sino con la de explorar, increpar o parodiar y carnavalizar ese objeto que será resignificado a través de su

representación escénica. La idea de carnavalización que aquí se plantea proviene de la conceptualización de Bajtin, en relación con la literatura. Se trata pues, de una apropiación. En efecto, el trabajo se centra en el texto dramático y no específicamente en los aspectos espectaculares, propiamente teatrales, que se manifiestan únicamente durante el momento mismo de la representación. Como habrá de mostrarse, a lo largo de la obra se nos presenta un manejo del «humor carnavalesco» en los términos del propio Mijail Bajtin:

Es, ante todo, un humor festivo. No es en consecuencia una reacción individual ante uno u otro hecho «singular» aislado. La risa carnavalesca es ante todo patrimonio del pueblo (este carácter popular, como dijimos, es inherente a la naturaleza misma del carnaval); todos ríen, la risa es «general»; en segundo lugar, es universal, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval), el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y

² Es importante señalar que la noción de «representar» indica normalmente una connotación sígnica, mientras que «re presentar» indica una denotación concreta de volver a presentar. En la literatura y en el lenguaje artístico se representa sígnicamente; es decir, el objeto es «representado», no es el objeto en sí mismo; mientras que en otras manifestaciones culturales, como los actos rituales, colectivos o religiosos, hay una denotación clara de que un determinado fenómeno se vuelve a presentar ante la mirada y la presencia de los participantes o concelebrantes (como puede ser un acto eucarístico en la liturgia católica).

³ Véase Meyran 1993.

sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez⁴.

3. El género de revista en el teatro tiene como base el humor carnavalesco, en un ambiente festivo, en donde se interpela a la realidad cotidiana para trastrocarla. La carnavalización del acontecer opera como un medio de desacralización y en el teatro de revista es donde se reafirma la idea bajtiniana de trastocar el orden establecido, como solía ocurrir en las festividades de carnaval. Sin que se afirme, –como tampoco lo afirma Bajtin– que se trata de expresiones que reproduzcan los elementos rituales y el sentido de los discursos festivos del carnaval *ex profeso*. Justamente, lo que hay en este teatro, y en particular en la obra *El país de la metralla* de José F. Elizondo (1913), es la expresión de la risa burlona y sarcástica, en relación con aspectos que se manifestaban de manera violenta en la vida cotidiana en la ciudad de México en esos días aciagos del estallido armado.

4. Este género de teatro de revista mexicano, derivado del género chico español, ofrece momentos chispeantes en ese juego y rejuego especular entre representación teatral y vida cotidiana. Durante las primeras décadas del siglo XX mantuvo una estrecha relación con la vida y los acontecimientos sociales, políticos, culturales que se producían en la ciudad de México; como una suerte de conciencia social que se expresaba en la escena durante aquellos convulsos años⁵. Se podría hacer un seguimiento puntual del desarrollo y evolución cultural en México a lo largo de las primeras décadas del siglo XX, a través de estas escenificaciones populares cuya intención se orientaba a representar carnavalizando una situación específica de la actualidad social,

política o cultural. Edmond Cros nuevamente nos abre las claves para comprender esta idea. Y, si bien él se refiere en este caso al texto, especialmente al texto literario, podemos extrapolar su señalamiento a cualquier artefacto cultural o cualquier sistema textual, sea este lingüístico o no:

Es la cadena de representaciones [la que] tiene su origen en una o varias de las representaciones que están en el interior del texto y que pueden ser de naturaleza discursiva. Llegado a este punto debo precisar que no refiero solamente a representaciones que puedan ser consideradas como intertextos. Estas últimas corresponden, a mi modo de ver, a representaciones reconstruidas por otras representaciones de que gobiernan la dinámica de la producción de sentido. Pienso que en el marco de mis reflexiones el término representación es preferible en la medida que el intertexto, tal como generalmente se concibe, puede ser considerado como una representación, mientras que una representación reconstruida por la escritura no es forzosamente un intertexto, pero puede corresponder a una práctica discursiva, incluso a una práctica social⁶.

5. En el teatro de revista ocurre ese mismo fenómeno que refiere Cros, en la interacción entre práctica discursiva y práctica social, como podrá observarse en el ejemplo aquí presentado, en el cual se perciben las relaciones entre representación de la vida cotidiana y representación teatral en un período particular: la ciudad de México en momentos de intensa agitación social y política.

1. *El país de la metralla, 1913*

6. En la noche del 10 de mayo de 1913, a escasas semanas de la llamada Decena Trágica⁷

otros por el sobrino de Porfirio Díaz, Félix Díaz, y el general Bernardo Reyes –padre de Alfonso Reyes– se sublevaron con el fin de derrocar al presidente Francisco I. Madero. Su ministro de guerra, el general Victoriano Huerta, simuló, durante los primeros enfrentamientos con los sublevados, fidelidad al orden constitucional para, una vez despejado el

⁴ Bajtin 1974, p. 13.

⁵ Ortiz Bullé Goyri 2014, pp. 351-358.

⁶ Cros 1992, p. 10.

⁷ La Decena Trágica se define históricamente como la sucesión de acontecimientos sucedidos durante diez días en el mes de febrero de 1913 en la ciudad y de México. Un grupo de opositores, encabezados entre

de febrero del mismo año, ocurriría el cuartelazo de Victoriano Huerta contra el gobierno legítimo del presidente Francisco Ignacio Madero. Se teatraliza el acontecimiento a través del medio más popular con el que contaba la población de la ciudad de México, en medio de los avatares del estallido armado. La obra se tituló *El país de la metralla*⁸, con un libreto de José F. Elizondo y música de Rafael Gascón. En ella los autores realizaron una carnalización de la actualidad de la vida urbana de la ciudad de México de 1913, a través de dos personajes, también muy semejantes a lo que cualquier autor futurista hubiese imaginado. En este caso, LA CÁMARA Y LA LENTE, como personajes, realizarán vistas fotográficas de la vida de la ciudad de México y harán testimonio del estado de sitio en que por entonces se encontraba esta, por causas de la sublevación militar en contra del presidente Madero. Esta obra de teatro de revista nos presenta un paseo por la ciudad en medio de los estragos producidos por los encarnizados combates. No se trata en sí de una obra política de crítica a la traición militar y al asesinato del presidente Madero, aunque contiene alusiones políticas en un sentido contrario: unas menciones contra Venustiano Carranza, jefe del Ejército Constitucionalista⁹, y algunos de sus generales levantados en armas contra la usurpación de Victoriano Huerta, así como alusiones poco favorables hacia el caudillo del

sur, Emiliano Zapata. Como se observa en esta cita:

PUEBLO. ¡Mejor carnero!
 ¡Ni soy Zapata, ni quiero!
 ¡Soy el pueblo mexicano!
 ¡Y onque ora me train en guerra! [sic]
 y ando a saltos y respingos,
 nunca les daré a los gringos
 ni un pedazo de mi tierra!¹⁰

7. Entre varios tópicos que se presentan en la obra, aparte de las referencias al conflicto armado, y la caótica situación en ese momento en la ciudad y en el país, los autores exponen la presencia amenazante del ejército norteamericano como objeto de escarnio en diferentes momentos de la revista. Está puesta de manifiesto, sobre todo en el número musical al que titulan «The Meics», en virtud de que cada uno de los ocho marines norteamericanos que intervienen lleva en el dorso una letra (T-H-E-M-E-I-C-S). Cuando se unen los marines norteamericanos en las evoluciones de la coreografía, al dar la espalda al público, al principio del número musical, se va configurando la palabra «The Meics», que podría no significar gran cosa para el espectador. Pero al final, cuando vuelven a estar de espalda, pero de manera que el orden de las letras cambia, entonces leemos «METICHES», que es clara alusión a las acciones intervencionistas del gobierno norteamericano, tanto en el cuartelazo ejecutado por Huerta, como en fechas posteriores a lo largo

camino, encabezar él mismo un cuartelazo militar, tomar prisionero al presidente constitucional y a su vicepresidente y asesinarlos a mansalva, para, finalmente, conseguir ser nombrado, con argucias legales, presidente de la República, en un intento por restaurar el antiguo régimen dictatorial. Se le llamó Decena Trágica porque los trágicos acontecimientos acaecidos en la ciudad de México, que asolaron a la población civil, tuvieron una duración de diez días, del 9 al 19 de febrero de 1913. *El país de la metralla* expone de manera jocosa los acontecimientos, pero no como un medio de testimoniar el hecho, sino para expresar la manera en la que la ciudad de México vio trastrocada su realidad, con el fin de ofrecerle al espectador una mirada humorística y un tanto liberadora de lo que en su momento debió haber sido tremendamente doloroso.

⁸ Elizondo 1913.

⁹ Venustiano Carranza (1859-1920) fue un civil, gobernador del Estado de Coahuila, que se levantó en armas en contra del usurpador Victoriano Huerta y se constituyó como primer jefe del ejército constitucionalista. Llegó a alcanzar la presidencia de la República en 1917-1920 y, bajo su mandato, se promulgó la Constitución Mexicana de 1917. Siendo todavía presidente de la República, fue víctima de una emboscada y asesinado en el pueblo de Tlaxcalantongo, el 21 de mayo de 1920 cuando intentaba llegar al puerto de Veracruz para instaurar su gobierno ahí, para fortalecerse y combatir a los generales Calles y Obregón, que se levantaron en armas en contra de su gobierno con el llamado Plan de Agua Prieta.

¹⁰ Elizondo 1913, p. 23.

de la revolución, en que se vivió siempre bajo la amenaza de una intervención militar, como efectivamente ocurrió en el puerto de Veracruz en 1914.

8. No obstante, el motivo conductor de *El país de la metralla*, como se mencionó, es el paseo por la ciudad y sus circunstancias, en forma de «Vistas fotográficas» que realizan «LA CÁMARA Y LA LENTE», desde el primer cuadro titulado «Abajo la cámara», como alusión de actualidad a la vida parlamentaria sujeta al poder de Victoriano Huerta. Va a la par con las respectivas alusiones nacionalistas antiyanquis, ya mencionadas, desarrolladas también con la presencia del clásico personaje del TÍO SAM, quien intenta desde el primer cuadro, aprovechar la ocasión para que EL FOTÓGRAFO le tome una foto con la mexicana MAGDALENA. Este pasaje refiere no solo a la idea de la Patria, sino a los intereses expansionistas de los norteamericanos que por aquel entonces ambicionaban apoderarse de la Bahía Magdalena en el Golfo de California¹¹ y se presta para juegos de palabras en español y en inglés entre el pretendiente SAM y la inocente MAGDALENA:

MISTER. ¡Oh Magdalena! Preti miss.
mí quiere darle pronto un kis.
MAGDA. Está de malas ¡Ya lo ve!
MISTER. ¡Oh! Preti miss, un solo kis.
MAGDA. Aunque me suene usted el monís.
la Magdalena no es pa usted....
¡Qué tipo! ¡Qué tipo!
¡y piensa este señor
ser dueño de mi amor!
MISTER. Oh misis, tú kisis.
mí no saldrá de aquí
sí osté no querer mí
MAGDA. ¡Qué risa! ¡Que risa!
Da ver al gringo así,
corriendo tras de mí!
¡No mister! ¡No mister!
y el fin de su ambición
será la intervención!
Aunque quisiera dar mi amor
a este dandi de Nueva Yor,

no me despierta el interés
ni su estupendo dineral,
ni sus cabellos en breñal,
ni lo chiquito de sus pies¹².

9. Los números de las vistas con EL LENTE Y LA CÁMARA se suceden y como parte de la revista se representa una suerte de sainete titulado «Al fin solos» en donde unos novios que se acaban de casar, justo en plena decena trágica, acuden a su nido de amor para pasar su luna de miel. Sin embargo, como la refriega en las calles es muy violenta, acuden a pedir refugio amigos del novio apellidado CARDOSO, con lo que se impide que la pareja consuma su acto de unión conyugal. La novia solo expresa: «¡Qué amigos tienes Cardoso!», frase que, de acuerdo con Armando de María y Campos, se volvió coloquial en el habla cotidiana de la ciudad de México¹³:

CARDO. ¿Has visto qué impertinencia?
ROSI. ¡Qué amigos tienes, Cardoso!
CARDO. ¿Sabes qué tengo? Apetencia de
[darte un beso sabroso.
ROSI. ¡Estate quieto, que vienen!...
[¡No, no! ¡que nos pueden ver!¹⁴

2. La teatralidad popular frente a la revuelta social

10. En la tradición del teatro de revista puede observarse como constante las interacciones entre los acontecimientos sociales y la ficción teatral. Esto, puede decirse, constituye su naturaleza intrínseca. De ahí que se constituya como un teatro que, independientemente de su intención paródica, pase revista a los acontecimientos sociales, políticos, culturales. Un caso de llamar la atención –y en cierto sentido paradójico– es la relación que se estableció entre la escritura y representación de la revista *El país de la metralla* y los acontecimientos relativos al golpe de Estado en contra del presidente Madero en la ciudad de México. El 19 de febrero de 1913, fingiendo lealtad al presidente constitucional

¹¹ María y Campos 1996, pp. 132-133.

¹² Elizondo 1913, pp. 11-12.

¹³ María y Campos 1996, p. 134.

¹⁴ Elizondo 1913, p. 18.

en una maniobra astuta, el general Victoriano Huerta, entonces ministro de Guerra del presidente Francisco Madero, permite que los generales Félix Díaz –sobrino del ex dictador Porfirio Díaz– y el general Bernardo Reyes –prisioneros ambos por rebelión en la cárcel de Lecumberri– se fuguen y se dirijan a Palacio Nacional, con apoyo de caballería y soldados, para derrocar a Madero. A su llegada a Palacio, son repelidos por fuerzas leales al presidente, muriendo en la refriega el mismo general Reyes, mientras tanto Huerta defiende «aparentemente» la ciudad desde la llamada Ciudadela. Pero al paso de las horas asume el control de las tropas, toma prisioneros a Madero y al vicepresidente Pino Suárez, a los que termina asesinando y, con el apoyo de la embajada norteamericana a cargo del embajador Wilson, asume el poder.

11. A pesar de lo que se pudiera uno imaginar, la obra no fue objeto de censura directa por parte del régimen usurpador y alcanzó un memorable éxito, solo comparable con el que en 1904 había alcanzado *Chin Chun Chan*¹⁵. Luis Reyes de la Maza menciona lo siguiente, de acuerdo con las crónicas de la época:

Fue tal el éxito que Huerta quiso conocer la pieza de la que todos hablaban, y se presentó en el teatro acompañado por Félix Díaz y por Manuel Mondragón, y recibido, claro, con grandes aplausos. El triunfo de *El país de la metralla* se debió, sobre todo, porque atacaba «al tigre que ansía devorarnos», es decir, los Estados Unidos... y a los ataques a las fuerzas carrancistas¹⁶.

12. La obra se mantuvo en cartelera hasta la caída de Victoriano Huerta en julio de 1914.

Pero puede considerarse que su triunfo no fue debido específicamente por atacar a los Estados Unidos o por las alusiones a los revolucionarios sublevados, sino porque apealaba al fervor nacionalista de la población y porque carnavalizaba los acontecimientos de actualidad y aspectos de la vida cotidiana en la ciudad de México, paliando en algo el sufrimiento provocado por la mortandad y destrucción.

13. En efecto, más que realizar una mordaz crítica política, la obra se afanaba en representar tipos sociales en una situación de contienda inédita. La revolución mexicana, que se había iniciado en noviembre de 1910 con el estallido armado en contra del dictador Porfirio Díaz, había llevado en un principio a Francisco Madero a la presidencia, tras la caída de Díaz. Sin embargo, con el cuartelazo en contra de Madero, en febrero de 1913, el ambiente de violencia y confrontación se intensificó. En mayo de 1913, cuando se estrena *El país de la metralla*, en el primer cuadro de la obra, los actores hacen unas alusiones burlescas a militares levantados en armas. En la escena en cuestión, configurada a modo de una tonadilla escénica, aparecen personajes cantando y anunciando en forma de diálogo, que van vendiendo cartas postales «vistas fotográficas» de la ciudad y del estado del país, refiriéndose de manera burlesca a generales y gobernadores que apoyaron al ejército carrancista levantado en armas contra Huerta, particularmente a José María Maytorena¹⁷. Cuando estos se enteraron, anunciaron públicamente que cuando tomaran la ciudad de México, prenderían a los autores de la revista José F. Elizondo y Rafael Gascón, en venganza

¹⁵ Elizondo & Medina 1904.

¹⁶ Reyes de la Maza 2005, pp. 46, 47.

¹⁷ José María Maytorena nació en Guaymas, Sonora, en 1867 y murió en 1948 en la ciudad de México. Político y militar revolucionario, fue Gobernador de su Estado natal, Sonora, pero en febrero de 1913 lanzó un manifiesto de solidaridad con Francisco I. Madero y la causa revolucionaria ante su asesinato. No obstante, se mostró vacilante ante las presiones del gobierno de Victoriano Huerta procurando ganar tiempo y nunca

aceptó reconocer su gobierno. No obstante, la presión de los jóvenes políticos y militares sonorenses lo orilló a pedir una licencia a su gubernatura. Por su parte, Venustiano Carranza había dejado su cargo como gobernador de Coahuila para encabezar el levantamiento armado contra Victoriano Huerta. En *El país de la metralla* los autores hacen justamente alusión burlesca a ellos, quizá con el fin de congraciarse con el régimen golpista de Huerta.

por haberlos ridiculizado¹⁸. Cuando, en efecto, los carrancistas ingresaron a la ciudad de México, Elizondo huyó a Guatemala unos meses y Gascón se escondió en algún lugar de la ciudad. Quizá por causas de las angustias por la situación, murió presumiblemente de un derrame cerebral, poco después de salir de su escondite. Pero más allá de este punto, podemos observar en los cuadros y alusiones a la situación del país en *El país de la metralla*, que la intención de los autores se fija más en representar el entorno social, los personajes y tipos populares, que en hacer específicamente denuncia política.

14. Lo que los autores buscaron fue crear una obra que carnavalizara los acontecimientos a través del humor, para conjurar el terror y el sufrimiento de entonces, sin ningún interés especial en la crítica política o en la reflexión sobre reivindicaciones sociales. En efecto, aparecen alusiones a bandos y personajes revolucionarios, pero esto no significaba que los autores tuvieran un especial interés en realizar una crítica política. Tan es así que el usurpador Huerta asistió –como se mencionó– a una representación, sin que hubiese consecuencia, en cuanto a la relación de los autores con el elenco con el poder establecido. No hay, insistimos, una intención específica en tomar partido por algún bando en relación con los acontecimientos políticos y sociales, a pesar de la alusión al levantamiento carrancista en el cuadro primero de la obra o la alusión a Zapata de manera un tanto despectiva en el cuadro cuarto de la revista. En todo caso, se trata de alusiones circunstanciales para congraciarse con el espectador que veía –y con razón– a los alzados en armas como una amenaza al orden. Parece confirmarlo el cuadro en donde aparece la llamada Cruz Blanca (que remite a una Asociación de

beneficencia de ayuda a los heridos en combate, creada en México al inicio de la Revolución) y la Cruz Roja. Ambas aparecen hermanadas en la labor de dar consuelo y curación a las víctimas de los combates que asolaban a la ciudad de México en la llamada Decena Trágica, en el mes de febrero de 1913. Las coristas, ataviadas como enfermeras, realizan un número coreográfico que alude a los muertos y heridos en los combates habidos en la ciudad, además de presentarse como un llamado al nacionalismo y a la fraternidad. Como se atestigua en el himno final que se canta a favor de la patria y de la «Santa Bandera»:

TODAS En el rigor de la guerra, etc.
Santa Bandera
flota ligera
tú que en las penas y en el dolor
eres ventura, eres dulzura
y eres ternura
del corazón,
y eres consuelo
y eres amor¹⁹.

15. Así podemos ver que *El país de la metralla* ofrece, en su discurso teatral, al espectador de su tiempo cuatro ideas fundamentales: la identidad de la ciudad de México y sus habitantes, la defensa de la Nación en contra de los Yanquis intervencionistas e invasores, la modelización de tipos y personajes populares y, por último –y quizás la más importante–, la búsqueda y defensa de la paz y recuperación de la concordia. La obra está teñida por una serie de juegos escénicos muy divertidos, tanto en cuanto a los originales personajes, y sus acciones, como en los espacios donde transcurre la acción, como en el caso del primer cuadro que se nos presenta de la siguiente manera:

¹⁸ Dos son los versos, que al menos en el texto escrito fueron la causa del enojo de los militares carrancistas : «MUCH[ACHO] 3°. Y aquí traigo a Maytorena / Y a Carranza traigo yo»./ «TODOS. ¡Traedor! ¡Traedor!» [por traidor, en posible alusión a que, como militares,

no se alinearon con el Ejército Federal, sino que se levantaron en armas contra el usurpador Huerta]. Elizondo 1913, p. 6.

¹⁹ Elizondo 1913, p. 32.

La escena representa un taller de fotografía. Una cámara de tripié en medio de la escena. Frente a este aparato, a distancia proporcional, dos fondos fotográficos: en las paredes, retratos, ampliaciones, etc., etc. Puertas: al fondo y lateral derecha²⁰.

16. La escena teatral de entonces se apropia poco a poco en su discurso de los cambios y adelantos tecnológicos que se instalaban en la vida del México de la segunda década del siglo XX. La obra teatral, en su discurso de modernidad, nos ofrece testimonios curiosos para la historia de la vida cotidiana. Pero también hay que mencionar la espectacularidad misma de esta revista desde la perspectiva de los diálogos, el lenguaje y sobretodo el manejo coreográfico musical; aquello se observa en el manejo chispeante del habla popular o de juegos de palabras con el idioma inglés –algo que el propio autor, José F. Elizondo había ya probado con mucho éxito con la zarzuela-revista *Chin Chun Chan* en 1904. He aquí una muestra de esto, tomada del número de THE MEICS O METICHES:

Yanqui ser.
Es ser di kin di money in di American estail
Gentleman. Ol rait!
di yanqui is in America for binés very nais.
Is rais
Du yu guisch
In mai representeshon onli bisne arranged.
Ol rait.
If yu pus
Ai am di trup «The meics» di neim es in mai jed
Wiski very sandwish²¹.

17. Seguido de este espectacular númeroailable de los Marines denominados «The Meics» que terminan siendo «METICHES», aparece uno de los personajes más sorprendentes de toda la revista: Mademoiselle LA CRISIS, haciendo gala de sus encantos y del

poder de seducción con el que atrae a propios y a extraños, a ricos y a pobres:

UJIER Mademoiselle “CRISIS”.
Aparece Melle Crisis, vistiendo un traje oro brillante; lleva un látigo flexible y, atado a su extremo superior, un bolso también dorado. La siguen ansiosamente un inglés, un francés, un ruso, un español, un alemán, un chino y un japonés, éstos, a ser posible, deben caracterizarse como caricaturas de los soberanos de los países que representan. Cada uno de los países que forman el cortejo de LA CRISIS, lleva en la mano un aparatito que produzca el ruido de las monedas, cuando chocan unas con otras. El director de escena se apartará de hacer de este número, una imitación del de la Maquinista del Amor, de «Las Bribonas²²».

MÚSICA

LA CRISIS Je suis mademoiselle Crisis,
que viene a reinag
en este país,
Como en la tiega toda
soy mujeg de moda,
a México he venido,
a haceg mucho güido.
Los pueblos que me siguen,
plata no consiguen,
y todos me enamogan
si sueno así

ELLOS. ¡Mademoiselle Crisis!
CRISIS. Me voila! Merci!
Je dan la bus
Tu l’argán que je
Y aquí tienen ugstedes la bursa,
la voici, la voila mesié.
¡Ay!

ELLOS. ¡Psst, psst, psst, psst!
CRISIS. ¡Ay!
ELLOS. ¡Psst! ipsst! ipsst! ipsst!
CRISIS. Nadie la alcanza y
todos la quiegen.
¡Ay!

²⁰ *Ibid.*, p. 5.

²¹ Es claro el juego del autor por presentar, en la redacción de los términos en inglés, una pronunciación castellana, que debería sonar mucho más marcada en la escenificación. *Ibid.*, p. 27.

²² Esta última precisión se da presumiblemente en alusión a un número musical de la zarzuela del mismo nombre: *Las bribonas* (1908), *Zarzuela en un acto y cinco cuadros*, estrenada en Madrid el 10 de junio de 1908. Letra de Antonio Martínez Viérgol y música de Rafael Calleja Gómez.

ELLOS ¡Psst!
 CRISIS. ¡Ay!
 ELLOS ¡Psst!
 CRISIS. Miguen usted el
 [hambre que tienen.
 ¡Ha llegado la Crisis aquí! (Mutis)²³

18. Y, en efecto, Mademoiselle LA CRISIS, consiguió ser en muy poco tiempo la dueña y señora de un país en llamas y en inacabables luchas de facciones. Resulta interesante el juego de contrastes que utiliza el autor, José F. Elizondo, para exponer la realidad del país: por una parte ridiculiza a los marines norteamericanos dispuestos a invadir al menor pretexto y, por otro, nos presenta a una encantadora dama francesa personificando a LA CRISIS y prediciendo las desgracias sociales y económicas a las que con la toma del poder de Victoriano Huerta y la consecuente lucha armada, se ceñirán sobre la población de la ciudad y del país. En vez de mostrar una mirada trágica y angustiada, se expone la realidad mediante el recurso del humor y la caricaturización.

19. Es interesante notar, a la distancia del tiempo, como a través de la carnavalización de la realidad social, y de la representación a través del humor satírico de la revista teatral, se planteaban ante el espectador común, los problemas y situaciones penosas por las que el país habría de pasar. El acto de la representación carnavalizada cumplía la función social de ser una poderosa válvula de escape social; aunque es necesario reconocer que esta misma revista *El país de la metralla*, como se comentó líneas arriba, fue objeto de amenazas, por parte de personajes afines a Venustiano Carranza, jefe del ejército constitucionalista, por haber sido ridiculizados en su persona. Y también otro aspecto curioso es que la revista culmina con un número apoteósico, que va más allá de la idea de denunciar o de realizar crítica mordaz a la

realidad del país en 1913. Presenta como cuadro final de la obra un llamado a la paz y a la concordia, no solo en México, sino en el mundo, toda vez que las tensiones mundiales estaban ya allanando el camino para el estallido de la Primera Guerra Mundial en julio de 1914. De manera que el humor y la carnavalización resultaban una herramienta muy poderosa para paliar la incertidumbre, pero también para que el receptor pudiera verse y retratarse en una realidad modelizada que icónicamente le representaba su hábitat y su ámbito de vida cotidiana, como lo era la ciudad de México.

Unas reflexiones finales

20. La carnavalización de la vida cotidiana a través de las representaciones teatrales se constituye así como un espacio en un campo cultural bien definido, en donde lo festivo es la expresión del discurso; lo que en su sentido sígnico representa no solo al objeto en sí, sino a la vida humana que se configura en él. Las representaciones de la ciudad en el teatro de revista mexicano en las primeras décadas del siglo XX²⁴ se constituyeron así en fuentes muy valiosas para comprender e interpretar las interacciones entre el campo cultural y los bienes simbólicos que en este se establecen, como lo es el arte escénico –y en particular, el teatro de revista–. Y vale entonces atrevernos a citar al mismo Cros, para fortalecer nuestra aseveración:

El único modo de la existencia de la conciencia es el discurso y cualquiera que sea el nivel de conciencia considerado individual o colectivo, la distancia entre el campo de visibilidad de quien escribe y el campo de legitimidad del texto sólo se puede sacar a la luz a través de unos determinados trazos discursivos²⁵.

²³ Aquí también hace el mismo juego fonético que en el cuadro de los MEICS, en inglés, pero ahora en francés. Elizondo 1913, pp. 28-29.

²⁴ En ese sentido se pueden citar obras como *Chin Chun Chan* (1904) de Elizondo y Gascón; *La ciudad*

de los camiones (1918) de Prida, Ortega y Castro, entre otras más.

²⁵ Cros 1992, p. 29.

21. Con ello, podemos decir que el teatro de revista mexicano y sus trazos discursivos, como se ve en este ejemplo del año crucial de 1913, constituyó una muestra notable de discurso cultural que expresa no solo teatralmente aspectos clave de la vida cotidiana de una ciudad, sino también puentes entre la codificación de los signos teatrales y la interpretación de la realidad social de manera humorística, haciendo que, ante el receptor, se establezca un espacio en donde la reflexión crítica y el espíritu jocosos se manifiesten ante los acontecimientos cotidianos que el teatro de revista modelizaba, con el beneplácito del espectador de entonces.

22. Y por ello debemos afirmar también que una de las grandes virtudes del teatro de revista es que marcó también modelos y costumbres dentro de la cultura cotidiana mediante, justamente, la representación de espacios, situaciones, personajes populares y su sentido estético a través de la música y las danzas populares, el

lenguaje y la plástica. El teatro de revista en su vastedad como género, contiene en sí mismo el sentido polifónico que menciona Bajtin; pero, curiosamente, no a través de la narrativa, sino del juego de carnavalización de la vida y la sociedad a través del teatro popular, una entidad doblemente dialógica, tanto por el lenguaje teatral mismo como por la idea bajtiniana de intercambio cultural y comunicacional entre emisores y receptores diversos, en un juego complejo de mediaciones²⁶. Al ser el teatro una práctica social por naturaleza, su cualidad de ser un ente de representación del ámbito cotidiano lo vuelve un objeto de estudio de primera magnitud para la comprensión de las relaciones entre arte, vida y sociedad. Un arte de representación, por naturaleza, que expresa una pluralidad discursiva que apenas comenzamos a vislumbrar y a aquilatar con las herramientas teóricas de nuestro tiempo.

Referencias bibliográficas

- Anónimo, 1924, *El Universal*, 2 659, México, 2 de febrero de 1924, Segunda Sección, p. 3.
- Bajtin, Mijail, 1974, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Alianza [1965].
- Bajtin, Mijail, 1986, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, Pierre, 1990a, *Sociología y cultura*, México, Grijalbo-Conaculta.
- Bourdieu, Pierre, 1990b, «Algunas propiedades de los campos», *Sociología y cultura*, México, Grijalbo-Conaculta, pp. 135-136.
- Cros, Edmond, 1992a, *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Buenos Aires, Ediciones El Corregidor.
- Cros, Edmond 1992b, *La sociocrítica*, Madrid, Arco/Libros.
- Durán, Norma (coordinadora), 2017, *Estudios culturales. Voces, representaciones y discursos*, México, UAM-A Serie Estudios, Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades.
- Elizondo, José F., Medina, Rafael, 1904, *Chin Chun Chan, conflicto chino en un acto y tres cuadros*, México, Medina y Comp. Impresores.
- Elizondo, José, F. (libreto), Gascón, Rafael (música), 1913, *El país de la metralla, revista en un acto, dividido en cinco cuadros y una apoteosis*, Estrenada con éxito extraordinario en el Teatro

²⁶ Véase Bajtin 1986.

Lírico de México, la noche del 10 de mayo de 1913. México, Talleres de Imprenta y Fotograbado Novedades.

Engel, José Luis, 2016, *Cultura y zarzuela de José F. Elizondo, notas sobre su generación y su contexto*, Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Martínez Ramírez, Fernando, 2014, «Dos obras de Enrique Serna leídas desde la teoría de los campos, de Bourdieu», *Tema y Variaciones de Literatura*, 42, primer semestre de 2014, UAM Azcapotzalco.

Martínez Viérgol, Antonio (letra), Calleja Gómez, Rafael (música), 1908, *Las bribonas Zarzuela en un acto y cinco cuadros*, Estrenada en Madrid el 10 de junio de 1908.

Meyran, Daniel, 1993, *El discurso teatral de Rodolfo Usigli, del signo al discurso*, México, Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli-INBA.

Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, 2014, «Orígenes y desarrollo del teatro de revista en México: una forma de conciencia escénica», Victorien Lavou Zoungbo y Marilyn Bueno (ed), *Sociocritique et conscience (inconscient, non conscient, conscient)*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, pp. 351-358.

María y Campos, Armando de, 1996, *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes [1956].

Ortega, Carlos, Prida, Pablo, (libreto), Castro Padilla, Manuel (música), 1918, *La ciudad de los Camiones, Revista de actualidad en un acto, dividido en tres cuadros*, Asegurada la propiedad literaria y artística. México, febrero 18 de 1918. Corregida conforme a las indicaciones del Gobernador del Distrito, C.M. Ortega, Rúbrica. Fotocopia del manuscrito original, Archivo General de la Nación de México, Fondo Propiedad Artística y Literaria.

Reyes de la Maza, Luis, 2005, *El teatro en México durante la revolución 1911-1913*, México, México Escenología a. c.

Roura Fuentes, Alma Lilia, 2012, *Olor a tierra en los muros*, México, CENIDIAP-INBA-CONACULTA.

FAVELAS COMO DANO ESTÉTICO MECANISMOS ESTATAIS DE DESVALORIZAÇÃO DE CULTURA E DE MEMÓRIA NO RIO DE JANEIRO

Viviane Bastos e Silva¹
École des Hautes Etudes en Sciences Sociales
UMR 8097 Centre Maurice Halbwachs

Resumo: O presente trabalho visa investigar o processo de banimento cultural e simbólico que o Estado pode promover, apagando a história, a potência e a riqueza das produções artísticas de um grupo. Analisando o tratamento legal e institucional dado às favelas do Rio de Janeiro ao longo do tempo é possível perceber como o Estado criou e reforçou representações estigmatizantes dessa população e de seu modo de vida. Muito embora as favelas existam há mais de 120 anos, essas comunidades ainda são tratadas como precárias do ponto de vista material, temporal, jurídico e cultural. As favelas são apagadas dos mapas turísticos e até mesmo de documentos técnicos, as placas de sinalização da cidade silenciam sua existência. Essa negação também se dá no campo na arquitetura e da paisagem urbana. Mais do que o desvio de um sistema, a discriminação dos sujeitos de direito é práxis, uma ferramenta que fornece justificativas para a transcendência das antigas categorias de sujeitos.

Palavras-chave: Favela, memória, cultura, direito, estigma, representação espacial, Brasil, séculos XX-XXI.

Titre : Les *favelas* comme atteinte à l'esthétique : mécanismes étatiques de dévalorisation de la culture et de la mémoire à Rio de Janeiro

Résumé : Ce travail étudie le processus de bannissement culturel et symbolique que l'État peut promouvoir en effaçant l'histoire, la puissance et la richesse des productions artistiques d'un groupe. À travers une analyse du traitement juridique et institutionnel réservé aux *favelas* de Rio de Janeiro au fil du temps, il est possible de saisir comment l'État a créé et a renforcé les représentations stigmatisantes de ces populations et de leur mode de vie. Bien que les *favelas* existent depuis plus de 120 ans, ces communautés sont toujours considérées comme précaires d'un point de vue matériel, temporel, juridique et culturel. Les *favelas* sont effacées des cartes touristiques et des documents techniques ; les panneaux de signalisation de la ville cachent même leur existence. Cette dénégation se retrouve dans les domaines de l'architecture et du paysage urbain. Davantage qu'une déviance du système, la discrimination des sujets de droit est une *praxis*, un outil visant à légitimer un processus de transcendance des anciennes catégories de sujets.

Mots-clés : Bidonville, mémoire, culture, droit, stigmatisation, représentation spatiale, Brésil, XX^e-XXI^e siècles.

Title: Favelas as Aesthetic Damage: State Mechanisms to Devalue Culture and Memory in Rio de Janeiro

Summary: This work aims at investigating the process of cultural and symbolic banishment that the state promotes, erasing the history, power and wealth of artistic productions of a group. By analysing the legal and institutional treatment given to the favelas of Rio de Janeiro over the time it is possible to see how the state

¹ Viviane Bastos e Silva é doutoranda em Sociologia do Direito pela EHESS, 54, Boulevard Raspail, 75006 Paris (França).

has created and reinforced stigmatizing representations of this population and its way of life. Although the favelas have existed for over 120 years, these communities are still treated as precarious from a material, temporal, legal and cultural point of view. Favelas are erased from tourist maps and even from technical documents, the city's signs silence their existence. This denial also occurs in the field of architecture and urban landscaping. More than the deviation of a system, the discrimination of law subjects is praxis, a tool that provides justifications for the transcendence of the old categories of subjects.

Keywords: *Favela*, memory, culture, law, stigma, spatial representation, Brazil, 20th-21st centuries.

Pour citer cet article – To cite this article : Bastos e Silva, Viviane, 2021, « Favelas como dano estético: mecanismos estatais de desvalorização de cultura e de memória no Rio de Janeiro », coord. par Catherine Berthet Cahuzac, *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines*, n° 7, <https://cecil-univ.eu/C7_7>, mis en ligne le 18/12/2020, consulté le jj/mm/aaaa.

Reçu – Received : 05.09.2020

Accepté – Accepted : 16.10.2020

Introdução

1. A cidade do Rio de Janeiro, fundada em 1565, foi a capital política do Brasil de 1763 a 1960² e continua sendo um importante polo cultural e financeiro do país. No *réveillon* de 2020, o marco de 1,7 milhões de turistas foi alcançado e o carnaval trouxe 2,1 milhões de visitantes³, segundo a Empresa de Turismo do município do Rio de Janeiro (Riotur). Durante esse período, de janeiro a fevereiro de 2020, o município registrou 474 tiroteios e as favelas figuram entre os bairros com maiores incidentes desse tipo⁴. Dentre os dez bairros com mais incidentes, foram computados 65 tiroteios em Vila Kennedy, 41 na Cidade de Deus, 21 no Complexo do Alemão, 17 em Bangu, 16 na Tijuca, 12 em Madureira, 12 em Vila Isabel,

12 em Acari, 12 no Complexo da Maré, 11 em Realengo. Nesses dois meses, o Instituto Fogo Cruzado contou ainda 8 chacinas na cidade⁵.

2. A questão a ser evidenciada, por mais óbvia que pareça, é que os lugares onde ocorrem as chacinas e os territórios frequentados pelos turistas não costumam ser os mesmos.



Figura 1. Mapa distribuído pela Rio Tur, 2019

Entretanto, o Rio de Janeiro tem a característica interessante de ter favelas em regiões centrais da cidade, algumas em bairros nobres como Copacabana, Botafogo, Leme. O fato de algumas delas estarem nos morros

dificulta a empreitada do Estado de escondê-las, por mais que os mapas e as placas insistam em dissimulá-las⁶. Depois da divulgação do

² Anteriormente a capital era a cidade Salvador (Nordeste) e em 1961 foi transferida para Brasília (Centro-oeste).

³ Brito 2020; Gandra 2020.

⁴ Fogo Cruzado 2020.

⁵ É considerada chacina quando há mais de três pessoas mortas.

⁶ Bastos e Silva 2020.

mapa de turismo de 2017, no qual as favelas eram representadas como florestas, o mapa de 2019 da RioTur utiliza uma cor diferenciada para representar algumas das favelas da Zona Sul e recorta a área de modo que a Rocinha (uma favela) não seja visível.

3. Mas de onde e de quando vem essa irrelevância imputada a territórios que abrigam, atualmente, quase um quarto da população do município⁷? Bem, essa suposta irrelevância foi construída por políticas públicas desde o surgimento das favelas e a legislação teve um papel importante nesse processo, conforme será visto adiante. A metodologia utilizada foi a análise de quatro entrevistas semiabertas realizadas no ano de 2018, além da pesquisa em jornais na Hemeroteca Digital Brasileira do período conhecido como Primeira República (1889-1930) – que corresponde ao período de surgimento material e simbólico das favelas. Diversos autores trataram sobre o tema do urbanismo e do direito à cidade do ponto de vista global e como modelo geral – por exemplo, David Harvey e Henri Lefebvre –, mas o intuito desse artigo não é de discutir essas teorias ou os impactos específicos dos Mega eventos nas favelas, pois são temas amplamente trabalhados nos últimos anos. A proposta do artigo é mostrar como o passado se repete, através de um apanhado de fatos históricos, mas também de fatos do cotidiano e de documentos institucionais. Foi priorizada uma bibliografia local que reflete outras perspectivas de uma temática amplamente discutida.

1. A construção da favela

«As favelas são resultado desse direito mal feito da abolição.»
Moradora da Vila Kennedy

4. Diversos trabalhos já exploraram as origens das favelas⁸, atribuindo o seu surgimento ao retorno de soldados da Guerra de Canudos, aliado ao contexto da recente abolição da escravidão. Mesmo que a utilização do termo favela, de modo a designar uma tipologia de território, seja atribuída à ocupação no Morro da Favella (atual Morro da Providência), fundada entre 1893-1894, há registros anteriores de ocupações nos morros da região, como no Morro Santo Antônio⁹. Estima-se que é na década de 20 que a nomenclatura passe a se expandir e categorizar esses espaços.

5. O surgimento da favela no campo jurídico destina-se a estabelecer sua ilegalidade. Conforme trabalhado por Rafael Gonçalves¹⁰, o artigo 349º do Código de Obras de 1937 introduz e generaliza o conceito de favelas, colocando-as também na precariedade legal – o que se torna um ponto nodal na sua definição jurídica até aos dias de hoje. Dentre os critérios elencados pela prefeitura do Rio de Janeiro para a definição de uma favela, pelo menos três se relacionam com a ilegalidade – a falta de regularização fundiária, a ausência de regularização urbanística e a irregularidade fiscal –, os outros critérios enunciam a precariedade estrutural e econômica¹¹. Mesmo que haja documentação que demonstre que essa ocupação também se fazia de maneira legal – pelo aluguel do terreno e pela autorização do Estado. O trabalho desenvolvido por Abreu e Vaz demonstra essa cronologia e a concessão estatal que permeou a

⁷ Segundo o censo de 2010, cerca de 1,4 milhões de pessoas moram em favelas no Rio de Janeiro. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística 2010.

⁸ Ver Valladares 2000.

⁹ Esse morro na região central do Rio de Janeiro foi arrasado na década de 1950.

¹⁰ Gonçalves 2013.

¹¹ Cavallieri 2009. Ver Plano Diretor da Cidade do Rio de Janeiro, Lei Complementar nº 111 de 1º de fevereiro de 2011.

constituição desses territórios, sobretudo para as primeiras favelas – Santo Antônio e Providência¹².

6. Esses mecanismos de enquadramento das favelas na ilegalidade e em seus diversos sinônimos (irregularidade, informalidade) facilitam, por exemplo, políticas de remoções. São comuns os casos de notificações pela prefeitura impondo a desocupação em áreas de favelas em prazos extremamente variáveis – de 24 horas a 30 dias ou até mesmo a destruição dos bens sem aviso ao proprietário. Em um caso recente, em maio de 2020, através de uma notificação que possuía o endereço incorreto, foi ordenada a desocupação do camelódromo da Rocinha em 24 horas. A justificativa era o embaraço das vias de acesso para ambulâncias ao «Centro municipal de diagnóstico por imagem¹³», onde seria instalado um tomógrafo – equipamento importante para o enfrentamento da COVID-19. A questão é que o dito Centro seria construído, através de um comodato, no estacionamento de uma Igreja Universal – instituição na qual o prefeito Crivella é membro ativo (bispo) e que foi fundada pelo seu tio, Edir Macedo. Na ocasião, o Secretário Municipal da Infraestrutura, Habitação e Conservação defendeu a medida pois existiam «preocupações constantes com questões de segurança na comunidade, visto que comandos paralelos ainda decidem como se comportam moradores, comércio, transporte local e muitas das atividades do cotidiano da população que nela residem¹⁴». A decisão da instalação no tomógrafo no estacionamento da igreja foi mantida pelo Judiciário:

Alega impossibilidade de instalação do tomógrafo na UPA da Rocinha, na quadra da escola de samba ou no centro esportivo devido à dificuldade de acesso de veículos, ao peso do equipamento e à

necessidade de adequação da rede elétrica, além de resultar na interrupção dos atendimentos, no caso da UPA. [...] Não cabe ao Poder Judiciário adentrar o mérito das decisões administrativas, mormente no atual momento vivenciado pelo país, não podendo substituir prévias avaliações técnicas do Poder Executivo, gestor da coisa pública, por julgamentos judiciais assentes em cognição absolutamente sumária e superficial¹⁵.

7. A premissa de ilegalidade das favelas, muitas vezes ultrapassa os fatos jurídicos em questão. O caso da Vila Autódromo ilustra como esse discurso foi mobilizado no contexto da política de remoções realizada por Eduardo Paes entre 2009 e 2013, onde mais de 65 mil foram removidos¹⁶. A ocupação começou por volta de 1962, mas em 1989, o governo do Estado, proprietário do terreno onde se situa a Vila Autódromo, alocou famílias oriundas da favela Cardoso Fontes e em 1994, assentou mais 60 famílias na região. No final da década de 1990, se deu início a um processo de regularização fundiária da área (processo E-28/001057/93). Em 1997, foram concedidos os Termos Administrativos de Concessão de Uso, por 99 anos, a 104 famílias da área central e um ano depois, a concessão de uso abarcou os moradores da faixa marginal da Lagoa¹⁷. Em razão da localização da favela, em crescente valorização imobiliária, várias foram as tentativas de expulsarem os moradores, sob as mais diversas alegações – desde dano estético à construção em área de risco.

Em 1993, alegando «dano estético e ambiental», em ação judicial ajuizada no Tribunal do Rio de Janeiro pelo então procurador do município Eduardo Paes, a Prefeitura requereu a retirada total da comunidade. Nesse período, a Vila Autódromo articulou sua defesa jurídica e

¹² Abreu & Vaz 1991, p. 489.

¹³ Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Notificação F/SUBLFCU nº 01/2020.

¹⁴ Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Ofício SMIHC nº 248/2020.

¹⁵ Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro (TJRJ), Processo 0096134-86.2020.8.19.0001.

¹⁶ Faulhaber & Azevedo 2015.

¹⁷ Vainer, Bienenstein, Tanaka *et al.* 2013.

impediu a remoção, demonstrando a fragilidade dos argumentos municipais¹⁸.

8. Resistindo aos planos municipais de redução de até 5% de áreas de favelas na cidade – com incentivos e bônus salariais a funcionários que cumprissem metas¹⁹ – os moradores dessa favela que foram removidos conseguiram indenizações mais justas e 20 famílias, das 580 do início do ano 2013, continuaram a morar na favela²⁰. Ora, não é a irregularidade fundiária que ameaça as favelas, mas o discurso de precariedade jurídica que pode ir de encontro a direitos adquiridos, sem que ganhem essa nomenclatura. Diversas outras favelas são fruto de assentamentos promovidos pelo próprio Estado, não são poucas aquelas que possuem proprietários reconhecidos legalmente. É importante analisar como e por que o direito se circunscreve de maneira a oferecer uma oponibilidade reduzida nesses territórios.

9. O discurso de precariedade jurídica das favelas é legal, político e social. Aliás, esses três elementos estão profundamente imbricados, visto que o direito é uma forma de regulação social, amoldado segundo diretrizes e embates políticos. Ainda que pareça pleonasmato afirmar que existe uma precariedade jurídica que é legal, a intenção é evidenciar como os aparatos legais (leis, circulares, planos diretores urbanos) e as interpretações do direito (nas mais diferentes instâncias) são capazes de construir um instituto jurídico que modeliza a precariedade das favelas.

10. Desde a aplicação do direito pelo policial até à decisão de um desembargador, percebe-se que há uma doutrina baseada na premissa da ilegalidade das favelas que vai gerar uma jurisprudência sobre o assunto. Trazer as favelas para o campo legal normalmente

significa estabelecer a ilegalidade desses ou nesses territórios. Isto é, estar em alguma medida em desacordo com a lei é, paradoxalmente, a forma pela qual as favelas integram o campo semântico legal. A integração legal das favelas se faz pela via de exceção, ressaltadas as especificidades que habilitaram um território em particular a gozar desse status. Logo se estabelece um regime de micro-legalidades ou quase-legalidades que permite o manejo jurídico diferenciado desses espaços e de sua população.

11. Segundo os dados de 2019, a cidade do Rio de Janeiro conta com 1 018 favelas²¹: 156 favelas urbanizadas, 6 favelas em processo de urbanização, 112 favelas parcialmente urbanizadas, 736 favelas não urbanizadas e 8 favelas parcialmente reassentadas²². As políticas públicas são um fator determinante na tipologia e estruturação legal dos territórios – incentivando e facilitando sua regularização, promovendo adaptações necessárias à legislação para uma integração jurídica definitiva e profunda.

12. A dimensão social também influencia a precarização jurídica das favelas na medida que legitima as ações do Estado, reforça sua estigmatização e valida esse sistema restritivo de direitos em função do território. Essa visão dualista da cidade (favela e asfalto) e das normatividades da favela (lei do tráfico e direito) são modelos explicativos extremamente redutores, que buscam macular o comportamento dos seus moradores (coniventes com o crime, resistentes à ordem). A Secretaria de Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro (SEPOL) fez a seguinte afirmação, em resposta à decisão do Supremo Tribunal Federal (STF) que proibiu operações policiais em favelas sem justificativas²³ durante o período da pandemia da COVID-19:

¹⁸ Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro (TJRJ), Processo 93.001.078414-7.

¹⁹ Caldas 2017, p. 135.

²⁰ Os moradores dizem que ainda não receberam o título de propriedade das casas, que havia sido prometido.

²¹ É o Instituto Pereira Passos (IPP) quem tem competência para definir quais territórios são favelas.

²² Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro e Coordenação operacional gerência de macroplanejamento 2018.

²³ Supremo Tribunal Federal, Processo judicial, ADPF 635.

As favelas, em sua grande maioria, são localizadas em área urbana, próximas a residências, escolas, hospitais, empresas, comércios, delegacias de polícia e batalhões da polícia militar. Levantamento da Subsecretaria de Inteligência (SSINTE) mapeou 1 413 favelas com atuação do crime organizado²⁴.

13. Segundo a colocação da SEPOL os tiros e mortes nas favelas atrapalham o desenrolar da vida do restante da cidade, já que as favelas são localizadas próximas a residências, escolas, hospitais (vulneráveis), empresas, comércios (economia), delegacias de polícia e batalhões da polícia militar (ordem). Para esta instituição não é evidente que existam residências e escolas dentro das favelas, ao que parece, as referidas residências próximas que estariam em perigo pela falta de intervenção da polícia são aquelas que não são ocupadas por favelados. Apenas em abril de 2020, a polícia matou 177 pessoas no estado do Rio de Janeiro, muitas dessas vítimas em favelas²⁵. O documento continua a narrar a visão da polícia sobre esses territórios.

Ditas regiões [favelas da Capital] se tornaram verdadeiros bunkers das facções criminosas, o que ocasionou a instalação de barricadas, expulsão de moradores de suas residências e disputa territorial entre quadrilhas rivais. [...] Qualquer tentativa de restringir ou limitar a atuação das policiais, seja por meio de decisões judiciais e/ou projetos de lei, incidirá nos mesmos erros acima apontados e na criação de uma «ZONA DE PROTEÇÃO» para as organizações criminosas de narcotraficantes e de milicianos, o que redundará, em poucos meses, no aumento recorde dos indicadores de criminalidade²⁶.

14. Aliás, o termo «bunkers de bandidos» foi utilizado, em agosto de 2020, pela TV Globo para se referir ao Complexo da Maré²⁷. As alegações hiperbólicas e o vocabulário depreciativo para fazer alusão às favelas não é um método novo de estigmatização. O jornal *Correio da Manhã* já o fazia em 1909 ao relatar o que era uma favela.

É o lugar onde reside a maior parte dos valentes da nossa terra, e que, exatamente por isso – por ser o esconderijo da gente disposta a matar, por qualquer motivo, ou, até mesmo, sem motivo algum –, não tem o menor respeito ao Código Penal nem à Polícia, que também, honra lhe seja feita, não vai lá, senão nos grandes dias do endemoninhado vilarejo. A Favela [...] é a aldeia do mal. Enfim, e por isso, por lhe parecer que essa gente não tem deveres nem direitos em face da lei, a polícia não cogita de vigilância sobre ela²⁸.

15. Em entrevista com um morador da Maré²⁹, fica perceptível como uma pessoa vive e sente a integração com a cidade, como esta hierarquização de cidadanias e de territórios influencia seu cotidiano.

Pobre, preto na Zona Sul, no Leblon pra ser mais exato, você vira um alvo vivo. [...] Eu tive que pegar o BRT³⁰ para ir para Barra, sendo que eu descii na estação errada, uma estação antes. Cara, imagina o *Alberto*³¹ sábado à tarde, tentando conseguir uma informação - porque nem meu celular pegava naquela bexiga. Isso é absurdo porque as pessoas não paravam para me dar uma informação. Eu tive que entrar dentro de uma farmácia, comprar uma barra de cereal e uma garrafa d'água pra ter uma informação. Então o direito de ir e vir, assim, ele é garantido, eu vou para qualquer lugar que eu quero, independente,

²⁴ Supremo Tribunal Federal, Petição 60595/2020, ADPF 635.

²⁵ AFP 2020.

²⁶ Supremo Tribunal Federal, Petição 60595/2020, ADPF 635.

²⁷ Rocha 2020.

²⁸ *Correio da Manhã*, 05/07/1909 (apud Mattos 2007, p. 146).

²⁹ No artigo são citadas quatro entrevistas, feitas em 2018.

³⁰ Transporte Rápido por Ônibus (*Bus Rapid Transit*).

³¹ Manjarrés Trelles 2016.

se está dando tiro ou não, infelizmente eu já estou acostumado com a situação, eu saio. A questão é: eu evito estar em locais como o Leblon, Barra da Tijuca, porque você sofre um preconceito. Eu como negro sofro um racismo claro. A pessoa que é branquinha, mas que mora na favela [...] que descobrirem que ela é da favela, ela vai sentir um racismo diferente, uma xenofobia e isso acontece com todo mundo, infelizmente³².

16. A experiência de uma moradora da Vila Kennedy expõe as políticas públicas oficiais e officiosas nas favelas:

A Vila Kennedy é uma favela super regularizada [...] originalmente a favela nasceu de um projeto planejado e meus pais têm os documentos da casa, eles pagaram por isso. Minha mãe foi removida da favela onde hoje em dia é a UERJ³³ e meu pai foi removido da Rocinha. E os dois foram parar lá, sabe? [...] E a UPP³⁴ chegou, operando como o Estado opera nas favelas, que é com muita violência e repressão e aí a galera ficou com raiva, assim... «Pô, sempre fiz esse baile aqui e a UPP quer impedir?». Esse baile tem 20 anos e a UPP, que nem sabe de nada, quer impedir que o baile aconteça, quer moralizar as coisas, quer tirar o som da praça, enfim, acho que a galera ficou meio chateada. [...] Quando começou a se estabilizar e quando os conflitos acabaram e a UPP começou a fazer esse trabalho mais de ser o Estado, né? De moralizar as coisas, acho que a galera ficou bastante chateada. O que eu ouço das pessoas que eu converso andando por lá é que tipo «Depois que a UPP chegou não pode fazer mais festa até tarde, não pode mais ter baile». Tinha uma feira lá, super tradicional, que acontecia e que não pode mais acontecer, desde que a UPP chegou. Então, assim, esses dois ambientes: a galera que gosta porque está menos violento e a galera que não gosta porque as oportunidades de

lazer ficaram muito limitadas com a UPP³⁵.

17. Na primeira parte do artigo foram demonstrados alguns elementos da construção social, legal e política do estigma das favelas. A favela é retratada, desde sua fundação, como um lugar de crime, com uma população que carece de moral, que possui regras próprias em dissonância com o direito. Essas premissas são perceptíveis no imaginário social de pessoas que nunca foram em uma favela, mas também daquelas que frequentam esses territórios habitualmente, mas interpretam as dinâmicas sociais de um modo pejorativo.

18. A representação desse território passa por diferentes tipos de depreciação que se superpõem. Numa sociedade extremamente marcada pela distinção entre sujeitos de direito, a favela albergava sujeitos dos níveis mais baixos dessa hierarquia social: pobres, negros, ex-escravos, capoeiristas, sambistas, vagabundos, migrantes. Portanto, a discriminação que pesa sobre a favela começa em função da categoria de sujeitos de direito que ali habitavam. Posteriormente, a discriminação contra o território começa se tornar relativamente autônoma, ou seja, mesmo um indivíduo pertencente às categorias menos reprimidas sofre um achatamento de direitos por seu pertencimento (suposto ou real) ao lugar. O impacto dessas representações e da precariedade jurídica no reconhecimento da memória e da cultura das favelas será tema analisado no próximo tópico.

2. Rememorando

«Perigoso? Não é perigoso, lá [favela] eu me sinto ótima!»
Moradora da Vila Kennedy

QUE SORTE!
Uma noite de peripécias
E um homem atrapalhado

³² Entrevista com o morador da Maré, de setembro 2018.

³³ Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

³⁴ Unidade de Polícia Pacificadora.

³⁵ Entrevista com uma moradora da Vila Kennedy, de dezembro 2018.

José da Cruz, um homem pacato e trabalhador, encontrou-se anteontem, à tarde, com um seu amigo, no morro da Favella. Convidado para um jantar, Cruz acquiesceu e em companhia do convidante foi para o hotel. Ambos comiam com satisfação quando se originou uma questão. O amigo de Cruz, não se contentando, sacou uma faca e investiu contra elle. O pavor de Cruz foi enorme e por isso resolveu fugir. Na fuga foi elle perseguido por seu amigo, que de faca em punho, ameaçava céos e terras. Cruz correu muito e chegando a um precipício, num instante vacilou; ou morrer esfaqueado ou então fechar os olhos e jogar-se à sorte. Esta hypothese foi preferida. Cruz preferindo morrer pelo suicídio jogou-se no abismo. Mas foi feliz. Rolou, rolou muito e no fim ficou agarrado a uma saliência que existe numa das ribanceiras do morro da Favella. Agarrado pelo paletot ficou o pobre Cruz uma noite inteira, até que pela manhã alguns populares, vendo a situação crítica do equilibrista, preveniram a polícia do 8º Districto. Esta por sua vez pediu auxílio ao Corpo de Bombeiros que, comparecendo ao local, retirou o Cruz na posição em que se achava. A polícia do 8º Districto abriu inquérito e anda no encalço do homem que fez Cruz ser artista [...] por uma noite³⁶ [...]

19. A memória social e institucional sobre a favela está fundada sob dogmas opressores aos quais a população fundadora desses lugares estava submetida. O espaço é uma produção relacional que reflete práticas sociais que, na maior parte dos casos, transbordam as práticas locais. O cadastro sistematizado tardio das favelas (implementado a partir da década de 80 pelo IPLAN-RIO) e a falta de documentação sobre sua cartografia foram algumas das consequências da ficção jurídica da precariedade. Os mapas antigos da cidade, mesmo fotos aéreas, apagavam as favelas: a realidade recortada dos registros

oficiais³⁷. Essa desconstrução da favela se faz pelo soterramento das memórias desses lugares e relevo das favelas como territórios homogêneos – *loci* da miséria, da violência e do caos. As ilustrações mudaram de figura, mas o teor da favela como inimigo do Estado continua o mesmo – lugar de negócios clandestinos, repleto de vagabundos (na República nova), de comunistas (durante a ditadura militar), de tráfico de drogas (atualmente). Uma matéria de 1930 do *Jornal do Brasil* que alertava sobre os riscos do alcoolismo, citava uma favela como corresponsável dessa situação.

Uma campanha benemérita

Na Favela do morro de São Carlos e na zona do baixo meretrício, como se não bastassem os tenebrosos aspectos da miséria que naturalmente apresentam, existem inumeros estabelecimentos clandestinos que fazem avultados negócios vendendo cachaça e outras bebidas falsificadas, que arrastam os escravos do nefasto vício, os que perderam integralmente a energia e a força de vontade, para a senda do crime³⁸.

20. A favela também foi tema de peças já no começo do século XX. Em 1916 foi inaugurada uma peça no Teatro São José que se chamava «Morro da Favella»³⁹, em 1925 a peça «Fla-Flu»⁴⁰ também retratava a vida de moradores do Morro da Favela, com personagens que faziam menção do retorno de soldados da Guerra Canudos e a origem da ocupação. Maria Aguiar salienta que a comemoração da festa da Penha pela favela é retratada nessa revista.

A farra vai ser grande! O pessoal da Favela está ensarilhado com a festa da Penha [...] O caminhão, todo enfeitado, ficou, lá, em baixo, esperando por vocês... (indo à porta da venda) Ó seu Manoel, sirva bebida a esse pessoal! Quem paga sou eu!⁴¹

³⁶ *Jornal do Brasil* 1916.

³⁷ Maia, Ferraz & Paes Leme 2018.

³⁸ *Jornal do Brasil* 1930.

³⁹ Aguiar inédita, p. 43.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 119, n. 329.

⁴¹ *Ibidem*, p. 120.



Figura 2. Tarsila do Amaral, *Morro da Favela*, 1924. Imagem disponível em <<http://tarsiladoamaral.com.br/obras/>>

21. A autora aponta como os jornais da época comentavam essas celebrações: «Em um canto se formavam os cordões terríveis, ameaçadores, selvagens. Em outro canto reuniam-se os sambas, não menos terríveis e muito mais selvagens⁴²». Outra peça de 1929, citada por Mariana Aguiar, é «Seu Julinho Vem!» cujo enredo discutia as políticas remoções da época, o personagem Vagabundo, categorizado como malandro, resistia a proposta de urbanização do Morro da Favela⁴³. Essas produções conversam com o movimento cultural modernista no Brasil, que a partir de 1922, procura introjetar como elementos de identidade nacional a figura dos negros, dos sambistas, dos malandros e dos favelados. É também nesse contexto, em 1924, que a artista Tarsila do Amaral produziu um quadro que retratava as favelas e sua população.

22. Ao longo dos anos, as favelas continuaram a ser retratadas em filmes, novelas, livros, porém a maior parte dos trabalhos que ganharam amplitude não é fruto de autorrepresentações e, não raro, essas obras estão permeadas de estigmas. As memórias e o

relato dessas pessoas continuam a passar por outras vozes para serem ouvidas. Alguns casos mostram a força dessas narrativas, que conseguem romper a hegemonia cultural. O livro de 1960, *Quarto de despejo: diário de uma favelada* de Carolina Maria de Jesus, que era catadora de papel, vendeu 90 mil cópias no Brasil e foi traduzido em pelo menos treze línguas⁴⁴. A escritora contemporânea, Conceição Evaristo, mulher negra que também foi moradora de favela, teve seus livros traduzidos para o francês, inclusive o título *Favela*. Mas elas são exceções.

23. Em uma análise sobre 25 filmes feitos a partir dos anos 2000 sobre favelas, Tiago Moreira mostra a expansão significativa dessa temática no cinema brasileiro. A popularidade e repetição do cenário levou a criação de um subgênero conhecido como *favela movies*. Como lembra o autor, outros filmes já retratavam as favelas como *Rio 40 graus* (1955), *Cinco vezes favela* (1962), *Megalópolis* (1973), *Rio Babilônia* (1982), *Como nascem os anjos* (1996). Dentre os filmes produzidos entre 2001 e 2011, apenas três foram feitos por moradores de favelas, o que explicita a dificuldade dos favelados de transmitirem suas narrativas e sua cultura como integrantes da cultura nacional⁴⁵.

24. A experiência de mostrar sua própria realidade pode trazer uma pressão social e ameaças por partes de agentes do Estado. No livro *Cabeça de Porco* o rapper MV Bill relata os obstáculos que enfrentou ao divulgar uma parte do seu trabalho sobre pessoas que trabalhavam no tráfico de drogas.

Então ele me perguntou se eu estava arrependido do trabalho que fizemos. Eu disse que não e nunca tive dúvidas disso. O único problema mesmo era convencer as pessoas que podemos fazer essas

⁴² *Jornal do Comércio*, 25/10/1920 (apud Soihet 1998, p. 34).

⁴³ Aguiar inédita, p. 84-85.

⁴⁴ Ver Reyes Arias 2011.

⁴⁵ Moreira 2011.

críticas da mesma forma que qualquer crítico pode fazer sobre o assunto que escolher. Celso foi embora e eu fiquei lá, esperando a lei vir me buscar e pensando durante toda a noite em tudo que eu passei nas filmagens e nas pessoas com as quais filmamos e falamos. No fundo, as pessoas que desejavam me ver preso não poderiam entender mesmo nada daquilo; afinal, elas pensam que são diferentes daquela gente. A ideia do filme era somente humanizar os jovens que sobrevivem da droga, fazer o país refletir sob o ponto de vista deles próprios, sem a interferência de um antropólogo ou de um rapper, de ninguém. Era a chance de mostrar aquela realidade sem um preconceito. Era uma espécie de olho no olho. Mas nunca achei que seria fácil dialogar com a parte solidária e amável da sociedade, com as pessoas que querem um mundo feliz, sem armas, sem drogas e sem violência. Eu sempre soube que essas pessoas que querem viver no paraíso seriam as pessoas que mandariam me prender caso entendessem que essa pesquisa em forma de imagem fosse ofender os bons costumes da sociedade pura. De toda forma, a polícia continuava a perseguição, a busca das imagens do soldado do morro⁴⁶.

25. Esse trecho mostra diversos aspectos importantes na produção de cultura nas favelas. Primeiramente mostra a relação tecida com a polícia, a violência conhecida na abordagem, na invasão do domicílio, na aquisição ilegal de provas. Em segundo lugar, a necessidade de autorrepresentação que se confronta com a falta de legitimidade que esses moradores vivenciam, sem que tenham o direito de expressar suas críticas respeitado pelo Estado. Por fim, ressalta a uso de aparatos legais para impedir a produção e divulgação desse tipo de material.

26. Em entrevista, uma moradora da Vila Kennedy contou que só teve consciência do risco imputado à favela quando começou a

frequentar uma universidade na Zona Sul. Seus colegas perguntavam como ela conseguia viver cercada de tanto perigo, sua resposta foi a frase já citada: «Perigoso? Não é perigoso, lá eu me sinto ótima!». Ela comentou sobre a conexão entre sua identidade e o território, sobre as críticas que recebia pela sua forma de comunicação – considerada agressiva em outros ambientes, fora da favela. O vocabulário, a entonação da voz, as roupas, os lazeres dessas pessoas passam por uma desvalorização e descrédito. Os bailes funk são duramente reprimidos pela polícia, sob a justificativa de que são financiados por traficantes de drogas, fazem apologia ao tráfico, estimulam venda de drogas e pedofilia. Essas festas são frequentemente veiculadas pela mídia mostrando a presença de criminosos e de armas. Todavia, mesmo quando a polícia consegue ter um domínio efetivo sobre o território, a prática mais comum é de proibir os bailes e não de regularizá-los. Trata-se de uma disputa por autoridade que vai além do controle da violência e do bem-estar dos moradores. A reflexão que Portelli traz é fundamental para a transformação desse panorama.

A mudança que buscamos é uma mudança que dê mais poder aos sem-poder. E que lhes dê mais poder para que a sua cultura seja reconhecida como cultura. Para que se reconheça que não há somente uma cultura, a das elites, somente uma maneira de fazer cultura e que seja essa a maneira; que existe uma pluralidade de culturas, de níveis culturais, e que há uma luta de classes na cultura, na arena cultural – uma luta de classes não menos importante do que a luta de classes que existe no nível econômico, ou político, porque a luta de classes na cultura é a base do reconhecimento dos sujeitos que têm direitos, que têm saberes, que têm uma

⁴⁶ Athayde, MV Bill & Soares 2005, p. 273-274.

identidade. É, então, o início de uma mudança de relações de poder⁴⁷.

27. Há uma disputa pela memória das favelas e o reconhecimento dessas identidades sem estigmas ou sanções. A partir dos anos 2000, diversos museus foram organizados pelos moradores⁴⁸. Eles foram construídos

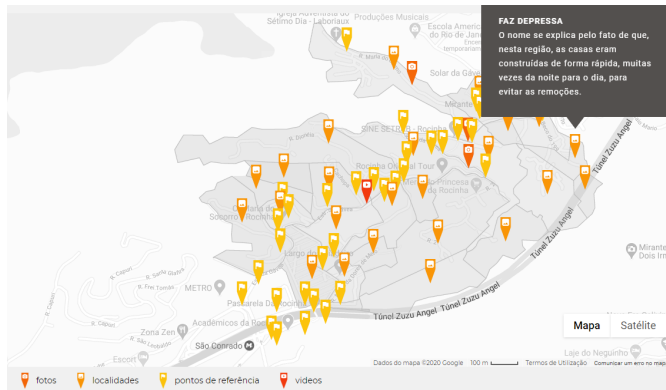


Figura 3. Website *Memória Rocinha*, 2020

por lideranças locais, que vêm sua história e memória como peças importantes para a resistência – inclusive resistência contra as remoções. São exemplos o Museu da Maré (2006)⁴⁹, o Museu de Favela⁵⁰ (2008), o Museu Sankofa⁵¹ (2003), o Museu do Horto (2010) e o Museu das remoções (2016)⁵². Alguns deles são virtuais, visto a falta de condições materiais de construir e manter esses espaços. O *slogan* usado pelo Museu das remoções, «memória não se remove», mostra a dimensão de combate que esse movimento possui. Na apresentação do museu fica clara essa estratégia: «1) preservar a memória destas pessoas removidas, assim como suas histórias; e 2) servir como instrumento de luta, não apenas por nós, mas por todos que

passem pela ameaça de remoção, compreendendo que a memória é o maior instrumento nesta luta de resistência⁵³». Outro projeto interessante é o «Memória Rocinha⁵⁴», uma colaboração entre o Instituto Moreira Salles e o Museu Sankofa, que desenvolve mapas colaborativos com as narrativas, fotos e vídeos dos moradores. Através dessa ferramenta, que é aberta à participação dos usuários, é possível conhecer a origem dos nomes dos lugares, ver fotos antigas da favela.

28. O *Programa Rio+Social* surge a partir do ano de 2008, concomitante à política de implementação de unidades de polícia de proximidade em favelas (UPP). Algumas dessas favelas foram pela primeira vez mapeadas e tiveram as condições de mobilidade, saneamento, endereçamento profundamente analisadas.

Entretanto, é marcante o fato de que a presença da polícia inaugure a reconstrução da existência, para o Estado, de um território – com produção de dados, reconhecimento de endereços, pesquisas de opinião e, em certa medida, reconhecimento do passado. Nesses documentos, as origens da favela eram rapidamente apresentadas, os problemas estruturais eram demonstrados e as propostas de mudanças eram sugeridas⁵⁵. O passado era uma introdução para situar uma transformação necessária⁵⁶.

29. A sistematização das informações sobre as favelas começa no ano de 1990 com o Sistema de Assentamentos de Baixa Renda (SABREN)⁵⁷. Com essa ferramenta é possível acessar os dados disponíveis sobre a favela,

⁴⁷ Portelli 2010, p. 8.

⁴⁸ Davies 2014.

⁴⁹ Museu da Maré, #MM14ANOS.

⁵⁰ Museu de Favela, MUF.

⁵¹ Museu da Rocinha Sankofa, *Memória e História*.

⁵² Museu das remoções.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Instituto Moreira Salles & Museu Sankofa, *Projeto – Memória Rocinha*.

⁵⁵ Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, *Programa rio+social 05.4.8*.

⁵⁶ No que tange ao trabalho com as favelas, o IPP faz um trabalho remarcável, porém, falta uma política pública geral mais comprometida, que faça investimentos suficientes para se conhecer melhor esses territórios.

⁵⁷ Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos, *Sistema de Assentamentos de Baixa Renda*.

como quantidade de domicílios, nível de urbanização, imagens da área de ocupação por ano, histórico da ocupação. Como exemplo, segue os dados de uma favela na zona norte da cidade:

Nome: Indiana
 Código da Favela: 67
 Data Cadastramento: 28/04/1981
 Situação: Isolada
 Acesso Principal: AVN MARACANA
 Bairro: TIJUCA
 RA: VIII- TIJUCA RP: 2.2- Ti-
 juca AP: AP2
 Porte: entre 101 e 500 domicílios
 Grau de Urbanização: Assentamento
 não urbanizado
 Histórico
 1º Registro de ocupação 1965
 A ocupação da área aconteceu primeiramente por duas senhoras que haviam sido transferidas de um outro terreno localizado entre a avenida Maracanã e a rua Paul Undemberg. Posteriormente, outras pessoas oriundas da região Norte do país começaram a construir novas moradias, gerando o adensamento da favela Indiana.
 Fonte: Ano – Com base em depoimentos de moradores e líderes comunitários. Histórico – Com base em depoimentos de moradores e líderes comunitários⁵⁸.

30. Expor que a fonte do histórico de um território são «depoimentos dos moradores» mostra o esforço de conhecer as origens da ocupação, mas explicita também a dificuldade de incorporar essas informações como oficiais e de estabelecer uma memória institucional baseadas nesses discursos, sem ressalvas ou distinções. Durante uma visita que fiz a esta favela, o líder comunitário, Marcelo, me mostrou os lugares que ele julgava importantes. Todos eles eram frutos de mobilização social, desde a creche, ao parquinho, ao lugar de coleta de lixo, a numeração das casas. Para os problemas de infraestruturas que eram apontados, havia sempre explicação sobre os órgãos administrativos que já tinham sido

procurados, os trabalhos que tinham sido feitos e planos para conseguir as melhorias necessárias – reuniões com os funcionários estatais responsáveis, parceria com instituições. Na narrativa dele, os espaços comunitários e benefícios conseguidos eram imputados a pessoas: «Isso foi *Fulano* quem fez. Aqui foi a união de *Cicrano* com *Beltrano* que conseguiu com a prefeitura a liberação da verba». Andando pela favela, fui conhecendo os Fulanos e Cicranos, pessoas que conheciam a fundo os labirintos burocráticos e políticos do Estado, que possuem uma vasta experiência de luta e de conquistas por direitos. Graças a articulação dos moradores, inclusive do Marcelo que me fez conhecer o lugar, a favela vem resistindo às tentativas de remoções. Uma das fundadoras citadas no histórico do SABREN é a Clarice, que me mostrou uma faixa que ela colocou na entrada da sua casa.



Figura 4. Foto da Clarice, moradora da Favela Indiana, 2018.

Eu Clarice que descobri a comunidade Indiana já fui representante do governo presidente da associação a primeira moradora e assim permanesse [sic] a 53 anos e quero melhoria para minha comunidade já fiz muito pelos moradores minha casa já serviu hospital, posto de saúde e etc. Graças a Deus trabalhei com honestidade respeitando e compreendendo a todos os moradores. Ass[inado]: Mãezona⁵⁹.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Transcrição do texto exposto na figura 4.

Conclusão

31. Ao invés de um dano estético ou um território de risco, as favelas deveriam ser percebidas pelo Estado como uma paisagem carioca e um importante patrimônio cultural. A seletividade da lei, sobretudo na sua aplicação, contribui para a desvalorização da favela – em seu território, sua população e a produção cultural que emerge. Segundo o Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano Sustentável do Município do Rio de Janeiro, o conceito de paisagem é «a interação entre o ambiente natural e a cultura, expressa na configuração espacial resultante da relação entre elementos naturais, sociais e culturais, e nas marcas das ações, manifestações e formas de expressão humanas⁶⁰». Já a Constituição de 1988 aduz que «constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira⁶¹». Portanto, não é a previsão legal que impõe obstáculos à proteção das favelas por esses institutos jurídicos (paisagem, patrimônio), nem a incapacidade dos favelados de adequação à lei que explica a ilegalidade. A ilegalidade é forçada e construída sob medida para esses territórios.

32. A dinâmica social da favela é extremamente complexa e não cabe nos dualismos entre legal e fora da lei. A relação dos moradores com o tráfico pode variar em função da

proximidade tecida pelo parentesco, amizade, apoio financeiro. O que o Secretário municipal chamou de «controle de comportamento da população» ou o que outros tantos chamam de convivência com os traficantes é uma conexão muito mais vascularizada – se trata de um amigo de infância, de um irmão, de alguém que pagou os remédios para um familiar em necessidade. Por certo há opressão, violência e medo, mas não é tudo.

33. Obviamente nas favelas há diversas estruturas que não são adequadas à habitação e ao bem-estar dos seus residentes, mas isso não desqualifica a totalidade de imóveis e da urbanização erigida pela própria população. Sobretudo, não desqualifica o esforço dos moradores. O que a prefeitura vê como rio poluído, é apresentado ao visitante como «nosso rio», quem o Estado vê como invasores, são percebidos na comunidade como fundadores. As escolas que a polícia vê apenas fora da favela, são mostradas do lado de dentro por quem as idealizou e ajudou a construir. A maioria dessas biografias estão em textos acadêmicos, com uma projeção muito reduzida. Essas memórias se tornam objetos de estudo, uma história oral que é repassada dentro das favelas, mas que encontra enorme resistência em ser assimilada como história da cidade e do carioca. Daí a importância do Estado para validar memórias, defender patrimônios culturais e garantir igualdade na construção e interpretação do passado.

Referências citadas

Abreu, Maurício de & Vaz, Lilian Fessler, 1991, «Sobre as origens da favela», *IV Encontro Nacional da ANPUR*, Anais, pp. 481-492.

⁶⁰ Plano Diretor da Cidade do Rio de Janeiro, Lei Complementar nº 111 de 1º de fevereiro de 2011, art. 2, § 3º.

⁶¹ Constituição Federal da República Federativa do Brasil de 1988, art. 216.

- Aguiar, Mariana Araujo, inédita, *O teatro de revista carioca e a construção da identidade nacional: O popular e o moderno na década de 1920*, Dissertação de mestrado em História apresentada em 2013, Universidade do Rio de Janeiro.
- AFP, 2020, «Favelas do Rio não têm paz, nem mesmo na pandemia», *noticias.uol.com.br*, 28 de maio, <<https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/afp/2020/05/28/favelas-do-rio-nao-tem-paz-nem-mesmo-na-pandemia.htm>>, consultado em 10/09/2020.
- Athayde, Celso, MV Bill & Soares, Luiz Eduardo, 2005, *Cabeça de porco*, Rio de Janeiro, Objetiva.
- Bastos e Silva, Viviane, 2020, «Où se situe la vérité? Le cas de la modélisation du droit dans les favelas du Rio de Janeiro», *La Revue des Droits de l'Homme*, 18, <<https://journals.openedition.org/revdh/10247>>, consultado em 06/09/2020.
- Brito, Carlos, 2020, «Rio registrou aumento de 31% no número de turistas durante o carnaval», *g1.globo.com*, 3 de março, <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2020/noticia/2020/03/02/rio-registrou-aumento-de-31percent-no-numero-de-turistas-durante-o-carnaval.ghtml>>, consultado em 8/09/2020.
- Caldas, Diogo, 2017, «A remoção dos moradores da Vila Autódromo: a gentrificação como característica do governo Eduardo Paes», *Revista de Direito Sociais e Políticas Públicas*, 3 (1), pp. 135-152.
- Cavallieri, Fernando, 2009, «Favelas no Rio – a importância da informação para as políticas públicas», Jailson Souza Silva (dir.). *O que é favela, afinal?*, Rio de Janeiro, Observatório de Favelas do Rio de Janeiro, pp. 24-29.
- Constituição Federal da República Federativa do Brasil de 1988, art. 216, <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm>, consultado em 08/09/2020.
- Davies, Ollie, 2014, *rioonwatch.org.br*, «Conheça os Museus Comunitários do Rio de Janeiro», 7 de agosto, <<https://rioonwatch.org.br/?p=11941>>, consultado em 30/04/2020.
- Faulhaber, Lucas e Azevedo, Lena, 2015, *SMH 2016: Remoções no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Mórula.
- Fogo Cruzado, 2020, <<https://fogocruzado.org.br/estatisticas/>>, consultado em 8/09/2020.
- Gandra, Alana, 2020, «Réveillon do Rio bate recorde de turistas», *agenciabrasil.ebc.com.br*, 1º de janeiro, <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-01/reveillon-do-rio-bate-recorde-de-turistas>>, consultado em 8/09/2020.
- Gonçalves, Rafael, 2013, *Favelas do Rio de Janeiro: história e direito*, Rio de Janeiro, Pallas PUC-Rio.
- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2010, «Censo Demográfico 2010: Aglomerados Subnormais. Informações Territoriais», <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/552/cd_2010_agrn_if.pdf>, consultado em 15/08/2020.
- Instituto Moreira Salles & Museu Sankofa, *Projeto – Memória Rocinha*, <<http://memoriarocinha.com.br/projeto/>>, consultado em 09/09/2020.
- Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos, *Sistema de Assentamentos de Baixa Renda (SABREN)*, <<http://pcrj.maps.arcgis.com/apps/MapJournal/index.html?appid=4df92f92f1ef4d21aa77892acb358540>>, consultado em 20/08/2019.
- Jornal do Brasil, 1916, «Que sorte! Uma noite de peripécias e um homem atrapalhado», 17 de outubro, p. 9, <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_03/35585>, consultado em 7/09/2020.
- Jornal do Brasil, 1930, «Uma campanha benemérita», 12 de junho, p. 6, <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/6234>, consultado em 07/09/2020.
- Maia, Flavia Neves, Ferraz, Nicoli Santos & Paes Leme, Fernando Betim, 2018, «Histórico da representação das favelas cariocas em mapas», *Arquitetura Revista*, 14, 1, pp. 59-72.

- Manjarrés Trelles, Eduardo Alberto, 2016, «Estudo técnico nº 2/2026/CAL/MAD/CMRJ: Da favela à AEIS - as mudanças de paradigma», Rio de Janeiro, Câmara municipal do Rio de Janeiro, <<http://www.camara.rj.gov.br/scriptcase/file/doc/ETEC-0022016.pdf>>, consultado em 26/06/2020.
- Moreira, Tiago de Almeida, 2011, «Representações audiovisuais sobre favelas do Rio de Janeiro», Espaço Aberto PPGG - UFRJ, 1, 2, pp. 67-76.
- Mattos, Romulo Costa, 2007, «Aldeias do Mal», *Revista de História da Biblioteca Nacional*, 25, pp. 145-153.
- Museu da Maré, #MM14ANOS, <<https://www.museudamare.org>>, consultado em 08/09/2020.
- Museu da Rocinha Sankofa, *Memória e História: Relatório de atividades SANKOFA*, <<http://museuda-rocinha.blogspot.com/2018/06/relatorio-de-atividades-sankofa.html>>, consultado em 08/09/2020.
- Museu das remoções, <<https://museudasremocoes.com/sobre/o-museu-das-remocoes>>, consultado em 08/09/2020.
- Museu de Favela, MUF, <<https://www.museudafavela.org>>, consultado em 08/09/2020.
- Plano Diretor da Cidade do Rio de Janeiro, Lei Complementar nº 111 de 1º de fevereiro de 2011, <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4600307/4117400/lei_compl_111.pdf>, consultado em 08/09/2020.
- Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, Secretaria municipal de urbanismo, Coordenadoria geral dos programas de interesse social e Coordenadoria de pousos, 2014, «Relatório das Áreas de Especial Interesse Social na cidade do Rio de Janeiro».
- Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro e Coordenação operacional gerência de macroplanejamento, 2018, «Diagnóstico intersectorial integrado da cidade do Rio de Janeiro para a revisão do Plano Diretor».
- Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, *Programa rio+social 05.4.8 - Caderno MRP Mapas Indicadores Vila Kennedy*, <<https://www.data.rio/datasets/71a1051d183c474e81744eee7170e2ee>>, consultado em setembro 2020.
- Portelli, Alessandro, 2010, « História oral e poder », *Mnemosine*, 6 (2), pp. 2-13.
- Reyes Arias, Alejandro, inédita, *Voices dos Porões: A literatura periférica do Brasil*, PhD in *Hispanic Languages and Literatures* apresentada em 2011 na Universidade da Califórnia, Berkeley.
- Rocha, Lucas, 2020, *revistaforum.com.br*, «Globo chama Complexo da Maré de “bunker de bandidos” e é criticada nas redes sociais», 26 de agosto, <<https://revistaforum.com.br/midia/globo-chama-complexo-da-mare-de-bunker-de-bandidos-e-e-criticada-nas-redes-sociais/>>, consultado em 10/09/2020.
- Soihet, Rachel, 1998, *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas.
- Vainer, Carlos, Bienenstein, Regina, Tanaka, Giselle Megumi Martino *et al.*, 2013, «O plano popular da vila autódromo, uma experiência de planejamento conflitual», *XV Encontro Nacional da ANPUR, Anais*.
- Supremo Tribunal Federal, Processo judicial, ADPF 635, <<http://portal.stf.jus.br/processos/detalhe.asp?incidente=5816502>>, consultado em 6/09/2020.
- Supremo Tribunal Federal, Petição 60595/2020 ADPF 635, <<http://redir.stf.jus.br/paginadorpub/paginador.jsp?docTP=TP&docID=753409717&prcID=5816502#>>, consultado em 6/09/2020.
- Valladares, Licia, 2000, «A gênese da favela carioca. A produção anterior às ciências sociais», *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 15 (44), pp. 5-34.

[DES]CUBRIRSE

LA SIMBOLOGÍA DEL CONTINENTE AMERICANO EN LAS REPRESENTACIONES FEMENINAS DEL SIGLO XVI EN LOS LIBROS DE TRAJES

Rebeca García Haro¹
Universidad de Granada
Instituto Universitario de Investigación
en Estudios de las Mujeres y de Género

Resumen: Los libros de trajes, como fuentes propias del Renacimiento europeo, establecen unos modelos de representación específicos concernientes a un sistema de pensamiento patriarcal, euro y androcéntrico. En ellos, las imágenes que se proyectan sobre el continente americano pueden ser entendidas desde el concepto de [des]cubrirse, en un sentido ambivalente: el descubrimiento de un «Nuevo Mundo» y el de nuevos grupos humanos. En el presente artículo, exploraremos dicha acepción ligada al cuerpo femenino, a través de la noción de desnudez, en los grabados que componen la segunda edición del libro de trajes de Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* (1598). Desde una perspectiva interseccional género/estatus/raza, entendemos este como un ejercicio de reflexión sobre la elaboración de ciertas imágenes fijas y estereotipadas que se mantendrán en el tiempo como una genealogía del conocimiento.

Palabras clave: Representación, Renacimiento, Siglo XVI, Europa, América, descubrir, desnudez, feminidad.

Titre : La symbolologie du continent américain dans les représentations féminines du XVI^e siècle à travers les recueils de costumes

Résumé : En tant que sources de la Renaissance européenne, les recueils de costumes établissent des modèles spécifiques de représentation qui se rapportent à un système de pensée patriarcal, euro et androcentrique. Dans ces ouvrages, les images projetées sur le continent américain peuvent être appréhendées à partir du concept [dé]couvrir, dans un sens ambivalent : on [dé]couvre un « Nouveau Monde », on [dé]couvre de nouveaux groupes humains. Dans cet article, nous explorerons ce concept en privilégiant le corps féminin et la notion de nudité dans les gravures qui composent la seconde édition du recueil de costumes de Cesare Vecellio, intitulé *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* (1598). À travers le trinôme genre/statut/raza, nous entendons procéder ici à une réflexion sur l'élaboration de certaines images stéréotypées qui se fixent, à travers le temps, dans une généalogie des savoirs.

Mots-clés : Représentation, Renaissance, XVI^e siècle, Europe, Amérique, découvrir, nudité, féminité.

Title: The Symbolism of the American Continent in the XVIth-Century Representations of Women in Costume Books

Abstract: Costume books, as Renaissance sources, manifest specific representation codes, inside a patriarchal,

¹ Investigadora predoctoral del programa en «Estudios de las mujeres. Discursos y prácticas de Género». Grupo de investigación HUM603 en «Estudios de las Mujeres» – Universidad de Granada. Graduada en Historia (Universidad de Granada), Experta en Estudios de las Mujeres y de Género y Literaturas modernas, comparadas y poscoloniales (Universidad de Bolonia). Contacto: rebecagarciaharo@gmail.com

androcentric and eurocentric view. Depictions on the American continent can be interpreted through the concept of [dis]covering as a double entendre: discovery of a «New World» and of new human groups. In this article, we explore this meaning linked to the female body, through the notion of nudity, in the second edition of Cesare Vecellio *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* (1598). From an intersectional perspective, we understand this as a reflection exercise on the elaboration of certain fixed and stereotyped images that will be maintained over time as a genealogy of knowledge.

Keywords: representation, Renaissance, XVIth Century, Europe, America, discover, nudity, femininity.

Pour citer cet article – To cite this article : García Haro, Rebeca, 2021, « [Des]cubrirse. La simbología del continente americano en las representaciones femeninas del siglo XVI en los libros de trajes », coord. par Catherine Berthet Cahuzac *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines*, n° 7, <https://cecil-univ.eu/C7_8>, mis en ligne le 18/12/2020, consulté le jj/mm/aaaa.

Reçu – Received : 31.08.2020

Accepté – Accepted : 16.10.2020

Introducción

1. El siglo XVI en Europa llevó consigo varios fenómenos sociales y culturales que, en su origen, dieron lugar a la idea de una identidad propia frente a una(s) identidad(es) otra(s), representadas a través de la cultura visual y escrita de dicho periodo. La colonización americana –entre otras cuestiones– junto a la aparición y difusión de la cultura impresa y el libro, fijaron unos modelos de representación específicos que dispusieron un lenguaje concreto que se mantuvo en el tiempo. Textos como las anatomías, los tratados de botánica, las cartografías, la literatura de viajes y, en especial, los denominados vestuarios o libros de trajes serán nuestro recurso visual en este ensayo. Estas fuentes muestran cómo el mundo fue observado desde los ojos de Europa, entendida como centro del poder entre el Mediterráneo y el Atlántico, estableciendo a su alrededor una denominada otredad o periferia, como bien apunta Enrique Dussel².

2. Especialmente crítica con esta tipología de textos visuales y escritos ha sido, por ejemplo, Valerie Traub³, que pone en el centro de la discusión aquellas fuentes que se han considerado científicas a ojos del discurso histórico, pero que, sin embargo, no representan más que una figuración parcial de la realidad como parte de una genealogía patriarcal, andro y eurocéntrica –expresada desde un sentido *foucaultiano*– y que, en el tiempo, ha dado lugar a una serie de imágenes y estereotipos que nos hablan de la no-Europa, dentro de los objetivos de creación de la propia identidad. Esta genealogía del saber ha sido custodiada en las bibliotecas, los grandes centros del conocimiento científico y de conservación de estos artefactos de la cultura impresa que, siguiendo las reflexiones de Aníbal Quijano, entendemos como estratégicos en las dinámicas de colonización del poder, del ser y del saber⁴. En estas fuentes, el canon clásico marcará la manera en que se formulan aquellos cuerpos que se

² Dussel 2000, pp. 24-33.

³ Traub 2015, pp. 15-53.

⁴ Quijano 2007.

observan y proyectan en ellas como modelo de otredad. Cuerpos que son contados, descritos desde el poder⁵.

3. Dentro de esta idea, la feminidad como concepto funcionó como la otredad a lo masculino en la concepción cultural del cuerpo de la filosofía del siglo XVI europeo y, por ende, tras la alteridad masculina representativa de aquellos territorios descentralizados del poder, las mujeres se expresan como la otredad de la otredad, proyectando desde sus cuerpos una doble opresión representativa que supone una carga consistente de violencia epistémica⁶. En *La risa de la Medusa* (1995), Hélène Cixous explica los procesos culturales de construcción de la feminidad a partir del lenguaje y su escritura en la mitología clásica, cuyo imaginario se retoma en el Renacimiento. De tal modo el cuerpo tanto en su feminidad como masculinidad es cultural, pues está determinado no solo por su sexo, sino por los significados que sobre el mismo se han hecho en un lugar concreto, que en este caso parte de una concepción estanca y binaria⁷.

4. En estos modos de observación y de manifestación simbólica, el vestido como fenómeno cultural y el surgimiento de la moda como concepto europeo hicieron que durante la Edad Moderna estas cuestiones se establecieran como claras estrategias de diferenciación social. Tanto en su materialidad como por medio

de su formulación visual, el vestido expresó división y distinción funcionando como fijador de la identidad propia y otra en un sentido interseccional. Sin embargo, estas dinámicas estuvieron separadas en sus diferentes estrategias, pues si, por un lado, el vestido ligado al tejido y los usos suntuarios se relacionaron con el cambio sociopolítico, territorial, las pautas de consumo y ostentación, por otro, los libros de trajes pretendieron todo lo contrario en un momento en cual el continente europeo se veía en la necesidad de demarcar sus centros y periferias⁸. Y dichos planteamientos tuvieron connotaciones especiales respecto al paradigma colonial americano, adaptándose a la idea de un lugar que se mostró como inocuo y virginal, en su estado de naturaleza, en su desnudez primigenia. Una visión que muestra un lugar accesible y que vino reforzada por el sentido «civilizador» que otorga el vestir.

5. Así, en este contexto, el libro de trajes supuso un ejemplo más que interesante desde el punto de vista histórico, geográfico, sociológico, antropológico, filosófico y literario, por lo que ha sido especialmente estudiado durante los últimos años desde el marco europeo y estadounidense, y mediante una metodología interdisciplinar. Esto lo hace sensible al análisis de varios y diversos tópicos.

⁵ Esta idea es la unión de las reflexiones de Cavarero 2011, Butler 2002 y Spivak 1998. Estos tres ensayos conjugan la noción del ser observado y representado en los textos referentes al poder hegemónico, junto a la autoridad que poseen aquellos cuerpos que se colocan como modelo, situándose en el centro del discurso narrativo. Aquellos cuerpos que se expresan como la norma recrearán su propia imagen de alteridad.

⁶ Spivak 1998, pp. 175-235.

⁷ Tanto Cixous 1995 como otras filósofas feministas francesas e italianas de la diferencia –Julia Kristeva, Luce Irigaray, Adriana Cavarero o Luisa Muraro– han insistido en esta materialidad lingüística que se refleja en los textos, desde la mitología clásica hasta los textos judeo-cristianos, y que ha configurado la percepción exclusiva de dos sexos, dos géneros, dos sexualidades. Más adelante, Butler 2007, partiendo de estas y otras pensadoras estadounidenses, rompe la

división sexo/género establecida como sistema de diferenciación social, apelando a la multiplicidad no solo del género, sino de los sexos. Dichos planteamientos nos ayudan a entender mejor cómo la cultura visual y escrita durante el siglo XVI en Europa pretende ordenar la diversidad propia y ajena, para mantener el control sobre ciertos cuerpos que se construyen y significan de manera cultural, dependiendo del contexto. En este sentido, en McDowell 2000 se formulan más que interesantes metodologías de estudio. De igual modo, en trabajos como Finucci 2003 o Traub 2016 se exploran estas cuestiones de manera específica.

⁸ Esta cuestión la enfrenta Rosenthal 2009. Para una visión general sobre la moda y el vestido en la Edad Moderna europea, véanse por ejemplo Muzzarelli 2014 y Owen-Crocker & Clegg-Hyer 2019.

6. A lo largo de los siguientes párrafos reflexionaremos sobre el libro de trajes y las prácticas visuales que giran en torno a este. Y lo haremos centrándonos en aquellas imágenes que se proyectaron sobre el continente americano y el concepto de «[des]cubrirse» en un sentido ambivalente: desde la desnudez como *habitus* –en el significado *bourdiano* de la palabra– y en el sentido de cuerpo que se descubre no solo física, sino metafóricamente, que puede ser apropiado. Dicho análisis lo llevaremos a través de algunas estampas pertenecientes a la segunda edición del libro de trajes de Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* (1598), insistiendo sobre aquellos cuerpos que se proyectaron como femeninos desde una mirada colonial.

1. [Des]cubrirse: la narrativa colonial en los libros de trajes

7. El libro de trajes como fuente documental ha sido problematizado en los últimos años desde los debates y reflexiones que integran el campo de estudio del vestido, la moda y la indumentaria durante la Edad Moderna, en general, y el Renacimiento, en particular. Sin embargo, este ha sido igualmente entendido por su naturaleza cartográfica y literaria, lo que ha permitido aportar un análisis mucho más amplio al debate historiográfico, como objeto que forma parte de la cultura material, visual y textual de dicho periodo. De manera formal distintas investigadoras –entre las que destacan Margaret F. Rosenthal, Ulrike Ilg o Margarita M. Birriel Salcedo– han dado una serie de definiciones similares que han establecido a grandes rasgos el modelo base de lo que se considera un libro de trajes en un marco de estudio internacional, entendido como aquel libro en el

cual se representan personas alrededor del mundo caracterizadas principalmente por el vestido. Se trata de imágenes antropomorfas de carácter xilográfico o calcográfico que se sitúan sobre un fondo plano, más o menos sencillo en la mayoría de los casos. A las imágenes se une un pequeño texto que aporta información relativa al lugar, al género, a la edad, al estatus, a la raza o a la profesión de la persona que se representa⁹. Son unos libros que tuvieron su primer momento de difusión entre la segunda mitad del siglo XVI y la primera década del XVII, y cuya producción se concentró en las áreas francesa, italiana y germana¹⁰.

8. Si partimos de este patrón, vemos cómo el libro de trajes se diferencia morfológicamente de otras fuentes similares del periodo tales como las cartografías o las crónicas de viajes, con las que, sin embargo, comparte modelos representativos. Obras como el *Civitates Orbis Terrarum* de George Braun (1572) o la *Admiranda Narratio* de Thomas Harriot y John White (1590) suponen de igual modo un enorme recurso de información visual con respecto a los modos del ser de las personas que en las mismas aparecen, formando parte de lo que Jeannine Guérin Dalle Mese denominó «el siglo de oro de la iconografía geográfica»¹¹. Respecto a esta proliferación de trabajos de tal naturaleza, es más que importante referirnos a la gran difusión tanto de la cultura impresa como del libro durante todo el siglo XVI, en torno a la cual se crearán unos mercados de producción y consumo. En «Trajes del teatro del mundo» (2014), Alejandra Vega apela al libro de trajes como un «género editorial» que surge en los círculos de impresión y de fusión de los centros librarios más importantes de Europa, en cuanto a que «estos libros con sus particularidades, son

⁹ Ilg 2004, p. 29; Rosenthal 2009, p. 465; Birriel Salcedo 2013, p. 261.

¹⁰ Hemos demarcado estas zonas tras una extensa revisión bibliográfica relativa a las fuentes, así como tras el estudio comparado e *in situ* de los libros de trajes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España, la

Biblioteca Universitaria de Bolonia, la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio de Bolonia y la Biblioteca Nacional Central de Roma.

¹¹ Guérin Dalle Mese 1998, p. 10.

fruto de un programa editorial y que, como tal, comparten rasgos comunes»¹². Teniendo en cuenta ambas cuestiones, el libro de trajes se entendió como una fuente «móvil», tanto en su propia materialidad como libros que se compran y venden en un mercado dinámico que se extiende por toda Europa, así como mediante el sentido mismo del viaje que nos proporcionan estos documentos, pues además de ser utilizados para viajar, en su interior encontramos el propio significado de la travesía, de la exploración de otros mundos¹³.

9. Esto nos lleva a otra cuestión importante, y es la de la propia difusión de estas imágenes que permanecieron en el tiempo dentro de una genealogía del saber, propia del Renacimiento europeo, y que dieron lugar a toda una serie de tópicos y estereotipos sobre las identidades humanas que en ellas se representan. Unas figuraciones que tuvieron autoridad propia en cuanto que pertenecieron a unos parámetros de difusión del conocimiento. Dicha genealogía se ha extendido gracias a la custodia de estos saberes en los centros del saber más importantes que conocemos, las bibliotecas¹⁴.

10. Volviendo a su especificidad propia, el libro de trajes nos habla de unos cuerpos que exponen su identidad a través del vestido como un todo integrado. Es decir, cuerpo y vestido fueron indisolubles de una determinada identidad, componiendo lo que Daniel Defert reconoció como un *habitus*, siguiendo las ideas de Pierre Bourdieu. Hábito e indumentaria son parte propia de la persona que se representa, dotándola de unas características específicas¹⁵. En ello, además, regresando a las reflexiones de Alejandra Vega, el hábito se entiende como un espacio en su

significado de habitar, por lo que constituye un lugar que «espacializa» a los cuerpos¹⁶.

11. Este proceso de representación de la identidad con el vestir en los libros de trajes es, además, una consecuencia directa del desarrollo del fenómeno de la «moda» desde finales del Medievo, cuando aparecieron las primeras legislaciones, regulaciones y manuales de conducta en torno al vestido. Y es que el hábito, como bien ha apuntado la profesora María Giuseppina Muzzarelli, fue parte esencial del proceso de diferenciación social durante la Edad Moderna¹⁷. Estos cambios expresan cierto conflicto entre la movilidad del vestido, y por ello, como bien explica Margaret F. Rosenthal, el libro de trajes pretende ser inversamente proporcional a estas fluctuaciones en el vestir, expresando ordenamiento frente al cambio, confrontando su propia fijeza a las variaciones de la moda¹⁸.

12. De todo esto, la cuestión que más nos interesa es aquella que nos habla del libro de trajes como una fuente que documenta, proyecta y ordena la diferencia desde unos modelos fijos partiendo de un canon específico, aquel que nos lleva a lo clásico. El cuerpo renacentista se dispuso desde el denominado realismo que no se corresponde estrictamente con la realidad, sino que es un modo de ser representada, proyectada mediante unas normas. Estos cuerpos se entienden como espacios sujetos a una identidad concreta y a su vez generan otros espacios territoriales¹⁹.

13. Se trata de una representación que parte de una concepción patriarcal, eurocéntrica y androcéntrica del cuerpo, desde la cual lo masculino se establece como norma y lo femenino funciona como contranorma. Esta significación de otredad del cuerpo femenino

¹² Vega 2014, p. 3. Véase asimismo Pettegree 2010, pp. 65-80.

¹³ Golinelli, Fortunati y Corrado 2010.

¹⁴ Chartier 2000, pp. 19-74.

¹⁵ Defert 1984, pp. 25-65.

¹⁶ Vega 2014, p. 5.

¹⁷ Muzzarelli 2014, p. 19.

¹⁸ Rosenthal 2009, p. 475.

¹⁹ Sturken & Cartwright 2009, pp. 157-161.

estuvo muy presente en el sentido territorial que exponen los libros de trajes, sobre lo que Ulinka Rublack denomina geografías morales²⁰. Aquellas áreas representativas del ideal renacentista, como las urbanas, se correspondieron a aquellos modelos masculinos y femeninos que se nutren de lo normativo. Sin embargo, aquellas áreas que, por ejemplo, en Europa se entienden como excéntricas, periféricas, o de influencia oriental, fueron representadas en su mayoría a través de figuraciones femeninas, pues constituyen el gran paradigma contranormativo. Esto sucede, por ejemplo, en el caso de las moriscas de Granada, que expresan a partir de su identidad fija e inmutable la concepción de «lo morisco» desde sus cuerpos, proyectándose como mujeres extrañas y extranjeras, ligadas a una cultura contaminada²¹. En América, esta concepción de superioridad moral se expresó mediante la raza, que pasa a ser clave en el escenario representativo. Si en Europa se estableció una religiosidad de lo étnico, en América se expresó una naturalización de la raza, ligada estrechamente al cuerpo [des]vestido²².

14. Entre las distintas variantes de expresión del cuerpo femenino en las representaciones sobre el continente americano, este sufrió toda una violencia epistémica²³ alrededor de lo que supone el concepto de descubrimiento que, mediante la desnudez, tomó un sentido ambivalente: con la idea de lo nuevo, de lo descubierto, y con la idea de aquellos nuevos grupos sociales, cuerpos que están descubiertos en su propia naturalidad, en un estado primitivo. Esto es, porque el vestirse/cubrirse se entiende como símbolo de superioridad y

civilización. La desnudez en la visión colonial se traduce como inferioridad social. Una inferioridad que nos lleva hacia la deshumanización de los cuerpos, a su propia expresión como objetos de estudio y consumo. Una problemática que bien ha expresado en sus trabajos Larissa Carvalho²⁴.

15. Esta desnudez colonial tiene en sí misma una doble acepción: por un lado, aquella de la ingenuidad y de la inocencia, la de la pureza y perfección, y, por el contrario, la del cuerpo en su desfase civilizatorio o su contenido sexual y erótico. La representación del cuerpo colonizado contiene ambos significados ya que, por una parte, puede cambiar su estatus al cubrirse, y por otra, su desnudez es la justificación para asaltar estos cuerpos presupuestos inferiores²⁵.

16. En el *Trachtenbuch* de Christoph Weiditz²⁶ se propusieron los primeros modelos representativos en referencia a la sociedad americana, junto con aquellas ilustraciones del conocido como *Códice de los Trajes* o *Códice Madrazo Daza*, obra anónima de características similares. En adelante, varios fueron los libros de trajes que incluyeron alguna ilustración sobre América, limitadas siempre a la información a la que los autores habrían tenido acceso. Centrándonos en aquellos libros que se producen en el área italiana, por ejemplo, fue Pietro Bertelli el único en incluir algunas estampas sobre América, concretamente, algunos grabados de Theodore de Bry sobre «La Virginia», copiados directamente de la *Admiranda Narratio*. La segunda edición del libro de trajes de Cesar Vecellio fue la que ofreció una compilación sistemática y

²⁰ Rublack 2010, pp. 126-175.

²¹ Birriel Salcedo 2019, pp. 151-170.

²² Earle 2020, pp. 325-345.

²³ Nos referimos al concepto de violencia de Spivak 1998. Esta autora explica cómo aquellos textos pertenecientes a la cultura hegemónica ocultan las voces subalternas, dando lugar a una violencia epistémica, materializada a través de estos escritos oficiales.

²⁴ Carvalho 2019, p. 236.

²⁵ Para una lectura detallada sobre el concepto de desnudez y sus acepciones, véanse Barcan 2004, p. 31 y Berger 2010, p. 51.

²⁶ Aunque existen algunas disidencias sobre si este es o no un libro de trajes, no cabe duda de que las ilustraciones de Weiditz proponen los primeros modelos representativos de las sociedades americanas. Véase Birriel Salcedo 2013.

específica de aquellos territorios documentados del continente americano.

2. El libro de trajes de Cesare Vecellio: un caso práctico de análisis

17. El de Cesare Vecellio, en sus dos ediciones *De gli abiti antichi, et moderni di diuerse parti del mondo* (1590) y *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* (1598)²⁷, ha sido, sin duda, el más estudiado de los libros de trajes, no solo por su enorme difusión ya en el momento de su puesta en escena, sino por su peculiaridad con respecto al resto de libros de esta tipología. Esta extensa antología formada por más de cuatrocientas estampas xilográficas lleva, en cada una de ellas, un texto más o menos extenso de carácter descriptivo que funcionó como guión a la propia imagen. Este texto va más allá de la explicación del propio hábito, y profundiza sobre la calidad y cantidad del tejido que cubre al cuerpo, la indumentaria, o las razones socio-culturales que aparentemente provocan el uso de dicha vestimenta²⁸.

18. En su complejidad y extensión, Eugenia Paulicelli lo entiende como un libro multifunción, primero, en su carácter moralizante, que lo relaciona con los códigos de conducta y vestimenta; segundo, en tanto a la importancia equitativa que expresan texto e imagen, fijando los modelos para la propia memoria de dichas imágenes; y por último, la interesante relación que se establece entre hábito, identidad y lugar, como una cuestión prescrita e inmutable²⁹.

19. Este libro de trajes hará patentes los conceptos de ciudadanía y de ordenación territorial

por medio de su propia estructura. Vecellio expone en primer lugar a Venecia como el «*miracolo del mondo*», corporalizando el sentido de civilización a través de los sujetos vestidos, y las propias estructuras de la ciudad, en la que todos los elementos sociales intervienen. Este dato es interesante porque enfrenta el modelo veneciano al resto de Europa, y, más aún, al «resto del mundo». En su segunda edición, de 1598, Vecellio incluyó, al final del libro, todo un apartado dedicado específicamente al continente americano, e insiste en el sentido de exterioridad de este territorio, documentando imágenes sobre «El Perú», «México», «La Florida» y «La Virginia». Para México y Perú, utilizó fuentes españolas, como el *Sumario de la natural y general historia de las Indias occidentales* (1534) de Gonzalo Fernández de Oviedo e *Historias del descubrimiento y conquista del Perú* de Agustín de Zárate (1563). Para Virginia, su recurso fue la *Admiranda Narratio* de John White y Thomas Harriot, que contenía los grabados de Theodore de Bry, y para Florida, la relación de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca e iconográficamente, con los grabados que de Bry reproduce directamente de Jacques Moynes de Morges sobre dicho lugar en 1591³⁰.

20. Larissa Carvalho destaca cómo Vecellio simplifica las imágenes copiadas de De Bry, obviando aquellas características físicas que supusieron algún tipo de diferenciación real, centrándose en la curiosidad de los individuos a través de su desnudez como símbolo de violencia representativa. El autor lleva a

²⁷ En este trabajo he utilizado dos de las ediciones facsímiles más conocidas del Vecellio: la de Ann Rosalind Jones & Margaret F. Rosenthal 2008, en lengua inglesa, con excelente estudio introductorio sobre el contexto y la relación entre hábito, memoria visual y memoria escrita; y la edición italiana, compilada por De Bastiani Editori, 2016, con un breve estudio introductorio sobre autor y estructura de la obra, por Giovanni Grazioli. El compendio de imágenes pertenece a la edición de 1598 de Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni de tutto il mondo*, Venecia, Imprenta de

Giovanni Sessa, que custodia la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid, digitalizada por Google y a disposición pública.

²⁸ La mayor monografía sobre el *Habiti antichi* la realizó Guérin Dalle Mese 1998, un trabajo desde el cual, sin duda, se debe partir en cualquier estudio sobre dicho autor y su obra, más allá de posicionamientos eurocéntricos.

²⁹ Paulicelli 2016, p. 90.

³⁰ Guérin Dalle Mese 1998, pp. 204-219.

cabo un blanqueamiento de las imágenes, evitando el conflicto colonial o las grandes diferencias culturales³¹. En referencia a las imágenes que ilustraron las crónicas de viajes del continente americano –fuentes desde las cuales parten los autores de los libros de trajes– Joan Pau Rubiés ha destacado la importancia del nexo entre percepción inicial y representación posterior de las imágenes, integradas en los propios límites representativos del Renacimiento que parte de una visión clásica del cuerpo³², dispuesto desde un supuesto realismo que no se corresponde estrictamente con la realidad, sino con un modo de ser expresada, formulada mediante unas normas concretas³³.

21. Estos cuerpos en las xilografías de Vecellio exponen distintos niveles de civilización por medio del vestido dependiendo de la zona, cuya unidad de medida fue el grado de desnudez, que no se muestra como una dualidad perfecta cuerpo desnudo/cuerpo vestido, sino que aparece como fluida, pasando a ser siempre parte del propio *habitus*. En mayor medida, las imágenes femeninas proyectaron las denominadas geografías morales a través de sus cuerpos, enfrentados a conceptos europeos como la modestia, el decoro, la limpieza o la simplicidad, que ya de por sí se entienden como superiores moralmente³⁴.

22. Las mujeres de Perú (grabado 1) y de México (grabado 2) tienen en las descripciones de Vecellio un grado aceptable de civilización, pues estas fueron las zonas que se correspondían con los imperios amerindios, más semejantes a la concepción europea de sociedad. Por ello, solo se hace referencia a la desnudez de estas mujeres en brazos y piernas:

Era costumbre de estas mujeres del Perú un modo de vestir en el cual no necesitarían sastres; más bien toman un trozo de tela, lana o algodón, que las cubre hasta

los pies y se la ajustan sobre la espalda con alfileres, y se lo ajustan a la cintura;



Grabado 1. Vecellio, *Habiti antichi et moderni*, f. 491v.

se rodean el tronco después con una faja doble hasta debajo del pecho, y con otra cinta de otro color, se rodean otra vez, por lo que siempre mantienen buena postura. Llevan el pelo suelto y les cae sobre los hombros, con aquella cinta encima. Se casan jóvenes y llevan los brazos desnudos. Hilan, como se puede ver, y la mayoría de las veces lo hacen fuera de casa; tienen sobre la espalda un paño hecho en varios colores. [...] Estas mujeres de México e igualmente las de la provincia de Nicaragua usan este modo de vestir. Sus vestidos son la gran mayoría de lana o algodón, a rallas de distintos colores, similar a una sábana, que acaba en las caderas, y luego se lo atan dejando una abertura hacia los lados que llega hasta media pierna, acompañado de una vestimenta corta abierta en los dos lados de diversos colores. El resto

³¹ Carvalho 2019, pp. 238.

³² Rubiés 2009, pp. 120-121

³³ Sturken & Cartwright 2009, pp. 141-160.

³⁴ Paulicelli 2016, pp. 14.



Grabado 2. Vecellio, *Habiti antichi et moderni*, f. 498v.

del cuerpo queda desnudo y el cabello les cae por la espalda. Hilan como aquí se ve. Hay otras que llevan una pieza blanca de tela u otro material sobre los hombros. Ahora obedecen a la Iglesia³⁵.

23. Conocen el tejido, por lo que se cubren casi completamente, aunque no se establecen distinciones sociales en las descripciones. Sin embargo, es interesante detenernos sobre el cabello, pues aunque en la imagen pueda reconocerse perfectamente, se hace hincapié en la melena suelta y descubierta. Esta proyección está fuera de la concepción moral europea, pues las mujeres deben cubrirse la cabeza en público, dado el significado de impuridad de la cabellera femenina. Así se verá en la mayor parte de los casos, salvo en la exhibición de aquellas mujeres que se encuentran al interior de la casa o las prostitutas y

³⁵ Vecellio, *Habiti Antichi...*, ff. 492r-495r. Salvo mención contraria, las traducciones son de la autora del presente artículo.

meretrices, estas últimas entendidas como una identidad aparte³⁶. Asimismo, el hilado, figurado por el huso, se muestra como un elemento importante, pues es símbolo de feminidad. Es una actividad que en Europa se entiende exclusivamente como femenina y que significa todo lo contrario a la masculinidad normativa³⁷. El huso es parte de la indumentaria y, por ende, parte del propio *habitus* de estas mujeres.

24. Sin embargo, las imágenes femeninas que muestran los territorios de Virginia (grabado 3 y 4) y Florida (grabado 5) tienen un menor grado de civilización. Esto se debe a



Grabado 3. Vecellio, *Habiti antichi et moderni*, f. 500v.

³⁶ Muzzarelli 2016, pp. 19-34.

³⁷ García Herrero 2007, pp. 43-66.

que, por un lado, estas áreas estaban sociopolíticamente mucho más alejadas de la visión europea, y por otro, que eran zonas de enfrentamiento por el control colonial³⁸. Con respecto a las mujeres y doncellas de Virginia expone:

Este hábito sirve tanto para las matronas como para las doncellas; aunque cierto es que las doncellas llevan los brazos apoyados en el pecho para cubrir las mamas, pero por lo demás no hay ninguna otra diferencia. El pelo les cae por los hombros; se cubren con pieles las partes de la vergüenza; llevan al cuello varias cadenas de cobre y se pintan maravillosamente. Portan unos vasos donde llevan agua y les complace cazar y pescar. [...] Las mujeres de la Isla de Virginia tienen un buen modo para llevar a sus niños, sentándolos sobre la espalda, como se ve en la impresión; llevan



Grabado 4. Vecellio, *Habiti antichi et moderni*, f. 503 v.



Grabado 5. Vecellio, *Habiti antichi et moderni*, f. 500v.

el cabello largo, que le cae sobre la espalda; no llevan ropas, a excepción de unas pieles de animales para cubrir sus partes vergonzosas y se enorgullecen de pescar; tienen vasos de una cierta materia perfectísima para cocinar, y mezclan juntos el pescado y otros frutos; viven sobriamente³⁹.

25. En el primer texto, vemos cómo se generaliza el aspecto de todas las mujeres, que van prácticamente desnudas, a excepción de unas pieles que tapan el pubis, las cuales Vecellio denomina «partes de la vergüenza». Esto es muy importante, ya que sexualiza y condena ciertas partes del cuerpo como algo vergonzoso, cargando a estas mujeres de pudor, una cuestión que realmente solo se entiende desde los ojos de quien describe. De nuevo el pelo se presenta como signo de desorden, y, además, se destacan otros elementos

³⁸ Pellegrino 1993, pp. 81-94.

³⁹ Vecellio, *Habiti Antichi...*, ff. 501r-504r.

de la indumentaria que compone al hábito, los collares de cobre y las pinturas sobre el cuerpo. Estos elementos suponen todo lo contrario a la feminidad normativa, a un cuerpo limpio. El segundo texto, referente a la siguiente imagen sobre las mujeres de la Virginia, llama la atención, sin duda, por la reflexión que se hace sobre la maternidad, entendida casi como animalesca, pero inherente a las mujeres, como si la mujer y el individuo infantil compusiesen un *habitus* por sí solo. Por último, es importante la referencia a lo que, según las descripciones, parece una justificación de que estas mujeres se contentan con poco, expresándose una cierta dignificación hipócrita de las formas de vida de estas personas. Aun así, las mujeres de la Virginia poseen, como hemos visto, un pequeño grado de civilización pues expresan cierta tendencia al cubrirse.

26. Finalmente, la imagen que muestra a la reina de la Florida quizás sea la más representativa de todo lo expuesto en estas líneas.

La reina [...] lleva el cabello que le cae sobre los hombros, una multitud de collares al cuello, brazos y piernas; gustan de pintarse [el cuerpo], y cubren hombros y partes de la vergüenza con hojas de árboles; y en las orejas llevan huesos de peces⁴⁰.

27. Nos acerca a una mujer prácticamente descubierta, en estado salvaje, que es, sin lugar a dudas, la propia transfiguración del territorio americano desde la percepción europea: la de una tierra casi virginal, en un estado de ignorancia e inocencia. La propia muchacha, con su mirada gacha, se ofrece al espectador, ofrendándole con un fruto que, si bien no es una manzana, no cabe dudas que ancla esta imagen a la representación de una Eva. El cuerpo semidesnudo de esta mujer, que funciona ineludiblemente como parte de su hábito, pone en escena ciertas modificaciones corporales, como los tatuajes y pendientes:

indumentaria que, junto al cuerpo, forma parte del vestido. Es interesante ver cómo Vecellio insiste en este punto, pues desde la visión europea, dichas modificaciones establecen cierta barrera entre lo humano y lo no humano, entre lo auténtico e inauténtico⁴¹. Este exceso performativo sobre el cuerpo es lo que configura la propia proyección de lo salvaje. Es el enfrentamiento de un cuerpo desnudo con ciertas modificaciones que por sí mismo encierra diversos significados, ante la concepción europea de la cubierta corporal como sinónimo civilizatorio. Sin embargo, es otro elemento propio del cuerpo natural lo que más llama la atención de la imagen: el cabello. La cabellera larguísima y flameante adquiere en este contexto un claro significado, además de la fuerte relación con lo primario, con lo salvaje. La melena ondulante y serpenteada encierra en sí misma la simbología del pecado, de la relación Eva-mujer serpiente, así como pareciese que el propio cuerpo de la reina de la Florida ondea al mismo ritmo que su cabello⁴².

3. Desnudez y colonialidad: unas puntualizaciones finales

28. En primer lugar, hemos partido desde la idea que entiende al libro de trajes como fuente para el estudio de la diferencia durante el siglo XVI en Europa, valiéndose de estrategias de clasificación social y cultural mediante el vestido como marcador principal. Entendido como un *habitus* en el sentido *bourdiano*, el vestido o hábito en los libros de trajes se muestra como un todo integrado: desde el cuerpo, como primer espacio en el que habita y se delimita la identidad, a la propia materialidad de la vestimenta, que une tejidos e indumentaria. Aceptando esta idea, podemos decir que aquel cuerpo que se presenta desnudo – parcial o totalmente – expresa dicha desnudez o descubierta corporal como parte del vestido.

⁴⁰ Vecellio, *Habiti Antichi...*, f. 498r.

⁴¹ Barcan 2004, p. 59.

⁴² Giallongo 2012, pp. 7-16, pp. 188-224.

29. El interés por este tema durante el Renacimiento no es baladí, pues, como hemos visto, el fenómeno de la moda supuso una cuestión crucial en las estrategias de diferenciación social, de las cuales los libros de trajes son consecuencia directa. El desarrollo de la idea de moda ligada a lo moderno durante el Renacimiento europeo se entiende como un fenómeno de cambio, de variabilidad. Sin embargo, lo que se pretende en los libros de trajes es reforzar la visión fija y estereotipada de ciertas identidades o grupos humanos. En este sentido, el libro de trajes va en consonancia con las leyes sartoriales o suntuarias, que intentan refrenar o regular ciertas aptitudes frente al consumo de tejidos e indumentaria que, en última instancia, lo que pretenden es reforzar las diferencias y no permitir un mercado accesible a todos los estratos sociales, así como establecer diferencias raciales, de género y étnico-religiosas⁴³. Por tanto, el libro de trajes ordena, define y «clasifica el mundo⁴⁴», desde la representación del cuerpo entendido como primer espacio.

30. En segundo lugar, desde la mirada colonial europea, la corporalidad se sitúa en el centro de creación de la diferencia, y con ello su propia cubierta se define como marcador civilizatorio, por lo que la descubierta del cuerpo desde parámetros eurocéntricos se traduce en una inferioridad moral. Esta idea del cuerpo desnudo en el contexto americano dio pie a la apropiación de ciertos grupos sociales evocando el concepto del descubrimiento, en su observación y representación, pues son entendidos como objetos de consumo. Se produce

aquí una suerte de «voyerismo pornográfico⁴⁵» desde el cual los cuerpos que se observan son objetivados, se privan de toda humanidad, de todo derecho a la intimidad. Las mujeres, como sub-subexcéntricas, fueron quienes expusieron en mayor medida estas diferencias con sus cuerpos.

31. En tercer lugar, en el marco americano, el estudio de las representaciones femeninas en el libro de trajes de Cesare Vecellio, permite un análisis exhaustivo sobre todas estas cuestiones. En su gran particularidad, Vecellio dota a sus libros de trajes de un texto más o menos largo que nos ofrece un guión para su lectura, y que no da cabida al error. Si bien este autor lleva a cabo un blanqueamiento y dulcificación de las imágenes, estas no dejan de estar cargadas de violencia, pues, como parte del proceso de colonización del saber, se descontextualizan por completo y pasan a ser parte de una visión propia que las interpreta como negativas, partiendo del canon renacentista. Esta percepción centra su proyección sobre el cuerpo femenino como el gran bastión de las estrategias diferenciales. En nuestra investigación, hemos visto cómo, según los lugares del continente americano que aparecen en *Habiti Antichi*, el grado de civilización se mide estratégicamente a través de la descripción de la desnudez de los cuerpos. Esta funciona como un hábito, especialmente en las mujeres, pues se relaciona con la idea de su conexión con la tierra. Las figuraciones femeninas se entienden como expresiones antropomorfas de América. Sus cuerpos visualmente atractivos encaran, sin embargo, el pudor, como noción europea, y

⁴³ Riello & Rublack 2020, pp. 1-33.

⁴⁴ Birriel Salcedo 2013, pp. 261-278.

⁴⁵ Monticelli 2011, haciendo referencia a las imágenes que se difundieron tras la publicación de los casos de tortura por parte de la CIA en la prisión iraquí de Abu Ghraib, utiliza el concepto de «voyerismo pornográfico» para explicar la privación de intimidad en los procesos de observación. Destaca un problema de base aún más importante y cuestionable que la propia carga violenta de las imágenes, y es el de su «aceptación» por parte del mundo occidental. A pesar de su

dureza, estas fotografías fueron socialmente aceptadas, ya que contamos con la capacidad de normalizar el dolor ajeno, en este caso, uno que viene desde las estructuras de poder neocolonial, pues dicho sufrimiento no se asocia a nuestra propia realidad. Algo similar ocurre en el proceso de observación en los libros de trajes, donde se concede al receptor el derecho de observar abiertamente, «desacralizando» al cuerpo colonizado y privándolo de su identidad.

ello los hace aun más accesibles a su posesión, a su conquista.

32. Dicho esto, podemos afirmar que, de manera general, las imágenes proyectadas sobre el continente americano pueden entenderse como un complemento excepcional a las dinámicas y narrativas de conquista y colonización, justificando ciertas acciones que se llevarán a cabo desde el poder colonial. En ellas se expuso una fortísima relación entre el cuerpo vestido –como humano– y el cuerpo desnudo –como no humano– que aún no ha alcanzado los niveles de inteligibilidad que otorga cubrirse el cuerpo.

33. Más allá de la concepción científica que se le ha dado a esta tipología de fuentes, el interés

etnográfico de las imágenes reproducidas en los libros de trajes se traduce en un deseo de observación y de comprensión desde la concepción de una identidad propia y la comparativa con una identidad otra, que puede ser redefinida desde la presupuesta superioridad moral europea. Objetivar al otro convirtiéndolo en deseable, en un objeto de consumo visual, dio pie al propio uso de los cuerpos por parte del sistema colonial. Esta estrategia alcanzó altos niveles de violencia epistémica en las representaciones femeninas, cuya desnudez presentó sus cuerpos como accesibles y los concibió dentro de una inferioridad sociocultural.

Referencias bibliográficas

Fuentes impresas

- Vecellio, Cesare, 1598, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, Venecia, Imprenta de Giovanni Sessa.
- Vecellio, Cesare [1598], *Habiti antichi et moderni. The clothing of the Renaissance world. Europe, Asia, Africa, The Americas*, ed. por Margaret F. Rosenthal & Rosalind Jones, 2008, Londres, Thames & Hudson.
- Vecellio, Cesare [1590-1598], *Degli habiti antichi et moderni di diuerse parti del mondo*, 2016, Vittorio Veneto (TV), De Bastiani Editore.

Aparato Crítico

- Barcan, Ruth, 2004, *Nudity: a cultural anatomy*, Oxford, Oxford International Publishers.
- Berger, John, 2010, «Ways of seeing», Amelia Jones (ed.), *The feminism and the visual culture reader*, Londres, Routledge, pp. 49-52.
- Birriel Salcedo, Margarita M., 2013, «Clasificando el mundo: Los libros de trajes en la Europa del siglo XVI», Máximo García Fernández (ed.), *Cultura Material y vida cotidiana moderna: escenarios*, Madrid, Sílex, pp. 261-278.
- Birriel Salcedo, Margarita M., 2019, «Las moriscas del reino de Granada. Repensando el conflicto étnico religioso desde el género», Carlos Martínez Shaw (ed.), *Una vida dedicada a la universidad. Estudios en homenaje al profesor José Manuel de Bernardo Ares*, Córdoba, Publicaciones de la Universidad de Córdoba, pp. 151-170.
- Butler, Judith, 2002, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*, Buenos Aires, Paidós.
- Butler, Judith, 2007, *El género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós.

- Carvalho, Larissa, 2019, «Contact, Perception and Representation of the “American Other” in XVI-Century Costume Books», Irene Graziani y Maria Vittoria Spissu (eds.), *Il mito del nemico. Identità, alterità e loro rappresentazioni*, Bolonia, Edizioni Minerva.
- Cavarero, Adriana, 2011, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milán, Feltrinelli.
- Chartier, Roger, 2000, *Cultura escrita, literatura e historia*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Cixous, Hélène, 1995, *La Risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos.
- Defert, Daniel, 1984, «Un genre ethnographique profane au XVI^e : les livres d’habits», Britta Rupp-Eisenreich, *Histoires de l’anthropologie (XVI^e-XIX^e siècles)*, París, Klincksieck, pp. 25-65.
- Dussel, Enrique, 2000, «Europa, modernidad y eurocentrismo», Edgardo Lander (ed.), *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales*, Buenos Aires, CLACSO, pp. 24-33.
- Earle, Rebecca, 2020, «Race, clothing and identity: Sumptuary laws in colonial Spanish America», Giorgio Riello & Ulinka Rublack (eds.), *The Right to Dress. Sumptuary Laws in a Global Perspective, c. 1200-1800*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 325-345.
- Finucci, Valeria, 2003, *The Manly Masquerade: Masculinity, Paternity, and Castration in the Italian Renaissance*, Durham, Duke University Press.
- García Herrero, María del Carmen, 2007, «Cuando Hércules hila. El miedo al enamoramiento y la influencia femenina a finales de la Edad Media», María Teresa López Beltrán & Marion Reder Gadow (dir.), *Historia y género. Imágenes y vivencias de mujeres en España y América (siglos XV-XVIII)*, Málaga, Publicaciones de la Universidad de Málaga, pp. 43-66.
- Giallongo, Angela, 2012, *La donna serpente. Storie di un enigma dall’antichità al XXI secolo*, Bari, Edizioni Dedalo.
- Gollinelli, Gilberta, Fortunati, Vita & Corrado, Adriana, 2010, *Travelling and mapping the world. Scientific discoveries and narrative discourses*, Bolonia, I Libri di Emil-Odoya.
- Guérin Dalle Mese, Jeannine, 1998, *L’occhio di Cesare Vecellio. Abiti e costumi esotici nel ’500*, Alessandria, Edizioni dell’Orso.
- Ilg, Ulrike, 2004, «The Cultural Significance of Costume Books in Sixteenth-Century Europe», Richardson Catherine (ed.), *Clothing Culture, 1350-1650*, Londres, Routledge.
- McDowell, Linda, 2000, *Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Monticelli, Rita, 2011, «“Hooded times” e travestismi di genere: il corpo desacralizzato e le immagini di tortura da Abu Ghraib», Cristina Giorcelli, *Abito e identità: ricerche di storia letteraria e culturale*, Palermo, ILA Palma, pp. 139-166.
- Muzzarelli, Maria Giuseppina, 2014, *Breve storia della moda in Italia*, Bolonia, Il Mulino.
- Muzzarelli, Maria Giuseppina, 2016, *A capo coperto. Storie di donne e di veli*, Bolonia, Il Mulino.
- Owen Crocker, Gale R. & Clegg Hyer, Maren, 2019, *Refashioning Medieval and Early Modern Dress*, Martlesham, Boydell & Brewer.
- Paulicelli, Eugenia, 2016, *Writing fashion in Early Modern Italy*, Nueva York, Routledge.
- Pellegrin, Nicole, 1993, «Le vêtement comme fait social total», Christophe Charle (ed.), *Histoire sociale, histoire globale ? Actes du colloque, 27-28 janvier 1989*, París, Éditions de la Maison, pp. 81-94.
- Pettegree, Andrew, 2010, *The book in the Renaissance*, New Haven, Yale University Press.

- Quijano, Aníbal, 2007, «Colonialidad del poder y clasificación social», Santiago Castro Gómez & Ramón Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, pp. 93-126.
- Riello, Giorgio & Rublack, Ulinka, 2020, *The Right to Dress. Sumptuary Laws in a Global Perspective, c. 1200-1800*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Rubiés, Joan-Pau, 2009, «Texts, images and the perception of ‘savages’ in Early Modern Europe: What we can learn from White and Harriot», Kim Sloan (ed.), *European Visions: American Voices*, Londres, British Museum Press, pp. 120-130.
- Rosenthal, Margaret F., 2009, «Cultures of Clothing in Later Europe», *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 39 (3), pp. 459-481.
- Rublack, Ulinka, 2010, *Dressing up. Cultural identity in Renaissance Europe*, Oxford, Oxford University Press.
- Spivak, Gayatri, 1998, «Puede hablar el sujeto subalterno?», *Orbis Tertius*, 3 (6), pp. 175-235.
- Sturken, Marita & Cartwright, Lisa, 2009, *Practices of looking. An introduction to visual culture*, Nueva York, Oxford University Press.
- Traub, Valerie, 2015, «History in the Present Tense: Feminist Theories, Spatialized Epistemologies, and Early Modern Embodiment», Merry E. Wiesner-Hanks (ed.), *Mapping Gendered Routes and Spaces in the Early Modern World*, Londres, Routledge, pp. 15-53.
- Traub, Valerie, 2016, *Thinking sex with Early Moderns*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press.
- Vega, Alejandra, 2014, «Trajes del teatro del mundo: vestimenta, sujetos y diferencia americana en la primera modernidad», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/66794>>, consultado el 9/12/2020.

LAS ILUSIONES PERDIDAS EN *ANAMORFOSIS* (2017), DE JULIÁN PÉREZ HUARANCCA

Michèle Frau-Ardon¹
Université Paul-Valéry Montpellier 3
IRIEC EA 740

Resumen: Con el motivo de presentar su poemario *Pincel*, el poeta Sócrates Linares vuelve a su tierra de Ayacucho tras una larga ausencia, en los años 80, marcados por la violencia de Sendero Luminoso. Dos focos permiten la emergencia de un doble discurso que se da a leer en tanto producto de un círculo literario: uno, bastante elitista, en casa del poeta, reivindica la pertenencia al grupo literario «El alma matinal» que edita la revista *Trilce*; otro, antes bien popular, en una taberna dentro de olores etílicos conjugados a aromas que salen de una paila de chicharrones. Enfocaremos nuestro análisis tanto en la trayectoria del poeta, en sus aspiraciones y en las frustraciones que lo habitan, como en todos los signos que contribuyen a dar cuerpo a los discursos que interrogan los fundamentos de la creación, ya evocada por el poeta Campoamor: «en este mundo nada es verdad ni es mentira, todo es según el color del cristal con que se mira», a través de su representación: contornos ambiguos, juegos de perspectivas y/o de espejismos donde aflora lo onírico, límites o carencia de los mismos, otros tantos matices ya inscritos en el mismo título, *Anamorfosis*.

Palabras clave: Huamanga, Perú, años 80, memoria indígena, metamorfosis, anamorfosis, siglo XX.

Titre : Les illusions perdues dans *Anamorphose* de Julián Pérez Huarancca

Résumé : Dans le dessein de présenter son recueil de poèmes *Pincel*, le poète Sócrates Linares revient vers sa terre natale, Ayacucho au terme d'une longue absence, dans les années 80, marquées par la violence du Sentier Lumineux. Deux focalisations permettent l'émergence d'un double discours qui se révèle au lecteur comme le produit d'une double trajectoire littéraire : l'une, assez élitiste, dont les réunions se passent chez le poète, revendique son appartenance au groupe littéraire « El alma matinal » qui édite la revue *Trilce* ; l'autre, plutôt populaire, dans une taverne au milieu d'odeurs d'alcool entremêlées d'arômes qui émanent d'une casserole de couenne de porc. Nous nous proposons de focaliser notre analyse autant sur la trajectoire du poète, sur ses aspirations et les frustrations qui l'habitent que sur tous les signes qui contribuent à donner corps aux discours qui interrogent les fondements de la création, au préalable évoquée par le poète Campoamor : « Dans ce monde rien n'est vérité ni mensonge, tout est fonction de la couleur du verre avec lequel vous regardez », à travers sa représentation : contours ambigus, jeux de perspectives et/ou de mirages où affleure l'onirique, limites ou absences de limites, autant de nuances déjà inscrites dans le titre lui-même, *Anamorphose*.

Mots-clés : Huamanga, Pérou, années 80, mémoire indigène, métamorphose, anamorphose, XX^e siècle.

Title: The Lost Illusions in *Anamorphosis* by Julian Pérez Huarancca

Abstract: With the goal of presenting his poetry *Pincel*, the poet Sócrates Linares returns home to Ayacucho

¹ Doctora por la Universidad de Granada. Miembro del IIS, del grupo de investigación «Teoría de la Literatura y sus aplicaciones», HUM-363, Universidad de Granada y del centro IRIEC-EA740 (Montpellier 3). Firma institucional: Université Paul Valéry Montpellier 3, IRIEC EA 740, F34000, Montpellier, France. Correo electrónico: michele.ardon@laposte.net.

after a long absence, confronted by the violence of the Luminous Path, during the eighties. Two readings allow the emergence of a double meaning, which can be read as a product of a literary circle: on the one hand, the poet's world, rather elitist, claiming to be a member of the literary group «El alma matinal» that edits the magazine *Trilce*; on the other hand, a more popular literary circle in taverns among alcoholic smells mixed with aromas emanating from pans of pork lard. We propose to focus our analysis predominantly from the point of view of the poet, his aspirations, the frustrations that live within him, and on all the signs that contribute to give shape to the discourses that question the foundations of creation, previously referenced by the poet Campoamor: «in this world nothing is true or a lie, everything is according to the color of the glass with which you look» through its representation: ambiguous contours, games of perspectives and/or mirages where dreams float, limits or lacks of limits, and other nuances already included into the title itself, *Anamorphosis*.

Keywords: Huamanga, Peru, 80s, indigenous memory, metamorphosis, anamorphosis, XXth century.

Pour citer cet article – To cite this article : Frau-Ardon, Michèle, 2021, « Las ilusiones perdidas en *Anamorfosis* (2017), de Julián Pérez Huarancca », coord. par Catherine Berthet Cahuzac, *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines*, n° 7, <https://cecil-univ.eu/C7_9>, mis en ligne le 18/12/2020, consulté le jj/mm/aaaa.

Reçu – Received : 05.01.2020

Accepté – Accepted : 13.03.2020

Introducción

1. Publicada por el escritor peruano Julián Pérez Huarancca, *Anamorfosis* destaca en la narrativa peruana. En efecto, esta novela obtuvo el premio del XX Concurso Novela Corta «Julio Ramón Ribeyro», 2017, organizado por el Banco Central de Reserva del Perú. Nacido en Ayacucho, Julián Pérez es actualmente docente en la Universidad Nacional Villareal y futuro lector de Princeton University. Doctor en Literatura peruana y latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, el escritor contribuye a propagar sus ideas a través de una obra emblemática donde se combinan varios procesos de la creación artística: fronteras borrosas entre ficción y realidad, espejismos, transferencias, lo cual presupone obviamente un conocimiento del psicoanálisis y la anamorfosis, el objeto de su última novela. La obra de Pérez Huarancca es un testimonio auténtico de la historia del Perú, vista a través de la violencia

política de los años 80 y 90, así como se da a leer desde sesgos que combinan cosmovisión andina, antropología y filosofía.

2. La tensión entre identidades y alteridades es, sin lugar a dudas, una clave de desciframiento de la novela. Al respecto, conjugaremos las dos propuestas de Mazzotti y de Habermas. Mazzotti define al Otro como:

todo tipo de sujeto social y de discurso que, sin reproducir una tradición literaria de estirpe occidental (léase dominante) es incluido en ella en razón de su alteridad, cualquiera que sea el punto de vista desde el cual se la asuma, refiera o incorpore como materialidad verbal, o que, simplemente es excluido en razón de esa misma alteridad².

3. Por otra parte, Jürgen Habermas en su libro *La Inclusión del Otro* nos ofrece la siguiente apertura:

El igual respeto de *cada cual* no comprende al similar, sino que abarca a la

² Mazzotti 1989, p. 11.

persona del otro o de los otros en su alteridad. Y ese solidario hacerse responsable del otro *como uno de nosotros* se refiere al flexible «nosotros» de una comunidad que se opone a todo lo sustancial y que amplía cada vez más sus porosos límites³.

4. Nos proponemos abordar el proceso de las identidades/alteridades, basándonos sobre el análisis del discurso, más exactamente, de dos niveles de discursos: en un primer momento nos centraremos en las claves literarias específicas del texto ficcional; luego, en las claves metaliterarias que nos conducirán hasta algunos argumentos para la interpretación del sentido del título *Anamorfosis*.

1. Análisis de la novela: la historia y el discurso

1.1. Espacialización

5. El espacio/tiempo ficcional se organiza en torno a dos núcleos: una chicharronería, lugar que se presupone ser un lugar de desenfreno de las pulsiones: alcohol, chicharrones, eventualmente algunas sanmiguelinas, un apodo que identifica a las mujeres de costumbres leves, en lo que al texto ficcional se refiere. Otro, más convencional y elitista que sería la casa del poeta Sócrates Linares, un espacio que comparte con su hermana Domitila, en Huamanga. Ambos lugares se van entrecruzando en la narración y se dejan leer como espacios complementarios en que destacan sucesivamente discursos sobre la no publicación de *Pincel*, el poemario del poeta, las identidades de los amigos de la época desde los años 60 hasta los años 80, la implicación de los mismos en la agrupación literaria «El alma matinal» y el panorama de la creación de la revista *Trilce*, por fin la clave de la novela: un enigma que queda por resolver: «su muerte era uno de los temas aún

pendientes de explicación en esta santa tierra⁴».

1.2. El incipit

6. La novela comienza con la profunda desilusión del poeta Sócrates Linares, quien de vuelta de Lima, se propone presentar una obra específica: *Pincel*, un poemario cuya primera parte viene dedicada a los seis amigos miembros fundadores de la revista *Trilce*, una suerte de homenaje a los seis amigos o pseudo-amigos del poeta. «Un libro como parte de las actividades que realizaba la facultad por un libro de su creación⁵». Sócrates define su obra como:

un testimonio de lo inaudito, de lo olvidado, de lo salvaje y de lo violento, que muestra las lagunas interiores de los serranos segregados por los siglos que lleva la vida republicana en el Perú⁶.

7. Pero la presentación de la misma viene obstaculizada por la falta de un lugar adecuado, previsto en un local de la facultad de Educación de la Universidad de Huamanga, y del rechazo voluntario de Zorrilla (El Muca), su decano desde hace más de 15 años, con el pretexto de que la secretaria no lo habrá avisado del horario exacto: «La presentación estaba fijada para las once y el decano había entendido lo de las 9⁷». El fracaso del proyecto marca en el sujeto «una frustración enjaulada⁸». Desde entonces, se perfila la perturbación del poeta, agitado por este contratiempo: lo vivido, desde dentro, desde sus heridas del pasado, irrumpe en el presente a través de formas que dejan presagiar un final funesto metaforizado en una frontera entre bordes mentales y cuerpo físico:

sensación de fastidio, descontrol de los esfínteres, perturbado mundo íntimo que le hace sentir en sus entrañas un calor de brasas ardientes, todo ello que

³ Habermas 1999, p. 23.

⁴ Pérez Huarancca 2017, p. 147.

⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁶ *Ibid.*, p. 127.

⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁸ *Ibid.*, p. 94.

viene a desembocar en una orden anti-gua e inexorable⁹.

8. ¿De qué orden se tratará? Tal como en toda la escritura de Pérez Huaranca, el alma ocupa un lugar preeminente, signo de una concepción de la vida que no se puede pasar por alto: en el caso presente, «un perturbado mundo íntimo¹⁰» (nueve ocurrencias en el tejido textual), «los paisajes interiores» (diez ocurrencias), «la tarde amarilla, seca, templada, contrasta con la tierra frágil, completamente anegada de sus paisajes interiores¹¹», «el mundo interior, con una fuerza inaudita de avalancha de lodo y piedra acaban de tumbar las paredes de adobe que delimitaban su espacio vital¹²». O sea que, fuera de la sencilla dialéctica interior versus exterior, el discurso inscribe el sema de la caída a través de la imagen de un hueco que tomará todo su sentido con el supuesto asesinato del poeta desbarrancado.

1.3. El segundo discurso: una dialéctica entre enmascaramiento y desenmascaramiento

9. Este se presenta como una forma de pleito a puerta cerrada en Huamanga, en «una cantina que tuvo la fuerza de sobrevivir a los cruentos tiempos de los años 80¹³», más exactamente la chicharronería de doña Paulita caracterizada por «el poder del alcohol y los crocantes chicharrones¹⁴» y, lo sobreentendido, las sanmiguelinas... Aquí se reúnen primero dos bebedores impenitentes, Alcides Bustamante (Alichá) oriundo de Ayacucho, antropólogo de profesión, y Mauricio Ayala (Capuchino), asentado en la ciudad de Huamanga, «atendiendo sus negocios y sus labores de profesor de colegio y docente por horas de la Universidad donde enseñaba Antropología¹⁵». De repente, como surgiendo de la

nada, aparece Narciso Huayhua, un extraño que pretende formar parte de la Promoción 1973 del colegio Mariscal Cáceres, lo cual no parece ser una evidencia para Alichá y Capuchino a pesar de la reactualización de la memoria: «Antes se llamaba Papayo –en vez de payaso¹⁶–, Narciso es «un intruso», «un pájaro malagüero» para Paulita, «un ser de apariencia inquietante¹⁷» de cuya representación se desprende lo siniestro: «visto de perfil, parece un zorro; visto de frente, tiene una mirada de ultratumba, ojos acuosos y algo saltones¹⁸». Su característica esencial es el enmascaramiento: «simulacros de confianza¹⁹», «alargar la cuerda para que los peces gordos caigan en su anzuelo²⁰».

10. Entre botellas de cuzqueñas y chicharrones, los tres conversan sobre las identidades de los amigos del poeta, en que se entremezclan pasado y futuro, desde los años 50 y 60 hasta los años 80, períodos de idealización, luego de desilusiones, pero lo que más capta la atención es el modo en que Narciso intenta, a toda costa, mejor dicho en plena borrachera, hacer confesar a los dos amigos su eventual ¿responsabilidad? / ¿culpabilidad? en la muerte brutal del poeta:

Y lo encontraron hecho una piltrafa. Estaba tan chancado (golpeado) que parecía una masa de carne colgada de un gancho en el mercado de abastos; las rocas y las cabuyas (vegetales de donde crece el maguey) de la enorme y fragosa caída por donde rodó tuvieron una tremenda chamba (trabajo) esa noche²¹ [...] Lo encontraron [...] hecho una mierda [...] Ese es el tema de nuestra conversación. No me quedó del todo quién o quiénes hicieron eso con el pobre²² [...] Las noticias lo relacionaron con una pendeja

⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 9-15.

¹¹ *Ibid.*, p. 10.

¹² *Ibid.*, p. 11.

¹³ *Ibid.*, p. 24.

¹⁴ *Ibid.*, p. 51.

¹⁵ *Ibid.*, p. 31.

¹⁶ *Ibid.*, p. 55.

¹⁷ *Ibid.*, p. 53.

¹⁸ *Ibid.*, p. 54.

¹⁹ *Ibid.*, p. 128.

²⁰ *Idem.*

²¹ *Ibid.*, p. 23.

²² *Ibid.*, p. 31.

sanmiguelina que lo habría llevado hasta el fin del barranco²³.

11. No obstante, Narciso no queda satisfecho con esta presuposición y sigue usando y abusando de los dos compadres:

las caras trabajadas a la mala por el paso del tiempo así como por los primeros efectos del alcohol [...] A estas alturas, ya se ha difuminado por completo la inicial desconfianza de Alichá y del Capuchino para con Narciso Huayhua²⁴.

12. Es así como Narciso utiliza la debilidad de los dos compadres: decide confundirlos en una traición mutua que obligatoriamente desembocaría en su confesión respecto a la muerte del poeta, cuando «al pata Sócrates lo habían fundido en la quebrada de Infiernillo²⁵».

1.4. Yo y los otros: inclusión versus exclusión

13. Sócrates Linares se presenta como el eje articulador de la novela, es «materialista hasta los tuétanos²⁶». El protagonista está caracterizado como una persona irresponsable que se compromete a hacer una cosa y no cumple. Antes bien se define como un ser instintivo, víctima de sus pulsiones eróticas: «se había caído al barranco de puro huevón²⁷», «tenía la facilidad de conquistar como si nada a una tropa de putitas o de mujeres siempre desahuciadas²⁸», incluso a las sanmiguelinas, «una especie de ninfomaníacas en los procedimientos del amor carnal», famosas por la «estrechez embriagante de su vagina insaciable²⁹» y de quienes se hubiera jactado el poeta, en especial, a través de uno de los poemas de su fatídico *Pincel*: «Tus amores son más embriagadores / que la chicha de jora morada / y el aroma de tus pezones / mejor que todos los aromas de la

posmodernidad [...]»³⁰. En esta experiencia del goce sexual que traslada al campo literario, el poeta Sócrates nos deja entrever su propia concepción de la literatura, entendida como un coito: «La lectura de obras literarias, la comparaba con el coito, con el orgasmo, con el culeo³¹».

14. Los otros personajes son los seis miembros de la agrupación literaria, a saber: Waldo Rojas (apodado Nieto), propenso a la participación política; Alcides Bustamante (apodado Hefesto), más filósofo que poeta; Sergio Bedoya (apodado Zorrete), un gran poeta aunque no mencionado en su tierra de Huamanga; Mélchor Albújar, influido por los textos clásicos; Víctor Osorio y Álvarez (apodado Voya), un poeta que acabó su vida víctima de un mal agüero –la visión de un ave negra le precipitó de bruces por la escalera de su azotea–; Fidel Zorrilla, aferrado al cargo de decano de la facultad de Educación de la Universidad de Huamanga que conservó veinte años seguidos. Antes que elogiar la creación poética de los mismos –su esencia–, la representación que nos proporciona el discurso se enfoca en la carencia de arte, y en la propensión a un instinto gregario: «grupo de poetas infértiles³²», «cerrados y endogámicos huevones³³», «una gavilla de farsantes³⁴», según Sócrates, que «al andar en grupo eran indestructibles pero cuando se separaron fueron mancando como pajaritos uno por uno, incluso con enfermedades inexplicables³⁵». No obstante, resalta entre ellos la figura de Fidel Zorrilla, apodado el Muca, «la rata» (21 ocurrencias), un ser caracterizado como vil, que carece de consideración respecto a Sócrates. En efecto, el Muca no acude a la cita prede-terminada, hora y lugar, con el poeta que quería presentarle su poemario para una

²³ *Ibid.*, p. 129.

²⁴ *Ibid.*, p. 127.

²⁵ *Ibid.*, p. 150.

²⁶ *Ibid.*, p. 34.

²⁷ *Ibid.*, p. 27.

²⁸ *Ibid.*, p. 86.

²⁹ *Ibid.*, p. 159.

³⁰ *Ibid.*, p. 160.

³¹ *Ibid.*, p. 215.

³² *Ibid.*, p. 26.

³³ *Idem.*

³⁴ *Ibid.*, p. 20.

³⁵ *Ibid.*, p. 26.

posible publicación, incluso le echa la culpa del desencuentro. Esta forma de venganza tendría su germen en un encarcelamiento que habría padecido con otro miembro del grupo, Sergio, luego de haber denunciado en la radio de la Universidad la política del general Juan Velasco Alvarado, con motivo de anular la gratuidad de la enseñanza, a través del decreto DS 006; desde allí el Muca habría tenido un odio eterno a todos los miembros de la agrupación literaria³⁶. El segundo elemento que explica este distanciamiento no solo con Sócrates, sino con «los demás miembros del otrora grupo El Alma Matinal³⁷», fue «un flirteo de una muchacha de aires andinos» con Sócrates³⁸.

15. Es de notar que el proceso de marginación de Sócrates, proceso instaurado a través de la dialéctica inclusión versus exclusión, converge con la misma situación del poeta, un sujeto migrante, que reactiva, en cierta medida, el proceso histórico-social de la emigración/exilio del hombre andino que migró del campo a la ciudad en los años 50, conocido en el Perú bajo el sintagma de «aluvión migratorio». En efecto, a lo largo de su vida, Sócrates se desplaza según el itinerario: Ayacucho, Huamanga, Lima y retorno funesto a Huamanga. Recordemos que Sócrates es oriundo de Ayacucho y si se marchó de su ciudad querida fue por culpa de Rebecca, cuya sensualidad bien retoma la cancioncita: «las limeñas con su caminar me hacen delirar³⁹», luego se fue a Huamanga pero ya no vivía allí desde unos veinte años atrás, sino que se había exiliado a Lima, donde tenía fama de «un empedernido mujeriego⁴⁰», interesado en coleccionar las ropas interiores de sus múltiples amantes, la mayoría de ellas, maestras de colegios en Lima. Este desorientado deambular es la prueba de que Sócrates forja su identidad personal a través de un espacio fragmentado. Todos los núcleos

espaciales apuntan a la carencia de identificación con el lugar, una unidad que es fundamental en el proceso de la construcción de la identidad colectiva.

2. Las claves metaliterarias

16. Las claves metaliterarias pueden rastrearse en tres niveles de la narración, según el orden siguiente: la intertextualidad, la escritura mítica, literatura y *extimidad*.

2.1. Intertextualidad

17. Los dos primeros aportes intertextuales inscriben en el texto la memoria indígena: *El alma matinal y otras estaciones del hombre*, escritos entre 1923 y 1929, y reagrupados por el mismo José Carlos Mariátegui poco antes de su muerte. Aquí Huaranca presenta una nueva visión de ciertos lugares comunes característicos de la izquierda de la época y, en paralelo, *Trilce* (1922) de César Vallejo. La convergencia de estos dos intertextos, dos productos legibles de la creación artística, debe ser leída a la luz de la escritura de Jacques Rancière, a partir de su reflexión teórica sobre la relación entre arte y política. Partimos de la definición de Rancière de la estética como configuración del mundo sensible común⁴¹ y de su presupuesto que en la estética opera la política como reparto de lo sensible. En efecto, para el filósofo, el arte puede orientarse hacia la configuración de aquellos espacios del desacuerdo, donde el orden de nuestra existencia es puesto en juego y replanteado. Pero el arte no suplanta los actos de irrupción del desacuerdo, es decir, la irrupción de los actos políticos propiamente dichos. Al contrario, el arte nos abre la perspectiva de una doble lectura, una doble representación: por un lado, la búsqueda del artista que se empeña en captar y articular en su obra las tensiones y contradicciones; por otro lado, las formas de apropiación de las

³⁶ *Ibid.*, pp. 113-114.

³⁷ *Ibid.*, p. 145.

³⁸ *Idem*.

³⁹ *Ibid.*, p. 167.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 169.

⁴¹ Roca Jusmet 2009.

obras artísticas que los espectadores hacen, constatando lo que ven, tratando de aproximar a su propia inteligencia lo que el artista ha articulado en su obra⁴².

18. Bajo este sesgo, el de la relación arte versus política, intentaremos ver cómo impactan los préstamos intertextuales en la novela de Pérez Huaranca. A primera vista, lo que destaca es la reformulación de la concepción del arte así como la reivindicación de las raíces indígenas:

Quienes apostaban al arte por el arte, eran tomados por auténticas y prehistóricas bestias por los muchachos de *Trilce* [...]. Según ellos, la literatura peruana eran los libros de Vallejo, Arguedas y Guamán Poma⁴³.

19. En efecto, la aparición de *Trilce*, una revista literaria que los siete amigos fundaron en la década de los 60, coincide con los cambios sociales que sacudieron al Perú en aquella época. A través de *Trilce*, los siete amigos, el Muca, Waldo, Melchor, Voya, Sócrates, Bustamante y Sergio se dedican a dinamizar los proyectos políticos del Frente de Defensa del Pueblo, una asociación de docentes y alumnos de la Universidad empeñados en la transformación socio-económica de su país. Si bien desaparece la revista «en medio de una persecución desatada como consecuencia de la guerra sangrienta⁴⁴», es obvio que este proyecto artístico viene a ser un refugio mental a la par que apunta a un ensayo de creación utópica de una nueva sociedad, en cierta medida, idealizada tal como ya está inscrita en la propia historia del Perú, con la Arcadia colonial, señal de que cualquier escritor peruano está arraigado a las raíces de su tierra.

20. En los tiempos de su creación, la agrupación artística y literaria *Trilce* está formada por una serie de poetas, con tanto entusiasmo como inexperiencia. Poco a poco, estos se

metamorfosean en jóvenes antes bien preocupados por asuntos amorosos y borracheras, «convirtiendo a veces las tareas de *Trilce* en una simple justificación de borra-chitos aprendices en el calor de la primera juventud⁴⁵». Por lo cual, el tercer número remata este intento de creación poética:

Se emborrachaban los siete miembros de *Trilce* cuando jóvenes en aquellos días correspondientes a las décadas de 1960 y 1970. Entonces, los ánimos de los jóvenes hervían. Ráfagas de ilusiones recorrían por las aulas universitarias, tocando por igual a docentes y estudiantes. No hay una ilusión más grande y atractivamente riesgosa que la pretensión de cambiar el rostro amargo de la vida y de sus motivos⁴⁶.

21. 1980 es un año clave en la historia peruana, pues dos hechos de suma importancia se dan cita por entonces: el regreso a la democracia formal con la asunción al poder del neoliberal Belaúnde Terry (1980-1985), luego de doce años de dictadura militar, con la consiguiente apertura de los mercados de importación, y la entrada inicial de la nueva globalización económica del Perú.

22. El texto ficcional enfatiza en:

los eventos sangrientos que venían escenificándose en la ciudad de Huamanga y en otras capitales de provincias como Huanta y Cangallo, donde fueron los padres de familia que arremetieron contra el tristemente célebre Decreto Supremo 006, que liquidaba la gratuidad de la educación⁴⁷.

23. De manera general, los años 80 operan una transformación radical en las aspiraciones de la agrupación literaria, al modificar los moldes de la auto-representación:

El paradigma de joven de la época era el que se identifica con los sentimientos colectivistas. Aunque no faltaron a quienes sí, efectivamente, por propia voluntad

⁴² Berajano 2009, p. 170.

⁴³ Pérez Huaranca 2017, p. 99.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 137.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 192.

y por entrega nacional, querían cambiar este mundo [...] aquellos fueron jóvenes que, antes de solo mirar la flama, quisieron atravesarla, aunque sea a cuenta de derretirse en ella [...] siendo El Alma Matinal una agrupación progresista, sus miembros casi se vieron obligados a seguir los postulados de la organización de izquierda con los que guardaban coincidencia política, por lo menos⁴⁸.

2.2. Escritura mítica: un trayecto de sentido, cuyo punto de partida se vislumbra en el paratexto (Proserpina) versus ave negra versus el binomio Infiernillo / qarqacha

24. Ya el paratexto de Rabelais inscribe el sema del infierno a través de la diosa Proserpina: «Me parece que todos los diablos se han desencadenado en contra nuestra o que Proserpina está pariendo. Todos los demonios bailan y hacen sonar sus campanillas⁴⁹». El presagio funesto viene corroborado río arriba del texto ficcional a través del sueño de Sócrates en casa de su madre fallecida:

Un ave negra, algo así como un gallinazo, pero de pie enorme y curvo, de apariencia siniestra y digna de un cuento de terror, sobrevuela en un amplio cielo azul, dando graznidos como si fueran de felicidad⁵⁰.

25. Bien se sabe que el ave negra es la idea de desgracia como premonición en la cosmovisión andina. Pero el no consciente desborda sobre la realidad, franquea los límites no consciente/consciente a la hora de disponerse a:

un aterrizaje de ataque y clava con violencia su pico en uno de los ojos de Sócrates. Este soporta a duras penas el dolor agudo, como si de verdad le arrancaran de cuajo el globo ocular. [...] El ave malagüera, de pico curvo y de membranosas alas prehistóricas [...] levanta el vuelo y nuevamente aterriza

para darle otro picotazo cruel en el ojo aún sano⁵¹.

26. Sócrates despierta sobresaltado y es consciente de que el ave arisca vino hacia él para entregarle un mensaje, de hecho el anuncio de la propia muerte.

27. Veamos ahora qué sentido se perfila a través del sintagma «Infiernillo», con una mayúscula en el texto ficcional. Regularmente Aicha y Capuchino:

se dirigen al lugar siniestro al que llaman Infiernillo, porque en ese sitio hay demasiadas caídas y riesgos, pero allí se encuentran las estancias donde venden lo que de veras se llaman chicharrones y se pueden embriagar con cervezas⁵².

28. Ahora bien, podemos deducir que la chicharronería de Paulita es un llamado a la tentación y a las transgresiones metaforizadas en el mismo borde del barranco de donde se puede rodar funestamente y perder la vida tragada por este agujero. La creencia popular andina evoca Infiernillo «como un barranco abismal y sobre todo sin fondo⁵³» que viene a ser «una suerte de mirada al mismísimo infierno⁵⁴».

29. A continuación, nos interesaremos por aquello que se da a leer a través del término «qarqacha». Tras haber generado en sus compadres sentimientos de duda hasta de angustia y de miedo, por ser un intruso, a la par que por insistir sobre las circunstancias de la muerte del poeta, el propio Narciso Huayhua acaba por divulgar su identidad: es un qarqacha, una palabra quechua que significa la persistencia de las buenas intenciones de los luchadores aun después de la muerte:

Me he convertido en un qarqacha, en un viajero impenitente que camina por todos los caminos que van desde esta vida a la otra y viceversa; soy un ser sin

⁴⁸ *Ibid.*, p. 110.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 80.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 33.

⁵¹ *Ibid.*, p. 34.

⁵² *Ibid.*, p. 34.

⁵³ *Ibid.*, p. 158.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 173.

peso como las nubes y sin contratiempos como los locos⁵⁵.

30. Lejos de producirse una toma de conciencia en los dos compadres, estos se refugian en la incredulidad y escogen la burla como respuesta a este discurso de ultratumba mientras, en paralelo, el discurso de Paulina enfatiza en el carácter extraño del *qarqacha*: «Poco más y nos vas a decir que eres un dios mendigo o un Orfeo andino o un Caronte redivivo⁵⁶». Este discurso produce sentido. En efecto, tanto Orfeo, músico e hijo del dios Apolo, que bajó a los infiernos en busca de su esposa muerta Eurídice, como Caronte, barquero de Hades, el encargado de guiar las sombras errantes de los difuntos recientes de un lado a otro del río Aqueronte, dan al texto su matiz mitológico, a través de un espacio delimitado, el inframundo.

31. Además, notamos el desplazamiento de este primer discurso mitológico de Paulita a un discurso bíblico, al considerar a Narciso como un anticristo. De esta confrontación de los dos discursos emerge la cosmovisión andina: «Soy un alma de dios (minúscula en el texto), un *tukuyrikuq*, un caminante desdichado a quien le quitaron la vida y la muerte para convertirlo en un *qarqacha*⁵⁷».

32. Recordemos que *tukuyrikuq* remite a los servicios secretos incaicos, los que todo lo ven. Río arriba del texto, en plena conciencia, declara Alichá que bien es Narciso «un *qarqacha*, un penitente de cuerpo y alma, a quien después de muerto lo han expulsado del paraíso celestial para que, tragándose a los seres humanos, se limpie sus culpas⁵⁸». Pero, ¿qué habrá cometido para merecer este vagabundeo entre mundo subterráneo y mundo terrenal, sin ninguna posibilidad de «redención»? En tal caso, podemos reformular el interrogante: ¿las múltiples manifestaciones del *qarqacha* así como su

discurso apuntan a la existencia de un otro Yo del que está condenado a expiar la falla? ¿De quién?

2.3. La puesta en escena de lo éxtimo

33. Pérez Huaranca pone en diálogo la experiencia del arte, el proceso de la anamorfosis, con una categoría del *corpus* lacaniano que alude al orden de lo real, orden excluido tanto del orden imaginario como del orden simbólico. Se trata de la categoría de lo *éxtimo*, que Lacan plantea en el Seminario 16:

En principio, expresa la manera en que el psicoanálisis problematiza las oposiciones entre lo interno y lo externo. Por ejemplo, lo real está tanto dentro como fuera. El Otro es «algo extraño a mí, aunque está en mi núcleo» y «lo más íntimo» es lo que estoy constreñido a no poder reconocer más que fuera⁵⁹.

34. Para demostrar el concepto, el poeta se vale de su propia experiencia, trasladándola a su poemario *Pincel* luego de «un goce sexual muy bien sentido o disfrutado a plenitud⁶⁰» con una sanmiguelina y la va explicando río arriba del texto:

nuestra subjetividad está articulada a partir de la objetividad, y nuestras experiencias individuales siempre encontrarán eco en las experiencias de los demás. Por eso, este suscrito cree [...] sin dar un brinco, en esa feliz idea de que en realidad no hay lo íntimo sino solo lo éxtimo⁶¹.

35. El propio autor llega a poner a la obra el concepto en las páginas siguientes. A la hora de darnos respuestas susceptibles de resolver el enigma de la muerte del poeta, Pérez Huaranca sale en escena para reivindicar su yo y borrarlo a la vez, en medio de los Otros, aquello que la sociocrítica identifica como sujeto transindividual. Esta puesta en abismo del escritor que se autorepresenta como «malhadado

⁵⁵ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 129.

⁵⁹ Lacan 2008, p. 246.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 160.

⁶¹ *Ibid.*, p. 161.

escritor costumbrista⁶²», al adoptar una postura voluntaria de contracción respecto al texto, luego como sujeto exiliado de sí mismo, y que solo parece encontrar su ser más íntimo en lo más lejano y deslocalizado, posibilita la configuración de un espacio en devenir, el del campo literario. Bajo este sesgo, Pérez Huaranca nos entrega otra perspectiva de la creación artística. El autor sería el que construye la trama para luego dejar un espacio abierto donde otros posibles lectores/autores intervengan para invertir el texto ficcional y darle un posible final (resolver o no el enigma de la muerte de Sócrates) en función de sus propias descodificaciones. He aquí donde se perfila otra vez la problemática de la identidad/alteridad. En efecto, el escritor toma distancia sobre sí mismo luego de darnos que reflexionar sobre la doble identidad personal y colectiva: el Yo del escritor incorpora el nosotros más amplio de un escenario en común, el de la escritura que incluye a los Otros. Si bien afirma Pérez Huaranca, a este nivel del texto, que su proyecto de novela tiene un «título inexplicable, *Anamorfosis*⁶³», nosotros emitimos la hipótesis de que es en el proceso perfectamente elaborado construcción/deconstrucción y reconstrucción/deconstrucción donde se juegan las perspectivas de las formas y de sus metamorfosis, mejor dicho, una aproximación al sentido de *Anamorfosis*. Analizar el proceso del engendramiento de las formas entraña un cuestionamiento sobre las condiciones en las que Sócrates falleció.

3. Las tres claves de interpretación de la muerte del poeta: la puesta en forma de *Anamorfosis*

El susodicho Linares habría sido desbarrancado por la quebrada de Infiernillo por la intervención de una supuesta

sanmiguelina sin nombre y sin apellido⁶⁴.

36. Luego de la presentación del poemario *Píncel*, en una cantina de antaño denominada La Casita del Loro Alarcón, ubicada en una suerte de nariz saliente hacia el barranco de Infiernillo, en compañía de la agrupación literaria, todos habrían festejado emborrachándose. Luego bajo la iniciativa del Muca: «chupar y “cahar”, “cahar y chupar”, mándanos un par de puta⁶⁵» habría habido una «cópula en masa» con campesinas andinas (huantinitas, andahuaylinas y sanmiguelinas⁶⁶). Ello hubiera propiciado la venganza del Muca, a saber: mandar a una sanmiguelina al poeta, y esta le hubiera desafiado para que mirara el barranco cara a cara, de allí su pérdida de equilibrio que hizo que rodara por la pendiente⁶⁷.

37. La tercera propuesta viene a reescribir potencialmente el final: «Pero es también probable que nada de eso haya ocurrido⁶⁸».

38. De esta manipulación de la escritura o de una escritura que manipula, de estas formas que emergen para luego cuestionar una nueva reformulación, el único elemento estable y anclado tanto en la realidad geográfica como en la simbología es el barranco, una metáfora del vacío, metáfora que va rellenando el tejido textual hasta un punto clímax, el descubrimiento del cadáver de Sócrates: «la quebrada de Infiernillo», «inmensidad del barranco», «atracción fatal del barranco», «barranco del Infiernillo», «el enorme barranco», «el despeñadero», «el filo del barranco», «la inmensidad del Barranco de Infiernillo», «el abismo casi sin fondo⁶⁹», y en paralelo, «el poeta desbarrancado», «morir desbarrancado en esa caída», para acabar con un final atroz: «Sócrates Linares amaneció desbarrancado de fea manera⁷⁰». Este espacio

⁶² *Ibid.*, p. 181

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 188.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 189-190.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 190.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 192.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 211-218.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 189-193.

abierto enfoca en el cadáver del poeta, un ser aislado de vivo, y abandonado a la hora de su muerte. Centradas en el sema de la agonía, las representaciones de la muerte interpelan por su violencia, al recurrir en especial a los sentidos de la vista, «masa de carne y huesos triturados», «ojos colgados fuera de sus orbitas», «lengua afuera», «cuerpo inerte» y del olfato «pestilencia de sus heces y de la orina que se zafan sin control del cuerpo⁷¹».

39. No obstante, como en un acto de reapropiación de la creación artística, la resolución del enigma viene claramente transcrita casi al final de la novela, gracias a la voz de Narciso encargado de restablecer la verdad⁷². A este nivel de nuestro análisis, cabe contextualizar la novela, en lo que a la historia se refiere. El período ocurrido entre 1980 y 2000 es conocido como la época del terrorismo o Conflicto Armado, en el Perú. Este fue el escenario de luchas sangrientas entre los subversivos (campesinos, minorías étnicas, religiosas y sexuales o personas de acuerdo a su condición social o económica) y las fuerzas del estado. Compartiendo con los serranos «un odio a los de arriba⁷³», Waldo Rojas, un antiguo amigo de Sócrates, «entró en los requiebros de la causa⁷⁴». Sócrates habría traicionado a su amigo, al no cumplir una promesa: habría divulgado al Muca el escondite de Waldo en el pueblito de Ayzarca. Y poco después Waldo fue abatido por el Ejército peruano⁷⁵. Esta revelación se presenta en una combinación entre un discurso cristiano, la noción de culpa, y un discurso andino, con la intercesión del *qarqacha* que debe asumir esa culpa a través de una condenación eterna, una suerte de descenso a los infiernos. Este trayecto de sentido, este traslado desde Sócrates hasta Narciso, aclara el sentido de la muerte de Sócrates. Al agonizar al fondo de Infiernillo,

el desbarrancado poeta solo habrá abandonado su envoltura carnal. Por su traición a una palabra dada, se habrá transformado en un *qarqacha* condenado a vagabundear entre dos mundos, en un sempiterno vaivén arriba/abajo. Ello explicará el juego de espejos entre el Yo (Sócrates) y el Otro, un mismo Yo reflejado en Narciso, metáfora a la vez de la dualidad y de la «ipseidad» que se traslada al texto ficcional a través del discurso que enfatiza en la amistad: «Fue mi pata, éramos como el ser y su sombra; muchas veces mi sombra se confundía con su ser, y otras veces su ser formaba parte de mi sombra⁷⁶», enuncia Narciso. La verdad reinstaurada firma una pausa en la misión del *qarqacha*. Aquel instante desencadena el proceso de las metamorfosis: el *qarqacha* se torna una criatura mitad hombre mitad animal, luego se va disolviendo hasta la desmaterialización bajo la forma del alambre:

desciende agarrándose de las dentelladas de las rocas como si en vez de uñas humanas tuviese garfios semejantes a las púas de un alambre para hacer cercas, con la diferencia de que esas púas terminan en curva⁷⁷.

40. Esta última deformación que posibilita el recorrido del vacío por los abismales intersticios del barranco enfatiza en el pleno sentido de *Anamorfosis*, es decir, no solamente una deformación de la rejilla de la visión, «la ventana» en el dispositivo perspectivista dibujado por Dürer, sino lo que Dalí representa al respecto a través de su pintura:

una amalgama semántica de anamorfosis, falta de forma, metamorfosis o deformidad que son otros tantos modos de representación icónica del delirio de interpretación y la belleza convulsiva señalada por André Breton⁷⁸.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 192-193.

⁷² *Ibid.*, pp. 208-209.

⁷³ *Ibid.*, p. 115.

⁷⁴ *Idem.*

⁷⁵ Desde entonces, Sócrates y el Muca se habrían acañado, hasta que el Muca decidiera acabar con Sócrates,

mandándole a una sanmiguelina que le habría atraído cerca del barranco de Infiernillo.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 214.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 218.

⁷⁸ Bouhours 2017, p. 101.

41. Por otra parte, hay que tomar en cuenta que esta explosión de las formas que se engendran y se deforman de modo convulsivo sucede en un lugar específico cargado de simbología: la gruta/caverna. Esta se da a leer «como una cavidad que se cierra sobre sí misma, un cuerpo enigmático con el que no cabe complicidad alguna⁷⁹». En pocas palabras, una opción identificadora que sería la mera mostración de un estar-fuera-de-sí, aunque cerrado sobre sí, esencia misma de la experiencia artística, ya sea pintura, escritura u otros campos de representaciones.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, Walter, 2005, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal.
- Berajano, Alberto, 2009, *Estética y política en Jacques Rancière. Genealogía de una obra en curso*, París, Editorial Amsterdam.
- Bouhours, Jean-Michel, 2017, *Dalí, Eureka, Musée d'art moderne de Céret*, París, Somogy éditions d'art.
- Campoamor, Ramón de, 1896, «Las dos internas», *Doloras*, Madrid, Imprenta plaza del dos de mayo.
- Cornejo Polar, Antonio, 2013, *Crítica de la razón heterogénea, Textos esenciales (II)*, Lima, Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores.
- Foucault, Michel, 2005, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, trad. de Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI editores [1ª ed. francesa: 1966]
- Habermas, Jürgen, 1999, *La Inclusión del Otro. Estudios de Teoría Política*, Barcelona, Paidós.
- Lacan, Jacques, 2008, *El seminario, libro XVI: De un Otro al otro, Seminario 16 (1968/69)*, Barcelona, Paidós.
- Mazzotti, José Antonio, 1989. «Se busca sujeto neocolonial (Apuntes para la formulación de un Sujeto Social Descentrado en la Literatura Latinoamericana)», *Osamayor*, I (2).
- Pérez Huaranca, Julián, 2017, *Anamorfosis*, Lima, Banco Central de Reserva del Perú.
- González, Ana Cecilia y Saez Tajafuerce, Begonya, 2014, «El cuerpo del arte: la experiencia de lo éxtimo», *Revista de Historia de Ideas Políticas*, 17 (2).
- Roca Jusmet, Luis, 2009, *Jacques Rancière: Estética y política*, Santiago de Chile, LOM editorial.

⁷⁹ González & Saez Tajafuerce 2014, p. 493.

L'IDENTITÉ CONDITIONNÉE PAR L'ALTÉRITÉ LE JE À L'AFFÛT DE SES REPRÉSENTATIONS

Véronique Pitois Pallares¹
Université Paul-Valéry Montpellier 3
IRIEC EA 740

Résumé : Les personnages campés dans *El Gran Vidrio*, de Mario Bellatin, et *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza, sont simultanément prisonniers et dissidents du reflet d'eux-mêmes forgé par leurs interactions sociales. C'est sans doute dans cette double condition de figures entravées et subversives qu'ils incarnent malgré eux le paradoxe des sociétés contemporaines occidentales, et que ces *je* « introspecteurs » participent à un *devenir autre* qui frappe le roman de plein fouet.

Mots-clés : Roman mexicain, XXI^e siècle, identité, altérité, écriture du *je*, introspection, Mario Bellatin, Cristina Rivera Garza, Mexique.

Título: La identidad condicionada por la alteridad: el yo al acecho de sus representaciones

Resumen: Los protagonistas esbozados en *El Gran Vidrio*, de Mario Bellatin, y en *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza, aparecen tanto prisioneros como disidentes del reflejo de sí mismos fraguado por sus interacciones sociales. Sin duda, por esta doble condición de figuras apesadas y subversivas encarnan a pesar suyo la paradoja de las sociedades contemporáneas occidentales, y que esos *yoes* « introspectores » participan en un *devenir otro* que azota a la propia novela.

Palabras claves: Novela mexicana, siglo XXI, identidad, alteridad, escritura del *yo*, introspección, Mario Bellatin, Cristina Rivera Garza, México.

Title: Alterity Conditioning Identity: the Self Awaiting its Representations

Abstract: The protagonists depicted in Mario Bellatin's *El Gran Vidrio* and Cristina Rivera Garza's *La muerte me da*, appear both prisoners and dissidents of the reflection that their social interactions shaped of themselves. Their double condition as subversives and hindered figures is the reason why these «introspective» selves contribute to the process of *becoming other* striking the novel itself.

Keywords: Mexican novel, 21st century, identity, alterity, writing the Self, introspection, Mario Bellatin, Cristina Rivera Garza, Mexico.

Pour citer cet article – To cite this article : Pitois Pallares, Véronique, 2021, « L'identité conditionnée par l'altérité : le *je* à l'affût de ses représentations », coord. par Catherine Berthet Cahuzac, *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines*, n° 7, <https://cecil-univ.eu/C7_10>, mis en ligne le 18/12/2020, consulté le jj/mm/aaaa.

¹ Véronique Pitois Pallares est maître de conférences en littérature hispano-américaine. Elle a soutenu une thèse en littérature mexicaine contemporaine en 2015, *Sous le signe du je : Pratiques introspectives dans le roman mexicain (2000-2010)*, et a publié un ouvrage sur l'œuvre de Mario Bellatin, *El arte del fragmento: El Gran Vidrio de Mario Bellatin*, Universidad de Sonora, 2011. Contact : veronique.pitois-pallares@univ-montp3.fr. Signature institutionnelle : Univ Paul Valéry Montpellier 3, IRIEC EA 740, F34000, Montpellier, France

Reçu – Received : 06.05.2020
 Accepté – Accepted : 16.10.2020

Introduction

1. « [C]haque fois que je prononce une vraie parole [...] [j]e vise toujours les vrais sujets et il me faut me contenter des ombres. Le sujet est séparé des Autres, les vrais, par le mur du langage² », déplore Lacan. Nous nous intéresserons ici à ce mur du langage qui s'érige ou parfois se délite en mirages, entre le *je* et la représentation de l'autre, mais aussi entre l'autre et sa participation par la représentation dans la construction identitaire du *je*-sujet.

2. Dans le processus de construction identitaire ou dans la démarche introspective des personnages, la question de l'altérité est centrale. Dire « *je* » revient à prendre position par rapport à l'altérité, à reconnaître l'existence de la première frontière sociale, celle que pose le langage entre le *je* et le *non-je*, comme le rappelle Roland Barthes, après Benveniste :

Tout langage, comme l'a montré Benveniste, organise la personne en deux oppositions : une corrélation de personnalité, qui oppose la personne (*je* ou *tu*) à la non-personne, (*il*), signe de celui qui est absent, signe de l'absence ; et, intérieure à cette première grande opposition, une corrélation de subjectivité oppose deux personnes, le *je* et la personne *non-je* (c'est-à-dire le *tu*)³.

3. La littérature mexicaine de ce début de XXI^e siècle nous offre de nombreux exemples de la mise en évidence narrative de ce mur du langage entre deux subjectivités, et de son impact sur le système social concerné. Pensons notamment à des récits ouvertement

autofictionnels, comme *Canción de tumba* (2011) de Julián Herbert, où le narrateur accompagne sa mère mourante et se remémore les paradoxes de cette figure tutélaire aimante et défaillante, prostituée, qui aura ballotté et dispersé ses nombreux enfants au gré des aléas de sa vie hasardeuse, souvent contre leur intérêt, toute d'absences et de manques. C'est aussi le cas dans des romans plus clairement fictionnels, comme *El Gran Vidrio* de Mario Bellatin ou *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza, qui occuperont l'essentiel de ce travail.

4. Ces deux romans ont en commun qu'ils explorent les différents mouvements et combinaisons qui articulent le *je* introspecteur avec l'altérité qui l'entoure. Souvent, ces relations interpersonnelles se révèlent problématiques, à différents égards, et deviennent source de frustration. Parfois l'entourage social et affectif du sujet – *a fortiori* lorsqu'il est enfant – se montre défaillant dans son rôle de contributeur à l'édification de l'individu et oblige celui-ci à développer des miracles d'ingéniosité pour pallier l'absence ou l'incompétence, voire la nocivité, des premiers cercles de sociabilité que sont les parents, la famille, etc. À d'autres occasions, le personnage est saisi dans son incapacité à se connecter avec l'altérité : manque de communication ou incompréhension, l'autre demeure régulièrement un objet désirable mais inaccessible.

5. Nous nous demanderons ainsi dans quelle mesure, à travers le corpus sélectionné, l'altérité se présente ou s'impose comme un

² Lacan 1978, p. 286.

³ Barthes 1984, p. 26.

vecteur – et pourquoi pas un enjeu ? – de la construction identitaire subjective. En effet, les rapports interpersonnels qui voient l'interaction du *je* avec un *non-je*, un autre, un *tu* ou un *il/elle*, ne sont pas absents des dynamiques introspectives, ni des récits qui les mettent en scène. Au contraire, il semble que l'altérité constitue un élément essentiel dans les phénomènes de construction et de recherche du *moi*, notamment dans l'acquisition du langage et la possibilité de dire « *je* » chez le tout jeune enfant et bien au-delà. Dans les romans de Mario Bellatin et Cristina Rivera Garza, les personnages entretiennent tous dans différentes mesures des relations problématiques avec les autres, un vaste ensemble qui inclut l'entourage proche du *je*, mais aussi un nombre incalculable d'inconnus, sans oublier tous les cas de figure intermédiaires. Ces relations sont problématiques non pas en tant qu'elles impliquent une série de conflits qu'il conviendrait de résoudre, mais par ce qu'elles sous-tendent des questionnements de fond sur ce qui distingue et ce qui relie le *je* à un monde « *ancho y ajeno*⁴ ».

6. À l'instar de la multitude infinie des visages qui la composent, cette altérité est plurielle et ses manifestations variées. Si ce rapport à l'altérité peut favoriser l'éclosion et la formation du sujet, il peut aussi s'ériger comme un obstacle à l'affirmation du *moi* et donc entraver la construction identitaire par son inaction ou au contraire par des actes de sabotage. Parce qu'elle confronte le sujet à ses limites et à sa singularité du fait de sa seule existence, l'altérité elle est inséparable de l'écriture du *je* : il n'y a pas d'*ego*, pas de *je*, sans l'existence d'un autre. Dans son prologue à l'ouvrage *Yo también soy*, Tatiana

Bubnova, traductrice de Mikhaïl Bakhtine en espagnol, explique :

*El otro es la primera condición de la emergencia del sujeto que se dice «yo». El postulado ontológico no sería entonces «yo soy» o, pongamos por caso, «pienso, luego soy» –¿por qué, dice Bakhtín, sólo por haber advertido que pienso, debo considerar que pienso la verdad?–, sino un «yo también soy», mediante el cual se otorga la primogenitura al otro*⁵.

7. *Je* n'est singulier que parce qu'il s'affirme en se démarquant de la masse plurielle et diverse qui l'entoure. Moteur ou frein, il nous intéresse ici de voir comment l'existence de l'autre opère dans l'économie introspective et intimiste de ces romans.

8. On s'attachera tout d'abord à voir assez succinctement comment elle se manifeste dans une sélection de récits de Mario Bellatin, puis plus particulièrement dans *El Gran Vidrio*, où l'altérité se présente sous différents aspects : à la fois dans une modalité d'encouragement à la création et à la réalisation du *je* et comme un obstacle qui entrave la reconnaissance et l'affirmation, donc la construction, du *je*. Dans le roman *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza, la question de l'altérité se trouve au cœur des réflexions et des inquiétudes des personnages ; elle est ainsi problématisée et systématiquement remise en question, et constitue à la fois un mystère insoluble et un enjeu inaccessible dans le processus introspectif des principales figures du roman, ce qui se manifeste particulièrement dans l'échec systématique de la communication. Paradoxalement, l'altérité devient aussi pour plusieurs d'entre eux un moyen, un vecteur d'accès à soi-même, dont le succès est variable. Dans cet univers presque

⁴ Nous empruntons l'expression au titre du fameux roman indigéniste péruvien : Alegría 1941.

⁵ Bubnova 2000, p. 17. « L'autre est la première condition de l'émergence du sujet qui se dit "je". Le postulat ontologique ne serait pas, dès lors, "je suis" ou, disons par exemple, "je pense, donc je suis" – pourquoi, dit

Bakhtine, seulement pour avoir remarqué que je pense, dois-je considérer que je pense vrai ? –, mais un "moi aussi, je suis", à travers lequel on accorde la primogeniture à l'autre. » (Sauf mention contraire, les traductions sont de l'auteur du présent article.)

métaphysique, dire « je » sous-entend nécessairement un mouvement vers l'autre, un fort investissement de l'altérité réelle, symbolique ou imaginaire.

1. Mario Bellatin : se construire malgré l'autre, ou l'invention compulsive de soi

9. L'univers narratif de Mario Bellatin se caractérise par son aridité relationnelle : absence de communication, incompréhension de l'autre, rejet social, ostracisme, indifférence et abandon sont la norme. L'écrivain espagnol Vicente Luis Mora fait un constat encore plus sombre : « *Tampoco el amor sublima; en la obra bellatiniana el amor no es más que un territorio franco para la tortura psicológica o física*⁶ ». Parmi les figures qui cristallisent le plus clairement cette violence relationnelle, citons par exemple le poète japonais éponyme de *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001), créateur génial et méconnu d'une œuvre révolutionnaire – bien que malheureusement intraduisible et indéchiffrable ! –, qui fait les frais de la moquerie incessante de ses compagnons du monastère où il vit reclus, en raison de la taille extravagante de son appendice nasal, comme lors de cette scène grotesque :

Shiki Nagaoka debía pagarle a un novicio para que la sostuviera levantada durante las comidas. A veces quería valerle por sí mismo, y se sujetaba la nariz sin la ayuda de nadie. Pero ese método no era del todo efectivo, y en

*muchas ocasiones se retiraba de la mesa de mal humor por no haber podido probar bocado. Finalmente, un niño dotado de mucha gracia que realizaba algunas tareas menores en el monasterio, al ver la desesperación del monje Shiki Nagaoka en el refectorio se ofreció a sostener él mismo la nariz. Las cosas fueron bien al principio. Nuestro escritor comenzó a tomar la sopa de buen grado hasta que, de pronto, un estornudo del niño produjo la caída de la nariz al plato y el inmediato regocijo general*⁷.

10. Abandonné par toute sa famille à l'exception d'une sœur, il est exclu de sa lignée par ses propres parents qui n'approuvent pas son choix de vie et meurt dans la solitude, déshérité, banni et finalement oublié :

*Días antes de su retiro al monasterio, sus padres pagaron en el diario local una nota en la que se declaraba que la familia no estaba de acuerdo con la decisión del menor de sus hijos, Shiki Nagaoka, de hacerse novicio. Colocaron incluso a un lado, en letras pequeñas, su verdadero nombre: Naigu Zenchi. La nota también señalaba que la familia hubiera querido que una vez cumplida la mayoría de edad, Naigu Zenchi dejara de escribir monogatarutsis y se dedicase a administrar los negocios de la familia. Shiki Nagaoka sería desheredado en cuanto cruzara las puertas del pabellón principal del monasterio de Ike-no-wo*⁸.

⁶ Mora 2012, p. 85. « L'amour non plus ne sublime pas, dans l'œuvre bellatinienne, l'amour n'est guère qu'un terrain ouvert pour la torture psychologique ou physique. »

⁷ Bellatin 2005b, p. 221. « Shiki Nagaoka devait payer un novice pour qu'il le maintienne en l'air pendant les repas. Parfois il voulait se débrouiller tout seule, et il se tenait le nez sans l'aide de personne. Mais cette méthode n'était pas tout à fait efficace, et à de nombreuses occasions il quittait la table de mauvaise humeur parce qu'il n'avait rien pu avaler. Finalement, un garçon plein de charme qui effectuait de menus travaux au monastère, voyant le désespoir du moine Shiki Nagaoka au réfectoire, offrit de lui soutenir lui-

même le nez. Les choses allèrent bien au début. Notre écrivain commença à manger sa soupe de bon gré jusqu'à ce que, soudain, un éternement de l'enfant causa la chute du nez dans l'assiette et l'hilarité générale immédiate. »

⁸ *Ibid.*, p. 218. « Quelques jours après sa retraite au monastère, ses parents payèrent un avis dans le journal local où ils déclaraient que la famille n'était pas d'accord avec la décision de son benjamin de devenir novice. Ils affichèrent même d'un côté, en tout petit, son vrai nom : Naigu Zenchi. L'avis précisait aussi que la famille aurait aimé qu'une fois devenu adulte, Naigu Zenchi cesse d'écrire des monogatarutsis et se consacre à gérer les affaires de la famille. Shiki Nagaoka

11. Dans *Salón de belleza* (1994), le salon de beauté se transforme en un mouiroir où les malades ne peuvent espérer aucune visite de leurs proches, ni aucun signe de compassion de la part du fondateur et propriétaire des lieux. La narratrice de *La escuela del dolor humano de Sechuán* raconte pour sa part et sans cacher son orgueil la tâche qui lui incombe de noyer dans la fontaine de la place du village les enfants qui ont préalablement été désignés. Pourquoi et par qui, elle-même l'ignore, à moins que cela ne l'intéresse pas. Elle ne peut cacher la fierté qu'elle retire du devoir accompli et du travail bien fait : comble de sa vanité, elle affirme glorieusement que son geste n'a jamais failli, qu'elle n'a jamais « raté » l'exécution d'un enfant ! Ce que nous désignons comme un climat d'aridité relationnelle tient en effet à la présence de fond d'un véritable désert émotionnel qui semble toucher tous les personnages, et qui fait partie des caractéristiques de l'univers narratif de Mario Bellatin les plus assumées par l'auteur. La modalité la plus significative de cette aridité relationnelle et sentimentale concerne à notre sens les relations entre parents et enfants, souvent teintées de marques de désamour et d'une dissolution des liens affectifs qui va de l'indifférence à la haine et du simple manque d'attention à l'infanticide. Un des exemples les plus flagrants vient de *Damas chinas* (1995), où le narrateur, un médecin gynécologue, se retrouve dépassé par l'impuissance et par la lassitude face à son fils

toxicomane. Un jour qu'il le découvre une fois de plus dans une grande confusion proche du délire, après un accès de fureur destructrice, les soins qu'il lui apporte prennent un tour inattendu :

En medio del desorden encontré a mi hijo sentado en un rincón. Su aspecto era lamentable. En sus manos aferraba un puñado de billetes. Creo que no me reconoció, de otro modo no me hubiera extendido el dinero y pedido que lo ayudara a salir a la calle. Me acerqué con lentitud. No quería alterarlo. Creo que le dije algunas palabras. Algo así como que no se preocupara, que estaba allí para ayudarlo. Me arrodillé a su lado, pero no mostró una reacción perceptible. No parecía sentir mi presencia. Pude, entonces, abrir con facilidad mi maletín de médico y preparar una jeringa con un calmante. Dadas las circunstancias, creí conveniente inyectarle una dosis mayor que la habitual. Para mi sorpresa, la respuesta de mi hijo comenzó a presentarse de manera opuesta a la esperada. Empezó a mostrar síntomas de inquietud. Quiso mover con violencia el brazo donde le estaba aplicando la inyección. Tuve que sujetarlo con fuerza. Poco después entró en convulsiones. Me alejé unos centímetros y vi cómo el cuerpo de mi hijo empezaba a dar sacudidas en forma metódica. Mi reacción inicial fue envolver en un papel tanto la jeringa como los frascos vacíos. Los guardé luego en el maletín. Los funerales fueron discretos. Aparte de mi esposa, nadie pareció demostrar un verdadero dolor⁹.

serait déshérité dès qu'il franchirait les portes du pavillon principal du monastère de Ike-no-wo. »

⁹ Bellatin 2005a, pp. 133-134. « Au milieu du désordre j'ai mon fils assis dans un coin. Il avait un aspect lamentable. Il serrait une poignée de billets dans ses mains. Je crois qu'il ne m'a pas reconnu, sinon il ne m'aurait pas tendu l'argent et demandé de l'aider à sortir dans la rue. Je me suis approché lentement. Je ne voulais pas le perturber. Je crois que je lui ai dit quelques mots. Quelque chose comme ne t'inquiète pas, que j'étais là pour l'aider. Je me suis accroupi à côté de lui, mais il n'a eu aucune réaction visible. Il ne paraissait pas sentir ma présence. J'ai alors pu ouvrir avec aisance ma valise de médecin et préparer une

seringue avec un calmant. Étant donné les circonstances, j'ai cru pertinent d'injecter une dose plus importante que d'habitude. À ma surprise, la réponse de mon fils a commencé à se manifester à l'opposé de ce que j'attendais. Il a commencé à montrer des signes d'agitation. Il a voulu bouger violemment le bras dans lequel je lui appliquais l'injection. J'ai dû user de la force pour le maîtriser. Peu après, il est entré en convulsions. Je me suis éloigné de quelques centimètres et j'ai vu comment le corps de mon fils commençait à donner des secousses de façon méthodique. Ma première réaction a été d'envelopper dans un papier la seringue et les flacons vides. Ensuite, je les ai rangés dans la valise. / Les funérailles ont été discrètes. À

12. On ne saura jamais s'il s'agit d'un lamentable accident, d'une déplorable erreur médicale, ou si le médecin avait l'intention de donner la mort à ce fils encombrant qui venait de détruire l'intégralité du mobilier dans une énième attaque de violence sous l'effet des drogues consommées. En tout cas, ses réactions dévoilent un désinvestissement affectif de la relation père/fils : lorsque l'homme, pour tranquilliser le jeune en plein délire, lui glisse *peut-être* quelques mots de réconfort, ce dont il n'est même pas certain, les promesses de soutien qu'il pourrait avoir articulées sont totalement dénuées de sincérité, introduites dans le récit par « *Algo así como que* ». On remarquera particulièrement l'anonymat auquel le narrateur condamne son enfant en ne s'y référant qu'à partir de leur lien de parenté : « *mi hijo* ». Cet anonymat semble lui être rendu lorsque le jeune homme, certes dans un état second, ne reconnaît pas les traits du visage de son père, le rejetant ainsi dans la masse confuse de l'altérité, sans plus de distinction, sans plus de familiarité ou de proximité. Si les premières lignes pouvaient laisser entrevoir l'imminence d'une scène digne de la Passion du Christ, avec un père qui s'agenouille auprès de son enfant moribond, la seconde moitié de ce fragment ferme définitivement la porte à cette éventualité en excluant tout registre pathétique. En effet, le lexique employé pour exposer les pensées et réactions du narrateur est marqué par sa dominante cérébrale, et non émotionnelle : « *creí conveniente* », « *sorpresa* », tout comme les compléments circonstanciels de manière qui accompagnent ses actions : « *con facilidad* », « *con fuerza* ».

13. La scène est violente : le médecin fait l'usage de la force pour administrer l'injection qui sera létale à son enfant et, lorsque celui-ci convulse, sa seule réaction est de cacher le matériel médical qu'il vient d'utiliser, plutôt

que de porter secours à son rejeton. Il fait ainsi disparaître les preuves de sa culpabilité et se protège de poursuites judiciaires sans même tenter de sauver son fils. La conclusion de cet épisode rapporté de façon cruellement neutre évoque discrètement un enterrement tout aussi froid, après une ellipse pudique ou indifférente : la mort de l'adolescent, passée sous silence, paraît finir d'enfouir l'existence et l'identité de ce rejeton embarrassant sous une chappe de plomb, au profit d'une focalisation exclusive de la narration sur l'expérience du père. Contrairement à ce qu'aurait pu laisser penser l'usage de l'adjectif « *lamentable* », au début de la scène, il n'y a là aucune lamentation de deuil, comme si, même après sa mort, l'enfant ne demeurerait qu'un attribut social dérangent et, à ce titre, ne pouvait qu'appartenir à une frange d'altérité menaçante pour le narrateur.

14. Dans *El Gran Vidrio* (2007), roman qui se compose de trois récits supposément autobiographiques qui finissent par fusionner, ni l'amour filial ni l'amour parental ne sont davantage au rendez-vous. La mère du narrateur du chapitre-récit « *Mi piel, luminosa... en los alrededores de la tumba del santo suffi¹⁰* » brille par son absence et, quand elle est présente, même si ce n'est peut-être que dans les songes du petit garçon, elle est muette, distante, inaccessible. Le narrateur dit ainsi être reclus dans une École Spécialisée dont sa mère ne le sort, en cachette, que pour aller l'exhiber dans les bains publics en échange de quelque trésor : rouge à lèvres ou autre frivolité. Quand le corps lumineux de son fils ne produira plus la séduction escomptée, il en est sûr, elle le tuera sans hésiter. Plus que l'absence manifeste d'affection et les manquements en tout genre, nous nous intéressons ici surtout aux implications de l'absence presque totale de communication entre la mère et l'enfant.

part mon épouse, personne n'a semblé manifester de réelle douleur. »

¹⁰ « *Ma peau, lumineuse... autour de la tombe du saint soufi* ».

15. Le père de la narratrice de « Un personaje en apariencia moderno¹¹ » l'exhibe tout autant que la mère du premier chapitre, pour tenter d'adoucir la colère des huissiers ou encore pour se débarrasser de la charge qu'elle représente en la mariant. Il est possible que toutes ces situations extravagantes ne soient que des inventions du narrateur mythomane qui joue les caméléons au fil des pages du roman, mais ce sont elles qui plantent le décor des liens qui unissent les personnages à leurs parents. Du côté du deuxième chapitre « La verdadera enfermedad de la sheika¹² », le narrateur adulte en plein processus de conversion à l'islam soufi cherche un moyen de garantir l'application de ses dernières volontés face à la menace d'une famille qu'il imagine peu respectueuse de sa foi. L'absence d'affection et les manquements en tout genre, dont nous ne doutons pas qu'ils aient une influence sur la personnalité et la (non-)émotivité des protagonistes, nous intéressent cependant moins que les implications de l'absence presque totale de communication entre les parents, particulièrement la mère, et l'enfant.

16. Il est significatif que le discours direct soit presque totalement absent de l'œuvre de Mario Bellatin et particulièrement des récits sur lesquels porte notre attention : cela accentue encore le manque de communication qui affecte les relations souvent dysfonctionnelles entre les personnages et leur entourage :

200. No tengo seguridad, eso sí, de que sean ciertas muchas otras cosas, aparentemente más importantes, no sólo de mis compañeros actuales sino especialmente de mi vida privada.

201. No sé, por ejemplo, el número de

hermanos que he tenido.

202. He olvidado asimismo el rostro de mi padre.

203. Quizá preguntar a mi madre disiparía las dudas.

204. Pero a estas alturas es absurdo dirigirla directamente la palabra.

205. Lo más probable es que se esconda detrás de uno de sus lápices y me muestre el rostro pintado con los colores más extraños que se pueda imaginar¹³.

17. Lorsque le narrateur de « Mi piel, luminosa... en los alrededores de la tumba del santo sufí » considère insensé et inutile de questionner sa mère au sujet des doutes qui le taraudent sur de nombreux détails de son passé, mais aussi de sa situation présente, il fait un constat dont les conséquences sont accablantes à plus d'un titre. En effet, le mutisme de la mère depuis l'abandon du père et l'explosion du noyau familial hypothèque non seulement les possibilités de vérifier la fiabilité des souvenirs du petit garçon et de les corriger ou de les compléter au besoin, mais entrave également la consolidation de la subjectivité de celui-ci et de tout son rapport au monde. Dans le troisième chapitre, la narratrice explique qu'elle n'a pas souvenir d'avoir de langue maternelle, ce qui la rend incapable de communiquer... pour la figure qui assume la narration, c'est un comble ! Dans tous les cas, cette absence verbale de la mère a des conséquences directes sur le développement personnel et cognitif des deux protagonistes (qui, en dernière instance, se rassemblent en un seul narrateur). Voilà donc un exemple flagrant de ce que l'écrivain espagnol Vicente Luis Mora considère être « *la identidad laminada de los sujetos en las*

¹¹ « Un personnage en apparence moderne ».

¹² « La véritable maladie de la cheik ».

¹³ Bellatin 2007, p. 45 : « 200. Je n'ai pas la certitude, c'est sûr, que beaucoup d'autres choses soient vraies, apparemment plus importantes, non seulement sur mes camarades actuels mais surtout de ma vie privée. / 201. Je ne sais pas, par exemple, le nombre de frères et sœurs que j'ai eus. / 202. J'ai oublié aussi le visage

de mon père. / 203. Peut-être que demander à ma mère dissiperait les doutes. / 204. Mais à ce stade il est absurde de lui adresser directement la parole. / 205. Le plus probable est qu'elle se cache derrière un de ses rouges à lèvres et me montre son visage maquillé avec les couleurs les plus étranges qu'on puisse imaginer. »

*obras de Mario Bellatin*¹⁴ ». Mikhaïl Bakhtine, dans son *Esthétique de la création verbale*, exprime joliment le rôle prépondérant de la figure maternelle dans les étapes initiales de la constitution de l'identité subjective :

En effet, dès que l'homme commence à se vivre par le dedans, il trouve aussitôt les actes – ceux de ses proches, ceux de sa mère – qui vont au devant de lui : tout ce qui le détermine en premier, lui et son propre corps, l'enfant le reçoit de la bouche de sa mère et des proches. C'est sur leurs lèvres et dans la tonalité de leur amour que l'enfant entend et commence à reconnaître son nom, entend nommer son corps, ses émotions et ses états intérieurs ; les premiers mots, qui font autorité, et qui parlent de lui, ceux qui sont les premiers à déterminer sa personne, qui vont au devant de sa propre conscience intérieure, encore confuse, et qu'ils forment et formulent, ceux qui lui servent à se prendre en conscience pour la première fois et à se sentir en tant que chose-là, ce sont les mots d'un être qui l'aime [...] L'enfant commence à se voir pour la première fois, par les yeux de sa mère, c'est dans sa tonalité qu'il commence aussi à parler de lui-même, comme se caressant à la toute première parole par laquelle il se dit lui-même¹⁵.

18. En l'absence de ce langage maternel, substitué dans le cas du petit garçon de « Mi piel, luminosa... en los alrededores de la tumba del santo sufí » par un mutisme inaltérable, le narrateur semble condamné à hoqueter de façon saccadée des unités de discours dont il ne parvient pas à valider le sens. Comme pour pallier l'absence structurelle de sa mère dans son lien langagier au monde, il rajoute une structure objective en numérotant presque supersticieusement chacune de ses phrases. La continuité numérique puisée dans le langage de l'autre, tout en référence

externe, remplace maladroitement le liant affectif qu'aurait dû représenter l'intégration et l'appropriation du langage depuis le pôle aimant et proche – cette altérité intermédiaire et bienveillante – de la parole-caresse maternelle.

19. On voit donc ici une prolongation bakhtinienne et langagière du stade du miroir lacanien, cette étape clé dans le développement du petit enfant entre six et dix-huit mois, qui comprend progressivement que le reflet qu'il voit dans le miroir n'est pas un autre-que-soi mais l'image projetée de lui-même, et qui le comprend d'autant mieux qu'il peut reconnaître dans cette image projetée le sourire connu et aimant de sa mère posant les yeux sur lui. Chez Bellatin, sans ce premier miroir réfléchissant et – normalement – aimant, l'identité et la subjectivité des figures protagonistes de *El Gran Vidrio* se trouvent fortement déstabilisées, non qu'elles aient été déracinées, mais dans le sens où elles n'ont pas de terreau où s'ancrer. De là, il devient impossible de se situer clairement dans une identité évolutive mais stable et cohérente : le petit enfant du premier chapitre ne sait plus s'il avait des frères et sœurs et la narratrice polymorphe du dernier récit ne cesse pas de se considérer, à quarante-six ans, comme une petite fille ou au contraire comme un adolescent passionné par les Renault 5. Dans les deux cas, le développement cognitif élémentaire s'en ressent, les deux narrateurs prétendant avoir des « limites » dignes de quelqu'un qui présenterait un retard mental avéré : l'un est enfermé dans une institution spécialisée et l'autre est tout bonnement incapable – à quarante-six ans ! – d'apprendre à écrire. Dans ce contexte où l'altérité proche, celle qui guide les premières découvertes et les premières années de vie, est défaillante, démissionnaire ou destructrice, dire « je » devient une tentative hasardeuse,

¹⁴ Mora 2012, p. 77 : « l'identité laminée des sujets dans les œuvres de Mario Bellatin ».

¹⁵ Bakhtine 1984, pp. 66-67.

un balbutiement vertigineux et incertain. Par exemple, lorsque le narrateur évoque les expériences punitives (ou punitions expérimentales ?) que lui fait subir sa mère, notamment en lui brûlant les mains dans un feu allumé pour l'occasion, c'est avec un grand détachement, presque un désinvestissement émotionnel qui tend à indiquer un processus de dépersonnalisation du *je*.

[...] *mi madre comenzó a realizar una serie de experimentos con mi cuerpo*
95. *Me imagino que para conseguir de una manera más efectiva mi futuro ingreso en la Escuela Especial. [...]*

97. *Entre otras acciones, me colocaba unos lentes con los que la realidad se trastocaba hasta convertirse en una presencia irreconocible, capaz únicamente de producirme desagradables mareos.*

98. *En otras ocasiones no me dejaba respirar, tapándome la cara con la almohada hasta que me sentía morir.*

99. *Una vez trató de introducir mi cráneo dentro de una calavera de cartón que guardaba con fines desconocidos.*

100. *Cierta mañana en que me descubrió gastando en caramelos un dinero que había caído del bolsillo de un muchacho, me chamuscó las manos en un fuego que encendió con el solo propósito de llevar a cabo su lección¹⁶.*

20. Une épaisse frontière empêche l'identification entre le *je* narrateur et son objet, le *je* narré, comme s'il s'agissait de deux identités distinctes et distantes, saisies à un stade antérieur à la reconnaissance de soi fondatrice de l'expérience du miroir lacanien.

21. Pour faire face à l'absence ou au manque de coopération de la figure maternelle et du noyau familial, les deux narrateurs mentionnés

développent des stratégies de compensation identitaire ; en un mot, ils surenchérisent d'affirmations et d'élaborations de soi, au risque de s'y perdre. Le garçonnet est ainsi obnubilé par la blancheur translucide de sa peau, notamment au niveau génital, ce qui révèle une attitude physique et mentale proche du nombrilisme, du repli sur soi. La narratrice du dernier récit s'invente sans cesse, se redessine en permanence, se réélabore à l'infini, sans aucune limite. L'un comme l'autre, ils se retrouvent pris dans la spirale obsessionnelle de la création compulsive du *je*. Ce même besoin de construction active de soi apparaît de façon plus diaphane dans le chapitre intermédiaire, où le personnage investit une nouvelle communauté religieuse et spirituelle et se dote par là même d'un nouveau système de valeurs, de nouvelles références affectives et d'un nouveau cercle de sociabilité où il pourra mettre en place de nouvelles interactions, pour une re-construction du *je* de fond en comble.

22. L'absence de communication, qui est à associer à une privation de l'altérité nécessaire au bon développement cognitif et subjectif du jeune enfant, s'érige donc en premier lieu comme un obstacle ou un frein qui limite les échanges avec l'autre, indispensables pour pouvoir se constituer par effet de miroir comme un *je*, face à un *tu* et différent du *il*. Cependant, dans *El Gran Vidrio*, cette carence devient rapidement un moteur d'affirmation du *je* qui, par compensation, s'attelle frénétiquement à la convocation de sa mémoire et à l'affirmation de son individualité. D'autre part, les grandes difficultés de communication soulignent la frontière qui sépare

¹⁶ Bellatin 2007, p. 24 : « Ma mère a commencé à réaliser une série d'expériences avec mon corps. / 95. J'imagine que pour obtenir de façon plus efficace ma future admission dans l'École Spécialisée. / 97. Entre autres actions, elle me mettait des lunettes qui transformait la réalité jusqu'à en faire une présence méconnaissable, juste capable de me donner un désagréable tournis. / 98. À d'autres occasions elle ne me laissait pas respirer, en me couvrant le visage d'un oreiller

jusqu'à ce que je me sente mourir. / 99. Une fois elle a essayé d'introduire mon crâne dans une tête de mort en carton qu'elle conservait à des fins inconnues. / 100. Un beau matin où elle m'a découvert en train de dépenser en bonbons une pièce tombée de la poche d'un jeune homme, elle m'a brûlé les mains dans un feu qu'elle avait allumé avec la seule intention de mener à bien sa leçon. »

le *je* de tout ce qui l'entoure : les pensées et les émotions ressenties, impossibles à partager avec quiconque, évoluent presque en autarcie et renforcent ainsi la dynamique introspective essentiellement « égo-centrée ».

2. Le langage, un outil performatif mais peu performant : *La muerte me da*, du monologue dialogique au dialogue monologique

23. Dans *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza, autour de la (vaine) recherche du criminel, les considérations métaphysiques sur le concept même d'identité personnelle, notamment générique, mènent les protagonistes à un examen sans concession de leurs propres paradoxes identitaires et de leur inévitable corrélat : l'altérité et ses rapports complexes avec la construction de l'identité subjective. Comment *je* s'articule et se connecte avec *l'autre* devient l'une des questions centrales de ce roman qui propose plusieurs niveaux de lecture au récepteur, autant que de niveaux de réflexion à ses personnages. Ils se retrouvent confrontés à une violence inouïe, à tel point que leur univers de valeurs s'en trouve ébranlé, depuis les plus fermes convictions jusqu'aux idées reçues mollement tenaces ; cela les oblige à un examen introspectif et à une remise en question de leur conception du monde, c'est-à-dire de *l'autre*, c'est-à-dire encore d'eux-mêmes et de leurs zones d'ombre. À l'échelle du *je* ou dans la mise en scène métafictionnelle de la création littéraire que représente l'ensemble du roman, l'altérité s'impose comme l'un des principaux enjeux et comme la clef de la compréhension de tout l'univers diégétique, depuis l'anecdote

policière qui se dilue progressivement dans une veine de réflexion plus métaphysique jusqu'à l'identité de chacun des personnages.

24. À l'instar de nombreux personnages de Mario Bellatin, bien que dans une moindre mesure, les protagonistes de *La muerte me da* semblent entourés d'une certaine froideur relationnelle. Surtout, plus que la solitude, c'est l'impossibilité de communiquer qui est mise en exergue par ces différentes figures et de façon tout à fait explicite par Cristina, la narratrice. À cet égard, les premières pages sont éclairantes, à commencer par *l'incipit* avec la découverte du premier mort :

–Pero si es un cuerpo –farfullé para nadie o para alguien dentro de mí o para nada. Al inicio no reconocí las palabras. Dije algo. Y eso que dije o creí decir era para nadie o para nada o era para mí que me escuchaba desde lejos, desde ese lugar interno y hondo a donde no llegaban nunca el aire o la luz; ahí donde se iniciaba, hostil y avorazado, el murmullo, el atropellado aliento sin voz. Un pasadizo. Un bosque. Lo dije después del azoro; después de la incredulidad. Lo dije cuando el ojo pudo descansar. Luego de ese largo rato que me tomó volverlo forma (algo visible) (algo enunciable). No lo dije: salió de mi boca. La voz baja. El tono del espanto o de la intimidación. [...] Debí decirlo. No sé por qué. Para qué¹⁷.

25. Ce n'est que le début d'une constante remise en question de l'utilité et de la performance du langage en tant qu'outil de communication. Dans ces lignes initiales, il est déjà présenté dans ses défaillances, au

¹⁷ Rivera Garza 2007, p. 15 : « – Mais si c'est un corps, ai-je balbutié pour personne ou pour quelqu'un à l'intérieur de moi ou pour rien. Au début je n'ai pas reconnu les mots. J'ai dit quelque chose. Et ce que j'ai dit ou cru dire était pour personne ou pour rien ou était pour moi qui m'écoutais de loin, depuis ce lieu interne et profond où n'arrivait jamais l'air ou la lumière, là où commençait, hostile et vorace, le murmure, le souffle précipité sans voix. Une ruelle. Un

bois. Je l'ai dit une fois le trouble passé ; l'incrédulité passée. Je l'ai dit quand l'œil a pu se reposer. Après le long moment que j'ai mis à le faire forme (quelque chose de visible) (quelque chose d'énonçable). Je ne l'ai pas dit : c'est sorti de ma bouche. La voix basse. La tonalité de la frayeur ou de l'intimité. [...] J'ai dû le dire. Je ne sais pas pourquoi. Pour quoi. »

nombre desquelles se trouve la confusion, celle-là même qui affecte le discours de la narratrice en la poussant à accumuler des phrases nominales ou des parenthèses juxtaposées pour modifier ou préciser une pensée imparfaitement exprimée dans son premier jet. Cette prolifération illustre aussi l'état de confusion émotionnelle de la protagoniste, c'est-à-dire du *je* narré, dont la surprise et l'effroi sont tels que le langage devient étranger et fuyant et échappe à son contrôle : les premiers mots lui viennent malgré elle au point qu'elle ne les reconnaît pas et ce, pourtant après un moment de réflexion, de *mise en forme*. Par ailleurs, la narratrice constate que cette phrase initiale incomplète est sans but précis, sans destinataire défini... à part peut-être une partie méconnue d'elle-même, ce petit autre de Lacan. Alors qu'elle se trouve hébétée, dans un état de sidération, de stupeur ankylosante, Cristina n'agit plus sur le langage : c'est le langage – produit de l'altérité collective qui nous précède et nous forge en tant que « [I]e je est un dérivé du Nous¹⁸ » pour Edmond Cros – qui agit sur elle, qui l'agit, elle, sans attendre qu'elle ait retrouvé ses esprits :

Cuando volví a decir lo que creí que dije, cuando dije para mí, que era la única que me escuchaba desde ese lugar interno y lejano donde se generaba y se consumía el aire o la luz, fue ya demasiado tarde: había hecho las llamadas correspondientes y, como yo lo había encontrado, me había convertido ya en la Informante¹⁹.

26. Par le biais du langage s'opère une dissociation du sujet en deux instances, dont l'une se constitue comme une forme d'altérité intérieure, de petit autre lacanien, donc, dès

¹⁸ Cros 2016, s. p.

¹⁹ Rivera Garza 2007, p. 16 : « Quand j'ai redit ce que j'ai cru avoir dit, quand j'ai dit pour moi, qui étais la seule à m'écouter depuis ce lieu interne et lointain où naissait et se consumait l'air ou la lumière, c'était déjà trop tard : j'avais passé les appels qui convenaient et, comme c'est moi qui l'avais trouvé, j'étais devenue l'Informatrice. »

lors qu'elle devient destinataire du discours formulé par l'autre instance. La dynamique monologique s'expose ici dans sa dimension paradoxalement dialogique ; puis, dès le second sous-chapitre, la communication interpersonnelle est à son tour mise sur la sellette. L'épisode consiste en la narration par Cristina de l'interrogatoire que mène « *una oficial del Departamento de Investigación de Homicidios*²⁰ », probablement la Détective, une fois parvenue sur le lieu où Cristina a signalé la présence du cadavre. Celle-ci est alors questionnée en tant que témoin sur les circonstances qui l'ont conduite à faire la macabre découverte. Le récit fait alterner le fil des pensées de la narratrice typographié en police romaine et les fragments en italique des réponses de Cristina aux questions qui lui sont posées et qui demeurent hors champ :

No, no lo conocía.

No, nunca había visto algo así.

No.

Es difícil explicar lo que uno hace. Es difícil decirle a quien interroga con esa mirada vehemente café crepuscular que es mejor, más interesante en todo caso, correr por los callejones que por las calles de la ciudad²¹.

27. Non seulement le récit est explicite quant aux difficultés de communication que rencontre Cristina, mais il les met clairement en évidence en éludant tout un pôle du dialogue : les questions de l'officier de police et les éventuelles réactions que peuvent susciter les réponses laconiques de « *la Informante* ». Ce qui aurait dû être un échange verbal n'est représenté que de façon unilatérale et occulte la présence active de l'autre – ici, le grand Autre de Lacan – dans une sorte de négation de la

²⁰ *Ibid.*, p. 17 : « une officier du Département des enquêtes pour homicides ».

²¹ *Id.*, « Non, je ne le connaissais pas. / Non, je n'avais jamais rien vu de tel. / Non. // Il est difficile d'expliquer ce que l'on fait. Il est difficile de dire à qui vous interroge avec ce véhément regard brun crépusculaire que c'est mieux, plus intéressant en tout cas, de courir dans les ruelles que dans les rues de la ville. »

situation d'interlocution et dans une volontaire non-représentation de l'autre. Soudain, apparaît un destinataire inopiné sous la forme d'un *tu* qui se révèle être... le souvenir du cadavre gravé dans la mémoire de la narratrice :

Es difícil hablarte de tú. ¿Por qué habría?

Verte: la cara lampiña, la camisa blanca, los zapatos de charol. Todo es un cementerio, se sabe. Una aparición siempre es una aparición. Me dices que nada cambia. ¿Por qué no habría de dudarlo? Estoy segura de que sabes silbar. Tienes ese tipo de boca sobre la boca semiabierto por la que ya no entra el aire ni la noche. Mi primer²².

28. L'apparition de cette deuxième personne du singulier a de quoi surprendre : l'interlocuteur mis en scène n'est même pas un mort, mais l'idée qu'en a gardée Cristina, la réélaboration fantaisiste qui naît dans son imagination à partir du souvenir obsédant de l'image du cadavre gisant sur le trottoir. Pourtant, tout est là pour simuler un véritable échange, un vrai dialogue : l'usage répété de la deuxième personne du singulier pour une plus grande familiarité, confirmée par l'apostrophe directe introduite par un adjectif possessif à la fin du paragraphe.

29. Au portrait brièvement esquissé s'ajoute même la relation au discours indirect d'une prise de parole de cette figure étonnamment loquace pour un mort : « *Me dices que nada cambia* ». Tout n'est pourtant que le fruit de l'imagination confuse de la narratrice, puisque la bouche du défunt, comme elle-même le remarque, est définitivement scellée, stérile. On suppose donc que l'échange

qu'elle imagine avec la figure du mort a lieu exclusivement dans sa tête, sans qu'elle n'en laisse rien paraître à l'extérieur, où elle est par ailleurs occupée à répondre aux questions des enquêteurs. Cette impression est renforcée par le changement de police typographique : la coutume tend plutôt à associer les italiques à ce qui n'est pas dit ou pas visible, telle une voix *off* ou un *hors champ*, par analogie avec les normes en vigueur pour l'édition des textes dramatiques où les didascalies sont notées en italique pour les différencier du texte qui sera joué par les acteurs. Ici, au contraire, les caractères italiques figurent les réponses de Cristina au discours direct. Le lecteur en déduit que les lettres romaines signalent par contraste le flux de conscience et les pensées intérieures de la narratrice. Pourtant, lorsque Valerio décrit son arrivée sur la première scène de crime, près de deux cents pages plus loin, il semblerait que cette conversation imaginaire, comme bien d'autres après, se soit tenue à voix haute :

La corredora que se convertiría en su primer testigo, el testigo principal en el caso de los Hombres Castrados, repetiría una y otra vez en su testimonio inicial que no quería volver a ver algo así. Nunca. Nunca más. Viéndola, oyéndola con todo cuidado, Valerio llegaría a considerar por primera vez y con gran terror, un terror que hasta ese momento no conocía, si no estarían frente al demente quehacer del asesino serial. Luego, cuando constató que hablaba sola, cuando no tuvo duda de que la mujer se comunicaba a toda hora con seres de suyo imposibles, lo dudaría otra vez²³.

²² *Ibid.*, pp. 18-19 : « Il est difficile de te tutoyer. Pourquoi le faut-il donc ? / Te voir : le visage imberbe, la chemise blanche, les souliers vernis. Tout est un cimetière, on le sait. Une apparition est toujours une apparition. Tu me dis que rien ne change. Pourquoi ne devrais-je pas en douter ? Je suis sûre que tu sais siffler. Tu as ce type de bouche sur la bouche entrouverte par laquelle n'entre plus l'air ni la nuit. Mon premier. »

²³ *Ibid.*, p. 215 : « La coureuse était devenue son premier témoin, le témoin principal dans l'affaire des Hommes Castrés, elle avait répété encore et encore dans son témoignage initial qu'elle ne voulait jamais revoir rien de tel. Jamais. Jamais plus. En la voyant, en l'écoutant avec attention, Valerio viendrait à se demander pour la première fois et avec une grande terreur, une terreur inconnue jusqu'alors, s'ils ne se trouvaient pas face au travail dément du tueur en

30. Cet exemple est représentatif des relations paradoxales qu'entretiennent les personnages de *La muerte me da* avec l'altérité et des surprenantes modalités de la communication qui en découlent. En effet, l'interlocuteur « réel », en présence sur le même plan diégétique que la narratrice, est littéralement effacé du texte : malgré cette absence formelle, on devine son existence et ses questions entre les lignes et il est par ailleurs pris en considération par la voix narrative dans le récit qu'elle fait de la scène. Ce qui était un dialogue est tellement tronqué, amputé du discours de l'autre, qu'il prend spatialement dans le texte l'aspect d'un monologue. Au contraire, ce qui ne pouvait être qu'un discours introspectif, monologique et cathartique autour de l'objet déclencheur de la stupeur et de l'hébétude, investit mentalement cet objet comme un authentique interlocuteur auquel sont même attribuées quelques paroles, mimiques et réactions diverses. Pourtant, à la différence de la femme officier de police, cette figure fantasmatique n'est dotée d'aucune espèce de corporalité ou de vie, puisqu'elle n'est que chimère.

31. Dans les deux cas et selon des logiques antagoniques, l'autre est absent de la situation de communication, soit qu'il soit réduit au silence par un parti pris narratif autoritaire et égocentrique, soit qu'en sa qualité de simulacre il soit incapable de donner la réplique au personnage qui en invente jusqu'à l'existence. La focalisation interne du texte s'en trouve radicalisée et la figure de l'interlocuteur – condamnée à rester dans l'ombre pour l'une, ou dans le domaine de la création onirique pour l'autre –, effacée et soumise au pouvoir exclusif du *je* narrateur. Lorsque celui-ci décide de censurer le discours de la Détective, l'autre est relégué *hors champ* et se limite à n'être qu'un *pré-texte*, un élément

qui précède et provoque le texte, dont il demeure cependant irrémédiablement exclu.

32. Une autre preuve de cela repose sur la rareté de l'emploi des noms propres pour désigner les personnages de l'histoire : seuls Valerio, l'assistant de la Détective, et la narratrice autofictionnelle Cristina Rivera Garza sont dotés de nom(s) propre(s) ; les autres figures sont mentionnées ou appelées par un terme ou une expression qui les définit. Ainsi en est-il de la Détective, dont le statut professionnel et la fonction dans l'intrigue font office de nom, mais aussi des amants de Cristina : « *El-Amante-de-la-Gran-Sonrisa-Iluminada*²⁴ » puis « *El-Hombre-Que-Era-A-Veces-Él*²⁵ ». Leurs dénominations sont des portraits physiques ou métaphoriques qui soulignent une caractéristique essentielle de leur personne, celle qui s'impose dans l'esprit de la narratrice. Cette dernière sera également désignée, dans les parties focalisées sur Valerio ou sur la Détective, selon sa fonction transitoire : « *la Informante* » après avoir donné l'alerte de la présence du premier cadavre mutilé, « *la Profesora*²⁶ » lorsqu'elle est sollicitée comme spécialiste de l'œuvre d'Alejandra Pizarnik, ou encore « *la Sospechosa*²⁷ » quand l'enquête tourne à son désavantage... Ce que ce procédé révèle, c'est d'une part le constat de l'évanescence et de la relativité de l'identité, qui est ici rendue évolutive et changeante à travers les appellations réservées à chaque personnage, et d'autre part, la négation de l'identité de l'autre par le *je* de la focalisation narrative. En effet, une vraie situation de communication aurait permis de prendre en compte le nom propre de chacun des autres qui composent l'entourage des protagonistes, de respecter le symbole de la stabilité et de la permanence de son identité et, surtout, de concevoir l'altérité à partir des

série. Ensuite, quand il vit qu'elle parlait toute seule, quand il ne douta pas que la femme communiquait à toute heure avec des êtres en soi impossibles, il en douterait à nouveau. »

²⁴ « L'Amant-au-Grand-Sourire-Illuminé ».

²⁵ « L'Homme-Qui-Était-Parfois-Lui ».

²⁶ « La Professeure ».

²⁷ « La Suspecte ».

éléments que cette autre subjectivité me fournit d'elle-même et non plus uniquement sur la base de ce que représente cette personne par rapport à *moi*, de ce qui caractérise sa relation à *moi*. Le rejet partiel ou total du nom propre équivaut ainsi à une négation de l'identité de l'interlocuteur, relégué au rang d'objet que le *je* saisit et définit à partir de sa propre perspective exclusivement, ce qui signe une fois de plus l'échec des situations de communication.

33. Si le discours en tant qu'acte performatif de communication entre un pôle énonciateur et un pôle destinataire – qui peuvent parfois cohabiter et se confondre en un même individu – se voit souvent déraciné de sa vocation de connexion avec une altérité que l'émetteur ne semble pas prendre en compte, le langage est paradoxalement conçu comme un outil fondamentalement universel et commun, donc un peu étranger, tout à la fois point de rencontre à mi-chemin entre deux pôles et *no man's land*. Dans ce contexte de manque de communication ou d'incompréhension réciproque, il est presque surprenant que les mots soient ainsi partagés et appartiennent autant à *je* qu'à l'autre, au point d'ailleurs de ne plus vraiment appartenir à personne, comme l'exprime l'auteur des messages adressés à Cristina : « *se me antojó llenar el tiempo, que es puro espacio intervenido, con palabras y orejas. Las tuyas. Las mías. A final de cuentas uno nunca sabe a ciencia cierta de quién son las palabras*²⁸ ». La rédactrice anonyme fait une large place à l'interlocuteur dans sa conception de la communication verbale : elle évoque plus les oreilles qui reçoivent les mots que les bouches qui les émettent.

²⁸ *Ibid.*, p. 77. « J'ai eu envie de remplir le temps, qui est un pur espace intervenu, avec des mots et des oreilles. Les tiens. Les miens. En fin de compte on ne sait jamais vraiment de qui sont les mots. »

²⁹ *Ibid.*, p. 78. « Pourrai(-je) ? Je te le demandais et tu te le demandais, en transformant le pronom absent en un je qui voyageait de toi à moi et de moi à toi sans

34. L'auteure des messages insiste peu après sur l'effacement de la ligne qui sépare le *je* de l'autre et qui se produit selon elle à travers le langage et grâce à sa nature collective :

*¿Podré?, te lo preguntaba yo y te lo preguntabas tú, transformando el pronombre ausente en un yo que viajaba de ti hacia mí y de mí hacia ti sin aparente reparo. Tenías el papel entre las manos y te lo preguntabas una y otra vez, ¿podré?, olvidándote de que estabas expuesta frente a la ventana, abierta como ella hacia el mundo, observando los árboles con una extraña intensidad inmóvil*²⁹.

35. L'interrogation au futur et à la première personne « *¿Podré?* » suppose en réalité une demande de permission qui interpelle le destinataire, dès lors seul détenteur de la réponse. Cette formule verbale dont le pronom est effectivement absent opère un astucieux processus d'alchimie duquel naît une fusion des première et deuxième personnes : en déchiffrant ce « *¿Podré?* », la destinataire de la missive en lit l'envers, quelque chose comme un « *¿me lo permitirás?*³⁰ » pourtant inexistant sur le papier. De ce fait, la question à la première personne de l'émetteur se traduit naturellement en une interrogation à la deuxième personne, que celle-ci reçoit encore différemment, la transposant à sa propre première personne : « *¿se lo permitiré?*³¹ ». Le *je* absent du texte est pourtant au cœur de ce message qui illustre la dimension de prestidigitation que revêt – parfois – l'acte de communication : la question initiale s'est retournée comme un gant pour épouser les contours d'une autre subjectivité, sans se départir ni de son caractère interrogatif ni de la personne grammaticale, désignant pourtant

objection apparente. Tu avais le papier entre les mains et je te le demandais encore et encore, pourrai(-je) ?, tandis que tu oubliais que tu étais exposée face à la fenêtre, ouverte comme elle vers le monde, à observer les arbres avec une étrange intensité immobile. »

³⁰ « Me le permitirás-tu ? »

³¹ « Le lui permettrai-je ? »

successivement deux *je* différents qui, dès qu'ils habitent le moule exclusif du *je*, en expulsent l'autre et le rejettent dans le territoire de l'altérité. C'est donc par un tour de force de manipulation verbale que la rédactrice de ces messages affirme l'aspect non personnel du langage, ou plus exactement, trans-personnel, puisque le *je* de l'énonciation désigne quiconque le prononce ou s'y reconnaît. Si la communication verbale ne permet pas toujours – pas souvent – la compréhension entre les personnages de *La muerte me da*, le simple fait de partager un langage qui va et vient d'une personne à l'autre assure une certaine perméabilité des individualités en présence. Le récit s'attache ici à souligner le rôle performatif du langage qui symbolise le questionnement plus vaste sur les frontières entre *je* et autrui, entre identité subjective et altérité qui occupe la réflexion des protagonistes au fil de l'œuvre³². Cependant, l'originalité de ces messages revient surtout à désattribuer le langage, à en dénoncer la dés-appartenance ou la pluri-appartenance³³. Dans cette configuration, la frontière entre le *je* et l'autre devient poreuse, les mots de l'un pouvant tout aussi bien être ceux de l'autre... Le constat a également – et peut-être par-dessus tout – une portée métalittéraire dont le sens est particulièrement vivace et connaît de très nombreuses manifestations dans *La muerte me da*, roman dans lequel Cristina Rivera Garza, à l'instar de Mario Bellatin, fait de l'intertextualité³⁴ un élément essentiel, et donc de l'emprunt des mots des autres un principe

fondateur de la création et de la représentation littéraire.

Conclusion

36. Dans ce vaste questionnement sur l'*autre*, de l'altérité à l'altération du *je*, le roman lui-même n'en sort pas indemne non plus, touché qu'il est au premier chef par un *devenir autre*³⁵ plus abouti que celui des personnages. Car c'est peut-être en ce que les enquêteurs échouent à résoudre leur enquête criminelle, en ce que les personnages échouent à se comprendre, que l'œuvre trouve toute la cohérence de son hybridité essentielle, un *devenir autre* fait d'une suite de déterritorialisations génériques, discursives, syntaxiques vers d'autres territoires.

37. Si sur le plan de la diégèse, le corpus ici convoqué et en particulier *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza, et *El Gran Vidrio*, de Mario Bellatin, présentent les relations du *je* avec l'autre – qu'il s'agisse du petit autre intérieur lacanien ou du grand Autre – comme un obstacle souvent irrémédiable à l'accomplissement des personnages, ce frein devient rapidement une force motrice du récit et ce, à différents égards. Sur le plan de l'énonciation et, plus encore, de l'introspection, des *alternatives* – le terme n'est pas innocent – sont déployées pour remédier à l'absence d'altérité satisfaisante, à grand renfort d'onirisme et d'imagination. Il en résulte une certaine confusion des frontières entre le *je* et le *non-je*, qui affecte le discours jusqu'à le désarticuler... pour mieux le redéployer tous azimuts, dans un *devenir autre* deleuzien

³² Pour une analyse des autres manifestations de l'altérité introjectée dans *La muerte me da*, cf. notre article Pitois Pallares 2019.

³³ Voir à ce sujet le texte de Rivera Garza 2014.

³⁴ Gérard Genette définit l'intertextualité comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre » (Genette 1982, p. 8).

³⁵ Nous empruntons la notion de devenir autre à Gilles Deleuze, qui y voit un processus en soi, sans finalité ni aboutissement autres qu'une transformation perpétuelle :

« Devenir, ce n'est jamais imiter, ni faire comme, ni se conformer à un modèle, fût-il de justice ou de vérité. Il n'y a pas un terme dont on part, ni un auquel on arrive ou auquel on doit arriver. Pas non plus deux termes qui s'échangent. La question "qu'est-ce que tu deviens ?" est particulièrement stupide. Car à mesure que quelqu'un devient, ce qu'il devient change autant que lui-même. Les devenirs ne sont pas des phénomènes d'imitation, ni d'assimilation, mais de double capture, d'évolution non parallèle, de noces entre deux règnes », Deleuze & Parnet 1996, p. 8.

parfois proche du délire, aussi créatif que transgressif. L'identité du texte est dès lors probablement intrinsèquement liée à la part d'altérité et d'altération qui le (dé-)structure.

Bibliographie

- Alegría, Ciro, 1941, *El mundo es ancho y ajeno*, Santiago du Chili, Ercilla.
- Bakhtine, Mikhaïl, 1984, *Esthétique de la création verbale*, trad. de Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard [1979].
- Barthes, Roland, 1984, « Écrire, verbe intransitif ? », *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, pp. 21-32.
- Bellatin, Mario, 2005a, *Damas chinas, Obra reunida*, Mexico, Alfaguara, pp. 97-131.
- Bellatin, Mario, 2005b, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción, Obra reunida*, Mexico, Alfaguara, pp. 97-243.
- Bellatin, Mario, 2007, *El Gran Vidrio. Tres autobiografías*, Barcelone, Anagrama.
- Bubnova, Tatiana, 2000, « Prólogo », Mikhaïl Bakhtine, *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*, Mexico, Taurus, pp. 11-26.
- Cros, Edmond, 2016, « La notion de Totalité - Structures binaires et morphogenèse : Le sujet culturel en tant que Tout », *La sociocritique d'Edmond Cros*, <<https://www.sociocritique.fr/?La-notion-de-Totalite-Structures-binaires-et-morphogenese>>, consulté le 8/07/2020.
- Deleuze, Gilles & Parnet, Claire, 1996, *Dialogues*, Paris, Folio.
- Genette, Gérard, 1982, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- Lacan, Jacques, 1978, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse, Séminaire II (1955-1956)*, Paris, Seuil.
- Mora, Vicente Luis, 2012, « Las mutaciones mórbidas: el espejo y la muerte en la obra de Mario Bellatin », Julio Ortega & Lourdes Dávila (dir.), *La variable Bellatin: navegador de lectura de una obra excéntrica*, Xalapa, Universidad Veracruzana, pp. 71-98.
- Pitois Pallares, Véronique, 2019, « Emprunts et métamorphoses : l'identité par l'altérité », Dossier thématique : *Voix et identités d'ici et d'ailleurs dans la littérature mexicaine contemporaine*, coord. par Véronique Pitois Pallares, *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines – CECIL*, n° 5, <https://cecil-univ.eu/C5_8>, mis en ligne le 30/06/2019.
- Rivera Garza, Cristina, 2007, *La muerte me da*, Mexico, Tusquets.
- Rivera Garza, Cristina, 2014, « Re-escritura, comunalidad y desapropiación », Karim Benmiloud & Alba Lara-Alengrin (dir.), *Tres escritoras mexicanas. Elena Poniatowska – Ana García Bergua – Cristina Rivera Garza*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 41-50.

Recensions

Reseñas

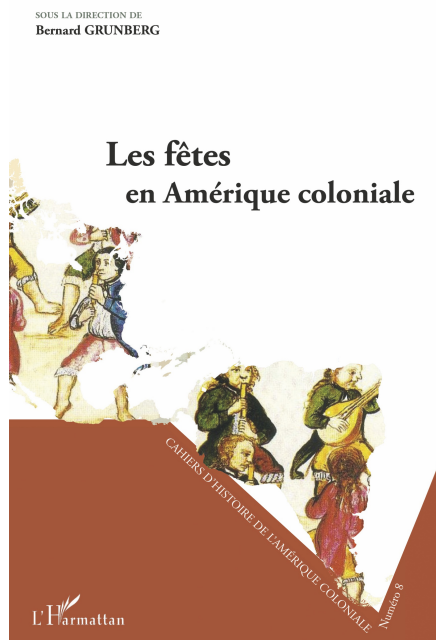
Recensões

Bernard Grunberg (dir.), *Les fêtes en Amérique coloniale*

1. El estudio de la fiesta en la edad moderna ha sido uno de los asuntos que más ha interesado en los últimos años a investigadores de distintas áreas como historia, historia del arte, sociología o antropología. La idea de la celebración comunitaria como elemento de socialización y educación ya había sido puesto de relieve a finales del siglo XIX por investigadores e intelectuales como Jakob Burckhardt en su publicación sobre la cultura italiana del Renacimiento (1860). Las perspectivas de análisis han variado mucho desde el seminal estudio presentado por el investigador suizo. Muchas de ellas pecaron de ser excesivamente formalistas y descriptivas, dedicándose a enumerar las características de estas fiestas, siguiendo a pies juntillas la fuente principal de la misma, como si de una suerte de edición crítica se tratara. Frente a esta postura, válida como primera aproximación, otras han intentado ir un paso más allá y entender la complejidad que esconden este tipo de celebraciones, mostrando la intrahistoria de la fiesta, e

incluso, cómo fue entendida y recibida por los espectadores, eliminando el enfoque unívoco de una visión únicamente vertical de la misma. En este segundo grupo podríamos incluir la publicación que nos ocupa, un volumen que es muy bienvenido por la aproximación metodológica interdisciplinar que emplean los distintos autores que lo componen.

2. Agrupados por el profesor Bernard Grunberg, y tras un prólogo en el que se detallan las intenciones del libro, nos encontramos con seis estudios más un apéndice documental dedicados a las fiestas en la América pre y postcolonial. La mayor parte de los textos que lo componen insisten en el importante sincretismo religioso que se dio en dicho territorio tras la llegada de los españoles a finales del siglo XV. Este sincretismo, cada autor lo aborda de un modo diverso, insistiendo en las diferencias que se dieron dependiendo del tipo de fiesta, valor ritual, su cronología o ámbito cronológico, aspectos básicos para entender la pluralidad de actitudes desarrolladas y no caer en la mera



creación de estereotipos. Este es uno de los aciertos del volumen.

3. Patrick Johansson K. toma como punto de reflexión la fiesta de los muertos en México (*Miccailhuitl*) a través de la que nos demuestra cómo la visión cristiana del fin de la vida (el infierno, el purgatorio y el paraíso y todo lo que esta configuración escatológica implica en términos conceptuales) tuvo grandes dificultades para establecerse en una cultura que confirió a *miquiztli* –la muerte– un carácter vital distinto al que se intentaba importar (p. 9). Estas diferencias religiosas plantearon ciertos problemas de asimilación que el autor estudió a través de numerosas fuentes coetáneas o ligeramente posteriores como el Códice Florentino, el de Ixtlilxóchitl, o el Magliabechiano, por citar algunos ejemplos. Con ello consigue reconstruir un entramado sociocultural que permitió la pervivencia de parte de la liturgia prehispánica adecuada al calendario cristiano con el fin de hacer más fácil el proceso de asimilación. La virtud de este trabajo es la comparación de las abundantes fuentes primarias conservadas y la visión de larga duración, que llega hasta la actualidad, lo que demuestra que no fue un fenómeno aislado en el tiempo y fosilizado.

4. Sylvie Peperstraete se centra en las fiestas de las «veintenas» a través de las historias de México-Tenochtitlan ya en época colonial. Para ello utiliza gran parte de las mismas fuentes del autor que le precede en este volumen. El uso de estos códices complementa la visión que la historiografía había dado basándose, principalmente, en las narraciones de predicadores españoles a su llegada al Nuevo Mundo. Uno de los puntos fuertes de su trabajo es el espíritu crítico con el que se enfrenta a la lectura de dichos textos y las preguntas de investigación que presenta, que sirven para organizar de modo muy ordenado su capítulo. Tal vez se echa en falta un estudio más detallado de las imágenes que acompañan a los códices, pues hubiera enriquecido su aportación, ya de por sí muy valiosa.

5. De especial interés para comparar las fiestas a ambos lados del océano son las aportaciones de Éric Roulet (dedicada al Corpus Christi) y Patrick Lesbre (sobre cantos y danzas indocristianas). En ambos casos se ve el valor del baile o la música como elemento de integración y de mantenimiento de ciertas costumbres prehispánicas. No quisiéramos caer en una postura colonialista al indicar que tiene mucho que ver con lo que sucedía en la península ibérica en relación con el islam, pero es cierto que el modo en el que se describen la pervivencia de dichas manifestaciones culturales tiene algún paralelismo con las zambras o juegos de cañas durante los siglos XV y XVI (véase al respecto, entre otros, el estudio de Irigoyen, *Moors dressed as Moors*, Toronto University Press, 2017). De hecho, resulta interesante ver también la presencia de elementos de lucha contra otros «otros», como los moros, en las celebraciones de Corpus en América (p. 51). Se está produciendo una hibridación cultural de tradiciones tras la conquista y, a la vez, la inclusión importante de enemigos lejanos al imaginario colonial para mostrar el poder del catolicismo ante los antagonistas de la fe. Así pues, estos dos magníficos capítulos indagan, desde una perspectiva ciertamente innovadora, el papel de la danza y la música en la configuración de la cultura festiva e identidad cultural de las comunidades centroamericanas, así como su papel en la evangelización y conversión de los pueblos conquistados.

6. También de suma utilidad es el trabajo de Grégory Wallerick. Mediante el estudio del texto e ilustraciones de la obra de Théodore de Bry se puede conocer la visión colonizadora de los viajeros. Se trata de una construcción de la alteridad que parte de la curiosidad científica, pero que acaba siendo una visión parcialmente subjetiva de ese «otro». Gracias a ello vemos qué es lo que interesaba y sorprendía a los cristianos que llegaban al Nuevo Mundo. Como indicara Peter Burke (*Formas de Historia cultural*, 1997), hay que

«ver» por los ojos de los viajeros, pero a su vez poner en comparación sus apreciaciones con otras fuentes conservadas para objetivar aquello que se estudia. La aproximación de Wallerick es muy significativa en este sentido, realizando un estudio temático de las imágenes festivas de las tradiciones indígenas.

7. Para finalizar este primer bloque, el trabajo de Karine Perissat se centra en la zona del Perú y cómo fue visto el papel de la evangelización en un territorio clave en la política económica hispánica, por los ingresos que desde allí llegaban gracias a la riqueza del subsuelo. En palabras de la propia autora, en el contexto de rivalidad y emulación entre ambos territorios, la fiesta se convierte en un lugar privilegiado donde la población criolla puede poner en escena sus cualidades hispánicas exacerbadas, vinculadas con su lugar de nacimiento (p. 121). Así pues, entre otros aspectos, el capítulo focaliza su atención en defender cómo, a través de la fiesta, los criollos muestran su amor patrio y dignifican sus propias tradiciones, de ahí que también haga hincapié en diversas alegorías utilizadas para tal fin.

8. Una vez resaltados los puntos importantes de la primera parte del libro quisiera indicar un aspecto que me sorprende de la publicación. Esta posee una segunda sección, mucho más coral, que tiene poco que ver con la fiesta en particular, aunque no abandona los temas pre y postcoloniales en general. Es titulada como «varia». A pesar de que en la introducción se justifica de modo detallado

su inclusión y, además, los textos son de gran calidad, con aportaciones relevantes, sinceramente considero que perturba la lectura del libro en su conjunto, su unidad y trascendencia. Bien podrían haber sido dos volúmenes con mayor coherencia interna, aunque más breves, en el que se distribuyeran las dos partes que conforman este libro. La división entre «monográfico» y «varia» funciona perfectamente en publicaciones periódicas, donde se lanzan *Calls for papers* específicos sobre la materia, pero se deja abierta una sección para otras investigaciones de interés. Pero, a mi parecer, este modelo, aplicado a otro tipo de publicaciones, aunque mantenga un eje geográfico, desvirtúa el conjunto, pues solo la mitad del libro está dedicado al título que aparece en la portada. Es una lástima, porque ambas partes podrían funcionar a la perfección de manera independiente, y sus estudios son, como se ha dicho, de gran calidad.

9. En ella se tratan asuntos como la imagen de la mujer en el mundo colonial, cuestiones jurídicas en la Audiencia de México, problemas de teología y redención de los pecados, el Galeón de Manila, entre otros. Temas que, por sí mismos, hubieran dado para otros libros coordinados de calidad como este, pero que así quedan desdibujados y ocultos a los lectores que no esperan encontrárselos bajo el título de este volumen. Aún así, recomendamos la lectura de este libro, pues presenta claves para entender las relaciones entre cristianos viejos y nuevos en América durante la época pre y postcolonial.

Borja Franco Llopis
Universidad Nacional de
Educación a Distancia

**Bernard Grunberg (dir.), *Les fêtes en Amérique coloniale*, Paris, L'Harmattan, 2020, 297 p.
ISBN 978-2-343-20245-7**

Catherine Pélage, *Littératures dominicaines en mouvement*

1. Catherine Pélage es profesora titular en la Universidad de Orleans. Ha dedicado una parte de su trabajo de investigación a la literatura chilena contemporánea; en particular, a la obra de escritoras como Diamela Eltit (1947), Pía Barros (1956), entre otras. En sus publicaciones, Pélage se muestra interesada en el trabajo de autoras y autores que crean desde los márgenes sociales, políticos, genéricos y también editoriales. Así, su interés en la literatura caribeña debe ser entendido como una apertura de su reflexión hacia otra área de la cartografía literaria latinoamericana. Si en un inicio dicho interés estuvo centrado en el «país de rincones» – tal y como lo expresara el intelectual chileno Mariano Latorre en su célebre libro–, ahora se trata de otra forma de marginalidad e insularidad. Esta se encuentra materializada en la obra de dos autores contemporáneos: Rita Indiana (1977) y Rey Andújar (1977), ambos nacidos en República Dominicana, aunque con residencia en el extranjero. Desde el exterior de las fronteras patrias, los dos escritores interrogan las

realidades dominicanas y caribeñas, mediante la literatura.

2. Desde el inicio, *Littératures dominicaines en mouvement* se presenta como un aporte original a los estudios denominados «latinoamericanistas». En efecto, se trata de la primera monografía científica dedicada a dos autores contemporáneos, relativamente jóvenes, cuya obra está lejos de estar culminada. Por otro lado, Pélage se detiene en un área literaria poco explorada dentro del latinoamericanismo, me refiero

a la del Caribe. Pese a su importancia cultural, los estudios caribeñistas no poseen en Francia la misma trascendencia que los dedicados al Cono Sur o México, solo por mencionar dos zonas para las cuales abundan los estudios. La autora avanza las probables razones históricas, culturales y editoriales de este «eclipsamiento» (p. 18) cuando contextualiza la producción de Rita Indiana y Rey Andújar. Según sugiere, se trataría de otra manifestación de la situación liminar del área caribeña, la cual determinaría no solo la circulación de sus autores, sino también



su posicionamiento y planteamientos literarios, sociales y políticos. Así, el derrotero literario de ambos se encontraría marcado, cuando no determinado, por sus pertenencias caribeñas.

3. Por fortuna, Rita Indiana y Rey Andújar son autores que saben sortear las fronteras, invertir encierros, reivindicar una libertad creadora. Desde el inicio, Catherine Pélage subraya las similitudes entre los gestos literarios de ambos autores. Sin desnaturalizar la irreductible originalidad de cada una de sus propuestas, proyecta analizarlas en simultáneo y en paralelo, deteniéndose en lo literario e ideológico que ambas vehiculan. Con este objetivo, la estudiosa francesa se apoya en los conceptos de performance y liquidez, avanzados por Robert Schechner y Zigmunt Bauman, respectivamente. El primero le sirve para resaltar el carácter efímero e híbrido de escrituras en perpetuo movimiento, que huyen de las categorías pues estas fijan y anquilosan. Así, lejos de resignarse a la inserción acrítica en una tradición literaria, los dos escritores interrogan y subvierten las identidades literarias, sociales y, desde luego, de género. Por su parte, el segundo concepto –el de liquidez– permite destacar de mejor forma los flujos permanentes vehiculados por ambas propuestas tanto a nivel narrativo como cultural. Así, las herramientas teóricas prestadas a las artes plásticas y la filosofía posibilitan un acercamiento novedoso, exhaustivo y necesario, si consideramos las singularidades literarias de los escritos de Indiana y Andújar.

4. El estudio se inicia con una introducción que imbrica los ángulos teóricos con los aspectos que se abordarán a lo largo del libro, a la cual le siguen tres partes con sus respectivas conclusiones. La primera parte es la titulada «Entre écriture et performance. Des entrées en scène spectaculaires» y, como se anuncia, desarrolla las estrategias utilizadas por ambos autores para visibilizar su literatura en un medio como el de República Dominicana

con escaso capital literario dentro de Hispanoamérica. Así, buscando contrarrestar la insularización y la marginalidad, mediante la escritura, el canto, la danza, entre otras artes, Indiana y Andújar replantean los desafíos inherentes a la creación y la recepción. A diferencia de las generaciones precedentes y en concordancia con autores que les son contemporáneos, ambos afirman una poética que renueva los vínculos entre literatura y artes escénicas. De esta manera, refrendan conscientemente lo que Pélage denomina una «porosidad genérica». Dicha «porosidad genérica» les habría permitido situar sus propuestas literarias en una tradición, la dominicana, antes que nada dominada por la poesía. Ahora bien, si se debe situar sus gestos literarios en el horizonte generacional, que compartirían con Homero Pumarol, Frank Báez, Juan Dicent, entre otros, tanto Indiana como Andújar poseen particularidades literarias y textuales que los distinguen.

5. Precisamente, la segunda parte del estudio –«Déconstruire les prisons identitaires et les carcans du passé»– se apoya menos en la sociología de la literatura y subraya más el elemento textual, pero sin perder de vista el horizonte ideológico. ¿Cómo se manifiestan las preocupaciones identitarias en la materia literaria? Con esta pregunta en el horizonte, Catherine Pélage considera primero la interacción de los autores con la postal paradisiaca y exotista de República Dominicana. El objetivo, según la misma estudiosa, no sería otro que «hacer emerger una insularidad angustiante, prisionera de los fantasmas de la colonización y la dictadura». De manera natural, abordar la dictadura conlleva tomar en cuenta el patriarcado; en particular, las estrategias utilizadas por este, y evidenciadas en las ficciones, para constreñir aún más a los individuos. Por fortuna, las mutaciones, los sincretismos, las hibridaciones de los discursos literarios permiten no solo ponerlo en evidencia, sino también deconstruirlo (muchas veces mediante diversas gradaciones del

humor, que van de la ironía a la caricatura), y avanzar nuevas expresiones de masculinidad. Finalmente, Catherine Pélage abre el campo a una reflexión que prolonga la iniciada con los «márgenes» pero esta vez bajo forma de «límites». Ser conscientes de la particular constitución de su identidad dominicana, asentada sobre un territorio compartido con un país limítrofe como Haití, llevaría a los autores a repensar las identidades, los sentidos de pertenencia, haciendo emerger «seres fronterizos, muy polémicos con el contexto actual» (p. 61).

6. La tercera parte acomete las modalidades de las que se sirven Indiana y Andújar para crear territorios literarios porosos o líquidos asentados en la oralidad, lo musical, así como también en referencias cinematográficas que articulan, según Pélage, «una concepción del arte abierta y llena de vida» (p. 130). En la medida en que los dos autores se interesan en un mestizaje formal, donde la literatura se deja permear por otras expresiones creativas, la estudiosa los considera en conjunto, aunque sin perder de vista sus especificidades. Por eso, el segundo capítulo se encuentra exclusivamente dedicado a Rita Indiana, quien plantea un diálogo –que también es discusión– con otros artistas, en particular Alejo Carpentier, cuando se trata de literatura, y Wilfredo Lam, en el caso de las artes plásticas. Por su parte, el tercer capítulo reflexiona en torno a la literatura de Andújar y cómo esta integra los códigos del denominado *roman noir*, sin negligir los elementos sociales e históricos. De hecho, en ficciones como *Los gestos inútiles* (2016), por dar un ejemplo, se manifestaría, bajo la forma de una investigación, el fracaso del compromiso político. Así, Andújar se inscribiría en una lógica similar a la propuesta por Mario Vargas Llosa en *La fiesta del chivo* (2000) quien, además de dar cuenta de una intriga para echar abajo al dictador, representa personajes llenos de contradicciones, alejados de la imagen de héroes masculinos que la sociedad ha construido

por su necesidad de levantar precursores y próceres. De un modo o de otro, según lo demuestra Pélage, frente a la literatura de Indiana y Andújar el lector nunca se encuentra con texto cerrados, sino que sus ficciones se abren a diversas expresiones de hibridación y mestizaje en un diálogo intenso con la tradición y la historia.

7. El razonamiento en tres tiempos, que considera diversos aspectos de un mismo fenómeno a partir del caso preciso de dos autores, se cierra con unas conclusiones que son antes que nada una puerta abierta a futuras reflexiones, una invitación a continuar la brecha ensanchada por Catherine Pélage e iniciada por estudiosos como Claude Couffon y, más recientemente, Maryse Renaud. A lo largo de la lectura, he sido sensible a una reflexión que interroga las especificidades de ambas propuestas desde la literatura, sin descuidar los aspectos culturales. Si tenemos en cuenta los aportes previos de académicos que se detuvieron en aspectos de la literatura de Indiana e Andújar, no podemos más que lamentar, como la misma Pélage señala, que se «destritorializara» la realidad dominicana con la que ambos interactúan. En ese sentido, el estudio de Pélage no busca afirmar una perspectiva teórica, que deja de lado el elemento latinoamericano, tal y como lamentaba Cornejo Polar en ciertos sectores de la academia, sino que pone esta al servicio de la lectura atenta, la emergencia de sentidos e imágenes cargados de valor político. Otro aspecto valioso que debe ser subrayado es la introducción del análisis dedicado a ambos autores en un panorama más vasto no solamente caribeño, sino también latinoamericano. Es necesario apuntar que en los estudios franceses apenas existen reflexiones que se detengan en el conjunto de los países latinoamericanos para concebirlos desde una perspectiva colectiva, común, pero también global. Por eso mismo, eché de ampliación de algunas líneas como, por ejemplo, la del diálogo que Indiana y Andújar establecen con autores del

boom o que estuvieron en su órbita. Resulta sugestivo por partida doble en la medida en que los autores latinoamericanos que emergieron a comienzos de milenio, pienso en Alberto Fuguet o Jorge Volpi, por ejemplo, se situaron en gran parte en oposición a los novelistas ya canonizados, en particular Gabriel García Márquez. ¿Cómo se explica este cambio de lectura y actitud en generaciones más recientes? ¿Se trata de casos aislados o son más bien el síntoma de una actitud colectiva, no necesariamente consensuada? ¿De qué manera se expresa en sus manifiestos, performances y escritos? Son preguntas que necesitan una respuesta y frente a las cuales el

estudio de Pélage apunta en direcciones interesantes. Para terminar, otra línea de análisis que merecería un desarrollo ulterior es la relacionada con la manera en que la literatura caribeña se inserta o distancia de lo que por convención denominamos «literatura latinoamericana». Como prolongación del estudio de Catherine Pélage, sería conveniente detenerse en los hiatos, las tensiones, los conflictos en el interior de la literatura latinoamericana, donde producciones letradas como la caribeña parecen poseer un menor capital, y, por lo tanto, se integran en la cartografía de una manera distinta, menos evidente, más compleja.

Félix Terrones

Catherine Pélage, *Littératures dominicaines en mouvement. Les performances littéraires de Rita Indiana et Rey Andújar*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2020, 200 p.
ISBN: 978-2-7535-7896-8

François Weigel, *Itinéraires urbains dans le roman brésilien contemporain*

1. Depuis les années 1920, le roman entretient avec la ville une vieille complicité. La dense étude de F. Weigel, issue de sa thèse de littérature comparée soutenue en 2017 : « Entre fragmentation et réappropriation : représentations des grandes villes dans le roman brésilien contemporain (1989-2012) », apporte son écot à ce sujet classique. Le titre du livre pose clairement le propos : le roman brésilien contemporain oscille entre la fragmentation de la grande ville – aussi fragmentée que le roman contemporain –, et la réappropriation ou travail formel pour embrasser la totalité polymorphe de la ville. Et la thèse postule que le parcours individuel prend le pas sur la carte panoramique.

2. Le corpus comprend sept romans, qui portent peu ou prou chacun sur une grande ville du Brésil : *O silêncio da chuva* (1996) de Luiz Alfredo Garcia-Roza, sur Rio de Janeiro ; *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato, sur São Paulo ; *O fotógrafo* (2004), de Cristóvão Tezza, sur Curitiba ; *Relato de um certo Oriente* (2008), de Milton

Hatoum, sur Manaus ; *Cidade livre* (2010), de João Almino, sur Brasília ; *Passageiro do fim do dia* (2010), de Rubens Figueiredo, sur un quartier fictif dit du Tirol ; *Estive lá fora* (2012), de Ronaldo Correia de Brito, sur Recife. Choix plus ou moins justifié, qui renonce à d'autres récits et non des moindres de la même époque, du lendemain de la dictature (1985), ainsi qu'à de plus anciens qui, pour n'être pas ignorés, n'en sont pas moins assez peu pris en compte. Trois auteurs de réfé-

rence, Henri Garric, Michel de Certeau, Bertrand Westphal surtout pour la géocritique, nourrissent l'analyse, qui peine à s'en distancier. Le résultat du travail couvre néanmoins un pan significatif de l'image romanesque de la ville brésilienne.

3. L'A. procède en trois temps : « Première partie. Palimpseste de la représentation des villes », archéologie des représentations urbaines de la tradition et recréation des espaces urbains ; 2. « Deuxième partie. Points de vue littéraires sur la ville, du subjectif au général », parcours qui varient selon les sensibilités, disent les violences,



les fractures sociales et les discontinuités urbaines, orchestrent enfin la tension entre le local et le global ; 3. « Troisième partie. Relectures romanesques du monde contemporain », approche de l'entre-deux peut-être salvateur, mais créatif, que forgent les œuvres pour contrer la segmentation urbaine. Plan classique : substrat urbain et littéraire du corpus, focalisation des réalités, originalité des œuvres. Le détail est plus tortueux, et les redondances d'une partie à l'autre, pas rares.

4. Le chapitre I, « Juxtaposition des traditions littéraires et épaisseur des villes représentées », retrace la riche tradition de littérature urbaine qui se tisse au fil de l'urbanisation croissante du pays en autant de strates. L'exposé historique situe chaque œuvre du corpus en son contexte urbanistico-littéraire. Défilent les grands anciens, dont certains (Machado de Assis, Oswald de Andrade, Clarice Lispector, etc.) ont infléchi les œuvres du corpus. Le chapitre II appréhende la spatio-temporalité de chaque texte, qui varie avec le point de vue et la sensibilité des narrateurs impliqués. Le parcours de *Cidade livre* mythifie la Brasília planifiée au sein même des terres. La marche à la fois linéaire et erratique dans la miasmatique Recife d'*Estive lá fora* métaphorise le destin du protagoniste Cirilo. La flânerie au Bairro Peixoto de Copacabana à Rio de Janeiro dans *O silêncio da chuva* épouse la « rhétorique cheminatoire » des personnages, en particulier du policier Espinosa, qui souligne l'hiatus entre la solitude de l'habitant pris dans le chaos urbain et le pittoresque affable de la cité. L'itinéraire se fait plus récurrent, plus brouillon, plus ouvert à l'altérité, dans la Manaus amazonienne d'*Um certo Oriente*, et surtout dans le quartier des immigrés arabes, au long de rues sinueuses, dans « un monde de couleurs et de remous » (p. 93). Dans *Eles eram muitos cavalos*, le parcours de la Babel de São Paulo en une journée procède par juxtaposition de fragments et mini-récits

véristes, 68 en tout, des plus hétéroclites, tant la ville est impossible à survoler, même en hélicoptère. Dans *Passageiro do fim do dia*, le trajet en bus de Pedro dans le quartier fictif du Tirol, entre ses souvenirs et sa lecture du voyage de Darwin, traduit le fossé social entre le centre-ville d'où vient l'observateur, et le dit Tirol – le darwinisme social à l'œuvre. Le photographe d'*O fotógrafo*, qui suit cinq personnages à Curitiba, découpe à la façon d'une *fotonovela* la ville en photogrammes propices, à sa rêverie sur les relations géographiques. La plupart de ces textes ont pour support structural un itinéraire urbain, qui se confond avec la quête singulière ou plurielle des personnages. Les villes, qui concentrent le nombre et le lieu, ne cessent de se représenter elles-mêmes par divers procédés : flânerie à la Baudelaire, réalisme historique, monologue intérieur, utopie/dystopie, qui saisissent la polysémie toujours plus chaotique, anarchique, irréprésentable de l'espace urbain. En ce sens, ces représentations, qui ne sont certes pas une révolution esthétique, sont des réinvestissements dynamiques et actualisés de la problématique urbaine.

5. Le chapitre III, « La ville exprimée par des points de vue subjectifs, décentrés, variés », examine précisément comment le jeu des voix, des focus, des subjectivités, des sensations les plus variées, à partir de la fin du XX^e siècle, scrutent le réel urbain en démultipliant les perspectives et les parcours non conventionnels entre observation attentive et rêverie vagabonde. Prime alors, pour dire la ville, l'expérience sensorielle la plus intime.

6. Le chapitre IV, « Un défi littéraire : dire la violence et l'éclatement des villes », postule que la dialectique du « malandresque » – le *malandro* profite de toute situation pour se faire coopter par la classe au pouvoir – est remplacée par celle de la marginalité, qui donne voix aux exclus et subalternes et scrute les fractures sociales. L'A. exploite ici la littérature anthropologique sur le Brésil (Roberto

DaMatta, Antonio Candido). Au nanti, à l'homme aux dollars, s'oppose la masse inculte et fanatisée par les populismes. Telle scène apocalyptique de *favela* révèle les louches promiscuités qui nourrissent les dichotomies sociales. Cette approche du réel urbain est propice à la peinture de la violence, du crime, de la cruauté dans la société brésilienne. Ainsi, « (l) a variété des postures adoptées par les personnages et des situations romanesques permet de représenter un même espace sous diverses coutures et d'éclairer le fait que la ville est hétérogène et discontinue ; qu'elle est constamment sous-tendue par des polarités, dans un écartèlement, jamais figé, entre des centres et des périphéries » (p. 147). Segmentation et zonage, normes spatio-temporelles imposées par les pôles de pouvoir, semblent au cœur de la représentation urbaine. Il faut ici déplorer que les rapports ville-campagne soient peu abordés, et un auteur certes plus ancien comme Lobato Monteiro, avec ses *Cidades mortas*, négligé.

7. Le chapitre V, « La tension entre le local et le global », inscrit la représentation de la ville dans son rapport avec la mondialisation qui contribue à creuser le fossé social entre le centre et la périphérie, le lieu et le non-lieu. De la sorte, « la fiction se fait l'écho discret d'une asymétrie spatiale qui caractérise le Brésil d'aujourd'hui, comme du reste la plupart des pays du monde » (p. 157). Le babil urbain dévide les lieux communs les plus éculés, qui procurent un cadre familial et structurent les références spatiales et temporelles. Mais le discours urbain pré-construit est aussi parfois déconstruit pour interroger les espaces et la culture du Brésil et échapper à la standardisation, dans un sens certes plus régionaliste mais encore articulé au national et à l'universel. L'A. en conclut que son corpus, malgré les facteurs d'uniformisation, offre néanmoins « une sorte de mosaïque du Brésil et de ses variétés culturelles, sous le prisme de la ville » (p. 177) : « un archipel

culturel », dont le caractère fragmenté définit la brasilianité.

8. Le chapitre VI, « L'hétérogène et la fluence au cœur de ses représentations », montre combien le doute sur l'existence même de la ville, suscité par la fragmentation urbaine, s'avère propice à la fiction, laquelle s'entend à représenter le chatouement du divers urbain en recourant aux sous-genres littéraires et à tous types de discours. Le quotidien insolite et « l'inquiétante étrangeté » trouvent ainsi leur place dans la représentation.

9. Le chapitre VII, « L'entre-deux de ces villes romanesques », insiste sur la constitution de mondes possibles et de virtualités dynamiques qui, dans les interstices, réinventent le quotidien et renouent le lien social, notamment avec l'autre, l'étranger, l'immigré de même qu'entre la maison, haut-lieu du pouvoir, et la rue, espace d'égalité et d'imprévu. Place est laissée non plus à l'utopie, mais à l'hétérotopie, contre-espace qui conteste tous les autres espaces.

10. Le chapitre VIII, « Sept romans, sept villes d'encre et de papier », offre une relecture ultime des sept œuvres du corpus. Dommage que la matière de l'analyse déborde et démente le sous-titre qu'affiche l'A. pour caractériser chaque œuvre d'une formule.

11. La conclusion générale, qui ramasse assez bien l'ensemble du propos, débouche sur le caractère infini et inachevable du catalogue des formes de ville dont parle Italo Calvino dans ses *Villes invisibles*.

12. La bibliographie a un inconvénient classique : il est quasi impossible d'y retrouver vite un nom d'auteur car elle est classée par ordre thématique. L'index des noms n'aide pas non plus à la manœuvre. La recherche anglo-saxonne sur le sujet est négligée. Les études citées sur la ville brésilienne et sur sa représentation en littérature sont finalement assez peu nombreuses au regard de ce qui existe. L'article dense de Horst Nitschack, « Brasilianische Stadtliteratur der Gegenwart » [Littérature brésilienne contemporaine

de la ville], <<https://brasiliennachrichten.de/kultur-2/brasilianische-stadtliteratur-der-gegenwart>> (consulté le 15.11.20), qui traite d'autres auteurs (Clarice Lispector, João Antônio, Rubem Fonseca, Paulo Lins, Patricia Melo, Luis Alberto Mendes, Reginaldo Ferréz, MV Bill, Celso Athayde) que ceux du livre recensé et insiste sur la difficulté des protagonistes à devenir sujets de leur propre histoire dans un monde saturé de violence, aurait par exemple servi à mieux mettre le corpus en perspective dans l'histoire de la littérature brésilienne. Le strict comparatisme interne que pratique l'A., et qui fait que sa thèse ne relève pas de la littérature comparée, fait l'impasse sur la comparaison avec les villes du reste de l'Amérique du Sud et du monde en général. L'apparat photographique part d'un bon sentiment, mais n'est pas dûment légendé et s'avère moins utile qu'une bonne carte pour situer les lieux. Le travail éditorial n'est pas non plus toujours rigoureux. Par exemple, l'ouvrage collectif d'Alain Guiheux est signalé en *op. cit.* à la p. 23, mais ne figure pas dans les pages précédentes ; peut-être l'éditeur français devrait-il adopter le modèle allemand, qui indique après *op. cit.* et entre crochets le numéro de la note où figure le libellé complet de l'item.

13. Le fond même du travail ne va pas sans défauts. La langue de l'A. n'est pas toujours claire : une phrase comme « le roman se construit selon des mécanismes textuels et référentiels qui sont à l'œuvre dans la société

urbaine » est obscure. L'expression manque en général de concision. À force de se vouloir aussi complet que possible, l'exposé en est assez touffu. Cela vient entre autres de ce que l'analyse distingue peu les plans littéraire et géographique. Faute surtout de présenter la trame narrative de chaque texte, l'A. ne dit point comment la ville s'inscrit dans l'économie du récit qui lui donne sens. D'ailleurs rarement situés dans le texte, les passages cités sont suivis d'une analyse souvent trop rapide et allusive, qui sert plutôt à illustrer les réalités urbaines que vient confirmer la géographie. De la sorte, loin que le roman renouvelle celle-ci par une approche insolite, hors des sentiers battus, heuristique en somme, c'est plutôt le contraire qui se produit : le récit littéraire est alors traité en pur document sociologique – écueil non évité. Et comme le tissu textuel est peu approfondi dans ses ramifications, certains aspects – l'articulation entre l'image de la ville et l'identité brésilienne, la ville et la campagne, la territorialisation et la sexualisation – sont négligés. Enfin, même si l'A. fait des reprises en vue de caractériser chaque œuvre du corpus, ces « synthèses » laissent à désirer. Au fil de ces itinéraires, ce livre foisonnant, nourri de lectures pluridisciplinaires, en apprend beaucoup au profane, sans doute aussi au spécialiste, sur l'identité, la réalité urbaine et la littérature du Brésil moderne et contemporain. Mais si la représentation littéraire ajoute du monde au monde, parvient-elle pour autant à réinventer la ville et l'art d'y vivre ?

Gérard Siary

Université Paul-Valéry Montpellier 3

François Weigel, *Itinéraires urbains dans le roman brésilien contemporain*, préface de Jean-Christophe Rufin, Presses Universitaires de Rennes, 2020, 292 p., bibliographie thématique et index compris.

ISBN-10 : 2753579199 | ISBN-13 : 978-2753579194

Table des matières

La représentation. Le mot et la chose

Catherine BERTHET CAHUZAC (coord.) Éditorial	5
Edmond CROS El estatuto de la representación y las rupturas históricas	9
Kassandra ASLOT ¿Ciudad del rey o capital del reino? La representación de Zaragoza en la historiografía de principios del siglo XVII	21
Felipe YERA BARCHI Mudanças na representação iconográfica entre a <i>Belle Époque</i> Tropical e o Modernismo	41
Pablo MARTIN-PAÑEDA Montrer, célébrer, invoquer : le tricentenaire du traité des Pyrénées ou la représentation en échec	57
Mathias LEDROIT & Aude PLAGNARD D'Isabel aux 50 ans de Philippe VI (2012-2018) : autour du <i>storytelling</i> royal	71
Alejandro ORTIZ BULLÉ GOYRI Representaciones en el teatro de la vida cotidiana en la ciudad de Méjico en <i>El país de la Metralla</i> (1913)	87
Viviane BASTOS E SILVA Favelas como dano estético: mecanismos estatais de desvalorização de cultura e de memória no Rio de Janeiro	99
Rebeca GARCÍA HARO [Des]cubrirse. La simbología del continente americano en las representaciones femeninas del siglo XVI en los libros de trajes	115
Michèle FRAU-ARDON Las ilusiones perdidas en <i>Anamorfosis</i> (2017), de Julián Pérez Huaranca	131
Véronique PITOIS PALLARES L'identité conditionnée par l'altérité : le je à l'affût de ses représentations	143

Recensions / Reseñas / Recensões

Bernard GRUNBERG (dir.), <i>Les fêtes en Amérique coloniale</i> (por B. Franco)	161
Catherine PÉLAGE, <i>Littératures dominicaines en mouvement</i> (por F. Terrones)	165
François WEIGEL, <i>Itinéraires urbains dans le roman brésilien contemporain</i> (par G. Siary)	169