



Horacio Castellanos Moya
Germán García, Belén Gopegui
Pablo Montoya, Claudia Piñeiro

SAXIFRAGES #1

Anfractuosités de la fiction

Inscriptions du politique dans la littérature
hispanophone contemporaine

sous la direction
de Marta Waldegaray

épure
EDICIONES Y PRESAS UNIVERSITARIAS DE BILBAO

Ouvrage publié avec le concours du Centre interdisciplinaire de recherche sur les langues et la pensée (CIRLEP) de l'université de Reims Champagne-Ardenne

Crédits de couverture : Paul Klee, *Die Pflanze und ihr Feind*, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Herbert Boswank – Conception graphique et mise en page : Éditions et presses universitaires de Reims

ISBN : 978-2-37496-128-6 (broché)

ISBN : 978-2-37496-129-3 (PDF)

© ÉPURE - Éditions et presses universitaires de Reims, 2020

Bibliothèque Robert de Sorbon

Avenue François-Mauriac, CS40019, 51 726 Reims Cedex

www.univ-reims.fr/epure

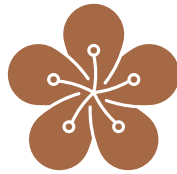
Diffusion FMSH – CID

18-20 rue Robert-Schuman, 94 220 Charenton-le-Pont

www.lcdpu.fr/editeurs/reims

SAXIFRAGES

Volume 1



collection dirigée par

Marta Waldegaray

SAXIFRAGES

Prenant acte du tournant éthique qu'ont pris la critique littéraire et la théorie esthétique de ce nouveau millénaire, **SAXIFRAGES** a pour ambition de contribuer à questionner les processus d'enchevêtrement du réel, du poétique et du politique auxquels on assiste plus particulièrement aujourd'hui. Revendiquant comme horizon épistémique un usage à la fois paradoxal et intégrateur du concept d'indisciplinarité, cette collection accueillera les travaux de spécialistes engagés dans une réflexion portant sur les rapports entre la fiction et le champ du politique. Cette démarche positive, et bien souvent en décalage, est celle des saxifrages, ces plantes vivaces qui faisant preuve de notable ingéniosité cassent, percent, passent entre les pierres pour transformer les faiblesses de l'inframonde en puissance.

Directrice de collection : Marta Waldegaray
Professeure des universités, CIRLEP,
Université de Reims Champagne-Ardenne

Comité de lecture

Brigitte Adriaensen, Radboud Universiteit Nijmegen, Pays-Bas
María Del Mar Cabrales, Colorado State University, États-Unis
Verena Dolle, Universität Giessen, Allemagne
Geneviève Fabry, Université catholique de Louvain, Belgique
Ana Gallego Cuiñas, Universidad de Granada, Espagne
Emanuela Jossa, Università della Calabria, Italie
Luciano Martínez, Swarthmore College, États-Unis
Carlos Pabón, Universidad de Puerto Rico (Río Piedras), Porto Rico
Alexandra Ortiz Wallner, Freie Universität Berlin, Allemagne
Lionel Souquet, Université de Bretagne occidentale
Nanne Timmer, Universiteit Leiden, Pays-Bas

Comité scientifique

Ana María Amar Sánchez, University of Irvine, États-Unis
Lourdes Dávila, New York University, États-Unis
Laurence Mullaly, Université de Bordeaux Montaigne
Francisca Noguerol, Universidad de Salamanca, Espagne
Myriam Watthee-Delmotte, Univ. catholique de Louvain, Belgique
Jean-Michel Wittmann, Université de Lorraine

Anfractuosités de la fiction

Inscriptions du politique dans la
littérature hispanophone contemporaine

sous la direction de

Marta Waldegaray

l'épure
ÉDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE FIBRAS

Sommaire

Introduction.....	11
Marta Waldegaray	
“La escritura Montoya”: un tratado sobre la violencia y el arte	33
Ana María Amar Sánchez	
Contra el CAPITALOCENO: escrituras subversivas en el siglo XXI	51
Francisca Noguero	
La censura y sus derivas en la literatura argentina de 1969: el proceso contra <i>Nanina</i> de Germán García	75
Carlos Walker	
De la <i>ficción traumática</i> a la <i>ficción política</i> en la infancia clandestina.....	107
Teresa Basile	
Fiction politique et périphérie: une approche territoriale du roman politique espagnol	149
Fátima Rodríguez	
Repolitización de la ficción en España: el caso de Belén Gopegui.....	169
Sonia Fernández Hoyos	

La pensée politique de Hannah Arendt dans la littérature contemporaine : le cas du totalitarisme	199
Emmanuelle Terrones	
Entramados de lo político en la obra de Claudia Piñeiro	235
Romain Magras	
La littérature latino-américaine au temps de la globalisation : le cas de <i>La metamorfosis del sabueso</i> (2011) d'Horacio Castellanos Moya.....	263
Félix Terrones	
Le personnage dans la littérature contemporaine du Cône Sud : au carrefour de la fiction et de la politique	281
Laura Gentilezza	
Résumés	299
Présentation des auteurs	307

Introduction

Marta Waldegaray

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP (EA 4299)

Écrire, c'est rechercher le réel parce que le réel n'est pas donné d'emblée. C'est un acte politique.
Annie Ernaux

Ce volume inaugure la collection « Saxifrages » au sein des Éditions et presses universitaires de Reims (Épure). Dans une perspective pluridisciplinaire, cette collection accueillera les travaux de spécialistes en littérature, philosophie, histoire, sociologie, arts engagés dans une réflexion portant sur les rapports entre la littérature, les arts (au sens large du terme) et le champ du politique. Cette démarche vise donc à interroger les frontières et les confins de la fiction depuis la perspective d'une expérience historique. Ainsi, prenant acte du tournant éthique qu'ont pris la critique littéraire et la théorie esthétique de ce nouveau millénaire (Gefen 2010, Rancière 2004, Korthals Altes 1999), « Saxifrages » a pour ambition de contribuer à questionner les processus d'enchevêtrement du réel et du symbolique auxquels on assiste plus particulièrement aujourd'hui. De ce fait, seront interrogés et mis en relation aussi bien les champs de la poétique, du politique et de l'éthique que le « travail de la fiction » (Rancière 2008). On peut, en effet parler, de travail de la fiction¹, car celle-ci, à la fois, fait référence au réel, le dénote et par-

1. Par commodité, nous emploierons des expressions comme « la littérature », « la fiction », « le roman », etc.; en fait, il faudra entendre, la plupart du temps, selon le contexte, ces expressions au pluriel (« les fictions ») ou référant à un ensemble restreint : « certaines fictions ». Notre propos ne vise pas toutes les fictions, mais celles qui illustrent notre problématique.

ticipe à la manière dont nous faisons nos mondes, pour reprendre une expression de Nelson Goodman (1978). Mais cette référence se distingue de celle qui est au cœur du langage descriptif et informatif. Car dans le cas de la fiction cette référence est inédite (au sens de : « nouvelle » et « pas encore dite »). On pourrait reprendre, ici, le terme employé par Paul Ricœur dans ses études sur la métaphore, et évoquer une « référence dédoublée » (Ricœur 1981). En effet, si la fiction fait référence c'est bien sur le mode de « l'exorde habituel des conteurs majorquins : "Aixo era y no era" (cela était et n'était pas) » (Jakobson 1963 : 239). On peut donc avancer que la fiction, à l'instar de la métaphore vive, « suggère, révèle, désocculte les structures profondes de la réalité auxquelles nous sommes reliés en tant que mortels, nés dans ce monde et appelés à l'habiter pour un temps » (Ricœur, 1981). Le travail de la fiction – quand elle « travaille », ce qui n'est pas toujours le cas, on en conviendra – consiste donc à redéfinir et à élaborer un *partage du sensible*, c'est-à-dire un « système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un *commun* et les *découpages* qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un *commun partagé* et des *parts exclusives* » (Rancière 2000 : 65). Rancière pré-cise dans *Le Spectateur émancipé* :

C'est là le travail de la fiction. La fiction n'est pas la création d'un monde imaginaire opposé au monde réel. Elle est le travail qui opère des dissensus, qui change les modes de présentation sensible et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les échelles ou les rythmes, en construisant des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et sa signification. Ce travail change les coordonnées du représentable ; il change notre perception des événements sensibles, notre manière de les rapporter à des sujets, la façon dont notre monde est peuplé d'événements et de figures. (Rancière 2008 : 72)

Défaire les matrices de lecture et se libérer des réflexes et des *habitus* désocialisés et déculturelés par la *doxa* dominante, dévoiler les masques des discours assertoriques et apodictiques, faire apparaître *des faires* textuels qui rendent instables (voire fuyantes) la réception et l'appréciation de l'objet littéraire, telles sont les ambitions de cette collection.

« Saxifrages » cherchera à promouvoir des projets thématiques et des ouvrages d'auteur qui, dans une traversée pluridisciplinaire ou comparative, s'intéressent aux enjeux socio-politiques de l'écriture littéraire et de la littérature – des littératures, en fait – en tant qu'institution(s) instituée(s) et instituante(s).

Fiction politique : *fiction du politique ? politique de la fiction ? politique-fiction ?* On peut regretter que, trop souvent, le corps du lien – sa meilleure représentation serait un anneau de Moebius – qui noue la parole littéraire et le/la politique est découpé avec désinvolture pour le faire entrer de force dans une sorte de lit de Procuste, c'est-à-dire dans le prêt-à-penser, le conformisme, l'uniformisation des territoires épistémiques clos sur eux-mêmes et sur leurs frontières institutionnelles. Au contraire, dans cette collection, on revendique une pluri-, une inter- ou une transdisciplinarité, tous ces termes désignant « la manière dont un objet peut être étudié par plusieurs disciplines réunies, abordé à leur intersection, ou se trouver au cœur de plusieurs d'entre elles et traverser leurs frontières » (Catellin et Loty 2013 : 35). C'est à cette condition que l'on peut s'écarter des chemins battus, du déjà connu, de l'ultra-spécialisation. À l'instar de Sylvie Catellin et de Laurent Loty (voir aussi Yves Citton 2007), on pourrait, même, revendiquer, comme horizon épistémique de la recherche menée dans le cadre de cette collection, « un usage à la fois paradoxal et intégrateur » (*Ibid.* : 35) du concept d'*indisciplinarité*, comme ils le précisent :

L'indisciplinarité n'est pas l'indiscipline. Elle dépasse et intègre sa dimension négative dans une démarche positive. Le chercheur indisciplinaire n'est pas indiscipliné. Il s'oppose à ce qui, dans la discipline, nuit au processus de découverte. L'indisciplinarité se nourrit de tous les apports des disciplines, cultive l'autodiscipline, et ne s'oppose qu'à ce qui entrave le mouvement libre de la sérendipité.

De même, l'indisciplinarité n'est pas la pluri-, l'inter- ou la transdisciplinarité. Elle explicite ce qui est à leur origine : la conscience des effets sclérosants des disciplines. Elle ne part pas de la situation d'un objet dans l'espace des territoires disciplinaires, elle part de la personne qui élabore un questionnement, dans une discipline ou en dehors de toute discipline, et y répond selon les besoins de l'enquête, avec ou sans

le concours des disciplines, voire contre celles qui font obstacle à la découverte. L'indisciplinarité peut mener à enrichir une discipline, peut faire appel à la pluri- ou à l'interdisciplinarité, peut faire le constat de la transdisciplinarité ; [...] À différents degrés, toute découverte est à la fois sérendipienne et indisciplinaire. (*Ibid.* : 35)

Il n'en reste pas moins que penser le rapport qu'entretient la littérature avec le politique ouvre au moins sur deux grandes problématiques, certes enchevêtrées dans les pratiques, mais qu'on peut distinguer d'un point de vue analytique afin de prendre la mesure de l'objet de pensée qui nous intéresse. Tout d'abord, on peut considérer avec Deleuze que :

L'œuvre d'art n'est pas un instrument de communication. L'œuvre d'art n'a rien à faire avec la communication. L'œuvre d'art ne contient strictement pas la moindre information. En revanche, il y a une affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et l'acte de résistance. Alors là, oui. Elle a quelque chose à faire avec l'information et la communication, oui, à titre d'acte de résistance. (Deleuze 1987)

Bien évidemment, on considérera, avec Gérard Genette (1991 : 11),

que la littérature, entre autres choses, est un art, et d'évidence non moins universelle que le matériau spécifique de cet art est le « langage » – c'est-à-dire, bien sûr les langues (puisque, comme l'énonçait sobrement Mallarmé, il y en a « plusieurs »).

L'art, et donc la littérature quand elle est art du langage, est « la seule chose qui résiste à la mort », poursuit Deleuze, en citant Malraux. Et il rejoint aussi, ajoute-t-il, la lutte des hommes. En ce sens, il n'est pas étonnant que Christian Salmon (1988), rappelant les réquisits qui ont présidé à la création du Parlement des écrivains en 1994, et à l'encontre de tout « pathos de l'indignation médiatique » et de l'« empatement » de la langue, revendique un *droit à la fiction* :

Mais quel est ce droit à la fiction ? Un droit au blasphème comme certains se sont risqués à le dire au moment de l'affaire Rushdie ? Un droit

Introduction

à la transgression ? Mais où est la transgression si le droit l'autorise ou la tolère ? On reconnaît les grandes œuvres au trouble qu'elles sèment dans les esprits ; non pas qu'elles aient pour enjeu la transgression explicite, obscène, des interdits et des tabous, mais parce qu'elles sont porteuses d'un changement de perception, d'un bouleversement de la sensibilité... et luttent pour une autre hiérarchie des sens, d'autres modes de perception, une autre subjectivité, d'autres types de relations entre les cultures et les langues...

La résistance de la littérature, et en l'occurrence de la fiction, consiste précisément à « faire entendre, comme l'a dit Jacques Derrida, la parole inaudible, inouïe de tous ceux que l'ordre écrase... » (*Ibid.*). L'une des fonctions de la fiction, envisagée comme geste de résistance, est d'inventer un *peuple qui manque*, comme le dit Deleuze reprenant les mots mêmes de Paul Klee, c'est-à-dire « un peuple multiple, un peuple de mutants, un peuple de potentialités qui apparaît et disparaît, s'incarne en faits sociaux, en faits littéraires, en faits musicaux » (Guattari 2007 : 11). Si la fiction résiste, c'est donc bien à la *tyrannie de l'unique*, pour reprendre l'expression de Christian Salmon.

On le voit, en rupture avec tout formalisme structuraliste ou autre et toute conception d'une littérature autotélique, une telle conception de la fiction interroge la portée éthique de la fiction. Il n'est pas fortuit qu'on ait pu parler à propos de la théorie littéraire, après son tournant linguistique, de *tournant éthique*. Le parcours à travers les sciences humaines de quelqu'un comme Tzvetan Todorov est à cet égard exemplaire ; il jette un regard désenchanté sur ses premiers travaux qu'il qualifie maintenant de formalistes, car, constate-t-il,

rien de ce que j'arrivais à penser sur le langage ou la littérature n'avait de relation avec mes convictions ou sympathies [...]. Plus même : la logique de ces sciences semblait exclure *a priori* toute interférence de ce genre, puisque le travail était réputé d'autant mieux fait qu'il était plus « objectif », c'est-à-dire qu'il avait permis d'effacer toute trace du sujet que j'étais, ou des jugements de valeur que je pouvais porter (1984 : 9-10).

En conséquence, il quittera les habits du critique littéraire *stricto sensu*, pour devenir un essayiste et un historien des idées soucieux de mettre en perspective les valeurs qui régissent nos mondes et nos rapports humains. Même un philosophe comme Jacques Derrida, accusé souvent à tort de relativisme, a rejeté avec force l'idée que sa pensée pourrait se réduire à un jeu apolitique avec les textes :

ce qui est parfois hâtivement appelé déconstruction n'est pas [...] une nouvelle herméneutique travaillant sur des textes ou des énoncés à l'abri d'une institution donnée et stable. C'est aussi, au moins, une manière de prendre position, dans son travail d'analyse, concernant les structures politiques et institutionnelles qui rendent possible notre pratique et règnent sur elle [...]. Précisément parce qu'elle ne se limite jamais uniquement au contenu signifié, la déconstruction [...] devrait s'attacher à un nouvel examen de la responsabilité, [...] qui remet en question les codes hérités de l'éthique et de la politique².

Julia Kristeva et Roland Barthes, même dans leurs périodes déconstructionnistes les plus échevelées, défendront des positions fort semblables. Il est donc essentiel dans cette perspective de se demander quels sont – s'il y en a – les effets et les conséquences politiques du fait que le langage n'est pas transparent, et *a fortiori* quand il a une prétention à être reçu et reconnu comme littéraire. En effet, la fiction littéraire prend le contre-pied du principe d'économie régulant en général la communication ordinaire à visée essentiellement informative. Elle constitue une interaction matérielle et symbolique dans laquelle il y va de notre *Gestimmtheit*, c'est-à-dire notre façon d'être accordé ou désaccordé aux autres et au monde, la tentation du *scepticisme*³ étant toujours présente et menaçante. En cela, elle est redevable d'une analyse en termes de « signaux à coût élevé », en production et en réception (Schaeffer 2009). Ainsi, à la suite de Martha Nussbaum (1995), entre autres, on peut

2. Cité par Liesbeth Korthals Altes, « Le tournant éthique dans la théorie littéraire : impasse ou ouverture ? », *Études littéraires*, vol. 31, n° 3, 1999, p. 42.

3. La notion de « scepticisme » est ici à comprendre dans le sens que lui ont donné les transcendantalistes américains (Emerson, Thoreau) et plus récemment Stanley Cavell (1979) : perte ou éloignement du monde et des autres associé au défaut de la parole devenue désespérée et désespérante.

considérer que la littérature est un vis-à-vis, indispensable et complémentaire, de la philosophie morale : moins abstraite et ne visant pas l'universel (principes de toute éthique philosophique), elle privilégie le particulier, l'individuel, le concret, l'ordinaire, le complexe, le conflit des valeurs. Mais ce qui est en jeu dans la fiction ce n'est pas une connaissance objective, mais une sagesse pratique (une sorte de *phronesis* aristotélicienne). S'il est légitime de revendiquer un certain cognitivisme littéraire (certaines œuvres littéraires sont capables d'exprimer des vérités au sujet du monde), c'est à la condition de préciser que la connaissance littéraire est une forme de *connaissance pratique*, c'est-à-dire « une connaissance qui n'est pas, comme celle de la science théorique, propositionnelle, et qui a un rapport avec la question de savoir comment vivre » (Bouveresse 2008 : 61). Telle est précisément l'enjeu d'une interrogation éthique : questionner la valeur de nos valeurs, développer nos capacités à percevoir ce qui nous importe – « l'importance de l'importance », pour reprendre une expression chère à Sandra Laugier –, ce qui fait « la différence, dans les vies humaines », comme le dit Cora Diamond, l'auteure de *L'Importance d'être humain* (2011). En reprenant les expressions de cette philosophe, on pourrait dire que la fiction nous aide à saisir le « sens de ce qu'il y a de mystérieux dans la vie humaine », et que ce sens est « important pour la pensée morale en raison de sa capacité à pénétrer ce que nous faisons, disons, ressentons, et pensons ».

Un faisceau de questions ne manque pas de surgir quand on évoque de telles problématiques : comment écrire pour son époque (Sartre 1948) ? Comment la littérature parle-t-elle du monde sans dire le monde (Bouju 2005) ? Comment être « le chien de son temps » ?, pour le dire avec Elias Canetti (1984) ? Celui-ci demandait à un écrivain idéal de bâtir son œuvre avec passion et « canisme » (Louette 2011), de renifler avec une curiosité insatiable les failles de l'époque dans laquelle il vit :

Mais le vrai poète, dans le sens où nous l'entendons, est livré à son temps, il est son serviteur et son serf, son esclave le plus humble. Il y est attaché par une laisse courte et indéchirable, il lui colle au plus près, son absence de liberté doit être telle qu'il ne pourrait être transplanté ailleurs. Si cela n'avait pas un arrière-goût ridicule, je dirais simplement : il est le chien de son temps. Il court par-dessus ses raisons, s'arrête ici et là,

apparemment de manière arbitraire, mais infatigable, réceptif aux coups de sifflet venus d'en haut, mais pas toujours, facilement excité, il est difficile de le rappeler porté qu'il est par une peccabilité inexplicable, il met sa truffe humide dans tout ce qu'il trouve, il ne néglige rien, il lui arrive de faire demi-tour, de recommencer depuis le début, il est insatiable [...]. (Canetti 1984: 12-13)

Le constat d'un retour au réel – voire à une certaine forme de réalisme – dans la littérature contemporaine des dernières décennies réactualise ces réflexions et approches du travail de la fiction et des images en tant qu'objets esthétiques capables de faire sens et de réinventer notre imaginaire politique (Didi-Huberman 2009). En quoi consistent la politique et le politique lorsqu'il n'est plus question d'en faire un simple reflet (les superstructures) des réalités économique et sociale (l'infrastructure déterminante) ? Comment la littérature procède-t-elle lorsqu'elle n'est plus censée refléter comme le miroir stendhalien la réalité ? Quelles seraient les modalités d'un roman social aujourd'hui ? S'éloigner du réalisme (mais aussi de la théorie du reflet, de l'interprétation allégorique) en tant que résolution esthétique et de la réalité en tant qu'objet « objectif », si l'on peut dire, et autonome, est l'un des défis de ce que nous entendons par *fiction politique*. Car lire le politique, en traquer les traces, c'est appréhender cette faculté de faire sens, de « fictionner » comme si une « force diagonale » de travail traversait l'expérience artistique permettant à l'écrivain de « tenir ferme entre l'affrontement des vagues du passé et du futur » (Arendt 1987 : 20-21). Un tel geste, on le comprendra aisément, va bien au-delà de l'orthodoxie de la littérature engagée et du relevé taxinomique des contenus et propos politiques énoncés explicitement dans les œuvres par le narrateur ou les personnages. C'est précisément ce à quoi nous invite Alain Mons (2013) lorsqu'il étudie les expressions contingentes de ces « forces faibles » qui se glissent entre les failles et fissures d'un champ social, politique, artistique pour œuvrer de l'intérieur en craquelant les systèmes clos et « parfaits » :

Notre culture occidentale a tendance à nourrir un rapport frontal aux environnements dans et à travers lesquels nous nous mouvons, nous évoluons. Cependant, un certain nombre d'espaces existentiels nous poussent

Introduction

à considérer le monde d'une façon beaucoup plus oblique. [...] Il y a là l'éloge de l'ingéniosité consistant à transformer les faiblesses en puissances, en machines de guerre contre la violence de la domination sociale imposée par l'ordre d'une pensée instituée et normative ; il s'agit de la force des faibles, comme l'avait souligné Jean-François Lyotard à propos des sophistes, dans un texte remarquable⁴. (2013 : 92)

Cette force fragile, cette créativité en décalage est celle des saxifrages⁵, ces plantes vivaces qui faisant preuve de notable ingéniosité cassent, percent, passent entre les pierres pour transformer les faiblesses de l'inframonde en puissance. N'est-ce pas là aussi l'ambition des fictions qui, comme les saxifrages, avec l'humilité et la ténacité des herbes, se dressent pour pourfendre et fendre le poisseux des ordres établis bétonnés et monolithiques ?

La fiction politique se doit ainsi d'observer les implications idéologiques inscrites dans des traditions et contextes spécifiques afin de questionner tant les conceptions et représentations de la littérature que la façon dont ses manifestations concrètes s'entrelacent avec l'expérience sociale et des auteurs et des lecteurs.

La prise en compte de certaines fonctions historiquement conçues comme inhérentes à la littérature entrent dans les interrogations que l'on peut porter sur la fiction politique. Citons sans souci d'ordre ni d'exhaustivité un certain nombre de sujets assurément pertinents dans cette problématique : les diverses modalités au moyen desquelles l'objet littéraire revendique son action sur la sphère sociale (la valorisation esthétique de l'inutile, le didactisme, l'édification morale, la contestation) ; la défense de valeurs jugées comme nécessaires et/ou suffisantes à révéler son essence ; la revendication d'une autorité publique dont elle se pense investie ; les effets des esthétiques du déclin et des discours des « déclinologues » (Viart et Demanze 2012) sur le statut (métamorphose, disparition, dissolution) de la littérature ; les discours divers et variés qui concilient œuvres, interrogations théoriques et analyses critiques pour envisager la possibilité d'une « esthétique du dénouement » à la fois

4. Il est fait ici allusion à « Sur la force des faibles », *Revue L'Arc*, n° 64, « Lyotard », Paris, 1976.

5. Du latin *saxifraga*, de *saxum* (« rocher ») et de *frangere* (« briser »).

clôture et début d'une époque (Ruffel 2005) ; les discours alarmants, pessimistes et mélancoliques, propres aux fins de siècle, qui constatent la fin de l'aura sociale du littéraire, si ce n'est la haine qu'on lui porte, pour s'en désoler ou s'en réjouir (Viart et Demanze 2012, Marx 2005 et 2015). Un tel tableau ne manque pas de susciter de nombreuses questions : comment l'art de raconter se rattache-t-il à notre temporalité, à notre historicité ? Qu'en est-il également de l'historicité des pratiques narratives, des façons de mettre en intrigue (Ricoeur 1981, Rancière 2004, Hamel 2007) ? Comment traiter le politique faufile dans la fiction lorsqu'il ne s'agit plus de le représenter « simplement » ? Comme on peut le voir, la question de la fiction politique dépasse amplement la simple mention d'une série d'événements historiques et/ou locaux, outrepassa la transposition d'une temporalité empirique. Car, lorsqu'on considère le texte littéraire comme une médiation de l'expérience du temps social, les aspects stratégiques et tactiques de la mise en récit ne peuvent être ignorés. En effet, comme le soutient Jean-François Hamel :

Non seulement le récit rapporte-t-il des actions passées, réelles ou fictives, mais il peut ouvrir l'espace de leur actualisation en se constituant comme un recueil de gestes imaginables, de conduites possibles, de pratiques envisageables. Il y a une puissance des récits qui ne se réduit pas au filtre qu'ils imposent à la mémoire. Leur puissance est aussi une puissance de faire l'histoire orientée vers l'avenir. (2007)

Autrement dit, l'art de la mise en fiction est un « art de faire » autant qu'un « art de dire ».



Ce volume rassemble dix contributions de spécialistes français et étrangers dont la recherche et les travaux portent sur la littérature hispanophone contemporaine. Ils analysent les manières dont certains événements historiques, la violence, la mémoire, l'engagement se faufilent dans le dispositif narratif pour le singulariser politiquement. Ils explorent ces rapports sous des aspects les plus divers, dans une perspective interdisciplinaire, à la croisée de la littérature, de la

philosophie, du cinéma et de l'histoire contemporaine. Le lecteur trouvera dans ce volume un vaste panorama de la littérature hispanophone des trois dernières décennies. Sont ici étudiées les productions narratives du Hondurien Horacio Castellanos Moya ; des Argentins Félix Bruzzone, Marcelo Figueras, Laura Alcoba, Claudia Piñeiro, Betina Keizman ; de l'Équatorien Mauro Javier Cárdenas ; du Chilien Matías Celedón ; du Colombien Pablo Montoya ; du Cubain Carlos Aguilera ; et des Espagnols Manuel Vázquez Montalbán, Belén Gopegui, Cristina Morales et Emilia Pardo Bazán, entre autres. Sept de ces travaux sont les résultantes des réunions du séminaire « Fiction politique : littérature et temporalité historique⁶ » qui, sous notre direction, se tient pour la deuxième année consécutive depuis septembre 2017 à l'université de Reims Champagne-Ardenne, dans le cadre de la recherche menée par le laboratoire CIRLEP (EA 4299). Teresa Basile, Fátima Rodríguez, Sonia Fernández Hoyos, Emmanuelle Terrones, Laura Gentilezza, Romain Magrès et Félix Terrones nous ont honoré de leur participation. Trois articles ont été sollicités et, dans ce cadre, Ana María Amar Sánchez, Francisca Noguerol et Carlos Walker enrichissent de leurs contributions ce volume. Nous les remercions tous.

Ana María Amar Sánchez, dans « 'La escritura Montoya': un tratado sobre la violencia y el arte », examine un roman clé dans la production de l'écrivain colombien, *Los derrotados* (2012) ; ce roman est en effet considéré par l'auteur lui-même comme un jalon décisif dans l'évolution de son écriture fictionnelle. Amar Sánchez analyse le traitement que ce roman opère sur l'histoire et la violence politique qu'a connues la Colombie (deux processus politiques qui ont échoué : la guerre d'indépendance au XIX^e siècle et les avatars révolutionnaires de la guérilla de l'Armée populaire de libération au cours des années 1970 et 1980). Elle attire, en particulier, l'attention sur la façon dont procède Montoya pour problématiser les relations que la politique et l'histoire établissent avec des questions relevant de l'esthétique et de la science. Et, de ce fait, elle montre que le travail d'écriture de cet auteur prend la forme d'un processus d'exploration littéraire qui – bien qu'il atteigne son apogée dans

6. Ce séminaire portant sur la notion de fiction politique vise à réhabiliter la réflexion portant sur les liens qui nouent la parole littéraire et le geste politique.

son ouvrage le plus connu, *Tríptico de la infamia* (2014) – se profile déjà très clairement dans son troisième roman. L'article explicite comment *Los derrotados* vient éclairer les relations complexes qui se nouent entre les violences politique, éthique et esthétique.

Francisca Noguero, dans « Contra el CAPITALOCENO: escrituras subversivas en el siglo XXI », choisit un corpus de textes narratifs hispanophones publiés au cours des vingt dernières années pour étudier comment une fiction narrative peut être marquée par l'empreinte d'un positionnement politique. Noguero revient sur ses essais précédents dans lesquels elle décrivait comment la mondialisation, le triomphe du néolibéralisme et la forclusion des idéologies ont eu des effets sur les pratiques littéraires des auteurs hispano-américains entre la fin du xx^e et le début du xxi^e siècle. Ainsi étudie-t-elle dans son article la façon dont la littérature hispano-américaine récente prend ses distances et rompt avec l'optimisme affiché et imposé (*There is no alternative*) par cette « religion » du progrès infini et du dogme du productivisme. Cette littérature, nous dit-elle, s'est engagée dans un tournant éthique comme le montrent les micro-récits des vaincus des grandes dérives du capitalisme à l'âge global, les dystopies critiques et la multiplication d'univers diégétiques qui privilégient la représentation de processus de décomposition. L'article offre un ample panorama de la littérature espagnole et hispano-américaine de ces vingt dernières années tout en s'attardant plus particulièrement sur les derniers romans du Chilien Matías Celedón, de l'Argentine Betina Keizman et de l'Espagnole Cristina Morales.

Carlos Walker, dans « La censura y sus derivas en la literatura argentina de 1969. El proceso contra *Nanina* de Germán García », présente un aspect significatif de sa recherche en cours portant sur la littérature argentine de l'année 1969, année clé de l'histoire politique et culturelle de l'Argentine. Cet article revient sur une affaire judiciaire qui montre à quel point il existait une censure politique à cette époque dans ce pays. Il s'agit du procès intenté à l'écrivain argentin Germán García (1944–...) à l'occasion de la publication de son roman *Nanina* (1968), considéré comme obscène sous le régime du général Juan Carlos Onganía (1966–1970). Walker analyse les documents versés au dossier de la procédure judiciaire mise en œuvre en 1969 contre ce roman. En partant de ce cas très particulier, l'article met en évidence

les effets qu'a engendrés cette censure non seulement sur la réception critique du roman de García, mais aussi sur la production et la circulation des textes littéraires à la fin des années 60. L'examen de cette procédure judiciaire et des effets qu'elle a produits dans la société argentine amène Carlos Walker à interroger les formes de vie qu'ont connues ceux qui ont vécu à la fin des années 60 et au début des années 70. On peut caractériser, en effet, ces années par le règne dominateur du marché, du fétichisme, de la censure et de l'obscénité. Néanmoins et assez paradoxalement, ces handicaps sociétaux et institutionnels n'ont pas empêché l'émergence d'un foisonnement littéraire dont les provocations fécondes ont mis sur la sellette les valeurs de la tradition littéraire réaliste. Se centrant sur l'étude d'un cas particulier et d'une année précise, l'article montre donc comment ont fait irruption dans l'univers littéraire et artistique argentin, lors du passage des années 60 aux années 70, des gestes créateurs qu'on pourrait qualifier d'anti-esthétiques.

Parmi les spécialistes qui sont intervenus dans le séminaire, **Teresa Basile**, dans « De la ficción traumática a la ficción política en la infancia clandestina », se penche sur un *rara avis* : la production littéraire de HIJOS⁷ en Argentine. Les auteurs de ces textes sont les « fils et filles » des victimes de la dictature argentine (1976–1983). Leurs témoignages relaient aussi bien la mémoire de leurs parents dont ils ont hérité en quelque sorte que celle de leur propre génération dont l'enfance s'est déroulée sous la dictature. Ce retour sur le passé permet d'évoquer les diverses expériences que les enfants ont vécues : une enfance *éduquée, orpheline, appropriée* ou *exilée*. Cet article se focalise sur l'une de ces zones de conflit entre la vie intime et la vie politique, celle de l'enfance *clandestine*. Y est analysé plus particulièrement le passage de la « fiction *traumatisante* », pour reprendre l'expression de Basile, à la *fiction politique*. Dans la fiction *traumatisante*, les « fils et filles » des disparus rendent compte des différentes stratégies qu'ils ont mises en œuvre

7. L'organisation dénommée « HIJOS. » (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio [Enfants pour l'identité et la justice, contre l'oubli et le silence]) a vu le jour en Argentine en avril 1995. Celle-ci regroupe les jeunes gens dont les parents furent assassinés durant la dictature militaire (1976–1983). L'association a pour objectif d'être un lieu d'échanges pour ceux qui ont besoin de reconstruire et de se réappropriier leur histoire et de sortir du silence dans lequel leur situation douloureuse risque de les enfermer.

pour faire face à la violence politique qui marquera leur vie à jamais. En revanche, dans la fiction politique, sont mis en intrigue des motifs comme le deuil, la mélancolie, le militantisme ; c'est grâce à ce détour et à cette configuration narrative littéraire que les victimes parviennent à connaître une certaine résilience, à réparer leurs blessures, et à affirmer et à assumer leur propre parcours de vie. L'article analyse un vaste corpus de textes de la littérature argentine des dernières décennies qui traitent de telles thématiques. Pour ce faire, il dresse un panorama de cette production narrative qui est en jonction directe avec le tournant culturel qu'a connu l'Argentine quand ont été rappelés et revendiqués les droits de l'homme. Ce qui n'a pas été sans conséquences sur les configurations qu'ont prises les macro structures narratives.

Fátima Rodríguez, dans son article « Fiction politique et périphérie. Une approche territoriale du roman politique espagnol », revisite un classique de la littérature espagnole, considéré comme le premier roman politique espagnol, *La Tribuna* (1882) d'Emilia Pardo Bazán (1851–1921). Pour prendre la mesure de l'espace de réflexion qu'ouvre au lecteur une telle œuvre, Rodríguez étudie les modes de représentation que Pardo Bazán a identifiés comme étant « le spectacle même des choses ». L'intrigue du roman est située dans un contexte historique très précis : l'Espagne de la deuxième moitié du XIX^e siècle et la culture du « *pronunciamento* ». Le roman de Pardo Bazán non seulement donne une description précise de la réalité qu'il évoque, mais en propose aussi une géographie morale. Car, comme l'auteur le souligne dans la préface de son roman, l'écriture de celui-ci a aussi été guidée par une intention didactique, qui n'est pas sans rappeler un des termes de la devise attribuée à Horace, *placere et docere*. En cela, il n'est pas très éloigné de ce que Susan Rubin Suleiman (2018) appelle un « récit exemplaire », c'est-à-dire un récit dont l'autorité fictive cherche à transmettre, par des procédés rhétoriques et poétiques, des « vérités » idéologiques aux lecteurs. Mais, dans cet article, Rodríguez ne se limite pas à l'analyse de cette œuvre pionnière de la littérature sociale espagnole du XIX^e siècle ; elle embrasse aussi un corpus narratif bien plus vaste qui va de Pardo Bazán à *Los mares del Sur* (1979) et *Historias de política ficción* (1987) du Barcelonais Manuel Vázquez Montalbán, en passant par le Galicien Eduardo Blanco Amor et les écrivains valenciens Alfons Cervera et

Rafael Chirbes. Il s'agit pour elle d'étudier les façons dont le roman péninsulaire se mue en fiction politique *sui generis* qui rend visibles et sensibles les manifestations d'un pouvoir assurant sa domination par l'exclusion aussi bien sociale que langagière. L'article met en relation la fiction politique avec la notion de *périphérie* en Espagne et contribue ainsi à briser, par une opération de décentrement, une perception fossile et monolithique de la littérature espagnole – ou, comme le précise l'auteure de cet article, de « nos littératures, pour être plus juste ». Ainsi peuvent être mises en lumière la complexité et la richesse d'un système littéraire irréductible à un schéma unique et décontextualisé, constitué qu'il est non seulement de langues co-officielles, mais aussi de langues non-officielles. L'article en vient par conséquent, également, à montrer comment cette situation structurelle de décentralisation politique, d'hétérogénéité langagière et de diversité littéraire est indissociable en Espagne du fonctionnement des marchés de l'édition et de la traduction.

Sonia Fernández Hoyos, dans « Repolitización de la ficción en España: el caso de Belén Gopegui » prend comme objet d'étude les textes non seulement littéraires mais aussi critiques de l'écrivaine espagnole (1963–...) parus entre 1993 et 2019. Ce faisant, elle réinterroge la notion de « fonction sociale du roman ». Fernández Hoyos étudie, en effet, comment la littérature de Gopegui – dont l'œuvre est représentative de l'actuel regain d'intérêt que connaît en Espagne la fiction à résonance politique – accorde une place centrale à la médiation des affects et à l'expérience éthique. En effet, le travail littéraire et critique de Gopegui vise à renouveler en profondeur les canons du réalisme « réaliste », si l'on peut dire, en inscrivant sa production dans une perspective de rénovation active des formes et des langages du roman social. L'article montre que les choix politiques de Gopegui se manifestent à plusieurs niveaux (thématique et narratif), inséparables l'un de l'autre tant ils sont les deux faces du même geste artistique. En effet, il appert que les sujets que l'écrivaine privilégie de traiter portent sur les processus mis en œuvre par la subjectivation néolibérale qui, elle-même, est indissolublement liée à une régression narcissique, la possibilité de l'engagement de nos jours, la question environnementale, la réflexion (aux deux sens du terme : reflet et pensée) sur le genre comme ressource politique – bref, tout ce qu'elle caractérise par le terme d'« humanisme littéraire ». Par ailleurs, parmi

les techniques narratives qu'elle emploie, on relèvera deux configurations narratives essentielles pour les effets recherchés : la présence insistante et énigmatique d'un narrateur indigne de confiance et un dispositif de situation énonciative pour le moins équivoque et indécis.

Emmanuelle Terrones, dans son article « La pensée politique de Hannah Arendt dans la littérature contemporaine : le cas du totalitarisme », revient sur l'influence qu'a eue la pensée de la philosophe allemande dans la littérature contemporaine. L'article part du constat suivant : depuis une dizaine d'années, la biographie et l'œuvre d'Arendt connaissent un regain d'intérêt dans de nombreux domaines. Il est donc légitime de se demander dans quelle mesure sa pensée est aussi à l'œuvre aujourd'hui dans la littérature. Terrones explore donc le dialogue que la littérature instaure avec la pensée politique d'Arendt ; elle se penche tout particulièrement sur la façon dont ont été reprises les analyses arendtiennes du totalitarisme. Le corpus littéraire étudié ici, à titre d'illustration, comprend des auteurs non seulement de langue allemande comme Ruth Klüger ou Abbas Khider, mais aussi de langue espagnole comme l'écrivain cubain Carlos Aguilera et de langue arabe comme le poète syrien Mohamad Alaaedin Abdul Moula – tous deux lauréats de la bourse Hannah-Arendt attribuée aux écrivains en exil. Au-delà de l'intérêt que suscite une approche transdisciplinaire (liens entre littérature et philosophie politique et morale), l'analyse des textes littéraires proposée ici permet de saisir par quelles médiations et transmutations s'effectue le passage d'une pensée politique dans un langage poétique. L'auteure de l'article montre ainsi que la littérature ne se contente pas d'être le transmetteur passif d'une réflexion qui lui est hétéronome, à savoir la pensée politique d'Arendt. Car, bien au contraire, dans les fictions du corpus choisi s'opère un véritable travail de figuration et de traduction de cette pensée dans les logiques et les lois du genre qui à la fois la conservent, la prennent en charge et la transforment, toute traduction étant par nature fidèle et infidèle au texte source, productrice de similitudes et d'écarts. Ainsi, les fictions dont il est question dans cette étude procèdent, par exemple, à une actualisation des thèses d'Arendt en se faisant l'écho des inquiétudes communes et des interrogations que la réalité contemporaine ne manque pas de susciter. En ce sens, cette opération de reprise et

d'actualisation est éminemment politique, car elle répond au besoin et à la nécessité de maintenir notre vigilance en éveil.

Romain Magras, dans « Entramados de lo político en la obra de Claudia Piñeiro », s'intéresse à l'œuvre de cette romancière argentine (1960–...) qui occupe le devant de la scène éditoriale de son pays depuis 2005, année où son roman *Las viudas de los jueves* a enregistré des records de ventes. Ce succès n'a pas été démenti par la suite, car l'engouement suscité par *Tuya* (2005), *Las grietas de Jara* (2009), *Betibú* (2011), *Una suerte pequeña* (2015) et le tout récent *Las maldiciones* (2017) n'a en rien diminué. L'adaptation au cinéma de la plupart de ses romans vient confirmer l'attrait que son univers fictionnel suscite. Ce succès a donné à l'auteure une visibilité médiatique et une autorité qui lui ont permis d'intervenir directement dans les débats qui ont cours dans la société argentine. Ainsi, par exemple, lors de son discours d'ouverture du Salon du livre de Buenos Aires (2018) ou devant le Sénat argentin (2018), elle a appelé à la légalisation de l'avortement en Argentine, sujet qui a été au cœur de nombreuses controverses sociétales, éthiques et parlementaires dans ce pays ces deux dernières années. L'auteur de l'article étudie un vaste corpus d'œuvres (romans et nouvelles publiés entre 2005 et 2019) pour mettre en évidence les procédés par lesquels Piñeiro intègre ou, mieux dit, fait de ses fictions aussi un discours politique. Ainsi, il est indéniable que l'on retrouve dans ses textes, grâce à des dispositifs narratifs habiles et efficaces, les échos d'un grand nombre des tensions, pour ne pas dire affrontements ou polémiques, que connaît la société argentine contemporaine, en particulier autour des questions portant sur le genre et sur la lutte des classes.

Félix Terrones, dans « La littérature latino-américaine au temps de la globalisation ; le cas de *La metamorfosis del sabueso* (2011) d'Horacio Castellanos Moya », revient sur un genre discursif qui bénéficie d'une longue tradition dans la littérature latino-américaine : l'essai. Il s'agit, en général, dans ce genre de textes de problématiser la question de la prétendue identité nationale et/ou continentale, et de rappeler l'importance culturelle d'une littérature régionale. *La metamorfosis del sabueso* de l'écrivain hondurien Horacio Castellanos Moya (1957–...) est l'une des dernières expressions de cette tradition. Terrones procède à une lecture attentive de cet ouvrage et entreprend ainsi de montrer dans quelle

mesure Castellanos Moya porte un regard clinique sur la littérature latino-américaine du *xxi*^e siècle et réussit à en révéler les symptômes, pour en rester dans la métaphore médicale, tout en pensant allusivement au livre de Deleuze, *Critique et clinique* (1993). Pour ce faire, Terrones ne manque pas d'évoquer le passé de l'auteur et en particulier les pays où il a vécu, le Honduras et le Salvador. En effet, ces pays ont connu des conflits armés au cours des années 70 et 80 qui ont contraint les jeunes écrivains à prendre parti, parfois contre leurs propres convictions. L'auteur de l'article met à jour ainsi la conception et la portée politique que Castellanos Moya octroie à l'essai tant dans sa vie personnelle que dans son écriture littéraire. En effet, cet auteur prend acte qu'il intervient aujourd'hui dans un monde globalisé caractérisé, en particulier, par la subordination de la culture à la logique d'accumulation du capital. Il est donc amené à constater que la prétendue fin des idéologies et l'inanité des antagonismes politiques proclamées par les classes dominantes n'a pas libéré les citoyens de la violence sociale perpétrée à leur encontre, bien au contraire. C'est dans un tel contexte économique, politique, idéologique et culturel que l'œuvre de Castellanos Moya prend tout son sens, en renouvelant la notion d'engagement. Celui-ci est conçu, en effet, comme un mode d'inscription des individus (des personnages) dans des situations sociales qui tendent à circonscrire aussi bien des manières d'être (individuelles, collectives) que des pratiques littéraires.

Laura Gentilezza, dans son article « Le personnage dans la littérature contemporaine du Cône Sud : au carrefour de la fiction et de la politique », revient sur l'un des supports privilégiés de toute construction fictionnelle : le personnage. En effet, il lui semble que l'attention portée sur le personnage contemporain est une des clés qui permet de comprendre quels sont les rapports que le récit de fiction entretient avec le politique. À juste titre, Gentilezza rappelle que, en Amérique latine, cette relation existe depuis les origines mêmes de la littérature latino-américaine. En effet, les textes canoniques du *xix*^e siècle, ceux précisément qui ont permis de fonder, *de jure* et *de facto*, l'existence et la notion de littérature latino-américaine, intègrent dans leur configuration diégétique une mise en intrigue des tensions politiques que soulevaient alors les mouvements d'émancipation. Force est de constater, donc, que les républiques latino-américaines et leurs littératures sont nées en quelque

sorte concomitamment, dans un même souffle. C'est, très certainement, la raison pour laquelle cette intrication étroite entre littérature et politique constitue un trait fondamental de la littérature latino-américaine. En revisitant donc cette tradition littéraire qui noue violence politique et fiction, Gentilezza explore dans son article les différentes façons – au sens qu'avait le verbe grec *poiein*, un art du faire et du dire – dont cette violence est figurée. Et, dans ce nouage, le traitement narratif du personnage, véritable *plaque sensible*, est éminemment *révélateur* – au sens que ces mots ont en photographie – des tensions politiques qu'ont connues les sociétés vivant sous le joug des dernières dictatures dans les années 70. Il en va ainsi, d'une manière exemplaire et prototypique, dans de nombreux romans récemment publiés (entre 2016 et 2018) en Argentine et au Chili*.

Au terme de ces propos, nous engageons chaque lecteur à user de sa liberté et de sa créativité pour dégager des pistes de réflexion fructueuses et pour s'engager dans de nouvelles voies critiques que ce volume, nous l'espérons, aura permis d'ouvrir et d'initier. Aussi, à cet égard, nous aimerions faire nôtres les paroles de Deleuze et Guattari (1980 : 575) pour qui « la politique n'est pas une science apodictique. Elle procède par expérimentation, tâtonnement, injection, retrait, avancées, reculades. » C'est ce que fait aussi la littérature. Expérimentons donc à notre tour...

Bibliographie

- Arendt, Hannah, *La Crise de la culture. Huit exercices de pensée politique* [*Between Past and Future, 1954–1968*], trad. P. Lévy, Gallimard, « Folio », 1987.
- Bouju, Emmanuel (dir.), *L'engagement littéraire, Cahiers du groupe phi*, Rennes, PU Rennes, « Interférences », 2005.
- Bouveresse, Jacques, *La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, 2008.
- Canetti Elias, *La conscience des mots. Essais*, « Hermann Broch. Discours à l'occasion de son 50^e anniversaire. Vienne, novembre 1936 », Paris, Albin Michel, 1984.
- Catellin, Sylvie et Laurent Loty, « Sérendipité et indiscipline », *Hermès, La Revue*, 2013, n° 67, p. 32-40 ([doi:10.4267/2042/51882](https://doi.org/10.4267/2042/51882)).

* Je tiens à témoigner ma gratitude à Raymond Michel pour la relecture méticuleuse de ces pages, ses précieuses suggestions et toute la richesse de nos échanges.

- Cavell, Stanley, *Les Voix de la raison. Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie* [*The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy*, 1979], trad. S. Laugier, Paris, Le Seuil, 1997.
- Citton, Yves, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Amsterdam, 2007.
- Deleuze, Gilles, « Qu'est-ce que l'acte de création », Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis, 1987.
- , *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- Diamond, Cora, *L'importance d'être humain*, trad. E. Halais avec S. Laugier et J.-Y. Mondon, Paris, Puf, « Quadrige », 2011.
- Didi-Huberman, Georges, *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire*, vol. 1, Paris, Minuit, 2009.
- Ernaux, Annie, entretien avec Raphaëlle Rérolle, « Écrire, écrire, pourquoi ? » (vidéo), Paris, Centre Pompidou, *Balises. Le magazine de la Bpi*, 2010 (<https://webtv.bpi.fr/fr/doc/3158>, consulté le 30/09/2020).
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, « Poétique », 1991.
- Goodman, Nelson, *Manières de faire des mondes* [*Ways of Worldmaking*, 1978], trad. M.-D. Popelard, Paris, « Folio essais », n° 483, Gallimard, 2006.
- Guattari, Félix et Suëly Roelink, *Micropolitiques*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2007.
- Hamel, Jean-François, entretien avec Dominique Garand, « Revenances de l'histoire », *Vox-poetica. Lettres et sciences humaines*, 2007 (<http://www.vox-poetica.org/entretiens/intHamel.html>, consulté le 30/09/2020).
- Jakobson, Roman, *Éléments de linguistique générale : t. 1 Les fondations du langage*, Paris, Minuit, 1963.
- Laugier, Sandra, « L'importance de l'importance. Expérience, pragmatisme, transcendantalisme », *Multitudes*, n° 23, 2005, p. 153-167 ([doi:10.3917/mult.023.0153](https://doi.org/10.3917/mult.023.0153)).
- Liotard, Jean-François, « Sur la force des faibles », *Revue L'Arc*, n° 64 (« Lyotard »), Paris, 1976.
- Loty, Laurent, « Pour l'indisciplinarité », in Julia Douthwaite et Mary Vidal (dir.), *The Interdisciplinary Century ; Tensions and convergences in 18th-century Art, History and Literature*, Oxford, Voltaire Foundation, « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », 2005, p. 245-259.
- Louette, Jean-François, *Chiens de plume. Du cynisme dans la littérature française du xx^e siècle*, Chêne-Bourg (Suisse), La Baconnière, « Langages », 2011.
- Marx, William, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation (xviii^e-xx^e siècle)*, Paris, Minuit, 2005.
- , *La Haine de la littérature*, Paris, Minuit, 2015.
- Mons, Alain, « La force des fissures », *Sociétés*, n° 120, 2013, p. 91-104 ([doi:10.3917/soc.120.0091](https://doi.org/10.3917/soc.120.0091)).
- Nussbaum, Martha, *L'art d'être juste. L'imagination littéraire et la vie publique* [*Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, 1995], trad. S. Chavel, Paris, Flammarion, « Climats », 2015.
- Rancière, Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- , *Malaise dans l'esthétique*, « Le tournant éthique de l'esthétique et de la politique », Paris, Galilée, « La philosophe en effet », 2004, p. 145-173.

Introduction

- , *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- Ricœur, Paul, « Imagination et métaphore », Communication, Journée de printemps de la Société française de Psychopathologie de l'expression, Lille, 23–24 mai 1981 (http://www.fondsriceur.fr/uploads/medias/articles_pr/imagination-et-metaphore-1.pdf, consulté le 22/06/2020).
- Ruffel, Lionel, *Le Dénouement*, Paris, Verdier, « Chaoïd », 2005.
- Salmon, Christian, « Le Parlement d'“un peuple qui manque” », Conférence, Bruxelles, juin 1988 (<https://remue.net/Christian-Salmon-Le-Parlement-d-un-peuple-qui-manque>, consulté le 22/06/2020)
- Schaeffer, Jean-Marie, *Théorie des signaux coûteux, esthétique et art*, Rimouski (Canada), Tangence, « Confluences », 2009.
- Sartre, Jean-Paul, « Écrire pour son époque », *Les Temps modernes*, n° 33, juin 1948.
- Suleiman, Susan Rubin, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Classiques Garnier, « Théorie de la littérature » n° 19, 1980 (2018).
- Todorov, Tzvetan, *Critique de la critique : un roman d'apprentissage*, Paris, Le Seuil, 1984.
- Viard, Dominique et Laurent Demanze (dir.), *Fins de la littérature. Esthétique et discours de la fin*, t. I, Paris, Armand Colin, « Recherches », 2012.

“La escritura Montoya”: un tratado sobre la violencia y el arte

Ana María Amar Sánchez

Universidad de California-Irvine

Leer la narrativa de Pablo Montoya es encontrarse con un fascinante entramado en el que el lector puede hallar múltiples cuestiones para la reflexión teórico-crítica. Su novela *Los derrotados* (2012) puede ser considerada un hito que permite avanzar –en el caso del presente trabajo– en dos líneas de investigación: por una parte, profundizar el análisis de las propuestas literarias de Montoya en tanto expone, a través de su tratamiento de la historia, una particular forma de representar no sólo la violencia política sino su relación con el arte. Es evidente que hay en él un notorio interés en problematizar las relaciones que se establecen entre política, violencia e historia con cuestiones estéticas; es un proceso de búsqueda que, aunque alcanza su momento culminante en el *Tríptico de la infamia* (2014), se muestra ya muy claro en esta novela. Desde el punto de vista de la representación estética *Los derrotados* contiene el núcleo que se desarrolla con mayor sofisticación, sin duda, en la siguiente, pero que también se encuentra, con diversas inflexiones, en otros textos, propios y ajenos, del mismo período.

En este sentido, y en segundo lugar, los nexos que establece entre ética, política y memoria lo vinculan con ciertas formas de representación literaria ligadas a la derrota y la violencia extrema. Cada vez más la violencia ocupa un lugar central como problema estético –y ético– íntimamente vinculado a lo político. En verdad, violencia y política se han convertido en una cuestión que excede las preocupaciones teóricas y que, en este momento, interesa ya no solo como cuestión académica y literaria, sino en tanto praxis cotidiana –y este sería un tercer aspecto que

las novelas de Montoya hacen presente aunque excede el objetivo de este trabajo.

Pensar nuestro mundo contemporáneo es pensar el lazo indisoluble entre violencia y política. Muchos de nosotros no podríamos concebir la vida desprendida de su fuerte conexión con la política y, al mismo tiempo, ésta parece cada vez más ligada a la violencia. La violencia resulta una presencia inevitable, inseparable de nuestro presente; la asociación entre ellas se ha naturalizado y, sin embargo, se trata de una dolorosa distorsión: habría que recordar el carácter esencialmente *antipolítico* de la violencia, si entendemos por política la constitución de un ámbito público de confrontación y debate de los asuntos comunes a una sociedad. Como señala Claudia Hilb en *Usos del pasado*, “la violencia [...] se nos aparece ante todo como la respuesta impolítica a la imposibilidad de la política” (2013: 22). Esta contradicción, esta incapacidad de entender la política sin considerarla como un campo de agresión al contrincante es la que tiñe nuestra percepción del mundo y nos vuelve impotentes y vulnerables. Podría afirmarse que al hombre contemporáneo se le ha expropiado su experiencia, ha sido despojado de ella; si bien esta carencia surge para Benjamin de la catástrofe de la guerra y la destrucción, ha terminado por ser para Agamben un signo de la vida cotidiana del presente donde se ha impuesto una experiencia manipulada y la humanidad es “guiada como en un laberinto para ratas” (2001: 12). El mundo se ha vuelto entonces un espacio precario y nosotros somos seres marcados por la fragilidad y la impotencia para cambiar este estado de cosas. Por eso me interesa cada vez más la violencia política y las formas de representarla puesto que ella es el origen de este sentimiento de precariedad, de esta destrucción y de nuestra incapacidad para cambiar el mundo. Aludo aquí a la doble significación del término precariedad: por una parte, carencia o falta de recursos necesarios para algo y, al mismo tiempo, falta de estabilidad o seguridad. Ambos sentidos se unen de un modo desdichado en nuestra actual experiencia: carecemos de estabilidad, percibimos la fragilidad de nuestras democracias, pero también somos incapaces de reparar esa falta, es decir, sufrimos una impotencia, respaldada en dolorosas experiencias, que mina por completo nuestra capacidad de acción. Parece que no tenemos o no encontramos los modos de resistir a las nuevas formas de totalitarismo que estamos viviendo. Quizá por esto es que se multiplican los

discursos que tratan de explicar, incluso conjurar, el vínculo entre violencia y política. Las ficciones escritas durante las dictaduras en el Cono Sur iniciaron este largo proceso de análisis que parece culminar en la narrativa de los últimos años, en especial la perteneciente a la llamada generación de “hijos”. Trayectoria que surge en primera instancia a partir de esa experiencia histórica, pero que incluye la violencia y la pérdida de las ilusiones también en el resto de Latinoamérica. La derrota –y la violencia que ésta conlleva– no se liga exclusivamente a las dictaduras; muchos son los textos que se preguntan también por *el después*, por las formas en que se asume un desastre político. Pluralidad de formas de violencia, pluralidad de perspectivas, representaciones y usos de los lenguajes abren un vasto campo para la escritura. Narrar la violencia política entonces implica una búsqueda que vincula íntimamente la ética a la estética; el *qué* contar se une al *cómo* hacerlo: con muy diversas estrategias los relatos construyen lo que llamo una *ética de la escritura*, entendiéndola como una perspectiva que va más allá de la trama misma e implica una posición ideológica del texto.

En este contexto teórico e histórico, *Los derrotados* de Montoya es una obra clave; en el vasto campo de posibilidades que ofrece la novela para la reflexión, el presente ensayo se ciñe a algunas líneas: en primer lugar, el título mismo del relato nos introduce en un universo narrativo vinculado a la pérdida, la derrota, incluso al fracaso. Sin embargo, en este aspecto, forma parte de un sistema bien diferenciado del que analicé en mi ensayo sobre los perdedores (Amar Sánchez, 2010). Los textos allí tratados planteaban la asunción de la pérdida desde un espacio de resistencia, con vistas al futuro. Asumirse como perdedor era una decisión ética de no participación, una actitud que implicaba un proyecto y una conducta política, un retirarse para no ser cómplice de los triunfadores. Este tipo de antihéroe abunda en la literatura de las últimas décadas del siglo XX y comienzos del XXI; incluso sus contraccaras –las representaciones de figuras desencantadas y de traidores que pactan– se proponen con clara conciencia de las diferencias existentes entre “los dos bandos”. Por el contrario, es muy evidente en los últimos años –y sobre todo en la producción de la narrativa “de hijos” en el sur– formas diferentes de sobrevivir al “después de la derrota”. Las representaciones enfocadas en la siguiente generación –y *de* la siguiente generación– señalan que, más

allá de toda justicia y memoria, no hay consuelo ni esperanza. Las marcas del horror vivido permanecerán y nada puede hacerse para borrarlas; se diría que, por su naturaleza, son una huella o una cicatriz indeleble. En ese sentido, más que textos reivindicativos de la memoria o la resistencia, son relatos destinados a recordar que el daño es irreparable. Encuentro que una cita de un artículo de Ilse Logie dedicado a la novela *Una muchacha muy bella* de Julián López podría resumir la incapacidad para reconstruir la vida y superar la pérdida de muchos personajes:

el hombre que emerge allí solitario y silencioso, [es] alguien asomado al abismo. Se hace patente que ser hijo de padres desaparecidos no es un hecho del pasado, sino que sigue teniendo vigencia en el presente. El narrador lucha por forjarse un lugar de respiración propio y definir su propia identidad, pero sólo lo consigue a duras penas, no puede asumir su legado y, por eso, no logra continuar con su vida (2016: 64)¹.

Es interesante observar cómo estas palabras podrían servir para definir a los protagonistas de otros relatos de esta misma década, entre ellos a los de esta novela de Montoya. Contextos y personajes muy distintos, pero una misma aceptación de la derrota casi siempre sin trascendencia, reparación o fe en un futuro posible. La novela entrecruza la historia de Francisco José de Caldas, sabio y héroe independentista fusilado por los españoles, con la de tres amigos vinculados de modo más o menos cercano con la guerrilla del EPL. Jóvenes que tienen también otras pasiones: uno, la botánica (como Caldas), los otros, la fotografía y la literatura. Distintos episodios de la vida política colombiana –dos siglos, dos luchas diferentes– quedan vinculados por haber fracasado, por haber sido arrasados por la violencia. Hay en Montoya un “*hilo narrativo*” que va de la historia al fracaso y la violencia que llevó a –o está implícita en– ese fracaso, hasta la reflexión de cómo se puede representar esa violencia, es decir, cómo enfocar el vínculo entre política y estética. Se trata de “un hilo” que atraviesa la historia –y la literatura– colombiana desde sus inicios hasta el presente, siempre marcada por el desastre y la derrota. Los

1. El artículo de Ilse Logie no comparte necesariamente mi lectura “pesimista” de los textos de esta generación; sin embargo, encuentro que esta cita refleja –al menos sobre algunas de esas ficciones– muy bien mi postura.

tres epígrafes de la novela pautan este “hilo conductor”: el primero pertenece a la frase que abre *La vorágine* de Rivera, texto fundante de la literatura colombiana y de “la narrativa de la violencia”. El segundo, proviene de los *Carnets* de Camus –“si quiero escribir sobre los hombres, ¿cómo apartarme del paisaje?”– y nos remite a un tópico clave de gran parte de la literatura latinoamericana que en *Los derrotados* sigue también la trayectoria de la destrucción, desde la naturaleza exuberante del pasado a la degradación del presente. El último epígrafe, “Hay que contar la historia de las derrotas”, corresponde a *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, novela ejemplar para el análisis de la figura del perdedor político en la ficción contemporánea².

Muchos de los ensayos que analizan esta novela –o la producción de Montoya en general– se han centrado en los aspectos históricos y el evidente nexo con la violencia y la memoria. Las dos coyunturas históricas que se entrecruzan en el texto determinan que los críticos lo califiquen “como una novela histórica [...] tejida gracias a la hebra suelta de la tela de la memoria” (Nieto 2017: 329). Sebastián Saldarriaga, en “Literatura, historia y antibilicismo”, afirma que el relato “se ocupa abiertamente de algunos momentos del pasado colombiano y se enfrenta de forma directa a la violencia nacional” (Saldarriaga 2017: 288) y considera que “es precisamente la narración literaria de la historia la que puede esbozar una alternativa para intentar romper ese aciago círculo vicioso de violencia, ese panorama desesperanzador que impone la idea del fin de la historia” (292).

Memoria, historia y derrota se reiteran en diferentes estudios, como “Héroes vagabundos: memoria narrativa de la guerra colombiana”, donde Vanegas Vázquez ubica la novela en una tradición narrativa que incluye *Los ejércitos* de Rosero y *El incendio de abril* de Torres, protagonizadas en todos los casos por héroes derrotados. De esta manera, las ficciones son

2. El epígrafe proveniente de Camus posee la misma importancia que los otros ya que señala simultáneamente la filiación y la crítica o distanciamiento de una tradición. El último apartado del capítulo 13 se abre con las siguientes preguntas: “¿Cómo desmitificar la naturaleza americana? ¿Cómo despojarla del boato del sustantivo, de la retórica del adjetivo, de la solemnidad del adverbio? ¿Cómo quitarle su permanente toque de realidad idealizada [...]? [...] Pero el paraíso americano, esa formidable y por lo tanto peligrosa construcción de la cultura [...] siempre ha sido una de las formas del yerro (219).

para esta autora alegoría del desencanto político al mostrar que la utopía y los objetivos que parecieron válidos, carecen ahora de sentido “y no han sido otra cosa que una máscara para ocultar la corrupción, el privilegio y el abandono de los ideales” (Vanegas Vázquez 2014: 54). En verdad, los fracasos definen la vida de Caldas en el relato: lejos de una visión heroica, seguimos su camino inexorable hacia la muerte, inevitable por “la condición desgraciada que ha tenido el intelectual del país cuando presta su inteligencia al servicio de los militares” (Montoya, 210). Este es un *punto clave* del texto que une el destino del héroe de la independencia con los personajes del siglo XX: el desvío del camino que como erudito llevaba Caldas hacia la militancia lo precipitó en la desgracia; del mismo modo, el joven botánico Santiago Hernández reitera el error al ingresar en la lucha armada y sellar así su futuro fracaso.

Sus destinos se entretajan: en ambos casos intentaron cambios revolucionarios, pero los diversos proyectos político-militares los llevaron al desastre. La muerte, la persecución, el exilio (que conlleva la muerte en soledad³), el desencanto, culminan en una ausencia de propósito, de ilusiones, en un sentimiento de banalidad. La figura de Santiago es ejemplar: ya ex guerrillero, colabora en un contrabando de orquídeas; el desconsuelo ha consumido su fe en la lucha armada y solo piensa en reunir un poco de dinero para su familia. Debe recordarse que en el primer capítulo Caldas en su huida, antes de ser capturado, se detiene a mirar unas orquídeas en el camino: “toma distancia. Se acerca. Las mira desde diferentes perspectivas” (Montoya 2017: 12). Las orquídeas enmarcan entonces las coincidencias entre ellos, aunque –como todo en la novela– en el penúltimo capítulo su función utilitaria haya degradado su valor. De hecho, el misterioso personaje que surge de la nada –y desaparece del mismo modo– para conversar con Santiago mientras espera concluir el negocio del contrabando es un Caldas fantasmal que asimila las orquídeas a la destrucción que los rodea porque son “depositarias del reino fugitivo del deseo en medio de la imparible destrucción de todo [...] Usted no se alcanza a imaginar cómo sufro por ellas. A veces, mientras vigilo su sueño, evoco las masacres” (386-390). Y aquí la flor, la naturaleza,

3. Este es el caso del exilado Jota, compañero de lucha de Santiago, que muere solo en Abiyán, en la Costa de Marfil, como empleado de la CIMADE luego de diez años de exilio en Francia.

y la violencia se ligan y establecen el nexo entre ellos para subrayar el proceso de descomposición que se ha ido produciendo a través de dos siglos de la historia colombiana.

Violencia y fracaso desembocan en la anomia y la desesperanza; esto es explícito en la figura del escritor, y en parte narrador, Pedro Cadavid, quien parece estar en las antípodas de aquellos protagonistas de las novelas producidas en décadas anteriores que apostaban por la escritura como arma política: Pedro “no creía en la salvación de ningún pueblo a través de ninguna acción educativa ni ideológica ni mucho menos religiosa” (339). Este personaje –que en algunos aspectos puede leerse como un “doble” de Montoya– lleva adelante la reflexión sobre la literatura colombiana definida como “recuento de una hecatombe colectiva” (185), conformada por la violencia y su “consecuencia inevitable: la humillación, la vergüenza, la derrota” (185). No hay que olvidar que, como se dijo, ya desde el primer epígrafe de Rivera –“Jugué mi corazón al azar y me lo ganó la violencia”– *Los derrotados* afirma su filiación literaria, su nexo con la novela no solo fundante de una tradición literaria, sino de la narrativa política colombiana en el siglo XX. Sin embargo, el hecho de que Pedro, el escritor, carezca de toda ilusión o creencia en la capacidad de la literatura o de la política para salvar a un pueblo delinea ya un territorio de diferencias con parte de la narrativa latinoamericana anterior y contemporánea⁴.

El debate en torno a la función política o las posibilidades de acción de la literatura sobre la real se vuelve claro en el capítulo 15; allí los exiliados en París, se reúnen, discuten, critican y terminan estando más o

4. Es importante no confundir la representación de este personaje en el texto –más allá de su juego de dobles con el autor– con la postura del escritor Montoya. La misma escritura y publicación de sus textos desmienten la creencia en la inutilidad de la literatura o el arte para dejar constancia del horror o denunciarlo. Sin embargo, Pedro es, simultáneamente, el portador de sus opiniones literarias, en parte porque escribe sobre los mismos temas y parece tener los mismos proyectos narrativos, y en parte porque sus opiniones coinciden con las de Montoya: “el único tema que tenemos los escritores de este país es la violencia [...] Y si no es la violencia de lo que se debe escribir, sale al paso su consecuencia inevitable: la humillación, la vergüenza, la derrota. [...] Las mejores obras de nuestra literatura, o al menos las más representativas, son el recuento de una hecatombe colectiva que sucede en las selvas, la saga sangrienta así haya resplandores mágicos de una familia de frustrados, el nihilismo de alguien que denuncia con irreverencia la sociedad criminal en que ha nacido” (184-185).

menos decepcionados e irónicos: uno de ellos censura la conducta de los líderes de la revolución sandinista y afirma que el cuento de Solentiname “solo se lo cree el ingenuo de Julio Cortázar” (249). Estos personajes también descreen, como el narrador, de la efectividad del arte y de la revolución; por eso el Comandante, un extraño emigrado que escribe “tristes adaptaciones” de los más famosos cuentos latinoamericanos, resume el cinismo general cuando afirma que el comunismo es la utopía más hermosa “porque los hombres siempre lucharán por ella y nunca la harán realidad” (252). Los escritores, aquellos que trabajan con la palabra, parecen ser los que llevan al extremo su desencanto; por eso, es sintomático el final del capítulo 22 donde Santiago, el antiguo guerrillero que se define como un “sobreviviente” (346), le anuncia a Pedro, el escritor, que acaba de ser padre. La única reacción de este último al mensaje es: “pienso que mi amigo [...] sigue siendo un iluso. Un hombre que se llena de esperanza al saberse continuador de la especie” (368).

Este narrador cuestiona la búsqueda de alternativas para dejar atrás el trauma, superar la violencia y pensar en el futuro. La *resiliencia* –término tan presente en la reflexión actual sobre las posibilidades de “superación” de las experiencias traumáticas– propone un camino que, a través de un duelo, lleva a sobreponerse de modo positivo a ese pasado terrible y seguir adelante. El concepto tiene una buena dosis de ambigüedad y, según autores como Evans y Reid, resulta funcional al liberalismo del presente dado que las estrategias de resiliencia se orientan a la adaptación y a “las formas de amnesia colectiva” destinadas a capacitarse para vivir en el peligro con vistas al futuro (Evans y Reid 2016: 52). En verdad, en la mayor parte de las ficciones del presente, la resiliencia está ausente, es imposible o no representa una opción válida. Es decir, la literatura latinoamericana de esta última década “denuncia” la ausencia de soluciones, por medio de historias y personajes sin esperanzas, marcados por la violencia y la precariedad de sus vidas. De algún modo, podría pensarse que proponen una forma de resistencia nueva y diversa, definida por la negativa al olvido y a la superación del pasado, pero también sin esperanzas de regreso a las ilusiones abandonadas.

El rastro de lo real

Resulta muy significativo que frente a tanta decepción e impotencia la única alternativa, destinada a dejar constancia y preservar la memoria, se dé a través del tercer amigo, Andrés, el fotógrafo, quien nunca se involucró en la lucha armada, pero ha dejado testimonio de todas las violencias a través de la imagen. Y éste será un punto clave de conexión entre esta novela y el *Tríptico*, publicado dos años después, en el que el problema de la representación de la violencia pasará por las posibilidades que la imagen otorga en un vínculo de ida y vuelta con la palabra. Este aspecto ha sido muy considerado por los críticos⁵ y por el mismo Montoya que se refiere, en una entrevista, a esta notable presencia en su narrativa: “De este modo, el diálogo que se entabla en esos libros míos sobre la pintura tiene que ver con la imagen misma, con su proceso de formación, con el artista que la hizo y con mi propia mirada que no es más que un deseo de captar la visibilidad sabiendo que más allá está la invisibilidad” (Marinone y otros 2017: 4). Asimismo, Marinone, quien ha dedicado varios ensayos a Montoya, también observa que en su obra “los lenguajes se tiñen mutuamente en procesos de translación/traducción donde se mezclan literatura, pintura y música” (Marinone, 2016: 31)⁶.

Mucho se ha escrito sobre la presencia de la imagen en la escritura –que se acentúa hasta ser dominante en el *Tríptico*–, pero aquí quiero enfocarme en el interrogante que la fotografía, en especial, plantea en su relación con lo real, como vestigio de lo que efectivamente fue. Barthes

5. En otro trabajo me ocupó especialmente de este rasgo de su escritura en relación al *Tríptico*, en el que la ecrasis, el vínculo, la traducción, entre lo visual y lo escrito es fundamental a propósito de la descripción del cuadro *Masacre de San Bartolomé* y de los grabados que ilustran la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*: “Este sistema de desplazamientos de la crónica a la imagen y a su descripción – escritura, ilustración y escritura que remite, a su vez, a la tela de Dubois y a su explicación de la misma en la segunda parte de la novela– permite exponer los reparos en torno a las dificultades de representación [...] Lo político se ‘traslada’ entonces de la palabra a la imagen y viceversa, una parece iluminar la otra, ‘decir de otra manera’, con otro lenguaje, con otro código” (Amar Sánchez 2019: 232)
6. Asimismo, Vanegas Vásquez analiza el vínculo entre imagen y palabra en Montoya “como pasajes para revalorizar el pasado traumático de las naciones” (2017: 150). Desde su perspectiva, palabra e imagen “son gesto de supervivencia, es decir, expresión que reaviva el pasado y da voz a aquellos que fueron silenciados con la violencia extrema” (150).

lo deja explícito en su clásico trabajo *La cámara lúcida*: “el efecto que produce [la fotografía] en mí no es la restitución de lo abolido (por el tiempo, por la distancia), sino el testimonio de que lo que veo ha sido” (Barthes 1989: 128); es decir, “en la fotografía el poder de autenticación prima sobre el poder de representación” (Barthes 1989: 137).

¿Cómo y qué fotografiar? ¿Estetizar la imagen? ¿Mostrar el espanto? La imagen fotográfica –sin duda más que la pictórica– expone de modo muy claro el problema de lo real y su representación, su estetización; problema que arrastra la necesidad de atender a un deber ético, sobre todo cuando se piensa la imagen ligada a la violencia y a lo político. Es bueno recordar aquí las palabras de Susan Sontag:

la cámara es el arma ideal de la conciencia en su talante codicioso. Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder [...] Lo que se escribe de una persona o acontecimiento es llanamente una interpretación [...] Las imágenes fotográficas menos parecen enunciados acerca del mundo que sus fragmentos, miniaturas de realidad que cualquiera puede hacer o adquirir (2006: 16-17).

Estas son las cuestiones que enfrenta Andrés Ramírez, el fotógrafo de *Los derrotados*, cuando decide que su cámara se hará cargo de “contar” el horror. Los dilemas estéticos se repetirán de forma mucho más explícita en la segunda parte del *Tríptico*, en este caso a propósito de los dibujos de Dubois. El pintor muestra a sus colegas

una serie de dibujos cuyo protagonista era una cama. Un lecho de sábanas revueltas y cojines desparramados aquí y allá y en el que solo se percibía el *eco* de sus figuras ausentes [...] Solo en uno de esos bocetos [...] puse el pie de Ysabeau que, a su vez, se reflejaba en *un espejo tirado al azar* en la cama desordenada (Montoya 2014: 146-147, la bastardilla es mía).

Del mismo modo, Andrés en *Los derrotados* deja “fuera de cuadro” la violencia misma y prefiere la huella, el vestigio del horror; sin duda, esta estética se vincula a un modo de entender una política y una ética acerca de lo que puede ser representado que se hará expresa, otra vez,

en la reflexión de Dubois en el *Tríptico de la infamia*⁷. El narrador señala que Andrés posee el don de saber desde dónde la fotografía se vuelve reveladora, por eso frente a las masacres, frente a edificios destruidos por el ejército, sus imágenes no tienen “muertos por ninguna parte, porque su autor reconoce la torpeza que hay en los discursos redundantes” (288). Podría afirmarse que la descripción de una foto resume su estética y el modo en que la violencia es “narrada” en sus fotografías:

Ramírez ha tomado esta fotografía. [...] La imagen que nombra por antonomasia al país. Se trata de un espejo roto en pedazos [...] el espejo está tirado en el suelo. Varias balas [...] lo rodean [...] La tierra de Juradó, como el espejo, está agrietada. En los pedazos del espejo, como en la tierra, *no hay ningún reflejo* (286-287, la bastardilla es mía).

La foto es una metáfora del país, se trata de una imagen quebrada de la que está ausente, omitida, la escena de horror: luego de una masacre en una escuela, en las fotografías de Ramírez “el centro principal es el tablero. Sobre él están los agujeros de los proyectiles o las manchas producidas por las granadas. [...] no hay nadie –solo un par de sillas desbaratadas y el pizarrón horadado” (288). Esta forma de representar se reitera: “En la fotografía, el caserío ha sido arrasado por una suerte de vendaval. Los habitantes no se ven por ninguna parte” (277); es que Ramírez no quiere fotografiar los cadáveres: “en sus fotografías sobre la guerra, quienes sobresalen realmente son los vivos” (278).

Como señala Didi-Huberman al analizar las pocas fotografías logradas en Auschwitz en 1944, “para saber hay que imaginarse” (2004: 17) y “para recordar hay que imaginar” (55). Hay que poder “completar” la imagen con lo que falta, imaginar lo que ha pasado y entonces se podrá recordar y saber. De este modo, la imagen, la fotografía en *Los derrotados*,

7. Las dudas de Dubois –también válidas para la fotografía– acerca de cómo debe pintar para ser efectivo en su denuncia de la violencia y acerca de si esa es una tarea posible, recorren la segunda parte del *Tríptico*: “¿De qué manera lograr que con unos cuantos rasgos se exprese la dimensión de un mundo despiadado? [...] jamás es lo mismo una masacre que su representación” (Montoya, 2014: 185) y “¿Qué significa la muerte violenta y qué la representación de la muerte? [...] No ignoro que solo he pintado la *imagen* de un exterminio” (Montoya 2014: 278, la bastardilla es mía).

no será ya un espejo –no refleja *todo*– ni es una ventana hacia alguna historia que “se narra” fielmente. En Montoya, la imagen es el núcleo mismo donde se debate la violencia *como cuestión que atañe a la estética*; el único resquicio para una acción que siempre es el resultado de una elección ética que pide la participación y la imaginación del espectador. Ésta es su posible –y única– incidencia: dejar constancia y hacer “lo que hay que hacer”, lo que se está convencido que hay que hacer. Por eso en el final de la novela, las fotos que Ramírez saca de las mujeres de la familia de un profesor asesinado por los militares “son fotografías cuyo objetivo es mostrar el valor de algunas personas [porque] lo más importante, por encima del dolor y de la impunidad, es la dignidad que sostiene al ser humano”; y por eso, frente a la emoción de una de las hijas de la víctima, la madre dice: “tranquila [...] usted sabe que esto hay que hacerlo. Es el efecto de estas palabras en los rostros lo que el fotógrafo fija en el lente” (Montoya 2017: 401).

La fotografía es entonces en esta novela una zona de debate y reflexión: es el espacio donde preguntarse sobre la *fidelidad* a lo referencial, a la *verdad* de los hechos, donde decidir las estrategias de representación, el “enfoque” sobre lo real, sobre la violencia de lo real. Pero no es el único espacio: la biografía que prepara Pedro, narrador de varios capítulos, corre paralela al trabajo de Andrés con la fotografía y da lugar a las mismas preguntas sobre el “cómo” y el “qué”⁸. En los dos casos, *Los derrotados* propone reflexionar sobre la “verdad” de lo que vemos o leemos y sobre la validez de la escritura y la imagen para decirla: el capítulo 8 se abre con el debate acerca de la famosa foto de Robert Capa del miliciano español en el momento de ser alcanzado por una bala. Falsa o verdadera, las afirmaciones de Andrés son todo un programa estético que alcanza mucho más que solo al discurso fotográfico:

8. También Cimadevilla considera que *Los derrotados* podría concebirse “como un juego de cajas chinas en el que la pregunta sobre la representación repercute y resuena en las diferentes incógnitas que recorren los veinticinco capítulos: ¿qué parte de la realidad perdura en una captura fotográfica?” (104). En su artículo, la autora se propone analizar “cómo el catálogo de imágenes fotográficas tomadas por el personaje Ramírez y el proyecto del herbario de Caldas se vinculan con el enigma que abre la novela: ¿es posible escribir una biografía?” (93).

“La escritura Montoya”: un tratado sobre la violencia y el arte

Ramírez pensaba que podía decirse cualquier cosa sobre esa foto [...] Se podía decir [...] que su imagen falsificaba la realidad. Lo cierto, en todo caso, era que ella producía una serie de sentimientos: la belleza de la muerte cuando ocurre en una guerra donde los vencidos suscitan mayor simpatía que los vencedores [...] Porque en la escena [...] todo está sugerido. No hay sangre [...] ¿qué queda entonces? Queda el espanto y la emoción que suscita el espanto. (127-128).

Del mismo modo, puede reconstruirse la poética de Pedro como biógrafo; es posible rastrear a lo largo de la novela sus opiniones, que parecen ser el “eco” de las del autor Montoya en la medida en que él también escribe una biografía semejante –sino idéntica– sobre Caldas. Leemos entonces una biografía que duplica la del narrador, a quien el editor se la ha rechazado porque incumple la consigna de no falsear la historia. El capítulo 22 reitera en las críticas del editor el problema de la “fidelidad a la verdad”; comprendemos que él no tendría sobre la foto de Capa la misma opinión que Andrés y que jamás publicaría el libro que estamos leyendo:

La propuesta va más allá de lo que espera el público que lee biografías [...] la estructura experimental, el aire de completa falsificación que envuelve al personaje. Todo eso impide que la biografía sea leída como tal [...] se debe respetar el pacto con el lector [...] Desde su concepción de la literatura puede convencer, pero no desde la que tiene la mayor parte de la gente y mucho menos desde la perspectiva de la historia (363-365).

Es interesante que esta tensión con lo real, con un referente cuya representación es objeto de reflexiones tanto políticas como estéticas concluya en la novela con una nota final que de alguna manera cierra el juego de duplicidades entre el narrador, el autor y sus respectivas biografías. Esa nota informa al lector sobre los nexos de la ficción que acabamos de leer con la historia, dado que el capítulo 18 recoge una de las últimas cartas que Caldas dirigió a Pascual Enrile, el segundo al mando del pacificador Pablo Murillo. Asimismo, nos enteramos de que las fotos que se describen en el capítulo 17 evocan las de un fotógrafo, Jesús Abad Colorado, muy conocido en Colombia por sus trabajos que

documentan el conflicto armado, la violencia y la lucha por los derechos humanos⁹. Es decir, esa nota final parece ratificar el vínculo de la ficción con lo real; sin embargo, desaparece por completo en la edición española de 2017. Podría pensarse en una decisión –autoral o editorial– para volcar más nítidamente el relato hacia la ficción abandonando todo anclaje explícito en los referentes externos. Ya no es la voz de Montoya la que clausura el relato con esas informaciones, la mención de lugares y los agradecimientos. El cierre, en cambio, se da con la imagen de Ramírez siguiendo a un hombre, casi fantasmal, con la esperanza de que sea, quizás –solo quizás–, el hijo desaparecido de su pareja. Final abierto, sin resolución, que parece iniciar una tenue, y posiblemente imaginaria, esperanza.

Dos escenas entre los protagonistas exponen un presente, tan disímil al soñado en el pasado, que apenas permite vislumbrar un futuro para ellos, a la vez que marcan significativas diferencias. Una ha sido ya mencionada anteriormente: luego de que a Pedro le ha sido rechazada su biografía de Caldas, el capítulo 22 se cierra con un mensaje electrónico de Santiago en el que reproduce una carta de bienvenida dirigida a su hija recién nacida¹⁰. Conocemos la conclusión de Pedro luego de la lectura: “sigue siendo un iluso” (368). La otra escena es el encuentro entre Santiago y el fotógrafo en el capítulo 20 en el que se puede percibir la distancia que media entre ambos: el ex guerrillero se ve más viejo, “tenía unas ojeras pronunciadas. El pelo iniciaba su veloz proceso de encanecimiento” (343). Por el contrario, Andrés “no había cambiado mucho” (343). Estas diferencias externas tienen que ver con las internas: el ex guerrillero, desilusionado, es “como un sobreviviente de un naufragio que buscaba la tranquilidad entre las plantas [...] Aceptaba el fracaso [...] Sabía que había intentado cambiar un rumbo, [...] pero el resultado había sido nefasto” (346). Por el contrario, Andrés –recuérdese

9. Abad Colorado, nacido en Antioquia, ha realizado numerosas exposiciones, la última de ellas en 2018, titulada “El testigo”, se hace, según sus palabras “en clave de memoria para no repetir la historia”. Revista *Semana*, 20/10/18.

10. Esa carta al futuro tiene un tono sin duda “humanista”, incluso sentimental, lejano a su pasado guerrillero: “Quienes estamos a tu lado somos gente buena. No queremos dañar a nadie. Amamos la vida, y nos sorprendemos con la belleza del universo. No queremos dejar que el resentimiento y la venganza prevalezcan” (367).

que no participó en la lucha armada y nunca abandonó su vocación¹¹—ha encontrado en la fotografía el espacio para la memoria y la denuncia, ha logrado dar un sentido político a una estética propia. Por eso les dice a las sobrevivientes que fotografía en la última escena —ya mencionada— que ellas son “un ejemplo de lo que él defiende” (401): la dignidad de la víctima más allá de la violencia, del terror y del dolor. Sin duda, la distancia entre ambos amigos se establece claramente cuando se miran fijamente y “los ojos de Santiago [están] con su aureola de insomne perpetuo. Los de Andrés, ajenos al descanso” (348).

Está claro que frente al fracaso de Santiago y al cinismo de Pedro, Andrés es el único que permanece “con sus convicciones intactas” (344). La fotografía le permite llevar adelante su compromiso ético, “dejar constancia” y colaborar en la construcción de la memoria, pero hay que recordar que ésta es la única acción posible, nada autoriza a creer que existen alternativas de justicia o un cambio alentador para el futuro. Dos años después, en el *Tríptico*, también la imagen es un instrumento privilegiado para evitar el olvido, a pesar de la continuidad de la violencia y de la imposibilidad de curar las heridas: ninguno de los protagonistas, autores de obras que exponen el horror para las siguientes generaciones, se sobrepone a lo vivido. Así lo atestigua el melancólico final del relato, en el que un anciano De Bry, quien acaba de terminar su último grabado, se pregunta “¿Y ahora qué hacemos?” (Montoya 2014: 302). Sin embargo, en ambos casos, la función de la fotografía, de la pintura, del grabado es persistir, insistir a pesar de todo, más allá de los resultados, algo que queda bien claro en la frase mencionada anteriormente de *Los derrotados*: “usted sabe que esto hay que hacerlo” (401).

Los derrotados nos recuerda la dificultad de enfrentar el futuro después de un pasado traumático y lleno de violencia en un presente precario marcado por la impotencia para cambiar ese estado de cosas. En este sentido, la novela es un texto ejemplar “de su tiempo”, de nuestro tiempo. Es evidente que en los últimos años los discursos —literarios o no— exponen hasta el cansancio una terrible realidad, pero no parecen tener ninguna incidencia en lo real ni alternativas concretas de acción. La práctica

11. “Creo que seguiré hasta que tenga ojos para ver y dedos para disparar una cámara” (343).

intelectual, se desplace o no al mundo de la acción política, no hace más que subrayar esta incapacidad. Múltiples ensayos dan cuenta de esta situación e intentan la búsqueda de salidas; es probable que el trabajo de Adriana Cavarero sea particularmente elocuente para pensar estos tiempos de desencanto e impotencia. Cavarero considera que “la violencia invade y adquiere formas inauditas, la lengua contemporánea tiene una dificultad para darle nombres plausibles” (2009: 16) por eso acuña el término *horrorismo*. La autora propone que la atención se dirija a la condición de vulnerabilidad absoluta de quien sufre la violencia: de este modo, el *horrorismo* describe “una violencia que, no contentándose con matar [...] busca destruir la unicidad del cuerpo [...] como si la violencia extrema [...] debiese confiar más en el horror que en el terror” (2009: 26).

El ensayo de Cavarero nos recuerda los reparos éticos de Andrés para fotografiar las masacres, la búsqueda de una estética que evada lo insostenible: “vio entonces los cuerpos. Sintió el olor de sus mutilaciones. Pero se abstuvo de disparar la cámara” (278). Parece especialmente aplicable el término de Cavarero a la descripción de la foto de un entierro:

Los ataúdes que se cargan son diecinueve [...] Hay un efecto de continuidad en la fotografía de Ramírez que hace pensar en las líneas sucesivas que van hasta el infinito [...] los cadáveres que no vemos están carbonizados [...] Los ataúdes ondean entre una gama de grises [...] Lo que prevalece son los rostros de los vivos [...] Ninguno llora. Casi todos miran hacia abajo. Hay tres mujeres que se han encontrado con la cámara. Son tres miradas las que expresan la pequeña dignidad en medio de la desmesura del horror. (282)

Como un nuevo “alertador del incendio”, Rob Riemen nos recuerda, en su notable estudio sobre el fascismo contemporáneo, que en el presente estamos “confrontados con el refinado arte de la mentira y el torcimiento del significado de las palabras, lo cual es parte de la naturaleza del fascismo” (2017: 20); por eso en vez de amoldarse se trata de oponérsele. Sin duda, estamos inmersos en la violencia extrema, en la ausencia de toda seguridad y legalidad; nos vemos envueltos en la mentira presentada como “una narrativa novedosa”: la “posverdad”, en fin, que invade nuestra vida y frente a la cual estamos impotentes. Si aceptamos el lugar

que Chomsky le asigna al intelectual, corresponde resistir: como Andrés –y más allá de esta impotencia– es necesario exponer las mentiras y responsabilizarse de decir la propia verdad. Al parecer, y por el momento, éste es el único resquicio de acción que queda, tanto a la literatura, como al ensayo, como a nosotros mismos, los intelectuales.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, *Infancia e historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001.
- Amar Sánchez, Ana María, “Narrar la infamia: imagen y escritura para contar la violencia de la historia” in Lucero de Vivanco y María Teresa Johansson (ed.), *Pasados contemporáneos. Acercamientos interdisciplinarios a los derechos humanos y las memorias en Perú y América Latina*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2019, p. 219-234.
- Amar Sánchez, Ana María, *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores*, Barcelona, Anthropos, 2010.
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1989.
- Butler, Judith, *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós, 2006.
- Cavarero, Adriana, *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, Barcelona, Anthropos, 2009.
- Cimadevilla, Pilar María, “La fotografía y el herbario como formas de representación en *Los derrotados* de Pablo Montoya”, *Estudios de Literatura Colombiana*, nº41, 2017, p. 91-105.
- Chomsky, Noam, *La responsabilidad de los intelectuales*, Buenos Aires, Galerna, 1969.
- Didi-Huberman, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, Paidós, 2004.
- Evans, Brad y Julian Reid, *Una vida en resiliencia. El arte de vivir en peligro*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Hilb, Claudia, *Usos del pasado. Qué hacemos hoy con los setenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013.
- Logie, Ilse, “Una muchacha muy bella de Julián López, o el gesto reparador de la escritura”, *Acta Literaria*, nº52 (primer semestre), 2016, p. 59-79.
- Marinone, Mónica, “Pablo Montoya: *Los derrotados*”, *Hispamérica* nº133, 2016, p. 29-36.
- Marinone, Mónica, Enrique Foffani y Carolina Sancholuz, “Conversación con Pablo Montoya.” *Orbis Tertius*, vol. XXII, nº25, 2017.
- Montoya, Pablo, *Tríptico de la infamia*, Bogotá, Penguin Random House, 2014.
- , *Los derrotados*, Madrid, Punto de Vista, 2017.
- Riemen, Rob, *Para combatir esta era. Consideraciones urgentes sobre el fascismo y el humanismo*, Buenos Aires, Taurus, 2017.
- Saldarriaga Gutiérrez, Sebastián, “Literatura, historia y antibilicismo en *Los derrotados*, de Pablo Montoya”, *Mitologías hoy*, vol. 16 (diciembre), 2017, p. 287-296.
- Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, México, Santillana, 2006.

Ana María Amar Sánchez

- Traverso, Enzo, *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*, Barcelona, Herder, 2001.
- Vanegas Vázquez, Orfa Kelita, “Estética visual del miedo en la narrativa de Pablo Montoya”, *Estudios de Literatura Colombiana* nº41, 2017, p. 139-151.
- , “Héroes vagabundos: memoria narrativa de la guerra colombiana”, *La palabra* nº25 (julio-diciembre), 2014, p. 43-56.

Contra el CAPITALOCENO: escrituras subversivas en el siglo XXI

Francisca Noguero

Universidad de Salamanca

Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter,
cartographe, même des contrées à venir.
Deleuze y Guattari (*Mille plateaux*)

Ella quería contar historias del mar, donde
hay más plástico que plancton,
e historias de la gente invisible, personas que
nadie registra porque, por ejemplo,
no garantizan los buenos climas de inversión.
Historias que se volvieron invisibles.
Gabriela Massuh (*Desmonte*)

Introducción

Hace doce años publiqué un ensayo titulado “Narrar sin fronteras” (2008) en el que apuntaba los rasgos más relevantes de la narrativa latinoamericana circunscribiéndome al periodo que iba de los años noventa a 2006, límite impuesto a nuestra reflexión por los editores del libro en que aparecieron las aportaciones sobre el asunto. En el capítulo describí a una generación de autores marcada por la globalización y el triunfo del neoliberalismo, fenómenos que regían el orden mundial desde 1989 y que explicaban desde la voluntaria extraterritorialidad a la

“ausencia de ideología”¹ presente en la mayoría de las obras del periodo², signadas por lo que, en un ensayo posterior, describí como “utopías intersticiales” (Noguero 2011).

Hoy, tras la caída hace ya trece años de Lehman Brothers y el profundo colapso socioeconómico internacional que este hecho provocó, se ha abandonado el optimismo frente a los efectos de la globalización y se han hecho evidentes las consecuencias del triunfo del capitalismo sin freno: desmantelamiento del estado de bienestar (sanidad y educación desbastecidas de sus recursos básicos, aumento exponencial del paro y los desahucios, subempleo generalizado, ausencia de futuro para los jóvenes), destrucción del medio ambiente (ciudades fragmentadas en *ghettos* y campos devastados por monocultivos tóxicos) e intervención en las economías más frágiles de los grandes consorcios multinacionales. Ante esta situación, en nuestros días se ha impuesto una literatura signada por el “giro ético”, interesada por difundir los microrrelatos de los vencidos y acabar con el preocupante consenso sobre el “estado de las cosas” en que vivimos.

En las siguientes páginas pretendo demostrar esta hipótesis acercándome a algunos ejercicios narrativos publicados en los últimos años. En ellos, la “toma de posición” ante una sociedad definida por la desigualdad corre paralela a la experimentación estética, con lo que manifiestan lo que señala José Luis Molinuevo en *Guía de complejos*: hoy “la estética (al menos la cognitiva) aspira a saber estar en la complejidad (...). La forma de acceder a una realidad compleja es aceptando su complejidad, correspondiéndola mediante un cuerpo instalado en ella” (2011: 7). Estos títulos de resistencia, capaces de crear un espacio desde donde repensar

1. En los años ochenta del pasado siglo, numerosos pensadores denunciaron la pérdida de sentido de comunidad (Nancy 1983, Blanchot 1983) y las dificultades para pensar la política en términos tradicionales (Badiou 1985) provocada por el triunfo del liberalismo, lo que llevó a que Lacoue-Labarthe y Nancy editaran volúmenes como *Rejouer le politique* (1981), *Le retrait du politique* (1983) –en la doble acepción francesa de “retirada” y “volver a trazar”–, y a que otros intelectuales propusieran categorías como las de “metapolítica” (Badiou 1988), “lo inestético” (Badiou 1998) o “lo impolítico” (Espósito 1988).
2. Como ya señalé en otras ocasiones, existieron excepciones a esta situación, pues ciertos autores que atacaron muy tempranamente el sistema neoliberal. Es el caso, por ejemplo, de Sergio Chejfec –*El aire* (1992)–, Ana María Shua –*La muerte como efecto secundario* (1997)–, Diamela Eltit –*Los vigilantes* (1994)– o Álvaro Enrigue –*La muerte de un instalador* (1998)–, por poner unos cuantos ejemplos.

la política, deciden “representar” lo irrepresentable, el “estado de excepción” y el mal para denunciar lo que ocurre en nuestras comunidades (Rancière 2000, 2004, 2014). Caracterizados porque se articulan obligando al lector continuamente a levantar la cabeza del papel (Barthes 2003: 36), revientan la “prosa de Estado” para “ensanchar la percepción de lo real con mundos posibles, dolorosos o desopilantes” (Cohen 2006: 3)³.

De aquellos polvos... estos lodos

El neoliberalismo propugnó la asimilación de sus regulaciones socioeconómicas al presentarse como apolítico y desactivar el impulso de cambio inherente al ejercicio intelectual (Rancière 1995). Su triunfo ha conllevado que el pensamiento actual se encuentre profundamente marcado por un consenso en el que se “expulsa lo distinto” (Han 2017), de modo que los dispositivos intelectuales y artísticos polémicos han sido reemplazados por la mediación social y giran en torno a un pensamiento único: el “del Imperio”⁴.

En defensa de una supuesta eliminación del disenso y confiando en los puentes establecidos por la globalización, sus paladines rechazan la confrontación a todos los niveles. Buen ejemplo de ello lo ofrece Nicolas Bourriaud cuando desactiva la potencia social del término *vanguardia* en un párrafo como el siguiente:

Mal que les pese a estos integristas del buen gusto pasado, el arte actual asume y retoma completamente la herencia de las vanguardias del siglo XX, *rechazando el dogmatismo y la teleología*. Esta última frase fue largamente meditada: y ya es el momento de escribirla. [...] Ya no se busca hoy progresar a través de opuestos y conflictos, sino inventar nuevos

3. Se trata, según Marcelo Cohen, de una escritura “insumisa hacia el civismo místico, la presunta novedad de la noticia y una prosa de Estado –característica de la mente pequeñoburguesa– que, en su suficiencia abarcadora, encandila la mirada y la inhabilita para contemplar siquiera una hoja. Por eso agitar la lengua, como ha sido siempre, es despejar el ojo” (2006: 3).
4. Empleo el término *Imperio* en el sentido en que lo utilizan Hardt y Negri en el popular texto homónimo (2005).

conjuntos, relaciones posibles entre unidades diferenciadas, construcciones de alianzas entre diferentes actores (2006: 54-55. La cursiva es mía)⁵.

Como consecuencia de este pensamiento, un gran número de obras anteriores a la crisis de 2008 tendían a obviar el elemento político de sus argumentos para priorizar los dilemas íntimos. Así lo sostiene David Becerra Mayor al comentar para el contexto español la que denomina como *novela de la no-ideología* (2013) o “producción literaria característica del capitalismo avanzado”. Pero, advierte el ensayista⁶, la “no ideología” también es política, pues potencia una depredación que termina fagocitando a los objetos que la critican. De hecho, vivimos en un sistema marcado por el cinismo que, como el *pharmakon* griego, envenena a la sociedad y a la vez ofrece falaces “curas” a esta situación en materia de desarrollo e intercambio cultural⁷. Ante esta situación, Slavoj Žižek ha propugnado el retorno de la “intolerancia” (2007) o, lo que es lo mismo, la vuelta a la “energía crítica”, hoy desactivada por unas instituciones que potencian nuestra *entusiasta autoexplotación* (Han 2014, Zafra 2017).

En la última década, los autores se han hecho eco de esta necesidad. Así, en su reciente ensayo *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle* (2017), Alexandre Gefen recurre a la noción de reparar el mundo –*tikkun olam*– presente en la mística hebrea para explicar el devenir de la literatura francesa de los últimos años, alejada de los

5. En *Alta cultura descafeinada. Situacionismo low cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo* (2019), Alberto Santamaría realiza una acertada crítica a la destrucción de los fundamentos políticos inherentes a la idea original de “vanguardia” implícita en la declaración de Bourriaud.
6. En la misma línea, Irmgard Emmelhainz enumera como claves de su reflexión en *Alotropías en la trinchera evanescente. Estética y política en la guerra total*, “la crisis de la representación estético-política y su posibilidad como autocrítica y subjetivación; [...] el neoliberalismo como modulación de formas de vida y su ininteligibilidad como ideología; la intersección entre las prácticas estéticas y los medios de comunicación y el régimen del *videlicet* (en el que todo se hace visible y por eso nadie ve nada); [...] finalmente, la división entre “ellos y nosotros” establecida ya sea por la diferencia de condiciones de trabajo o estatus jurídico en el territorio en el que se vive (ciudadanos y no-ciudadanos)” (2012: 11).
7. Como señala Camille Toledo en *Punks de boutique*: “La rebelión ha conocido cincuenta años de recuperación mercantil, la asociación de sus ideales con fines lucrativos y la conversión de toda una clase de contestatarios al reformismo de mercado. La cuestión no es ya cuál es el contenido de ese *no*, sino por qué el *no* ha perdido su contenido. ¿Contra qué, contra quién decir *no*?” (2007: 46).

destinos singulares y la crítica metaficcional (rasgos que la definieron a finales del siglo XX) para preocuparse ahora por las vidas ordinarias y la reparación (o, lo que es lo mismo, por atender los traumas colectivos e intensificar la empatía del lector hacia los otros). Este gesto de “vuelta a la rugosidad del mundo social” se aprecia en títulos dedicados, entre otras cuestiones, a las provincias abandonadas y los espacios desatendidos por el orden simbólico. En todos los casos, se trata de proyectarse hacia la alteridad, dando voz a los que no la tienen a través de una acción *micropolítica*, instalada voluntariamente en los terrenos del desecho. Este fenómeno no es, obviamente, exclusivo de la literatura del país gallo, apreciándose de forma evidente en las más recientes obras publicadas en español.

Eso sí: se hace necesario recalcar que no todas las escrituras que narran los problemas socioeconómicos contemporáneos contribuyen al cambio. En este sentido, Emmelhainz denuncia los textos que no consiguen remover las conciencias por su intrínseco conservadurismo formal:

Decirle la verdad al poder y dar visibilidad son formas de acción política. Sin embargo, confrontar al espectador con sus propios prejuicios y reiterar verdades que todo el mundo sabe, son gestos vacíos y perfectamente acoplados al mercado. Además, hay que considerar que la visibilización de formas de vida bajo el estado de excepción tiende a basarse en la humanización ideológica, haciendo que la forma de la apariencia se sustente con la hiperexpresión subjetiva, historias personales, testimonio individual, etc. [...] Estas formas de visibilidad limitan el rango de posibilidades de aparición política, ya que plantean determinados modos y formas de vida como meros objetos de mejora e intervención urgentes, y no como cuestión de despojo, esclavitud y explotación. Es así que se hace efectiva una brecha entre tarea política, activismo de la contrainformación y la simpatía desde el campo de acción cultural (2007: 10-11).

Por ello, Becerra Mayor rechaza la denominada en España como “novela de la crisis”, ya que las obras alojadas bajo este marbete describen la situación actual como accidente puntual en un sistema cuyos fundamentos estructurales no cuestionan:

Tengo la sensación de que lo que se ha empezado a denominar novelas de la crisis [...] son un cántico nostálgico a lo bien que vivíamos antes de la caída de Lehman Brothers; pero nada se dice en esas novelas de que en esos años anteriores a la crisis ya estaban en marcha todos los procesos de privatización, de deslocalización de las empresas, de precarización del valor trabajo, etc. (2013: n.p.)⁸.

En esta situación, se aboga por un discurso artístico que sitúe a quien lee en el núcleo de los procesos de desigualdad descritos, rechazando pedagógicas articulaciones explicativas para mostrar con crudeza y sin falsas suturas las grietas de nuestro contexto histórico⁹. Se trata, pues, tal como recalca Santamaría en *Narración o barbarie*, de

[...] recuperar esa vieja figura del esquizo (de moda hace unas décadas en la filosofía francesa) para reconfigurarla en el interior de las actuales prácticas políticas, artísticas e intelectuales [...] Narrar como una manera de cuestionar las formas desde las cuales se novelizan institucionalmente nuestras vidas. Narrar no es novelizar. Narrar no es ordenar. Narrar, por el contrario, también es confundir, y confundir, en ocasiones, es transformar (2017: 19-20).

8. Resulta interesante destacar cómo el texto más crítico hacia lo que ocurría en la España pre-crisis fue *El año que tampoco hicimos la revolución* (2005), firmado por el colectivo Todoazén (compuesto por tres autores que se identificaron por sus iniciales) y deudor de la literatura *fakta* o “de hechos” practicada en la vanguardia histórica soviética. En efecto, el volumen encuentra su inspiración en el *ocerk* –montaje de retazos textuales de procedencia heterogénea–, pues supone un *collage* de fragmentos de noticias publicadas en distintos medios de comunicación entre mayo de 2004 y mayo de 2005. Diluyendo las fronteras entre el discurso factual y el ficcional, denuncia cómo la sociedad no se inmutó a pesar de los graves problemas sociopolíticos y económicos –paro, corrupción, inestabilidad laboral, injusticias sociales, pérdida de calidad en sanidad y educación, beneficios desproporcionados para los más ricos, endeudamiento colectivo, pervisión del sistema democrático– que enfrentó el país.
9. Es lo que logra la áspere escritura de *La descomposición* (2007), de Hernán Ronsino (continuada en *Glaxo* y *Lumbre*, los otros títulos de esta espléndida trilogía pampeana), novela en la que un personaje critica el ensayo *El pueblo de Sarmiento*, de Mauricio Birabent, porque “reproduce, deformada, la historia del pueblo partiendo de un libro originario, del libro que inventó el relato de esa historia. Entonces se levantan monumentos, se les ponen nombres a las calles. Hay una matriz que se calca, que se reproduce y, al reproducirse, sin ser cuestionada, se vacía de sentido, lenta, gradualmente” (48).

En estas escrituras subversivas, impera el deseo de continuar la tradición de ruptura cimentada en las vanguardias históricas y seguida por la neovanguardia, ambición formulada por numerosos ensayistas contemporáneos (Tabarovsky 2004, Garramuño 2009, Rivera Garza 2013) y constatada para los últimos diez años, era del “Capitaloceno”, por Marc James Léger en *Vanguardia: Socially Engaged Art and Theory* (2019)¹⁰. Así, cuando el colombiano Juan Cárdenas fue preguntado por lo que unía a los treinta y nueve nombres escogidos por el Hay Festival de Cartagena 2018 como apuestas seguras de la última narrativa en español –todos menores de cuarenta años– contestó: “Creo que nuestra generación recuperó dos cosas que habían perdido prestigio y se veían con desconfianza en las anteriores: el interés por las vanguardias históricas o por las zonas poco exploradas de la tradición y la toma de posición política” (Manetto: n.p.).

Como se aprecia, Cárdenas retoma la idea de “vanguardia” para identificar la literatura más reciente, consciente de que los mensajes y las formas rebeldes suelen ir de la mano. En este sentido, abunda en la idea lanzada por Walter Benjamin en su discurso de 1934 “El autor como productor”, según la cual, para que el escritor transforme la realidad, debe romper las formas hegemónicas en el plano retórico:

La forma literaria deviene aquí en contenido, pues solo a través de ella, la obra obtiene una capacidad desautomatizante, liberadora. Solo en la originalidad de la técnica, y no en el mensaje, encuentra una obra la posibilidad de contribuir a la recuperación de una conciencia auténtica. El autor como productor, es entonces, el que considera la obra literaria en cuanto técnica (2004: 34)¹¹.

10. He reflexionado ampliamente sobre este aspecto en “Pervivencia de las vanguardias en el siglo XXI” (Noguerol 2020).

11. En la conferencia de 2000 “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, Ricardo Piglia recuperaba estas ideas: “Para un escritor, lo social está en el lenguaje. Por eso si en la literatura hay una política, se juega ahí [...]. El Estado tiene una política con el lenguaje, busca neutralizarlo, despolitizarlo y borrar los signos de cualquier discurso crítico. El Estado dice que quien no dice lo que todos dicen es incomprensible y está fuera de su época [...]. La literatura está siempre fuera de contexto y siempre es inactual; dice lo que está por venir. Funciona como el reverso puro de la lógica del Estado y de la *Realpolitik*. De modo que la intervención política de un escritor se define antes que nada en la confrontación con estos usos oficiales del lenguaje” (2001: 28).

En la misma línea, Ariel Dorfman señalaba en relación a la neovanguardia latinoamericana que la narrativa “protesta contra un mundo” debía ser especialmente violenta en el plano de la expresión, pues “en el bombardeo de bofetadas lingüísticas alguien se despertará para hacerse preguntas fundamentales, para cuestionar la realidad misma y convertirse en un ser humano cabal” (1970: 37). Por su parte, Florencia Garramuño reivindica en *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*, las radicales prácticas de escritura “política” realizadas por algunos autores argentinos y brasileños durante los años setenta y ochenta del pasado siglo, hoy recuperadas con brío por creadores que, de nuevo, “salen a la calle” con la práctica del “texto instalación” (2009: 31). Cierro este conjunto de declaraciones con una apreciación de Juan Francisco Ferré recogida en “El relato robado. Notas para la definición de una narrativa mutante”, aplicable a novelas satíricas suyas de tan alto voltaje político como el presente en *Karnaval* (2012)¹²:

En estos tiempos de tecnocracia rampante y cálculos incontables, no vendría mal vindicar esa vieja función del arte literario, esa irrenunciable aspiración de la literatura tal y como la hemos venido entendiendo, quizá, en los dos últimos siglos, si no desde Cervantes: la de restituirle al mundo algo de esa originaria parte de extrañeza, opacidad o complejidad de que se le ha despojado. Y, sobre todo, impedir a toda costa su propia domesticación a manos del mercado (2011b: 230).

Acabar con la anestesia perceptiva

En los últimos años, centré mis investigaciones en diversas estrategias con que los autores contemporáneos han sabido desactivar nuestra indiferencia ética. Así, dediqué “Memorias que salvan: distopías críticas en español” (Noguero 2019) a quienes recurren con este fin al modelo de la distopía; más adelante, en “Escrituras expandidas y memoria” (2020) analicé *El pozo y las ruinas* (2011) de Jimena Néspolo, *Facsimil* (2014)

12. Para rebatir la idea de que toda la “narrativa mutante” (en la que se suele englobar la obra de Ferré) es escapista, remito al artículo de Borja Mozo Martín (2018) dedicado al colectivo, así como a los estudios de Claesson (2015) y Checa Vaquero (2017) sobre *Karnaval*.

de Alejandro Zambra y *Conjunto vacío* (2015) de Verónica Gerber, títulos que rebasan el signo literario a través de la fotografía, la escritura en *staccato* y el dibujo, respectivamente, para recuperar las vivencias obturadas de toda una generación.

Hoy, continúo esta línea de trabajo destacando la pertinencia con la que ciertas escrituras que rebasan el concepto tradicional de “literatura” denuncian lo que sucede en el Capitaloceno. En todos los casos, hablamos de textos que parecen atender a lo que señalara en Cristina Rivera Garza en un significativo hilo de twitter lanzado en julio de 2012 bajo el hashtag *#escriturascontraelpoder*:

¿Dices que el pasado se instauró en el poder pero sigues hablando de la originalidad como baluarte literario? ¿Te preocupa el estado de las cosas, pero cuando escribes crees que la estética no va con la ética? ¿Estás dispuesta a transformar el mundo, pero cuando narras te persignas ante la divina trinidad inicio-conflicto-resolución? ¿Te diviertes escribiendo como un loco o un niño, pero a eso le llamas ejercicios o apuntes y nunca “literatura”? ¿Eres un as en la redes y haces mucho copy-paste, pero cuando narras lo único que te preocupa es la verosimilitud? ¿Quieres trastocarlo todo, pero te parece que el texto publicado es intocable? ¿Cuestionas la autoridad, pero te inclinas ante la autoría? En resumen: ¿Estás contra el estado de las cosas, pero sigues escribiendo como si en la página no pasara nada? (2012: n.p).

Así, los textos con mayor carga subversiva se mostrarán hostiles a una narratividad anclada en la mimesis y en el pacto de amenidad con el lector. Como señala Becerra Mayor:

La novela crítica actual [...] guarda ya muy pocas similitudes con el realismo al no conformarse con retratar la realidad para transformarla, sino que además persigue la problematización de la literatura y de la herramienta con la que se construye: el lenguaje. [...] Mientras el discurso dominante se ha vuelto *realista*, la novela de oposición se ha puesto a reflexionar sobre el lenguaje [...] Late en estas novelas una sospecha o desconfianza hacia su instrumento de trabajo: la palabra (2015: 14-15).

Las obras en *staccato* –y las grietas que provocan en el pensamiento– se acercan en nuestros días más a la visión de la totalidad que los discursos largos consagrados por la mimesis occidental, deudores de una concepción del mundo signada por la dicotomía y la jerarquía. Dispuestas a *hablar de aquello que no puede ser dicho*, se encuentran definidas por la grieta y la interrupción. Basten dos comentarios sobre lo que acabo de mencionar. Cuando Mauro Javier Cárdenas refleja en la novela *Los revolucionarios lo intentan de nuevo* (publicada en 2018 en español, en 2016 en inglés) el fin del sueño altruista y revolucionario para con su país de un estudiante ecuatoriano que vive en Estados Unidos, lo hace a través de una única frase cargada de paréntesis, hecho que se convertirá en principio esencial de su escritura y que permite visualizar con especial pertinencia la “evolución” en el pensamiento del personaje:

Antonio llega a Stanford, aprende qué hacer para cambiar el Ecuador, regresa a este mismo punto en la cima de Mapasingue donde, movido por las perpetuas inequidades a su alrededor, decide comprometerse para salvar a su gente (Antonio llega a Harvard, aprende qué hacer para cambiar al Ecuador, se une al Fondo Monetario Internacional, y pontifica sobre lo que hay que hacer para cambiar el Ecuador (Antonio llega a Yale, conoce a una bella estudiante de literatura que adora a Rimbaud, decide que tiene la fuerza de carácter para prescindir de su ropa costosa, aplica a un programa de posgrado de literatura experimental (2018: 122)¹³.

Por su parte, Christian Claesson señala cómo las obras literarias consignadas en *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad de la cultura española actual* (2015), se distinguen por su escritura interrumpida y quebrada”, mientras las creaciones audiovisuales se encuentran caracterizadas por “la fragmentación formal, las interpretaciones improbables, los vacíos y desajustes narrativos, la tecnología de baja calidad, los acabados no pulidos y el rechazo a lo espectacular y virtuoso” (2019: 14).

13. En la misma línea, Matías Escalera Cordero es considerado por Becerra Mayor un paradigma de “escritor crítico” porque “su escritura está manchada de paréntesis y guiones, como si cada palabra requiriera un matiz, una adjetivación, una aposición, para ser aclarada o para impedir, de este modo, que el significante adquiera el significado que le confiere el poder” (2015: 15-16).

Antonio Muñoz Molina parece hacerse hecho de esta idea cuando abandona rasgos estilísticos propios de su obra anterior y elige la “escritura corta y “de desecho” para títulos como *Ventanas de Manhattan* (2004) o *Un andar solitario entre la gente* (2018), anunciada del siguiente modo en la página que la publicita:

Un andar solitario entre la gente es la historia de un caminante que escribe siempre a lápiz, recortando y pegando cosas, recogiendo papeles por la calle, en la estela de artistas que han practicado el arte del collage, la basura y el reciclaje –como Diane Arbus o Dubuffet–, así como la de los grandes caminantes urbanos de la literatura: de Quincey, Baudelaire, Poe, Joyce, Walter Benjamin, Melville, Lorca, Whitman... A la manera de *Poeta en Nueva York*, de Lorca, la narración de *Un andar solitario entre la gente* está hecha de celebración y denuncia: la denuncia del ruido extremo del capitalismo, de la conversión de todo en mercancía y basura; y la celebración de la belleza y la variedad del mundo, de la mirada estética que recicla la basura en fertilidad y arte¹⁴.

Los textos y sus modulaciones

Dedicaré la segunda parte de esta meditación a unas cuantas obras que, en la última década, han sabido expresar con lucidez las consecuencias de la implantación del Capitaloceno en nuestras vidas. La primera de ellas se encuentra firmada por el chileno Matías Celedón, mientras las otras dos corresponden a una autora argentina (Betina Keizman) y a otra española (Cristina Morales). La nómina podría ampliarse con otros títulos de interés que, por motivos de espacio, dejo para posteriores acercamientos al tema.

La filial (2012), de Matías Celedón

Comienzo mi exposición con un texto chileno por la especial atención que ha concitado en el país el motivo de la depredación capitalista. Este hecho se encuentra vinculado con el apoyo obtenido por la doctrina

.....
14. Consultable en línea.

neoliberal ya en tiempos de Pinochet, lo que convirtió a la nación durante los años noventa en escaparate del “nuevo” y triunfante modelo económico¹⁵. De acuerdo con esta situación, en Chile se ha generado, por ejemplo, una muy buena literatura dedicada a los “pueblos-fundo” –*Piel de Gallina* (2013), de Claudio Maldonado; *Paltarrealismo* (2014), de Cristóbal Gaete–, a merced de multinacionales que los esquilman, y que degradan a sus individuos –*Nancy* (2015), de Bruno Lloret¹⁶– hasta convertirlos en piezas de desecho.

Pero si existe un título paradigmático en la escritura “contra el Capitaloceno” este es *La filial*, de Matías Celedón, que ganó el Premio de la Crítica chilena en 2013 y que, de acuerdo al hibridismo genérico de que hace gala, puede ser calificado indistintamente como texto-instalación, poema o novela fragmentada. Jorge Locane incluye la obra en el capítulo “Experimentaciones. Con el libro, con la palabra” de su estimulante ensayo *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos, actores*, donde leemos unas líneas que alaban el papel jugado por las editoriales independientes en relación a las “escrituras subversivas”: “Después de la experiencia con Random House Mondadori, donde cabría deducir que el margen para la experimentación resultaba estrecho para su proyecto, Celedón emigró a Alquimia y, con esto, también invirtió el itinerario natural, el prefijado para los escritores latinoamericanos” (2019: 193)¹⁷.

En efecto, Celedón construye un “libro objeto” con una técnica “pobre”, ajena a las sofisticaciones transmedia y cercana al trabajo

15. Para ahondar en esta idea, se puede consultar el trabajo de Luis Cárcamo-Huechante *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte* (2007).

16. Esta interesante novela relata la vida de una mujer precarizada desde la cuna a la tumba a través de radiografías –que dan cuenta del cáncer terminal de la protagonista– y de cruces insertadas en el texto, reflejo del “cementerio” en el que se han convertido algunas zonas de Chile como consecuencia de la depredación capitalista.

17. Locane define la obra de Celedón como “una apuesta desafiante tanto en lo que se refiere a las lecturas que habilita en relación a la cultura del trabajo en el Chile postdictatorial como en lo que respecta a la propuesta literaria en sí: una que desborda los límites trazados por las prescripciones de la industria editorial y el consenso general acerca del fenómeno literario. Se trata, por eso, de un libro de circulación circunscripta y silenciosa, difícilmente digerible por la lógica de gestión de la literatura mundial” (2019: 195).

manual, propia de los tiempos que corren. Así, elabora a mano timbres semejantes a los tampones usados en la administración para sellar documentos, con los que marca a golpe de tinta las doscientas páginas de su obra¹⁸. Este hecho se explica en la “Nota de edición” inserta en la última página: “*La filial* fue escrito y realizado con un sello Trodat* 4253, con tipos móviles de 3mm y 4mm, en dos tablillas de seis líneas con un máximo de 90 caracteres por impresión” (203). La versión que ve la imprenta reproduce un original elaborado, significativamente, sobre un cuaderno de actas, lo que subraya el deseo de que “no se pierda la información” de lo dicho¹⁹ y se produzca la necesaria interpelación al lector: no en vano, lo primero que leemos como dedicatoria es “A todo el personal” (3), con lo que el receptor se convierte en uno más entre los individuos encerrados en la filial y, asimismo, recibe la primera de las órdenes que rigen este claustrofóbico espacio.

La obra se encuentra constituida, pues, por mensajes que no superan los noventa caracteres por hoja, lo que hace que predominen en ella los blancos de página. Así, parece situarse en la estela de títulos canónicos del pensamiento deconstructivo y postestructuralista, que conciben la escritura fragmentaria no como una preferencia estética, sino como una necesidad ética²⁰. Estas obras manifiestan la imposibilidad de la creación “perfecta” –acabada en todos sus planteamientos– y se preguntan sobre cómo hablar de aquello que no puede ser dicho. De hecho, eligen la escritura discontinua porque esta se aleja de la noción –totalitaria– de “totalidad” para acercarse a la de “infinito” (Levinas 1991: 78), logrando con sus constantes y breves intervalos el “desobramiento” o, lo que es lo mismo, la ruptura de las cadenas cognitivas en la creación (Blanchot 1988: 123).

18. La vocación por el fragmento de Celedón ya se mostró en *Trama y urdimbre* (2007), su primera novela.

19. Descubrimos en una de las primeras páginas la voz del narrador, quien señala: “Interrumpo mis labores cotidianas para dejar constancia” (9). Eso sí: este no señalará en ningún momento lo que ocurre –de qué debe dejar constancia– ni describirá espacio o personajes, lo que contribuye decisivamente al efecto siniestro que provoca la lectura del volumen.

20. Es el caso de *Totalité et Infini; essai sur l'extériorité* (1961), de Emmanuel Lévinas; *L'Écriture et la différence* (1967), *La dissémination* (1972) o *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà* (1980), de Jacques Derrida; *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du Romantisme allemand* (1978), de Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy; o, finalmente, *L'Espace littéraire* (1955), *Le Livre à venir* (1959), *L'Entretien infini* (1969) y *L'Écriture du désastre* (1980), de Maurice Blanchot.

Queda clara, así, la naturaleza del fragmento, su manera de dar a conocer a partir del espaciamento, la apertura, la repetición y la colisión.

La materialidad de la escritura nos obliga a reaccionar ante cada mensaje, así como a tener en cuenta los huecos apuntados en la historia por diversos procedimientos: páginas en negro que abren y cierran el volumen o página final marcada con rayas, las que obturan cualquier posibilidad de visión al identificarse con la persiana a través de la cual los personajes atisban el exterior. Por la parquedad de lo dicho, el tono “oficinesco” del lenguaje empleado –intensificado porque el tampón suele sellar órdenes²¹ y los cambios en la diagramación de los mensajes –las palabras tachadas o incompletas, los mensajes borrosos, desequilibrados, escritos en diferentes colores–, se crea una sensación de permanente y opresiva tensión en el receptor a medida que avanza en la lectura.

En cuanto al argumento, presenta visos claramente kafkianos: un corte de luz, debidamente anunciado y que dura trece días de 2008 –curiosamente, el año del “crack” financiero–, impide abandonar su lugar de trabajo, conocido como la filial –¿fábrica, oficina, juzgado de guardia?– a un pequeño grupo de empleados, identificados como “el cojo”, “la muda”, “la sorda”, “la ciega” o “el tuerto” para subrayar su “minusvalía” ante la maquinaria biopolítica. Verdaderos zombis existenciales, estos cuerpos precarizados y signados por el “tedio”²² se debaten entre la inquietud que producen los gritos oídos fuera de la filial, las relaciones de violencia y deseo (prácticamente sinónimas en estas páginas) que establecen, y la indiferencia final por el destino de los otros, pues ni siquiera la misteriosa muerte (probable asesinato) de una de ellos los lleva a rebelarse contra su situación. Cuando se restablece la luz, siguen sus vidas tan apáticos como al principio, aunque, en el camino, el narrador haya escrito mensajes que parecen aludir al necesario despertar de las conciencias –“tuve acceso a los informes”, “vi las fotografías” (193-194)– y, en un momento dado de la obra, nos golpee la fotografía de una mujer probablemente desaparecida, clara alusión a lo sucedido en el pasado chileno (72).

.....
21. En un determinado momento, leemos “Timbro las órdenes, las instrucciones, los mandatos...” (30).

22. Esta palabra, repetida hasta la saciedad, ocupa dos páginas completas del libro (23-24) en las más diversas disposiciones.

En definitiva, los enunciados denuncian a través de borraduras y elipsis la situación de unos individuos animalizados –“Los ruidos de la calle se aparean con los nuestros” (68)–, abandonados a su suerte y sin capacidad de reacción, ajenos a los optimistas discursos de transición de una nación que descompuso el cuerpo social en pro del capital.

Los restos (2014), de Betina Keizman

Es el momento de acercarnos a Argentina, país que, tras la crisis que en diciembre de 2001 removi6 sus cimientos, desarroll6 el cronotopo de la cat6strofe en numerosas obras. Es el caso de distopías tan reconocidas como *El a6o del desierto* (2005), de Pedro Mairal, la trilogía *Plop* (2004), *Frío* (2004) y *Subte* (2006), de Rafael Pinedo²³, y de otros títulos menos conocidos como los firmados por Gabriela Massuh²⁴: *La intemperie* (2008) –dedicado específicamente a la quiebra de 2001 y sus consecuencias–, *La omisión* (2012) –sobre la jerga empresarial con la que se tapa el expolio nacional– y *Desmonte* (2015) –alegato contra la pasividad de la *intelligentsia* porteña, despreocupada de la exterminación a que est6n siendo sometidos los pueblos originarios como consecuencia de la implementación de políticas neoliberales.

En los últimos a6os, estas escrituras inciden especialmente en el desastre agroindustrial provocado por la minería a cielo abierto, el monocultivo de soja transgénica y el uso de agroquímicos t6xicos. Así se aprecia en *Desmonte* pero, también, en la *nouvelle Distanza de rescate* (2014) de Samanta Schweblin, el poemario *Un pequeño mundo enfermo* (2014), de Julián Joven (seudónimo de Cristian Molina), o los relatos incluidos en *La luz mala dentro de mí* (2016), de Mariano Quir6s. Pero la toxicidad también impregna el conurbano bonaerense, como apreciamos en la obra de Juan Diego Incardona –*Las estrellas federales* (2016)–

-
23. El incisivo ensayo de Fernando Reati *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1995-1999)*, permite acercarse a estos textos con especial profundidad, demostrando su vigencia a pesar de que, como su título indica, limitara su campo de acción a los últimos a6os del siglo XX.
 24. Massuh es autora de ensayos tan relevantes para el tema abordado en estas páginas como *Renunciar al bien común: Extractivismo y (pos)desarrollo en América Latina* (2012) o *El robo de Buenos Aires. La trama de corrupción, ineficiencia y negocios que le arrebat6 la ciudad a sus habitantes* (2014).

o de Mariana Enríquez –“Bajo el agua negra”, incluido en *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016)–, por citar solo unos cuantos ejemplos.

En esta línea de textos subversivos se inscribe *Los restos*, de Betina Keizman²⁵, editado como *La filial* en la muy recomendable editorial Alquimia. Esta claustrofóbica y laberíntica novela se muestra heredera, de nuevo, del universo kafkiano, pero también del planteado por Huxley en *A Brave New World*, o de distopías críticas contemporáneas que rezuman el sentimiento del *Unheimlich* freudiano, “cercano amenazante” imposible de nombrar. Desde el comienzo, el texto hace gala de un argumento esquivo, definido por el constante ejercicio de elipsis. Dos fotografías en blanco y negro, voluntariamente “de mala calidad”, enmarcan el volumen, contribuyendo desde la primera página a la desazón que produce su lectura: la primera enfoca la tapa de una alcantarilla situada en un paso de peatones, lo que nos lleva a reflexionar sobre “lo no dicho”, ubicado en los subterráneos de la ciudad; en cuanto a la segunda, presenta una cámara de seguridad en un destartado edificio, a manera de advertencia sobre el estado de vigilancia panóptica en que vivimos.

A partir de estas imágenes, nos adentramos en la trama. En ella se cuenta la historia de una familia (de clase media en una ciudad innominada) obligada a abandonar su casa como consecuencia de la aparición de unos restos que destrazan la huerta de la que se alimentan. Estos desechos, compuestos por fragmentos orgánicos e inorgánicos, hacen pensar que una explosión político-social ha acabado con toda una forma de civilización. Lo peor es no saber qué los ha causado ni cómo es posible frenarlos:

Los restos están siempre arrancados a un cuerpo mayor, constituyen el destrozo en la misma medida en que el color y la forma significan los objetos más corrientes, y en los restos, la tela del vestido está siempre desgarrada, la roca aparece cortada en carne viva por un ciclón que le abrió las entrañas, la carrocería ha clavado sus uñas en el coche y le ha extirpado un trozo de goma, hay ojos y piernas, algunas piezas de mecánica, un pedazo de espejo y una cabellera. De dónde vienen y qué son, la única

25. La autora ha denunciado recientemente los intereses económicos que mueven nuestras sociedades y sus terribles consecuencias éticas y ecológicas en *Recurso de amparo* (2018), novela escrita esta vez en clave realista.

respuesta conocida es que la Ciudad centrifuga objetos y cuerpos, los rompe y los arroja (32-33)²⁶.

Como consecuencia de esta oleada de podredumbre, la familia se ve obligada a internarse en un centro de investigación, presentado en principio como refugio pero que se descubrirá pronto como lugar de experimentación con humanos, verdadera pesadilla por la que los individuos terminan convertidos en mutantes²⁷. Además, a cambio de conseguir el ingreso de la familia, el hermano mayor debe ceder un riñón, contribuyendo a aumentar el catálogo de órganos que les enseña el encargado del Centro al entrar: “[...] tres estantes donde se alinean los frascos de solución amarillenta con los riñones, corazones, manos e hígados, que flotan ruidosamente clasificados por clase y tamaño” (18). En este momento la novela, adquirimos conciencia de que los individuos van a ser reducidos a la condición de “homo sacer” (Agamben 1998), sin ningún tipo de derecho sobre sus personas, y que la suya será, a partir de ese momento, una “nuda vita”, pues se les podrá dar muerte sin ningún tipo de sanción (como sabemos por diferentes prolepsis que ocurrirá con algunos de los personajes).

Por si fuera poco, en cuanto acceden al edificio los miembros del clan –que mantenían su humanidad a partir de los vínculos establecidos entre ellos– son separados en diferentes secciones. Mirta, la

26. El tema de la basura está muy presente en la literatura contemporánea y permea la última narrativa argentina para denunciar la situación de los “sin parte” (Rancière 1995), desechados y “compravendidos” en las sociedades contemporáneas. Véanse, en este sentido, las analogías existentes entre los párrafos que acabo de citar y el siguiente texto, extraído del relato de Mariano Quirós “La vida en el aire”: “Eran días raros en el pueblo, como si viviéramos un eterno feriado [...]. El viento suave que viene del río desparramaba la basura y, al abrir la puerta de tu casa, encontrabas mezclas extrañas de pañales, cáscaras de fruta y papeles de oficina. Cosas pequeñas, acaso simples detalles pintorescos, pero por algún motivo había la sensación de que algo –pero qué– estallaría de un momento a otro. Lo bueno –o en todo caso el consuelo– era que esa sensación, mal que mal, la compartíamos entre todos” (2016: 50)

27. Obsérvese la interesante semejanza existente entre el argumento de *Los restos* y el de *La vi mutar* (2013), de Natalia Rodríguez Simón, donde se relata a través de la perspectiva de un niño la historia de un pueblo en el que un laboratorio realiza experimentos con numerosas mujeres –entre ellas la madre del niño– que poco a poco se van transformando en mutantes y provocan, con ello, el absoluto desamparo de sus vástagos. En ambos casos, se subraya cómo la pérdida de conexión entre individuos determina la aniquilación de su humanidad.

protagonista, es destinada a la sección La Experiencia, donde se investiga sobre la emoción de la tristeza. Para ello, debe tomar diariamente pastillas púrpura y convivir con individuos como una mujer-lagartija, un hombre de “mejillas batracias” y una directora de centro semejante a un “cocodrilo maquillado”. Solo Elena, una de sus compañeros, ha resistido la etapa de “introspección” a que son sometidos los pacientes; de ese modo ha evitado convertirse, primero, en una *veintecentímetros* y, más tarde, en una *casivegetal*, categoría en que se encuentran unos internos descritos como perfectos súbditos de la “modernidad líquida” (2003) de que hablara Zigmunt Bauman para definir nuestro tiempo: “No se han convertido en piedra, pese a la inmovilidad no se endurecen; al contrario, se ablandan para adaptarse a lo que se presente, se alejan de lo sólido que hace a lo humano, yendo hacia lo líquido o hacia lo gaseoso” (23). La figura del mutante encarna, pues, la situación de los que han debido “evolucionar” para sobrevivir a la devastación, hecho que se repite con las mismas connotaciones en *Las estrellas federales*:

Está el obrero que pierde el trabajo, enferma y muere. Se ahorca, supon-
gamos. Pero también están los sobrevivientes que, al resistir la epidemia
y el cierre de las fábricas, crean anticuerpos y se regeneran: se cortan un
dedo y les vuelve a crecer. Se cortan la lengua y les vuelve a crecer. Y los
reencarnados se preguntan: ¿quiénes éramos nosotros, que somos uno y
que somos otros, que estamos poseídos? ¿Quiénes son los que nos poseen,
estos espíritus que de algún modo nos dan propiedades mágicas para rege-
nerarnos? (2016: 16)²⁸.

La novela de Keizman alcanza su máxima dimensión distópica cuando aparecen los “destos”; esto es, los restos propios del Centro, que compiten con los restos del exterior y provocan la anulación de las fronteras entre el “afuera” y el “adentro”:

.....
28. Al final de la novela, estas preguntas alcanzarán una dolorosa respuesta: “Los mutantes eran mis padres, mis hermanas, mis abuelos. Yo no entendía demasiado bien si aquello era imaginación o realidad. [...]. Lejos y cerca permanecíamos unidos a nuestra naturaleza. Belleza y olor a podrido; amor y residuos.” (106).

Unos días más tarde, las dos enfermeras recordaron el grito cuando los alaridos de un interno las reunieron frente al primer destó público, una escena de zapatos impares y pedazos de piel, todos olorosos a caballo muerto y formando una rueda despareja, el zapato derecho por delante y el izquierdo por detrás como si el vaivén de una danza ritual se hubiera detenido en un instante ejemplar, las personas que llevaban esos zapatos esfumadas en el punto más enardecido de su danza, dejándolos inexplicables, un símbolo de la urgencia, del movimiento y del abandono. Eran restos, sí, pero en nada se asemejaban a las caóticas apariciones anteriores. Estos eran puro presente, tenían un diseño, un orden y una intención (100-101).

De este modo, los seres arrojados de la ciudad por la basura terminan convertidos, en el centro, en desechos industriales, restos ellos mismos por haber renunciado progresivamente a la condición humana. La denuncia, de nuevo, está servida.

Lectura fácil (2018), de Cristina Morales

Concluyo mi repaso de escrituras subversivas en España, país que sintió tambalearse sus “seguridades cómodas” con las devastadoras consecuencias que acarrió a la sociedad el *tsunami* de 2008 y que, por ello, vio nacer el 15 de mayo de 2011 el movimiento de los indignados. Este se extendió por el territorio nacional a velocidad vertiginosa, expresando el hartazgo ciudadano ante lo que estaba sucediendo. Su correlato literario se encontró, como señalé más arriba, en las denominadas como “novelas críticas” (Becerra Mayor 2015) o “narrativas precarias” (Claesson 2019).

En este clima de descontento generalizado apareció *Lectura fácil* (2018), título con el que Cristina Morales ganó en España el Premio Herralde 2018 después de que el manuscrito hubiera sido rechazado –según muchas voces, debido a la virulencia del *fanzine* que integra en sus páginas– por la editorial Seix Barral²⁹. Curiosamente, el

29. Así lo señala en entrevista con Clara Morales: “No puedo hablar de lo que pasó exactamente. La novela iba a salir en Seix Barral. Pero por razones legales, porque pueden tomar represalias legales contra mí, no puedo hablar de lo que pasó. Sí

sello Anagrama ha convertido esta corrosiva novela en uno de sus mayores éxitos de venta reciente, concitando a partes iguales el aplauso de crítica y público.

Morales, licenciada en Derecho y Ciencias Políticas e interesada desde sus primeros trabajos en los discursos emancipatorios –*Los combatientes* (2013), *Malas palabras* (2015), *Terroristas modernos* (2017)–, parece hacerse eco en *Lectura fácil* del principio de “inestética” postulado por Alain Badiou (1998). Recuerdo cómo, para el pensador francés, el lenguaje artístico puede provocar la acción política –conseguir la parte de los “sin parte” (Rancière 1995: 118)– gracias a su capacidad de nombrar lo indeterminado e invisible, con lo que trasciende el régimen normativo de representación. Así, el carácter autosuficiente del arte permitiría crear un nuevo orden sensible, que incorporaría a los excluidos en el seno de la sociedad. Este hecho explicaría la elección de las protagonistas de la obra: cuatro mujeres “sin parte” en la sociedad –por su discapacidad intelectual, su condición de “okupas” o tuteladas, su libertad sexual, su discurso sin freno–, semejantes a los personajes que pueblan *La filial* de Celedón. Sin embargo, en este caso las marginales se rebelan contra la “lectura fácil” de sus existencias –entendiendo por esta la interpretación simple, normativa, adaptada a las “capacidades” de cada receptor³⁰– para reclamar su lugar en la sociedad.

El periplo vital de estas mujeres permite que el lector cuestione sus propios valores en cada página³¹, dando lugar a una desopilante sátira en

puedo decir que Seix Barral tuvo la novela y no la quiso (Morales 2019: n.p.).

30. Se entiende por “lectura fácil” un tipo de escritura nacida en los años sesenta para acercar los grandes clásicos de la literatura a los discapacitados intelectuales. Basada en la simplificación sintáctica y lingüística, la ausencia de ironía, juicios de valor y doble sentido, con el paso del tiempo fue aplicada a otras personas con dificultades de comprensión como migrantes o presos. Morales la describe como “un método neoliberal de escritura”, ajeno totalmente a la idea de literatura. De hecho, comenta en relación al diario que compone en wasap una de las protagonistas de acuerdo a sus consignas: “Mi objetivo como autora era ver si era capaz de usar este lenguaje creado por las instituciones capacitistas, por el capital en el mundo de la discapacidad, siguiendo el método pero dotándolo de otro contenido. Si he conseguido mi objetivo, aplico el método de lectura fácil para cuestionar la lectura fácil incluso teóricamente” (Morales 2019: n.p.).
31. Sus cargas de profundidad contra los más variados aspectos de la sociedad contemporánea recuerdan las de Zadie Smith en *White Teeth* (2001), Pola Oloixarac en *Las teorías salvajes* (2008) o Brigitte Vasallo en *Pornoburka* (2013), tres autoras de muy diversa procedencia que comparten con Morales, sin embargo, acíbar y maestría

la que son objeto de crítica desde las doctrinas *buenistas* al capitalismo rampante, desde el feminismo victimista al nacionalismo *de salón*. De ese modo, la literatura adquiere una enorme capacidad transformadora, haciéndonos intuir posibles caminos de emancipación para las insumisas protagonistas y, de camino, para quienes siguen sus andanzas.

El carácter anarcofeminista del texto se subraya ya en la pintada que lo subtítulo –“Ni amo. Ni dios. Ni marido. Ni partido. Ni de fútbol”–, lema caracterizado por la desmesura verbal y la ironía militante. Estas dos estrategias, constantes a lo largo de la obra, se conjugan con una estructura contrapuntística en la que cabe todo (no olvidemos que *satura*, en la base etimológica de la sátira, alude a la “mezcla”): desde treinta páginas de un irreverente *fanzine* creado por una de las protagonistas para adoc-trinar en el anarcofeminismo a sus compañeras –texto que aparece con la estética “pobre” y “manual” característica de estas publicaciones³², a las transcripciones de las reuniones en un ateneo libertario, las actas de declaración de diversos personajes en un juzgado que pretende esterilizar a una de las protagonistas o, como ya señalé, una novela escrita en wasap según el modelo de “lectura fácil”. La amalgama de todos estos discursos provoca una saturación cognitiva en el lector –de nuevo *satura* en la base del estilo de Morales– y, como consecuencia, revela con especial pertinencia la hipocresía de las instituciones que sustentan nuestra vida en sociedad.

Conclusión

Llega la hora de concluir estas páginas, en las que espero haber demostrado el interés de ciertas escrituras realizadas desde las esquinas del lenguaje que, en nuestros días, luchan contra el Capitaloceno. Signadas por la exigencia, denuncian que “algo no va bien”; o, lo que es lo mismo, que se puede cambiar la situación de los seres humanos en su búsqueda del “buen vivir”. Estos títulos testimonian los problemas de nuestra época

.....
narrativa.

32. La versión completa del *fanzine*, de cien páginas, es distribuida por Acció Llibertaria de Sants, colectivo al que pertenece Morales, quien señala: “El *fanzine* no tiene ni copyright ni copyleft, no tiene los derechos Anagrama ni nadie, lo suyo es que circule y se pueda fotocopiar libremente” (Morales 2019: n.p.).

sin renunciar a la ambición estilística pues, como leemos en *Un pistole-tazo en medio del concierto: acerca de escribir de política en una novela*: “Yo lo quiero todo. Quiero las historias de los presos, y quiero los jardines. Quiero, a ser posible, las historias que cuenten la relación directa, clara, nítida, entre los presos y los jardines” (Gopegui 2008: 29).

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pre-Textos, 1998.
- Badiou, Alain, *Peut-on penser la politique ?*, Paris, Le Seuil, 1985.
- , *Abrégé de métapolitique*, Paris, Le Seuil, 1988.
- , *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Le Seuil, 1998
- Barthes, Roland, *La préparation du roman*, Paris, Le Seuil, 2003.
- Bauman, Zigmunt, *Modernidad líquida*, México, FCE, 2003.
- Becerra Mayor, David, *La novela de la no-ideología. Introducción a la producción literaria del capitalismo avanzado en España*, Madrid, Tierradenadie, 2013a
- , “La llamada novela de la crisis es un cántico nostálgico a la vida anterior a la caída de Lehman Brothers”, *eldiario.es*, 23/10/2013.
- (ed.), *Convocando al fantasma: Novela crítica en la España actual*, Madrid, Tierradenadie, 2015.
- Benjamin, Walter, *El autor como productor*, México, Itaca, 2004.
- Blanchot, Maurice, *La communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983.
- , *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1988.
- Cárcamo-Huechante, Luis, *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2007.
- Cárdenas, Mauro Javier, *Los revolucionarios lo intentan de nuevo*, Barcelona, Random House, 2018.
- Celedón, Matías, *La filial*, Santiago de Chile, Alquimia, 2012.
- Checa Vaquero, Diana, “Perspectivas grotescas sobre el poder: *Karnaval*, de Juan Francisco Ferré”, *HispanismeS*, nº 9, 2017, p. 43-57.
- Claesson, Christian, “En busca del sentido: Exceso y crítica social en *Karnaval* de Juan Francisco Ferré”, in David Becerra Mayor (ed.), *Convocando al fantasma: Novela crítica en la España actual*, Madrid, Tierradenadie, 2015, p. 395-420.
- (ed.), *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad de la cultura española actual*, A Coruña, Hoja de Lata, 2019.
- Cohen, Marcelo, “Prosa de estado y estados de la prosa”, *Otra parte*, nº 8, 2006, p. 1-8.
- Cuevas, Alejandro, *Mi corazón visto desde el espacio*, Palencia, Menoscuarto, 2019.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 2001.
- Emmelhainz, Irmgard, *Alotropías en la trinchera evanescente. Estética y geopolítica en la era de la guerra total*, Puebla, BUAP, 2012.
- Espósito, Roberto, *Categorías de lo impolítico*, Buenos Aires, Katz, 1988.

- Ferré, Juan Francisco, “El relato robado. Notas para la definición de una narrativa mutante”, in *Mímesis y simulacro: ensayos sobre la realidad (del Marqués de Sade a David Foster Wallace)*, Málaga, EDA, 2011, p. 229-241.
- Garramuño, Florencia, *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*, Buenos Aires, FCE, 2009.
- Gopegui, Belén, *Un pistoletazo en medio de un concierto. Acerca de escribir de política en una novela*, Madrid, Editorial Complutense, 2008.
- Han, Byung-Chul, *Psicopolítica*, Barcelona, Herder, 2014.
- , *La expulsión de lo distinto*, Barcelona, Herder, 2017.
- Gefen, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au xx^e siècle*, Paris, Corti, 2017.
- Hardt, Michael y Antonio Negri, *Imperio*, Barcelona, Paidós, 2005.
- Incardona, Juan Diego, *Las estrellas federales*, Buenos Aires, Interzona, 2016.
- Keizman, Betina, *Los restos*, Santiago de Chile, Alquimia, 2014.
- Lacoue-Labarthe, Philippe y Jean-Luc Nancy (eds.), *Rejouer le politique*, Paris, Galilée, 1981.
- , *Le retrait du politique*, Paris, Galilée, 1983.
- Léger, Marc James, *Vanguardia: Socially Engaged Art and Theory*, Manchester, Manchester U.P., 2019.
- Lévinas, Emmanuel, *Totalité et Infini; essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de Poche, 1991.
- Locane, Jorge, *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos, actores*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2019.
- Manetto, Francesco, “Bogotá 38: voces para contar Latinoamérica”, *El País*, 20 de enero de 2018.
- Massuh, Gabriela, *Desmonte*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2015.
- Morales, Cristina, *Lectura fácil*, Barcelona, Anagrama, 2018.
- , “Con *Lectura fácil* quería poner al lector en la diana”, *Infolibre*, 17 de enero de 2019.
- Mozo Martín, Borja, “Narración mutante, ¿narración militante? Estrategias de representación de la economía monetaria en la narrativa española actual”, in Mihai Iacob y Adolfo R. Posada (eds.), *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*, Bucarest, Ars Docendi/Universidad de Bucarest, 2018, p. 141-160.
- Muñoz Molina, Antonio, *Un andar solitario entre la gente*, Barcelona, Seix Barral, 2018.
- Nancy, Jean-Luc, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1983.
- Noguerol, Francisca, “Narrar sin fronteras”, in Jesús Montoya y Ángel Esteban (eds.), *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2008, p. 19-33.
- , “Utopías intersticiales”, in Francisca Noguerol, M^a Ángeles Pérez, Ángel Esteban y Jesús Montoya (eds.), *Literatura más allá de la nación: de lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2011, p. 61-76.
- , “Memorias que salvan: distopías críticas en español”, *Alba de América*, vol. 39, n^o73, 2019, p. 75-96.
- , “Escrituras expandidas y memoria: continuidad y ruptura en el siglo XXI”, in Robin Lefère, Fernando Díaz y Lidia Morales (eds.), *Perspectivas sobre el*

- futuro de la narrativa hispánica: ensayos y testimonios*, Alicante, Universidad de Alicante, 2020, p. 49-72.
- , “Pervivencia de las vanguardias en el siglo XXI”, in Selena Millares (ed.), *La vanguardia y su huella (siglos XX y XXI)*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2020, p. 36-54.
- Piglia, Ricardo y León Rozitcher, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)/Mi Buenos Aires querida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Quirós, Mariano, “La vida en el aire”, *La luz mala dentro de mí*, Buenos Aires, Factotum, 2016, p. 43-64.
- Rancière, Jacques, *La méfente*, Paris, Galilée, 1995.
- , *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.
- , *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.
- , *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique, 2014.
- Reati, Fernando, *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1095-1999)*, Buenos Aires, Biblos, 2006.
- Rivera Garza, Cristina, “Semiocapitalismo y escritura”, blog *U-tópicos contemporáneos*, 17 de julio de 2012.
- , *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, Barcelona, Tusquets, 2013.
- Rodríguez Simón, Natalia, *La vi mutar*, Buenos Aires, Wu Wei, 2013.
- Ronsino, Hernán, *La descomposición*, Buenos Aires, Interzona, 2007.
- Santamaría, Alberto, *Paradojas de lo cool. Arte, literatura, política*. Santander, La Vorágine, 2016.
- , *Narración o barbarie. Fragmentos para una lógica de la confusión en tiempos de orden*, Vitoria, Sans Soleil, 2017.
- , *Alta cultura descafeinada. Situacionismo low cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo*, Madrid, Siglo XXI, 2019.
- Tabarovsky, Damián, *Literatura de izquierda*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.
- Toledo, Camille de, *Punks de boutique*, Oaxaca, Almadía, 2007.
- Zafra, Remedios, *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, Barcelona, Anagrama, 2017.
- Žižek Slavoj, *En defensa de la intolerancia*, Madrid, Sequitur, 2007.

La censura y sus derivas en la literatura argentina de 1969

El proceso contra *Nanina* de Germán García

Carlos Walker

CONICET - Universidad de Buenos Aires

Introducción

En mayo de 1969 se imprime la segunda entrega de la revista *Macedonio*, dirigida por Alberto Vanasco y Juan Carlos Martini. Junto con la nota editorial, otros dos artículos se concentran en un mismo tema: la censura. Si bien cada texto explora diferentes perspectivas, la mera lectura de sus títulos insinúa un aire de familia: “A censurar, censores”, firmado por “Los directores”; “¡Más censura!”, de Enrique Molina; “Homenaje a la censura”, por Aldo Pellegrini. Una cita de Juan Goytisolo, ubicada como epígrafe de todo el número, pondera el carácter estimulante de la censura cuando se trata de escribir, anticipando así aquel rasgo compartido por las distintas colaboraciones.

No hay creación sin censura. Palabras más, palabras menos, todos parecen acordar en esta ambivalencia ante la práctica censora que, como veremos aquí, en 1969 tuvo un gran auge en Argentina. Si para empezar evoco esta concepción general de dicha práctica, es porque me interesa poner a distancia esa consabida ambigüedad de la censura. Dicho de otro modo, para limitar los alcances de lo que sigue conviene desprenderse de la rápida analogía entre cualquier tipo de prohibición y la censura, sobre todo porque tratándose de literatura, o incluso para las artes en general, se suelen ofrecer formulas que hacen de la censura un emblema coercitivo de la imaginación: *escribir es borrar la tradición; corregir es*

tachar; la autocensura es la técnica artística por excelencia; las expectativas de recepción son un modo de la censura; no hay mercado sin censura, etcétera. Todo este aglomerado de frases resume algunos lugares comunes, busca subrayar una evidencia: “Asimilar la censura a coerciones de todo tipo es banalizarla”¹.

El mismo Robert Darnton entrega a su vez un enfoque sobre el estudio de la censura que haremos propio en lo que sigue. En primer lugar, se concentra exclusivamente en la censura literaria sancionada por un poder estatal. En segundo lugar, esa demarcación lo lleva a detenerse en la convergencia de dos tipos de poder, el del Estado y el de la comunicación. En tercer lugar, la censura ejercida sobre la comunicación literaria enseña tanto la capacidad estatal de moldear la literatura, como el grado en que la literatura manifiesta su capacidad de ser una *fuera en obra* dentro del orden social². De este modo, se limita la proliferación de sentidos que parece convocar la censura, al tiempo que se valoran los razonamientos de los censores como expresiones del poder de la literatura en un contexto determinado. De paso, se evita la caricatura que hace de los catones una legión de burócratas iletrados destinados a ejemplificar el costado más grotesco del ejercicio del poder³.

En este marco, el objetivo de este artículo es analizar un caso de censura oficial aplicado sobre una novela específica: *Nanina* de Germán Leopoldo García, editada en agosto de 1968 por el sello Jorge Álvarez, cuya circulación fue prohibida definitivamente por un fallo emitido el 27 de junio de 1969. A grandes rasgos, se trabaja con la siguiente hipótesis: la censura de *Nanina* permite detenerse en elementos específicos del campo literario y cultural argentino de fines de los años sesenta. En otras palabras, estudiar el proceso de prohibición de esta novela, junto a algunos efectos inmediatos de esta normativa en la circulación de la literatura, se propone como una vía de acceso a modos específicos en que lo literario se manifiesta en 1969. Una vez recorridos

1. Robert Darnton, *De la censura. Essai d'histoire comparée*, París, Gallimard, 2014, p. 290. La traducción me pertenece.
2. *Ibid.*, p. 7-20.
3. Así, Darnton se distingue de posturas como las de Leo Strauss que, entre otras cosas se confían a la inteligencia superior de los escritores ante “los hombres irreflexivos” encargados de la censura. Véase Leo Strauss, *La persecución y el arte de escribir*, Buenos Aires, Amorrortu, 2009, p. 33.

los textos de la defensa y de la sentencia judicial, y una vez constatadas algunas de sus consecuencias inmediatas, la censura de *Nanina* se revela como un eficaz vector de contemporaneidad, o sea, como una vía circunscripta para acceder a distintas modalidades de lo contemporáneo, de ser ante el tiempo, tal y como se expresan en 1969. En función de este objetivo, se realiza primero una descripción general de la censura en el campo cultural del '69, para luego analizar las actas del juicio y algunos de sus efectos. Valga la aclaración, puesto que el interés es la censura y sus consecuencias, no analizaremos las particularidades de la novela. La censura de *Nanina* entonces, como una estrategia para dar cuenta de los modos de leer en un presente determinado.

1969, año de la censura

Antes de analizar los detalles del proceso a *Nanina*, es pertinente trazar un panorama sucinto del año en que este tiene lugar, ya sea como recordatorio de las fuertes tensiones políticas que lo recorren, ya sea como manera de mostrar el lugar destacado que ocupa la censura en los distintos medios gráficos, siendo una fuente permanente de noticias y de reflexiones críticas sobre su accionar. Como aquí se trata más de lo segundo que de lo primero, será por ese sesgo que trazaré esta visión general. Para ello, tomaré en consideración una serie de coincidencias que permiten trazar un arco desde las fechas de inicio del proceso judicial hasta el día en que se dicta la sentencia condenatoria.

El diario *La Prensa* publica el 24 de diciembre de 1968 la primera noticia referida al juicio contra el autor y los editores de *Nanina*. A efectos de una denuncia presentada por el fiscal católico Guillermo de la Riestra, a esa altura todo una celebridad en lo tocante a los procesos judiciales contra films y libros, el juez Edmundo Sanmartino ordena el secuestro y la prohibición de la novela de Germán García “por considerarla de carácter presuntamente obscena” (101)⁴.

-
4. Uno de los documentos centrales en que se basa este artículo es un libro preparado por Daniel Ortiz, publicado en agosto de 1969, que incluye el siguiente material: todas las reseñas de las que fue objeto *Nanina* en distintos medios nacionales e internacionales; los textos presentados por el abogado defensor y por el juez; los efectos de la condena en la prensa; una entrevista especial a Germán García. Véase Daniel Ortiz, *Proceso a Nanina*, Ediciones LH, Buenos Aires, 1969. Por lo mismo,

Ese mismo martes 24 el Ministro del Interior Guillermo Borda, en representación del gobierno de facto vigente desde junio de 1966 y liderado por Juan Carlos Onganía, promulga la nueva ley 18.019 que instauraba un nuevo Ente de Calificación Cinematográfica. De acuerdo con una nota aparecida en el semanario *Siete días* en su edición del 6 de enero de 1969, la confección de la ley habría tomado como modelos a la ley utilizada en la España de Franco hasta principios de los sesenta, y a la ley que establecía una comisión de censura en Estados Unidos y que había estado vigente hasta 1958⁵. En suma, dos leyes caducas sirven para sentar las bases de la nueva legislación argentina sobre la difusión cinematográfica. Desde luego, estas designaciones corresponden a una legislación que promovía un mayor control del cine y facilitaba los procesos de censura⁶.

La reiterada aplicación de esta nueva ley va a determinar un protagonismo de la censura como tema de interés a lo largo de 1969, ya sea

en el resto del artículo esta referencia será la única cuya paginación se consigne entre paréntesis en el cuerpo del texto. Por otra parte, cabe aclarar que si bien no he encontrado fuentes sobre la historia de compilación de este libro por parte de Ortiz, todo indica que García habría sido parte activa de su confección y de su edición. Para ello, es preciso considerar, por un lado, que Ortiz junto a García habían integrado poco antes una publicación conjunta que incluía textos de ambos y de otros tres jóvenes escritores (Gregorio Kohon, Martín Micharvegas y José Peroni), todos ellos presentados como escritores capaces de dar cuenta de “una conciencia contemporánea del lenguaje”: A.A.VV., *Mano de obra*, Buenos Aires, Sunda B.A., 1968. Por otro lado, y para seguir con los datos sobre la cercanía entre Ortiz y García, el primero tuvo a su cargo la reseña del libro compilado por Germán García *Hablan de Macedonio* (1969), publicada en el número 7 de *Los Libros*, mientras que *Tirapiédras*, la novela de Ortiz fue reseñada en el último número de *Literal* (1977), la revista que para ese entonces era dirigida exclusivamente por García. En cuanto al grupo Sunda, que integraba Ortiz y al que García acompaña en la publicación colectiva de 1968 ya referida, véase Federico Barea (ed.), *Argentina Beat. Derivas literarias de los grupos OPIUM y SUNDA (1963-1969)*, Buenos Aires, Caja Negra, 2016. Por otro lado, para mayor información sobre otras intervenciones como censor del fiscal De la Riestra, véase Alejandrina Falcón, “Hacia el hondo bajo fondo: prohibición y censura de traducciones en Argentina (1955-1972)”, *Trans. Revista de Traductología*, 23, 2019, p. 83-96.

5. Anónimo, “Nueva embestida de la censura”, *Siete días*, 87, 06/01/1969, p. 18-19.
6. Para otros detalles sobre la promulgación de la ley, donde también se encontrarán repasos históricos de la censura cultural en la Argentina, véase: Anónimo, “La censura en acción”, *Análisis*, 408, 08/01/1969, p. 6-7; Anónimo, “Censura: los ojos en la tijera”, *Panorama*, 95, 18/02/69, p. 52-53; Anónimo, “Ya tiene censor el pueblo”, *Primera Plana*, 322, 25/02/1969, p. 60-63.

en los semanarios de información⁷, ya sea en revistas especializadas como *Los Libros*, *Cine & Medios*, o la ya mencionada *Macedonio*. La gran atención que le dedica la prensa es consistente con la asidua aplicación que se hizo de ella y, por añadidura, esta suerte de publicidad de la censura se corresponde con una preocupación de la autoridad por el carácter masivo del cine, la que se explicita en los “Fundamentos” de la ley: “Desde hace muchos años viene siendo especial preocupación de los poderes públicos la influencia que tiene el espectáculo cinematográfico sobre las costumbres de vastos sectores de la población, y especialmente, la juventud”⁸.

Una de las novedades de la nueva ley era la posibilidad de prohibir películas, pues la normativa anterior sólo permitía cortes y calificación por edad, y tenía que recurrir a una antigua treta burocrática (dificultar el trámite de visado del film) para conseguir que tal o cual película no llegase a las salas. En este marco, *Teorema* de Pier Paolo Pasolini fue el caso que concitó mayor atención en la prensa, pues habiendo sido autorizada su proyección con cortes por el Ente de Calificación, de inmediato y antes que llegara a las salas, el mismo ministro Borda ordenó que el film no fuera exhibido, previa creación de un tribunal *ad hoc* que ratificara su decisión⁹. La irregularidad del proceso de censura provocó airadas respuestas en los medios escritos, todas ellas infructuosas a la hora de modificar la decisión del gobierno¹⁰. Más allá del detalle de las aplicaciones que hizo posible esta nueva ley, me interesa dejar consignado que gracias a su desembozada práctica el tema de la censura se instaló como uno de los contenidos recurrentes en las páginas culturales de los semanarios¹¹.

7. Por ejemplo, la portada de *Primera Plana*, n° 322, dedicada por entero a la nueva ley de censura.

8. Citado en Andrés Avellaneda, *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, vol. I, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986, p. 100.

9. Véase al respecto: “*Teorema*. Censores al cuadrado”, *Panorama*, 106, 06/05/1969, p. 12.

10. Véase: Anónimo, “El teorema de la censura”, *Análisis*, 427, 20/05/1969, p. 63-64; Anónimo, “Censura: lo que les falta a los argentinos”, *Primera Plana*, 332, 06/05/1969, p. 70; Anónimo, “¡Ufa con la censura!”, *Siete días*, 106, 19/05/1969, p. 90-91.

11. Dos ejemplos más pueden servir como suplemento de este panorama general: 1) El conservador semanario *Análisis* anuncia en su primera portada del año un tratamiento de la nueva ley en estos términos: “Ley de censura: Policía de la expresión” (n° 408, 08/01/1969); 2) El primer film prohibido por la ley fue *Ufa con el sexo* del director argentino Rodolfo Kuhn, una suerte de comedia dramática en

Sin embargo, después que el juez dictara la sentencia contra *Nanina* el viernes 27 de junio, la cobertura de prensa fue escasa, sólo algunas breves notas informativas resumían el fallo y certificaban el fin del proceso judicial. La noticia, incluso, demoró unos días en llegar a los diarios, y recién entre el 2 y el 3 de julio los matutinos se hicieron eco de la sentencia¹². El mismo día 27 una protesta contra la visita oficial de Nelson Rockefeller –en ese entonces gobernador del estado de Nueva York, de gira por la región en representación del presidente Richard Nixon– terminó con un fuerte operativo policial, en el que las fuerzas represivas le dispararon a quemarropa, con resultado fatal, al periodista y dirigente sindical Emilio Jáuregui. Así, un mismo día coinciden dos intervenciones estatales que buscan eliminar expresiones tan diversas como la literatura y la protesta social.

En este punto es preciso recordar que un mes antes, el 29 y 30 de mayo, había tenido lugar el Cordobazo, una masiva pueblada que, junto con otras grandes protestas y enfrentamientos de ese año, dieron comienzo a un período denominado “lucha de calles”, cuyo horizonte apuntaba a la toma del poder y a la revolución política¹³.

Para cerrar este apretado panorama de 1969, entre el auge de la censura y de las confrontaciones con el gobierno de facto encabezado por el general Onganía, vale la pena mencionar otros fenómenos cercanos en el tiempo. Por ejemplo, apenas tres días después del fallo, el lunes 30 de junio cerca del mediodía, fue asesinado el líder de la CGT fracción Azopardo Augusto Timoteo Vandor, poco antes de que lo pasaran a buscar para un asado con funcionarios del gobierno. La relevancia política de este asesinato bien podría servir para conjeturar

la que el hijo de un empresario se enamora de una prostituta, lectora de Simone de Beauvoir, a la que en un principio creyó haber conquistado con sus encantos, pero que más allá de una correcta relación laboral con su cliente no demuestra mayor interés por el hidalgo muchacho. El film fue prohibido en cumplimiento del artículo 9° de la ley 18.019, pues se consideró que atentaba contra el estilo de vida nacional. El film está disponible en línea.

12. Véase Daniel Ortiz (comp.), *op. cit.*, p. 125-132.

13. Para el término “lucha de calles” véase Balvé, Beba y al., *Lucha de calles, lucha de clases. Elementos para su análisis (Córdoba 1971-1969)*, Buenos Aires, R&R, 2006. Y como botón de muestra sobre lo segundo, véase González Trejo, Horacio, *Argentina: tiempo de violencia*, Buenos Aires, Carlos Pérez, 1969; Altamirano, Carlos, “Memoria del 69”. *Punto de Vista*, 49, 1994, p. 5-7; Balve, Beba y Balve, Beatriz, *El '69. Huelga política de masas. Rosario-Cordobazo-Rosario*, Buenos Aires, R&R, 2005.

que ella determina, de algún modo, la falta de interés que suscita la condena a *Nanina*, una de las novelas más vendidas de 1968. Pero como no podemos ir muy lejos con esta conjetura, conviene también anotar un efecto más concreto de este homicidio en el campo literario: se dispara la venta de *¿Quién mató a Rosendo?* y al poco tiempo aparece su segunda edición¹⁴. Mientras que su autor, Rodolfo Walsh, se ve obligado a pasar a la clandestinidad, pues el gobierno solicita su detención una vez consumada la muerte del sindicalista. El libro, si cabe recordarlo, es una minuciosa investigación que señala a Vandor como el principal responsable de la muerte a traición del también sindicalista Rosendo García en mayo de 1966.

En resumen, la sanción recibida por el libro de Germán García tiene lugar en un año que está marcado por un crecimiento exponencial de las prácticas censoras por parte del poder estatal. Dentro del cual, la entrada en vigencia de un nuevo tipo de control de la exhibición cinematográfica es la punta de lanza de un tipo de accionar que se va expandiendo hacia otro tipo de expresiones¹⁵. Este creciente despliegue del discurso de la censura es el que considera Andrés Avellaneda a la hora de definir este período como una etapa de acumulación y desarrollo de la censura. Si bien se propone comprender a esta etapa como un antecedente para la sistematización y efectividad “casi total” de la censura que se consolidará en los años setenta, Avellaneda ubica al aparato censor instalado en 1969 como el “núcleo conceptual” de las prohibiciones que se aplicaron después sobre el conjunto de las producciones culturales¹⁶. Algo que, de hecho, ya preveía el ministro Borda en la conferencia de presentación de la nueva ley cinematográfica: “Este es el primer paso de una acción que se proyectará a la radio, la televisión, el teatro y las revistas y no es su propósito sofocar la creación artística pero sí atacar la audacia y la violencia [...] con el apoyo de la gran masa de la población que está harta de erotismo, violencia e inmoralidad”¹⁷.

.....
14. Rodolfo Walsh, *¿Quién mató a Rosendo?*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1969. La primera edición es de mayo, la segunda de agosto.

15. Otro hito en este aspecto es el cierre del semanario *Primera Plana* ordenado por el gobierno de Onganía en agosto de este mismo año.

16. Andrés Avellaneda, *op. cit.*, p. 42.

17. *Ibíd.*, p. 101.

Así las cosas, si se considera la relevancia que adquiere la censura en 1969 dentro del terreno cultural, se puede ponderar el carácter único que en este contexto tienen los documentos del proceso judicial contra *Nanina* compilados por Daniel Ortiz. Más aún, puesto que las otras prácticas censoras aplicadas ese año rechazaban abiertamente la confección de documentos públicos.

Las censuras de *Nanina*

Para continuar, repaso algunos datos de la circulación del libro. La primera recepción de *Nanina* es un ejemplo de un fenómeno hoy extinto en el campo literario: un primer libro de un joven de 23 años, hasta el momento inédito, que fue elogiado y consagrado antes de ser publicado. El primero en ponderar la novela por escrito fue Rodolfo Walsh en *Primera Plana*. Corría diciembre de 1967 y faltaban ocho meses para su publicación. “Hoy puede resultar inverosímil –dice Ricardo Strafacce– pero lo cierto es que desde mayo de 1968 Germán García, cuya fama se cimentaba exclusivamente en una novela que todavía no se había publicado, ya concedía reportajes”¹⁸. Una vez impresa en el mes de agosto se suceden las reseñas en distintos medios nacionales e internacionales, rápidamente el libro se gana un lugar entre los *best-sellers* de los semanarios de información, y ya a principios de septiembre ocupa el primer lugar en el *ranking* de *Primera Plana*¹⁹. Como quedó dicho, unos meses más tarde, a poco de agotarse la cuarta edición (unos veinte mil ejemplares vendidos), a fines de diciembre del '68, se informa en la prensa de la denuncia por “presunción de obscenidad”. En consecuencia, se ordena el secuestro de los volúmenes disponibles en el depósito de la editorial Jorge Álvarez y en librerías (en total, fueron 54 ejemplares requisados, los que fueron quemados según ordenó luego la sentencia)²⁰.

Por otra parte, la gran mayoría de las reseñas del libro aparecidas antes de iniciado el proceso judicial fueron elogiosas. Entre los tópicos más reiterados, los comentarios ponderaban la crudeza del relato

18. Ricardo Strafacce, *Oswaldo Lamborghini, una biografía*, Buenos Aires, Mansalva, 2008, p. 147.

19. Véase Daniel Ortiz, *op. cit.*, p. 8-49, 61-70.

20. Edmundo Sanmartino, “Sentencia”, in Daniel Ortiz, *op. cit.*, p. 95.

autobiográfico, definiéndola como una novela de iniciación rigurosamente argentina²¹; el vínculo con la juventud de la época, ya sea por el uso de un lenguaje directo, como por la rebeldía y desdén con que el narrador repasa su historia familiar y cuenta su partida desde Junín a Buenos Aires²². Entre la gran cantidad de textos que comentaron la aparición del libro sobresale, ante todo, una tendencia a leer la novela como el testimonio de la vida de Germán Leopoldo García, el joven de 23 años que firma la novela, y que además tiene el mismo nombre que su protagonista²³. La juventud es uno de los criterios que determinan el reconocimiento de la novela, al tiempo que señala un factor decisivo del llamado “boom del libro argentino”²⁴. Por último y en línea con lo anterior, se alude también al talento en ciernes del escritor y a su precoz cultura, capaz de exhibir diversas marcas de la biblioteca universal, donde desfilan los nombres de Joyce, Henry Miller, Kerouac, Arlt, Macedonio, Gombrowicz, entre otros. A lo que se superpone el esfuerzo reiterado del narrador por enfrentarse a la institución literaria –“Sé que tengo que eliminar esta idea de hacer literatura”²⁵–, quien también declara en algunos

21. Félix Luna, “Sin título”, *Clarín*, 05/09/68, y Anónimo, “Sin título”, *Siete días*, 15/09/1968, ambos in Daniel Ortiz, *op. cit.*, p. 26, 28.

22. Anónimo, “Sin título”, *La Capital*, s/f, y Mercedes Rein, “Sin título”, *Marcha*, noviembre 1968, ambos in Daniel Ortiz, *op. cit.*, p. 47, 65.

23. Al respecto cabe dejar consignado un cambio significativo que el autor introduce en la última edición de *Nanina* del año 2012: la identidad onomástica entre el protagonista del relato y el autor de la novela que se verifica en la primera edición, ha sido deliberadamente modificada. En la edición preparada para la *Serie del recién venido* dirigida por Ricardo Piglia, el autor ya no utiliza Leopoldo en su firma, mientras que el protagonista ya no se llama igual que el autor, sino que ahora es tan sólo “Leopoldo García”. Si bien este mero cambio podría alentar toda una vía conjetural sobre la diferenciación entre la función autor y la primera persona que narra, en aras de una reflexión sobre las escrituras autoficcionales, para los fines de este trabajo es más apropiado conformarse con señalar que las respectivas supresiones de los nombres de pila, del autor y del personaje, alteran las condiciones de presentación del relato y, de paso, vuelven evidente que no toda supresión es censura o autocensura. Germán García, *Nanina*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968, p. 60, y *Nanina*, Buenos Aires, FCE, 2012, p. 65.

24. Sobre la importancia de la representación de la juventud a fines de los sesenta y su diálogo con la novela, véase Isabella Cosse, “Germán Leopoldo García y *Nanina*: claves de lectura para una novela de los '60”, *Hispanamérica. Revista de Literatura*, 32 (96), p. 103-114. En cuanto al mencionado “boom del libro argentino”, véase José Luis de Diego, “La edición de literatura en la Argentina de fines de los sesenta”, in Carlos Walker (dir.), *Cuadernos LIRICO, Un año. Literatura argentina 1969*, 15, 2016. En línea, último acceso: 07/03/2020.

25. Germán García, *Nanina*, Jorge Álvarez, *op. cit.*, p. 25.

pasajes buscar una vía alternativa al realismo como código de lectura de las peripecias narradas. Como se verá más adelante, García seguirá afirmando, con insistencia, este enfrentamiento con el realismo y con la institucionalidad literaria. De todos modos, el esfuerzo por reclamar una suerte de lectura macedoniana, o incluso experimental, de la novela se revelará infructuoso ante el ímpetu aventurero del anecdotario juvenil que domina sus páginas. Y esto no sólo se verifica en las distintas valoraciones críticas suscitadas por *Nanina*, sino que también se refleja en los textos redactados por los letrados en ocasión del juicio²⁶.

Así las cosas, tenemos un primer libro escrito por un joven de 23 años, y que rápidamente fue convertido en un fenómeno literario: primero elogiado, después impreso y vendido, luego comentado profusamente en los medios, y al cabo de unos meses, prohibido. Valga la evidencia, la censura llega tarde a *Nanina*, y todo indica que atraída por la resonancia que adquiere el libro. Entre paréntesis, en este carácter masivo radica la importancia de considerar a la nueva ley de difusión cinematográfica como el telón de fondo del proceso condenatorio de la novela. Decía, la tardía irrupción de la censura sugiere un aspecto temporal de su entrada en escena. En este sentido, la práctica del censor parece soñar con invertir el curso del tiempo hasta borrar eso que fue publicado, aunque esta fantasía no sea posible sin tintes paradójicos: lo que ha sido dicho ha de ser eliminado, ha de volverse inaccesible, inexistente, pero esa ausencia necesita dejar huellas, para de ese modo obtener un testimonio del poder que ha decidido su tachadura.

Para abordar algunas de las cuestiones que atañen a la prohibición de la novela, voy a presentar brevemente dos vías paralelas en donde la censura y sus efectos muestran algunos rasgos del presente en el que confluyen. Por un lado, revisaré las contemporaneidades en disputa que son posibles de establecer a partir de las actas del juicio; por otro, los efectos inmediatos de la censura, ya sea considerando algunas particularidades de la circulación literaria, ya sea desde los distintos textos que fue publicando el propio García en 1969.

.....
26. También reseñas negativas –de *La Nación* y de Alicia Alonso en *Sur*– leyeron la novela en clave realista, subrayando el uso de un lenguaje innecesariamente soez, lo que los lleva a suponer un guiño a la moda y a su mero valor de mercado. Véase Daniel Ortiz, *op. cit.*, p. 25, 33-37.

Un censor piensa la literatura de su tiempo

Lo que sigue parte de la siguiente idea: los elementos que determinan la censura de la novela nos entregan una “descripción en negativo” de las concepciones de la literatura de 1969. Tomo prestada esta hipótesis del ensayo de William Marx *La Haine de la littérature*. Allí, a grandes rasgos se analizan una serie de discursos “antiliterarios”, bajo el supuesto que en los discursos que menosprecian la literatura se condensa una serie de características que dan cuenta cómo se concibe lo literario en una época determinada. En suma, el odio se propone como puerta de entrada a los poderes que se le adjudican a la literatura²⁷.

Para el caso que me interesa, y en concordancia con la propuesta de Darnton mencionada en la introducción, se trata de leer bajo esta perspectiva los textos presentados en el juicio contra *Nanina*, vale decir, como una manera de aproximarse a aquello que se entendía por literatura a fines de los años sesenta en Buenos Aires.

El mismo estudio de Darnton ya referido propone que el ejercicio de la censura literaria implica una permanente lucha por el sentido²⁸. En el proceso contra *Nanina*, de hecho, tanto el abogado defensor, Bernardo Beiderman, como el juez que dictamina la culpabilidad, Edmundo Sanmartino, ponen de manifiesto esta meta compartida. Ambos declaran que su objetivo principal es delimitar los alcances de lo obsceno: “todo el problema finca en establecer qué ha de entenderse por “obsceno” en el plano jurídico-penal” (76), dice el abogado defensor; y el juez: “Corresponde, ante todo, fijar criterio sobre el concepto y alcance del término “obsceno”” (93). Para sumarle una capa, infaltable en el desarrollo de la censura local, todo esto se plantea en relación a las costumbres de la sociedad argentina.

Obscenidad y actualidad de las costumbres nacionales. Esto le da un marco a la discusión jurídica que tendrá lugar a propósito de *Nanina*. El

.....
27. “Il arrive que ces discours proposent une *description en négative de la littérature de leurs temps* : ils en dessinent les ambitions, les pouvoirs, les échecs ; ils expriment une attente à son égard – déçue, bien entendu – ; ils permettent paradoxalement de mieux connaître cette même littérature qu’ils attaquent et le contexte idéologique dans lequel elle s’insère”. William Marx, *La Haine de la littérature*, Paris, Minuit, 2015, p. 12, cursivas mías.

28. Robert Darnton, *op. cit.*, p. 290.

pleito entonces, pretende resolver las fronteras locales de la obscenidad dentro de un modo de expresión específico, la literatura. Las argumentaciones de ambos litigantes se organizan a partir de esta intersección entre los límites de lo obsceno y la capacidad de la comunicación literaria de lidiar con ellos. Para el defensor, se trata de “realismo erótico”, al que plantea en oposición a la “pornografía”. Para el juez, en cambio, la novela de García hace gala de un “lenguaje obsceno y pornográfico”, que niega todo pensamiento, que “conspira contra la libertad” y que, por lo tanto, no ha de ser concebido como literatura.

Esta mera confrontación general de las ideas del defensor y del juez al respecto, dan una idea sobre el interés del asunto que nos convoca. A fin de cuentas, para llegar a una solución ambas partes se ven llevadas a elaborar teorías *ad hoc* sobre una de las preguntas más problemáticas, atractivas, complejas, insustanciales o repetidas que haya rodeado al universo de la escritura, a saber, ¿qué es la literatura?

A partir de estas cuestiones veremos, por separado, algunos detalles de cada uno de estos textos. En cuanto al de la defensa –un texto mucho más extenso que el del juez, plagado de citas y nombres de autores–, se le puede caracterizar, de entrada, como una presentación que se confía a la grandilocuencia de aquel que tiene a la historia y a la razón de su lado. Beiderman, con soltura calculada, recorre distintas perspectivas desde las que va construyendo una declamación que se sabe victoriosa. Así, todo indica que el abogado defensor juega con las cartas marcadas, aunque no logra disimularlo. Por ejemplo, cuando hace un breve repaso de la historia de la censura literaria, Beiderman no titubea a la hora de establecer cercanías entre el uso del lenguaje popular del *Quijote* o de Victor Hugo y el de *Nanina*, o en mencionar como argumento exculpatorio la presencia en el Museo nacional de Bellas Artes del “profundo beso en bronce de Rodin, [que] recompone en un abrazo totalitario las dos mitades de la pareja humana” (77). La exageración, a veces raya en lo ridículo, como cuando cita a Bertrand Russel diciendo una frase perfectamente banal e inconducente: “no hay nada de malo en el sexo” (78).

En paralelo a estas apelaciones a la historia cultural, el defensor de *Nanina* busca la simpatía del juez mediante una vieja estrategia: mimetizarse con el adversario. Esto último, lo pone en práctica mediante alabanzas hacia aquello que se podía suponer la

ideología oficial. Con ese artilingio alude, por ejemplo, a la “sexofobia” propia del bloque soviético, para luego diferenciarla de la revolución sexual emanada desde los Estados Unidos, país al que define como “el meridiano de Occidente” (78). Lo mismo sucede cuando evoca la moral de la iglesia católica, a la que describe como una institución que está siempre atenta a los cambios sociales, y que no ha dejado de promover una relación directa con la realidad sexual, en el entendido que “no hay que tener vergüenza de hablar de aquello que Dios no tuvo vergüenza en crear” (86).

En sintonía con lo anterior, otro de los elementos considerados por la defensa se desprende de la sociedad de consumo en ciernes. La “gran industria del entretenimiento” y la publicidad son descritas como herramientas que se nutren, permanentemente, de la curiosidad sexual. Aquí, la alusión a las imágenes televisivas y cinematográficas se vuelve, de nuevo, moneda de cambio de una masividad que atañe a la “pareja humana” y a su sexualidad.

Todos estos antecedentes le sirven a Beiderman para afirmar que no hay nada de obsceno en *Nanina*, en el supuesto que la novela no hace más que continuar un movimiento más amplio y que corresponde a la sociedad Occidental, de la que la Argentina quiere ser parte. La reunión de elementos tan heterogéneos es definida, por el mismo defensor, como fruto de una perspectiva “histórica-sociológica-estadística”, cuyos alcances demuestran que “el tratamiento del tema erótico con realismo vital y fidelidad lexicográfica no comportan en el caso de autos ataque alguno al pudor público medio de nuestra comunidad” (82). En la misma estela sociológica, el abogado incluye como prueba a su favor la gran cantidad de reseñas y coberturas de prensa de las que fue objeto *Nanina*, a sabiendas que las variopintas revistas y diarios que le dieron su beneplácito certifican el “pensar de la idiosincrasia argentina en sus varios matices” (87)

Ahora bien, aunque esta amplia gama de referencias pueda parecer una suerte de abanico hiperbólico para dar cuenta de la amplitud social e histórica de representaciones de la sexualidad tal y como las de la novela –¡qué alcanza hasta los “desvaríos sexuales de María Magdalena”! (86)–, y aunque su poca eficacia jurídica nos facilite esta caracterización, una de las ideas que vuelve una y otra vez en el discurso de Beiderman es la comprensión del proceso judicial en diálogo permanente con los cambios en

marcha de la sociedad, bien a pesar de que una dictadura militar detentase el poder desde 1966. Lo ya dicho en términos generales, encuentra aquí una manifestación específica: la censura es un discurso que se mide con la vara del presente.

En esta caracterización de la sociedad se va deslizando un modo de concebir la práctica literaria, íntimamente ligado a las costumbres sociales más extendidas. Lo que de algún modo vendría a legitimar eso que Beiderman designa como “realismo erótico”, en oposición a “la irreal y utópica fantasía pornográfica” (78). Y es aquí donde esa literatura vinculada al registro de una realidad actualizada permanentemente, se adentra en cuestiones más minuciosas en aras de hacer a un lado la pornografía y de afirmar la pertenencia de *Nanina* al terreno de la literatura. Una vez demostrada la inscripción de la novela en los usos sociales vigentes, el abogado quiere volver sobre eso que en un principio llamó “realismo erótico”. Para ello, el razonamiento que distingue a lo literario de lo pornográfico adquiere ribetes espectaculares que vale la pena citar en extenso, para luego detenerse en algunas de sus implicancias:

En primer término, la literatura jamás se demora en la descripción de caracteres, de paisajes o en la consideración de hechos sociales o en la reflexión sobre cualquier tema sexualmente neutral. El libro dedicado a obrar como mero afrodisiaco está por eso mismo estructurado de modo tal que presente constantemente y en “crescendo” ante el lector un desbordante y agresivo panorama que suele desembocar en un clímax de fantasía orgiástica. La artificiosa temperatura del clima de lujuria, en progresión ascendente, directamente encaminada a requerir la excitación sexual del lector, se alimenta por lo general con protagonistas anatómica y fisiológicamente superdotados: desmesurados genitales, copiosos y frecuentes orgasmos. Las escenas, muchas veces aderezadas con ingredientes de sadismo y prolijos detalles de incesto y homosexualidad en alucinante heterogeneidad, representan una irreal composición de exagerados datos eróticos, difícilmente compatibles con las reales experiencias amorosas de la pareja humana. Esta irrealidad erótica de lo pornográfico, aunque estructurada en plan exclusivamente afrodisiaco, no viene a ser a la postre otra cosa que la antimateria del amor.

En cambio, resulta evidente que el común denominador del realismo erótico radica en la expresión de las verdades de la vida, en la comunicación de la intimidad y del sentido de la experiencia vital del amor o del impulso sexual (87).

Es curioso, pues tanto el texto de la defensa como el de la sentencia rechazan, como expresión literaria, a la mera descripción de un motivo que no tenga una justificación manifiesta en el relato. Si bien en esta cita la redacción de la primera frase resulta un poco confusa, cabría suponer que el adjetivo “neutral” podría acompañar los distintos objetos de descripción mencionados. La explicación que sigue abona ese descrédito de la neutralidad que a continuación toma la forma de lo “meramente afrodisiaco”. Una vez leído el resto, todo indica que no se trata tanto de lo neutral, sino de poner a distancia todo aquello que porte los rasgos de lo irreal. El “artificio” es vilipendiado por buscar un efecto tan concreto como la “excitación sexual del lector”, por entero ajena a la expresión de una verdad vital.

En síntesis, el realismo erótico de *Nanina* expresa una verdad del impulso sexual, a la que se accede mediante la representación de realidades que son propias de la sociedad contemporánea, descontando de paso las impropias, tales como el sadismo, el incesto, la homosexualidad. El reconocimiento de lo masivo se recubre así con una moral centrada en la “pareja humana”. En definitiva, según Beiderman, la literatura ha de rechazar lo irreal y lo neutro en favor de la verdad. Y esta verdad se juega aquí en el plano de un tipo específico de realización amorosa²⁹. Como

29. 1969 es también el año en que se publica *El fiord* de Osvaldo Lamborghini, en el que además García tiene una participación relevante. Si menciono esta circunstancia ahora, es para dejar consignado que una versión de la pornografía como la contenida en el largo pasaje citado de la defensa, impugna por completo al relato de Lamborghini. Convengamos en que esto podría ser algo entendible tratándose de un discurso jurídico que busca convencer a sus receptores y que no tendría porque estar de acuerdo con el pensamiento de su defendido sobre la literatura. De hecho, Beiderman y García están lejos de compartir sus perspectivas sobre la literatura, como veremos más adelante. Sin embargo, y a pesar de estar lejos del tono condenatorio con que lo consigna Beiderman, sorprende que unos años después vuelva al ruedo esta visión tan maniquea de la pornografía, justamente en un artículo sobre la censura, justamente en las páginas de *Literal*, la revista de tonos vanguardistas liderada por García e integrada entre otros por Lamborghini: “En la literatura llamada pornográfica puede encontrarse un ejemplo claro: vergas irreales, proezas físicas imposibles, eyaculaciones fisiológicamente utópicas, muestran que se trata de palabras, que el referente real es evocado para apoyar la

se verá en lo que sigue, el juez comparte algunos de estos presupuestos sobre la literatura, pero difiere en los registros donde se ha de buscar esa verdad literaria, y ahí radica el interés de su dictamen.

Entonces, pasemos a la sentencia del juez Edmundo Sanmartino. Texto breve y conciso que, tal y como la flamante ley de censura cinematográfica, se abre declarando su férrea creencia en la libertad de expresión³⁰. Más aún, las bases de esa creencia no pretenden desconocer el hecho que grandes creadores hayan sido “incomprendidos por sus contemporáneos” y, por lo mismo, injustamente castigados con “soledad, burlas, cárcel, y aún el patíbulo” (92). Sin embargo, aclara el juez a continuación, una cosa es la libertad de expresión, y otra bien distinta es el uso de un “lenguaje obsceno y pornográfico”, cuya expresión constituye una negación del pensamiento y un atentado contra las “instituciones libres” y “los principios en los cuales reposa la unidad y armonía del núcleo familiar” (92). De este modo, la sentencia empieza declarando una doble intención, preservar a los creadores de la incompreensión condenatoria y resguardar la libertad de la impudicia.

Para llegar a buen puerto, Sanmartino habrá de ir más allá del terreno de su experticia. Si bien ambos textos prescinden de referencias puntuales al libro de García, el juez, a diferencia del defensor, sí recurre a elementos específicos de *Nanina*. Sanmartino parece entender que, tratándose de una novela, ha de redoblar sus esfuerzos para justificar su fallo. De hecho, se ve llevado a declarar que ha tenido que realizar una tarea excepcional: “Esta valoración de la obra por el juzgador, [es una práctica] fuera de lo común en un fallo judicial” (95). A fin de cuentas, el juez se ha visto conducido a razonar su disgusto con la novela y ha intentando exponerlo con argumentos que quiere estrictamente literarios. De ahí el

proliferación fantasmática de las *figuras* que el deseo construye para *representarse* el objeto huidizo de sus desventuras”. Anónimo, “Para comprender la censura”, *Literal. Edición Facsimilar*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2011, p. 181, cursivas en el original.

30. Entre las coberturas que explican la nueva ley encontramos la siguiente descripción: “La ley 18.019 mantiene un estilo ampuloso muy peculiar. Comienza en su Art. 1º con la frase “No podrá restringirse en todo el ámbito del país la libertad de exposición cinematográfica, en cualquiera de sus manifestaciones...”, pero las excepciones le llevan después 47 artículos”. Anónimo, “Censura: los ojos en la tijera”, *op. cit.*, p. 52.

interés de la sentencia, pues intenta demostrar que el libro de García no ha de ser considerado literatura propiamente tal.

Así las cosas, bajo el precepto de resguardar el patrimonio de la sociedad argentina, Sanmartino se ve conducido a distinguir entre una literatura que ejerce su arte “con realismo” y con “dignidad en la expresión”, la cual sabe “abreviar de las fuentes del erotismo y la sensualidad”, y otro tipo de escritura “colindante con la más repugnante pornografía” (93). A renglón seguido, y en clara respuesta al texto de la defensa, Sanmartino alude al uso del “lenguaje directo” utilizado por “los más grandes genios de la literatura”, entre los que menciona a Dante, Shakespeare y Cervantes, cuyo “crudo realismo”, sigue el juez, se manifiesta “como un ligero e imperceptible contraste de sombras en la diafanidad de una prosa de belleza y dignidad deslumbrantes” (94). En cambio, y puesto que el “argumento” de *Nanina* –siempre según el juez– no justifica el uso de palabras e imágenes obscenas, “es lógico deducir que esa técnica oculta desaprensivos fines de promoción literaria y desviaciones que caen en el campo de la patología criminal” (94). Allá la “crítica ligera o complaciente” –se entusiasma Sanmartino–, si quiere aplaudir esos “engendros de inteligencia”. (Y aquí viene lo más interesante). Es preciso leer con más atención, parece sugerir el juez, para percibir el grado de incoherencia con que está compuesta la novela. Es incoherente puesto que el personaje principal “no tiene ubicación precisa en el tiempo, ni en el espacio”. Una página es un niño, en la siguiente, un adolescente, está en Junín, en Rawson, en Buenos Aires. Y todo eso es narrado:

Sin transición, sin etapas intermedias. Sin un proceso lógico de cambio y transformación. Por puro afán de ser original, de espantar al lector equilibrado o simplemente por incorregible incoherencia mental. Esa técnica es frecuente en la simulación del talento. La obra carece de una sólida estructura argumental y es, en general, un sucio canto al desamor filial y al sexo animal o indiscriminado (95).

Antes de dirigirnos al punto culmine de la sentencia, vale la pena retener algunas de las cuestiones hasta aquí revisadas. De nuevo es convocado el erotismo, aunque ya no se trata de su manifestación propiamente tal, sino de la capacidad del artista de expresarlo en una prosa bella y, por

lo mismo, digna. Así, será la técnica con que está escrita *Nanina* la que sea puesta en cuestión, pues se la considera incapaz de esa cruda belleza. A falta de belleza, bueno es el mercado, parece perorar el juez cuando vincula lo desviado con la promoción literaria. Y en esa seguidilla cae también la crítica, la que o bien ha sido engañada, o bien es parte de la treta comercial³¹. García simula un talento mediante sus enredos narrativos, pero lo cierto es que la estructura argumental es deficiente, la incoherencia no entrega ninguna justificación narrativa, y no hace más que subrayar la distancia de esa obscenidad con respecto a la literatura.

Para terminar la sentencia el juez se guarda su mejor carta, *Nanina*: “No tiene tampoco pretensión de protesta social o de mensaje. El protagonista es un testigo impávido del infortunio que lo rodea” (95). Esta observación sobre la significación de la novela, es la que está en la base de lo que llamaré la *ecuación Sanmartino*, la que si bien constituye el cierre de la exposición del magistrado, también tiene la capacidad de reordenar toda su exposición sobre la novela: “la falta de auténticos méritos literarios y de injustificado sentido social de la rebeldía, contribuyen a destacar con mayor crudeza la obscenidad reiterada y machacona que aparece en cada momento” (95). En otras palabras, la ausencia de virtudes literarias junto a la inexistencia de una rebeldía con sentido social, hacen sobresalir el recurso fácil de confiarse al efecto de la impudicia. La ecuación es clara. A menor cualidad literaria, mayor pornografía. Y en contraste con *Nanina*, el talento y la sensibilidad social proveen un marco de contención, donde realismo y erotismo podrían convivir en armonía.

Finalmente, el fallo condena a Germán García y a Juan José Leucona, uno de los representantes de la editorial, a un año de prisión en suspenso como autores del delito de publicación obscena, y dispone la destrucción de los ejemplares secuestrados. Además, Sanmartino aprovecha para aconsejarle al joven autor que vuelque sus esfuerzos hacia una literatura que pueda darle “brillo y nombre honroso” (95).

31. La mentada independencia de la crítica era algo que no sólo preocupaba al juez de marras, sino que esta cualidad solía ponerse en cuestión en esa época, sobre todo a partir de la proliferación de los semanarios de información. La aparición de *Los Libros*, en julio de 1969, fue recibida con la expectativa de contrarrestar ese fenómeno promovido por los semanarios, en los que se acostumbraba “encontrar un genio cada 15 días” y se los ubicaba “en las tapas a razón de 70 mil ejemplares”. Anónimo, “Crítica de la crítica de la...”, *Confirmado*, 212, 10/07/1969 p. 52.

Llegados a este punto, vale la pena volver sobre la posibilidad de leer los discursos antiliterarios como descripciones en negativo de la literatura de su tiempo. Si se quiere, ambos discursos subordinan el ejercicio de la literatura a la expresión de verdades de otra índole, vitales, amorosas, o sociales. Aunque en este punto, los alcances del discurso del juez están, sorprendentemente, en franca sintonía con las discusiones del campo literario de la época. Para atender a esta cuestión, es preciso poner entre paréntesis la caricatura más o menos jocosa con que se puede leer el fallo. Todo indica que los más de cincuenta años transcurridos desde aquel entonces hasta nuestro presente, podrían hacer las veces de garante de la comicidad de estas líneas. Muy rápido nos entregamos a la risa que hace del censor una caricatura de la vulgaridad del ejercicio del poder, perdiendo de vista el detalle de la disputa por el sentido que allí se trama. El problema es que esa distancia irrisoria evade la disputa en favor del carácter más o menos payasesco de ambos textos. Aún más cuando se trata de la sentencia, pues sabemos que allí latan las ansias de prohibición que alimentan un dictamen como el revisado.

Sin embargo, hay elementos del fallo que resuenan en algunas características de las concepciones literarias más encumbradas de su tiempo, o incluso del nuestro. Sin ir más lejos, la sentencia contra *Nanina* constituye una invocación a una literatura clara, poseedora de un conflicto central que sea capaz de desenvolverse progresivamente, gracias a personajes y lugares que se ajusten a la realidad circundante, para de esa forma lograr una composición coherente, donde cualquier expresión de rebeldía sea portadora de un mensaje social. Tal vez el discurso de Sanmartino ha de ser comprendido en la estela de esos *antimodernos* que retuvieron la atención crítica de Antoine Compagnon, vale decir, como un pensamiento en el que se verifica una férrea resistencia a los cambios del mundo moderno, a su culto al progreso, cuyo desprecio por lo nuevo termina por expresar, sin embargo, una de las tendencias más representativas de su propio presente³².

.....
32. Antoine Compagnon, *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, París, Gallimard, 2005.

Secuelas de la censura

Tal y como se anunció más arriba, a continuación abordaré algunos desplazamientos, efectos y respuestas que generó el proceso judicial iniciado contra *Nanina* por el fiscal De la Riestra a fines de 1968. En este terreno sobresale la gran cantidad de textos publicados por García en distintos medios escritos, dentro de los cuales una buena parte, sino todos, pueden ser leídos como respuestas a la censura, o bien como intervenciones estratégicas para favorecer determinadas orientaciones de lectura en el marco de la recepción de la novela. Valga la evidencia, una vez hecho público el inicio del proceso judicial, resulta indiscernible la historia de la recepción del libro con respecto a la historia de su prohibición. En otros términos, la censura impone un sesgo de lectura, y de eso se trata en este apartado. Los efectos, en síntesis, serán leídos tanto en los textos del autor como en algunos episodios puntuales donde el influjo de la censura ofrece rasgos para caracterizar el presente de la literatura.

En cuanto a lo segundo, una *boutade* de la escritora Sara Gallardo en su columna semanal sirve para allanarnos el camino:

Llega el uruguayo, pálido aún por el traslado en alísafo, alisándose el pelo con mano todavía temblorosa, y, con mirada distraída, pregunta:

- ¿Vieron *Teorema*, che?

Hay dos respuestas que dar.

- No. Por suerte la prohibieron. Son films para la mersa.

O:

- Sí, che; con Pasolini en Roma, en el preestreno. ¡Qué antigüedad!³³

De entrada, el tono humorístico y coloquial bien podría reproducir un diálogo frecuente en la Buenos Aires de esos días. No tanto en lo referido a esas sagaces respuestas que no bajan la guardia, sino más bien ante la presencia de alguien recién venido de la otra orilla del Plata, donde era posible ver y comprar las expresiones artísticas prohibidas en Argentina. De hecho, fue al Uruguay donde Jorge Álvarez envió los ejemplares

33. Sara Gallardo, "Depresiones inmarcesibles", *Confirmado*, 217, 14/08/1969, p. 40.

de *Nanina* que había logrado salvar del secuestro³⁴. Por lo demás, la pregunta ensalza las posibilidades de aquel que conoce lo censurado y agrega una obligación típica para quien tuviese un acceso privilegiado a lo prohibido: hay que decirlo rápido, es una primicia, aquí por ejemplo, hay que decirlo ni bien se llega desde el otro lado del río³⁵.

Esta suerte de prestigio y de atracción no era desconocida en el medio literario de aquel entonces. Jorge Álvarez, mandamás de la editorial homónima y gran renovador de la edición local, al ser interrogado por el proceso judicial contra *Nanina* respondía lo siguiente: “La condena por *Crónicas del sexo* me perjudicó bastante. No en los medios intelectuales, donde, al contrario, es un detalle de lujo y prestigio, sino con otra gente” (118). Este renombre forjado gracias a la prohibición, también podía servir para caracterizar un tipo de personaje, propio de la actualidad del mundo de las letras. En la célebre encuesta de *Los Libros* sobre la literatura argentina de 1969, Osvaldo Lamborghini, interrogado por el presente de la literaria nacional, recurre a una tipología que incluye a dicho personaje: “cada autor es el lugar que ocupa en el sistema. Superficialmente, parecería que en la actualidad hay más papeles para elegir: El Best Seller, El Escritor Polémico, El Autor Para Minorías Selectas, El Censurado, etc.”³⁶. A lo que habría que agregar otra figura más, presente en la respuesta que el mismo Lamborghini entrega unas líneas más adelante al ser interrogado sobre sus proyectos actuales: El No Publicado Por Riesgo De Censura³⁷.

Este último personaje, de hecho, sirve para mostrar una conexión entre los dos tipos de secuelas de la censura mencionados, entre aquellos que invitan a leer los textos de García bajo ese sesgo y los que alteran la circulación de la literatura. En definitiva, el juicio contra *Nanina*

34. Ricardo Strafacce, *op. cit.*, p. 190.

35. Otro ejemplo, una semana después de ser prohibida en la Argentina: “La semana anterior, *La hora de los hornos*, [...] comenzó a exhibirse públicamente en la ciudad de Montevideo”. Anónimo, “Censuras (II). Un final sin partida”, *Análisis*, 427, 20/05/1969, p. 65.

36. AA.VV., “Encuesta, La literatura argentina 1969”, *Los Libros*, 7, enero 1970, p. 12.

37. La respuesta de Lamborghini: “En estos días, Daniel Divinsky, dueño de las Ediciones de la Flor, rechazó mi segundo libro. Razones: “¿Qué querés, viejo? Con esto vamos en cana...” Por el momento, no iremos en cana”. *Ibíd.* Quizá estas respuestas determinaron, en parte, que Strafacce conjeturara que el autor de *El fiord* fantaseaba por entonces con que su primer libro provocara efectos similares a los de *Nanina*. Véase, por ejemplo, p. 170-171, 203.

determina un riesgo potencial para lo que viene después. Por ejemplo, la condena invita a considerar la posibilidad de terminar preso a causa de la autoría y edición de un libro. Sin ir más lejos, el primer libro de Osvaldo Lamborghini, publicado en agosto de 1969, sufrió directamente las consecuencias de la persecución judicial de la que fue objeto *Nanina*. Antes de la querrela, el mismo García había convencido a Carlos Marcucci de que editara *El fiord* en L.H. Ediciones³⁸. Sin embargo, la acusación del fiscal contra el libro alteró sensiblemente ese plan de edición. En suma, la denuncia hace las veces de advertencia, invita a tomar precauciones y, de paso, recuerda las intenciones declaradas por el ministro Borda en la presentación de la ley 18.019: el control del cine como punta de lanza de un próximo avance sobre otros tipos de expresiones artísticas.

La imputación entonces, “marcó definitivamente el destino del libro” de Lamborghini: Marcucci se niega a publicarlo en su editorial y García, por expresa recomendación de su abogado defensor, desiste de firmar el texto que acompañaba esas hoy canónicas 24 páginas que conforman *El fiord*³⁹. Todo esto llevaba a suponer que el primer libro del menor de los Lamborghini arriesgaba una acusación de obscenidad por su contenido, pero también podía atraer las miradas judiciales debido a que su edición incluía un texto del autor de éxito recientemente acusado. Una vez planteado el problema, García convence a Marcucci de que se podía seguir adelante con la edición, siempre y cuando se tomaran ciertos recaudos. Así fue como *El fiord* salió publicado por un sello inexistente, Ediciones Chinatown, y vendido en una única librería por debajo del mostrador, sólo a aquellas personas que conocieran de antemano la contraseña (preguntar por el vendedor gordo)⁴⁰.

Las modificaciones azuzadas por el juicio son elocuentes en el caso de la publicación de *El fiord*, máxime si se considera la ligazón directa que tiene con el autor de *Nanina*. Valga la evidencia, la censura se prolonga más allá de su objetivo concreto.

Dentro de las secuelas más visibles, encontramos que la censura se vuelve un permanente objeto de reflexión. A los ya mencionados textos

38. *Ibíd.*, p. 156, 168.

39. *Ibíd.*, p. 159, 186.

40. *Ibíd.*, p. 168, 190.

incluidos en la revista *Macedonio*, podemos anotar, por sólo mencionar un ejemplo relevante, el comentario que hace Nicolás Rosa en el tercer número de *Los Libros* sobre el volumen de un desconocido David Loth, *Pornografía, Erotismo y Literatura*, recién traducido y publicado por la editorial Paidós. A pesar de no incluir ninguna mención al juicio, el encendido texto de Rosa puede ser leído como una respuesta desplazada, tanto a la perspectiva “estadística” de Beiderman como a la sentencia condenatoria de Sanmartino: “la violencia de la censura es una violencia de la clase dominante disfrazada de moralidad [...]. Toda censura sexual es una censura política”⁴¹. Esta observación adquiere mayor relevancia si se considera que es, precisamente, en el terreno de lo político donde Sanmartino veía una ausencia de mensaje, mientras Beiderman lo reducía apenas a una constatación “democrática”⁴². Con todo, ninguno de los dos juristas hace menciones expresas a lo político ni parece interesarse por ello, cuando es en ese terreno donde la representación literaria de la sexualidad era pensada por García, tal y como lo atestiguan los diferentes textos de su autoría publicados inmediatamente después de la novela. Así las cosas, las distintas intervenciones de García no sólo representan una serie de respuestas ante la censura, sino que de ellas resulta también una estrategia para circunscribir un determinado enfoque de lectura de *Nanina*, y que, entre otras cosas, bien podría ser pertinente para leerla más allá del realismo reivindicado en el juicio por ambas partes.

En este marco, el reportaje incluido en el libro compilado por Daniel Ortiz es una puerta de entrada para detallar esos efectos más visibles de la censura. Allí, García vuelve sobre la sentencia de Sanmartino y se detiene en particular en el reproche que apuntaba a una ausencia de rebeldía. Si el juez valoró negativamente esa ausencia, fue porque la “rebeldía es un producto de consumo” (137). En contrapartida, se recordará que el juez ya había aludido, con desdén, a la promoción literaria de este joven simulador de talento. García retoma el argumento y lo invierte: el rebelde que anhela el juez no es

41. Nicolás Rosa, “Pornografía y censura: los frutos de la prohibición”, *Los Libros*, 3, sept. 1969, p. 8.

42. Al respecto, véase un análisis de las actas del juicio en Patricio Orellana, “Los caminos de la obscenidad. Literatura y sexualidad alrededor de *Nanina*”, *América. Cahiers du CRICCAL*, 46, 2015, p. 136. En línea, último acceso: 29/02/2020.

más que una fantasía estereotipada propia del lenguaje de la autoridad. Y a continuación, menciona uno de los términos sobre los que se apoyan varias de sus reflexiones al respecto: “la relación entre poder y censura, entre censura y sexualidad, tiene mucho que ver con el fetichismo: para el censor el sexo es lo que debería *no estar*, es lo que debería ser su propia ausencia” (137).

De este modo, la práctica del catón queda vinculada al mercado y al fetichismo. Si se toman estos elementos, se ha de suponer que ambos constituyen modalidades de *no ver*, cuyo funcionamiento está al servicio del poder. En el mismo reportaje, García menciona a la crítica literaria como un “texto publicitario” que “sólo se dedica a resaltar o degradar las cualidades de un objeto” (137). Vale decir, toda práctica de escritura parece amenazada por la lógica del mercado, y que en lo referido a la sexualidad se conforma con los fetiches que la autoridad no considera obscenos. He aquí, en suma, un primer apronte a las palabras clave que organizan las reflexiones que García va desperdigando en los medios después de iniciado el proceso contra su novela. Mercado, fetichismo, censura, obscenidad. Como veremos sintéticamente en lo que sigue, a ellas hay que agregar términos más literarios que García pone en serie con los anteriores. Por lo pronto, realismo y tradición literaria.

Germán Leopoldo García, justo un día después de la presentación de la nueva ley del cine y de que se hiciera pública la denuncia en su contra, cumple 24 años. El éxito crítico y de ventas de *Nanina*, lo ha convertido en uno de los más jóvenes protagonistas del circuito cultural de la ciudad. Sus textos críticos que ven la luz en 1969 no sólo circulan por distintas revistas –*Antropos*, *Los Libros*, *Cine & Medios*–, también abordan diversas temáticas a partir de una heterogénea gama de autores –Sade, María Elena Walsh, Gombrowicz, Macedonio, Osvaldo Lamborghini, entre otros⁴³. Y esto, sin contar que a fines de ese año se publica su segunda novela, *Cancha rayada*.

En suma, un prolífico y joven García parece responder desde distintos flancos a las acusaciones. En este contexto, basta con leer sus textos del '69 para notar cómo la prohibición de *Nanina* carga las tintas de la

.....
43. En la bibliografía se detallan los textos de Germán García de 1969 que no son tratados explícitamente en el cuerpo del texto.

lectura: “Macedonio es una negación a todo límite represivo”⁴⁴. Así comienza el texto con que García cierra una compilación de textos dedicada a Macedonio Fernández. Y si bien esta afirmación puede prescindir de los antecedentes judiciales de quien escribe la frase, su lugar privilegiado en el texto hace resonar la censura de la que sido objeto su autor. Más aún, si se considera que las alusiones a la *represión* y a la *negación* son gravitantes en otros textos contemporáneos del autor, a la vez que son nociones deudoras del psicoanálisis, una tradición teórica que interesaba a García.

Si bien los textos críticos publicados por García durante 1969 responden a un abanico de intereses, ellos van trazando una posición singular dentro del campo literario, y que bien podría servir para estudiar los antecedentes, en cuanto a lecturas y temáticas, de la autodenominada “inflexión *Literal*”. Sin embargo, me interesa aquí concentrarme en dos de esos artículos, pues allí se configura una reflexión sobre la censura que es, al mismo tiempo, un pensamiento sobre la *escritura* (otra palabra clave para García, en lugar de hablar de literatura). Las cuestiones que abordan estos artículos están íntimamente conectadas entre sí gracias a la preocupación por la censura. Además, ambos textos tienen la particularidad de terminar con la misma notación temporal: “Enero de 1969”. Poco importa si es cierta o no esa fecha de escritura compartida, lo que interesa dejar consignado es que la datación plantea de entrada un diálogo entre los textos y, de paso, ubica su escritura apenas iniciado el proceso judicial, él que se había hecho público en los últimos día de diciembre de 1968.

La cercanía no es sólo de fechas. Entre “Obscenidad: retórica del fetichismo”, publicado en el número de primavera de *Cine & Medios*, y “Los nombres de la negación”, posfacio de *El fiord* impreso en agosto, hay una continuidad en los términos y una retroalimentación de sus sentidos⁴⁵. Estos textos conforman, de hecho, dos caras de un mismo movimiento. El primero da cuenta de la lógica con la que el poder limita el lenguaje

44. Germán García (comp.), “Desde 1969”, *Hablan de Macedonio*, Buenos Aires, Carlos Pérez, 1969, p. 103.

45. Germán García, “Obscenidad: retórica del fetichismo”, *Cine & Medios*, 2, primavera 1969, p. 42-44; “Los nombres de la negación”, in Osvaldo Lamborghini, *El fiord*, Buenos Aires, Chinatown, p. 33-48.

mediante la censura, mientras que el segundo muestra una alternativa a esas limitaciones. *Negar lo que niega el fetichismo derrumba toda presunción de obscenidad*. He aquí una frase que, sirviéndose de ambos títulos, condensa en extremo dicho movimiento. Los párrafos que siguen han de permitir una aproximación menos opaca a los significados del tránsito dibujado en esa frase.

En este marco, le interesa a García demostrar que la censura *crea* al objeto prohibido y que esa invención es subsidiaria de una división que el poder se arroga como propia: “Sin esta división producto de una prohibición internalizada (el Mal y el Bien) no hay obscenidad”⁴⁶. En este sentido, se puede comprender que el autor de *Nanina* ponderase la escritura de Sade en estos términos: “El mal y el bien, la perversión y la virtud son reducidos al absurdo”⁴⁷. Se trata de poner en primer plano un gesto de la autoridad sobre el lenguaje: “ nombra lo que ha decretado primeramente que *no se puede nombrar*”⁴⁸. Una vez identificados el Bien con el pudor y el Mal con la obscenidad, García vuelve sobre la tarea del censor para subrayar que esto implica un lenguaje centrado en el uso del impersonal “se” y fundado en la apelación a una “Opinión Pública”, la que vendría a reafirmar las certezas de la autoridad. La ideología dominante crea lo obsceno al tiempo que niega la sexualidad. Lo obsceno es aquí una pantalla, un fetiche creado por la censura en nombre de “la experiencia que la autoridad tiene del mundo”⁴⁹.

De este modo, la perspectiva de García sobre la censura se dirige a dos aspectos que tocan directamente el quehacer literario. Por un lado, alude a la tradición como uno de los esquemas de los que se sirve la censura. Menciona varios autores, entre ellos Shakespeare y Cervantes, los que también habían sido evocados por el juez en su sentencia. La tradición hace aquí las veces de garante de lo ya hecho, permite al censor acusar al obsceno de repetir de mala manera a los genios del pasado. Por otro lado, esta retórica del fetichismo desemboca en una crítica a otra de las banderas esgrimidas por Sanmartino: “El censor es realista, no esta contra la castración, sino que intenta perpetuarla suprimiendo el lenguaje que la

46. Germán García, “Obscenidad: retórica del fetichismo”, *op. cit.*, p. 42.

47. Germán García, “*Justine*: el círculo virtuoso”, *Antropos*, 1, dic. 1968 - feb. 1969, p. 74.

48. Germán García, “Obscenidad: retórica del fetichismo”, *op.cit.*, cursivas en el original.

49. *Ibid.*, p. 43.

expresa”⁵⁰. En definitiva, el realismo y la tradición literaria son puestos al servicio del lenguaje de la censura. Si se tienen dudas al respecto, cabría agregar, revise el fallo dictado en contra de *Nanina*.

La fórmula con que termina el texto sobre *El fiord* –“el poder del acto imaginario”– permite reordenar las cuestiones dichas a propósito del censor. La “imaginación no es un depósito confuso de lo real”, sino que esta tiene credenciales propias⁵¹. Así, la apelación a lo imaginario se constituye como una vía para oponerse a la lógica del censor. El mencionado acto imaginario, concluye el texto, “trata de arrancarnos del lenguaje fetichista de la autoridad”⁵². Aquí, de forma suplementaria a lo dicho en el artículo sobre la obscenidad, García pondera la escritura de Lamborghini como un despliegue contra el lenguaje de la autoridad, como el “acto de borrar un límite” impuesto. De nuevo sale al ruedo el carácter coercitivo de la tradición, donde un “lector ideológicamente esclarecido” se sirve de “su biblioteca” para, “con gesto censor”, descartar tal o cual obra por no responder al “mito de la originalidad”⁵³. En contra de una “mirada evolucionista que cree en el progreso de las letras”, se enarbola, cual manifiesto, la práctica de “Escribir Mal”⁵⁴. La cultura, de nuevo, es puesta del lado de “la mercancía”, pero ahora se dibuja una estrategia: la escritura ha de derrumbar “las representaciones colectivas” y “las ideologías” para encontrarse “en lo imaginario”⁵⁵. En resumen, la estrategia que García analiza en *El fiord* consiste en negar la negación del fetichismo a través de la escritura, vale decir, en rechazar la realidad que es impuesta por la cultura/mercancía mediante un “acto imaginario sin gobierno”⁵⁶. Así las cosas, si se conjugan los términos de ambos artículos comentados, el movimiento crítico de García apunta a lo siguiente: el censor niega todo lo que escapa a su Bien, mientras que la escritura ha de negar esa negación.

De todos modos y si volvemos sobre el punto precedente, salta a la vista la enorme distancia que hay entre el pensamiento de García

50. *Ibíd.*, p. 44.

51. Germán García, “Los nombres de la negación”, *op. cit.*, p. 34.

52. *Ibíd.*, p. 48.

53. *Ibíd.*, p. 40.

54. *Ibíd.*, p. 45.

55. *Ibíd.*, p. 47-48.

56. *Ibíd.*, p. 47.

y el de su abogado defensor. Lo que en la escena jurídica se planteaba como una discusión sobre la extensión de un tipo de representación de la realidad –masiva según Beiderman, marginal y por ende obscena según Sanmartino–, es en los textos críticos de García una impugnación de lo masivo, sobre todo en el punto donde ello amenaza con volverse objeto de consumo. Si bien el carácter excepcional con que aquí aparece la escritura se podría inscribir sin dilación en la estela desacralizadora de las vanguardias, me interesa más bien el punto donde las secuelas de la censura se reproducen, veloces, hasta llegar incluso a transformarse en una teoría sobre lo imaginario. Todo esto podría hacer suponer que el contexto fuertemente politizado de finales de los sesenta, convertirá a la censura de *Nanina* en un testimonio ejemplar del despotismo del poder de turno, donde el libro prohibido fuese un motivo más para llamar a luchar contra la sociedad de consumo, impuesta a ritmo marcial. Pero nada de eso ocurre.

Para terminar

El artículo sobre la obscenidad y la práctica retórica del censor, publicado por García en la primavera del '69, se abrió declarando una perplejidad producida por la “capacidad de ultraje” que el censor le endilgaba a los libros, tan fáciles de cerrar o de no abrir en caso de molestias. Cómo sentirse ultrajado ante la evidente “debilidad de un libro”, se preguntaba García⁵⁷. Seguramente sin buscarlo, *Cancha rayada* podría servir como ilustración de la mencionada debilidad. La segunda novela de García, uno de los últimos títulos publicados por la editorial Jorge Álvarez, no sólo incluía una parte del discurso de Sanmartino –atribuía al personaje principal, Leopoldo, una caracterización utilizada por el juez: “hondas taras psíquicas y morales” (93)⁵⁸–, sino que también parecía no ahorrarse detalles a la hora de incluir escenas aptas para suscitar una nueva denuncia que hubiera podido terminar con él en la cárcel –menciono apenas dos ejemplos: hay una violación a una menor, se narra en detalle la castración que padre y madre le realizan como castigo a su hijo. En

57. Germán García, “Obscenidad: retórica del fetichismo”, *op. cit.*, p. 42.

58. Germán García, *Cancha rayada*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1969, p. 139.

suma, García tiende varios anzuelos para los censores, y en ocasiones hasta da la impresión que está respondiendo el texto de la sentencia: “Los lectores esperan el Mensaje”, dice en tono burlesco el narrador, y a renglón seguido califica a esos lectores ávidos de mensajes mediante un neologismo revelador, aunque sin mucha gracia: “La or-censura-to capitalista”⁵⁹. Sin embargo, del poder judicial ni noticias. La debilidad parece quedar así certificada.

Si señalo esta cuestión para terminar, es porque el interrogante que recorre este artículo tiene con ver con los poderes de la literatura que son posibles de aprehender en un presente determinado: un año, 1969, la literatura argentina. Un presente, como ya se dijo, marcado por un aparato de censura estatal que está en vías de desarrollo y crecimiento exponencial. A fin de cuentas, recurrir a la censura y sus efectos supone que esas manifestaciones entregan distintos enfoques sobre cómo se entendía la literatura en 1969. ¿Qué puede la literatura según Beiderman, Sanmartino y García? ¿Qué poderes le adjudican cada uno de sus discursos enfrentados al dilema abierto por la causa judicial? Esta es la pregunta que ha ordenado este recorrido.

En un contexto donde la censura prolifera, la masividad de algunas expresiones literarias, como es el caso de *Nanina*, se vuelve amenazante para el poder estatal. En su reverso, esta misma circunstancia explica porque textos como *El fiord* o *Cancha rayada*, no suscitan el menor interés del aparato represivo. La censura literaria entonces, también responde a criterios comerciales. Por lo mismo, hubo que esperar hasta la cuarta edición de *Nanina* para dar curso al proceso en su contra.

En este marco, los textos de la defensa y la sentencia son documentos que dan cuenta de distintas concepciones de la literatura en el presente donde se dan cita. Si el texto de Sanmartino sobresale es porque, contra todo pronóstico, un representante del poder judicial de un gobierno de facto conservador es quien expresa una de las demandas más comunes que se le hacía a la literatura y a las artes desde la izquierda: escribir para entregar un mensaje de protesta social, como ahora el juez, está en sintonía con una literatura comprometida con los procesos revolucionarios,

.....
59. *Ibíd.*, p. 115.

aquella que incluso estaba dispuesta a abandonar la pluma para empuñar el fusil.

“Si hay algo que define el pasaje de los sesenta a los setenta es la irrupción de fuerzas antiestéticas en el arte”, afirma Daniel Link al reflexionar sobre la literatura argentina del período⁶⁰. De distintas maneras, tanto el discurso del juez como las sesudas elaboraciones de García sobre la censura responden a esta definición. El juez dictamina: para ser rebelde en literatura no basta con querer hacer pasar por arte la representación directa de la sexualidad, hay que escribir relatos coherentes donde la rebeldía este al servicio de la sociedad. El trance histórico, sugiere Sanmartino, impone a la literatura el deber de una rebeldía sensible al destino de la sociedad, escrita de forma clara y capaz de llegar a la mayor cantidad de lectores. García, en cambio, despliega una pensamiento sobre la censura que incluye una fuerte crítica al peso de la institución literaria, y cuya fuerza reside en buscar una impugnación *débil* del lenguaje de la autoridad, más acá de la solución armada, en las fisuras del signo, sin por ello entregarse, como sus contemporáneos galos, al carnaval que igualaba escritura crítica con revolución política⁶¹. Si se quiere, García enarbola una defensa de la complejidad, con apoyaturas propias de su época como el psicoanálisis y el estructuralismo, cuya disputa prescinde de la violencia exterior en aras de violentar la representación de la realidad. No prescinde de la realidad, más bien la envuelve disputándole la lógica representativa mediante lo imaginario⁶². Se anticipa así al lema que abre el primer número de *Literal*: no matar la palabra, no dejarse matar por ella⁶³.

60. Daniel Link, *Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes*, Buenos Aires, Entropía, 2006, p. 110.

61. “Y Macedonio se niega, en acto, a este espectáculo de un mundo petrificado que se pretende medida de sí y de los hombres. Y son estos hombres los que concretizan esta totalidad vacía de ellos mismos. Macedonio toma la realidad *desde el signo* y lo que no significa no existe”. Germán García, “Desde 1969”, *op. cit.*, p. 106, cursivas mías. En cuanto a la alusión al carnaval “telqueliano” y a su equiparación entre escritura y revolución, véase Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel*, París, Seuil, 1995, p. 313, 384.

62. “Pero, imaginario no quiere decir contrario a la realidad, sino realidad que se propone como envolvente de la realidad”. Germán García, “Los nombres de la negación”, *op. cit.*, p. 44.

63. Germán García y al., *Literal*, *op. cit.*, p. 39.

Entonces, lo qué puede la literatura depende aquí de los sentidos de lo político habilitados por la censura. Para Beiderman, *Nanina* da cuenta de la actualidad de la sociedad argentina y occidental (lenguaje coloquial y revolución sexual incluida). Para el juez, *Nanina* no ha de ser considerada literatura porque no transmite un mensaje vinculado a lo social. Para García, la escritura accede a la realidad mediante un acto imaginario, cuya particularidad es desplegar un lenguaje opuesto al fetichismo del censor. Si la consigna de la literatura de la época, como dice Link, es estetizar lo político, se verá que el realismo del juez Sanmartino se lleva mejor con su presente que los poderes que García adjudica al acto imaginario⁶⁴. De todos modos, no se trata tan solo de afirmar que el dictamen de Sanmartino ilustra de un modo revelador una tendencia dominante de la literatura argentina de 1969, aunque algo de eso hay. Se trata, más bien, de recorrer materiales heterogéneos que permiten dar cuenta de modalidades contrapuestas de la literatura ante un presente determinado, cuyas singularidades fueron concebidas alrededor de la censura.

Bibliografía

- AA.VV., "Encuesta, La literatura argentina 1969", *Los Libros*, nº7, enero 1970, p. 10-12, 21-22.
- AA.VV., *Mano de obra*, Buenos Aires, Sunda B.A., 1968.
- Altamirano, Carlos, "Memoria del 69", *Punto de Vista*, nº49, 1994, p. 5-7.
- Anónimo, "Nueva embestida de la censura", *Siete días*, nº87, 06/01/1969, p. 18-19.
- , "La censura en acción", *Análisis*, nº408, 08/01/1969, p. 6-7.
- , "Censura: los ojos en la tijera", *Panorama*, nº95, 18/02/69, p. 52-53.
- , "Ya tiene censor el pueblo", *Primera Plana*, nº322, 25/02/1969, p. 60-63.
- , "Censura: lo que les falta a los argentinos", *Primera Plana* nº332, 06/05/1969, p. 70.
- , "¡Ufa con la censura!", *Siete días*, 106, nº19/05/1969, p. 90-91.
- , "Censuras (II). Un final sin partida", *Análisis*, nº427, 20/05/1969, p. 65.
- , "El teorema de la censura", *Análisis*, nº427, 20/05/1969, p. 63-64.
- , "Crítica de la crítica de la...", *Confirmado*, nº212, 10/07/1969 p. 51-52.
- Avellaneda, Andrés, *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, vol. 1, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986.
- Balvé, Beba y Beatriz Balvé, *El '69. Huelga política de masas. Rosariazo-Cordobazo-Rosariazo*, Buenos Aires, R&R, 2005.
- Balvé, Beba y al., *Lucha de calles, lucha de clases. Elementos para su análisis (Córdoba 1971-1969)*, Buenos Aires, R&R, 2006.

64. Daniel Link, *op. cit.*, p. 112.

- Compagnon, Antoine, *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.
- Cosse, Isabella, "Germán Leopoldo García y *Nanina*: claves de lectura para una novela de los '60", *Hispamérica. Revista de Literatura*, vol. 32, nº96, p. 103-111.
- Darnton, Robert, *De la censure. Essai d'histoire comparée*, trad. J.-F. Sené, Paris, Gallimard, 2014.
- De Diego, José Luis, "La edición de literatura en la Argentina de fines de los sesenta", in Carlos Walker (dir.), *Cuadernos LIRICO*, nº15 ("Un año. Literatura argentina 1969"), 2016 ([doi:10.4000/lirico.2351](https://doi.org/10.4000/lirico.2351)).
- Falcón, Alejandrina, "Hacia el hondo bajo fondo: prohibición y censura de traducciones en Argentina (1955-1972)", *Trans. Revista de Traductología*, nº23, 2019, p. 83-96.
- Forest, Philippe, *Histoire de Tél Quel*, Paris, Le Seuil, 1995.
- García, Germán, *Nanina*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968.
- , "Justine: el círculo virtuoso", *Antropos*, nº1, dic. 1968- feb. 1969, p. 74-82.
- , "Leer a Gomborwicz", *Los Libros*, nº2, agosto 1969, p. 12.
- , "Los nombres de la negación", in Osvaldo Lamborghini, *El fiord*, Buenos Aires, Chinatown, p. 33-48.
- , "Obscenidad: retórica del fetichismo", *Cine & Medios*, nº2, primavera 1969, p. 42-44.
- , "La motocicleta: fetiche y muerte", *Los Libros*, nº4, octubre 1969, p. 16-17.
- , (comp.), "Desde 1969", *Hablan de Macedonio*, Buenos Aires, Carlos Pérez, 1969, p. 103-127.
- , "La orilla de los recuerdos", *Los Libros*, nº5, noviembre 1969, p. 24.
- , "María Elena Walsh: preguntas sin respuestas", *Los Libros*, nº6, diciembre 1969, p. 10-11.
- , "Sobre *Fabulario*", *Los Libros*, nº6, diciembre 1969, p. 10-11.
- , *Cancha rayada*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1969.
- , *Nanina*, Buenos Aires, FCE, 2012.
- y al., *Literal. Edición Facsimilar*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2011.
- Gallardo, Sara, "Depresiones inmarcesibles", *Confirmado*, nº217, 14/08/1969, p. 40.
- González Trejo, Horacio, *Argentina: tiempo de violencia*, Buenos Aires, Carlos Pérez, 1969.
- Kuhn, Rodolfo, *Ufa con el sexo*, film, Contracuerdo, 1968.
- Link, Daniel, *Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes*, Buenos Aires, Entropía, 2006.
- Marx, William, *La Haine de la littérature*, Paris, Minuit, 2015.
- Orellana, Patricio, "Los caminos de la obscenidad. Literatura y sexualidad alrededor de *Nanina*", *América. Cahiers du CRICCAL*, nº46, 2015 ([doi:10.4000/america.1296](https://doi.org/10.4000/america.1296)).
- Ortiz, Daniel (comp.), *Proceso a Nanina*, LH, Buenos Aires, 1969.
- Rosa, Nicolás, "Pornografía y censura: los frutos de la prohibición", *Los Libros*, nº3, sept. 1969, p. 7-8.
- Strafacce, Ricardo, *Osvaldo Lamborghini, una biografía*, Buenos Aires, Mansalva, 2008.
- Strauss, Leo, *La persecución y al arte de escribir*, Buenos Aires, Amorrortu, 2009.
- Walsh, Rodolfo, ¿Quién mató a Rosendo?, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1969.

De la *ficción traumática* a la *ficción política* en la infancia clandestina¹

Teresa Basile

Universidad Nacional de La Plata

Preliminares

La producción literaria de HIJOS/AS en Argentina constituye una *rara avis*, ya que estamos ante un corpus elaborado por un grupo que pertenece a una segunda generación, formado por quienes fueron los/as “hijos/as de”² las víctimas de la dictadura argentina (1976-1983). Dos peculiaridades vuelven excepcional el aporte de esta comunidad cultural: la notable y fecunda cantidad de obras en diversos formatos artísticos y las inéditas experiencias que allí se examinan, en especial las que remiten a la infancia bajo el terrorismo estatal, percibidas en muchos casos a través de la configuración de una voz o una mirada infantil, como indica, entre otros, Mariela Peller (2009). Si Walter Benjamin señaló la declinación tanto de la experiencia como de la posibilidad de narrarla por parte de quienes venían de la Primera Guerra Mundial (1988), la voz de esta segunda generación argentina muestra obstinadamente lo

1. Una primera y diferente versión del presente artículo se encuentra en prensa en el volumen *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*, de Teresa Basile (EDUVIM, 2019).
2. Si bien reconozco el perfil patriarcal del lenguaje, considero que es necesario desarrollarlo y apoyar las nuevas propuestas en torno al empleo del lenguaje inclusivo, he preferido en esta ocasión utilizar, en adelante, el masculino genérico “hijo de” ya que resulta sumamente engorroso en esta oportunidad el empleo continuo del doble género.

contrario. ¿En qué otras oportunidades la literatura argentina ha sido vehículo para explorar los avatares de los niños durante la dictadura, sus desafíos para vivir en la clandestinidad política, los nacimientos en maternidades de centros de detención, los secuestros y apropiaciones por parte de miembros de los servicios, las búsquedas de sus padres emprendidas en los inicios de su juventud o los procesos de recuperación de sus identidades sustraídas?

Los “hijos de”, además de recibir como herencia la memoria de los padres, portan una memoria propia, que se vuelca hacia la niñez vivida bajo la dictadura, configurando diversas experiencias como la *infancia educada*, la *infancia huérfana*, la *infancia apropiada*, la *infancia exiliada*, entre otras.³ En este caso nos ocuparemos de la *Infancia clandestina*, deteniéndonos especialmente en el tránsito desde una *ficción traumática*, donde dan cuenta de las diferentes estrategias ensayadas por los niños para enfrentar la violencia política que marcará sus vidas, hasta las varias modalidades de la *ficción política* que logran articular en la adultez como una vía para suturar la herida y reconvertirla en la elección de un camino propio, que adquiere formas particulares: el duelo, la melancolía y la militancia.

¿Cómo se representa la “infancia clandestina” en la literatura de la segunda generación? ¿Cómo se articula la experiencia en aquellos niños que vivieron la década de los setenta bajo un doble régimen: el del mundo “secreto” del militante sometido al terror estatal, y del mundo “normal” y cotidiano de un niño que va al colegio, se reúne con sus compañeros, festeja sus cumpleaños? ¿En qué sentido estos desacuerdos crispaban sus vidas? ¿De qué modo los niños debieron lidiar con la disyunción de los roles paternos entre el *militante*, absorbido por las demandas de la política y sus severos valores bajo un clima de peligro, persecución y temor, y el *padre/madre* de quien se espera que debe proteger al niño y rodearlo del universo íntimo de los afectos y sentimientos?

El desafío de vivir en un *mundo escindido* está en el embrión de la idea de “clandestinidad”: mientras se milita a escondidas y en secreto (“clandestino” viene del latín *clandestinus*, y éste de *clam* que significa

.....
3. En otros artículos he analizado la infancia educada (Basile 2017b) y la infancia huérfana (Basile 2016).

secreto) se vive en una cotidianidad en apariencia normal, aunque plagada de simulaciones y falsas identidades.

Es posible explorar los avatares de la vida infantil en la clandestinidad en una serie de textos literarios y films tales como: el libro *Kamchatka* (2003) de Marcelo Figueras y el film del mismo nombre dirigido por Marcelo Piñeyro (2002), *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba, el film *Infancia clandestina* (2012) dirigido por Benjamín Ávila, *Una muchacha muy bella* (2013) de Julián López y *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles. En todas estas producciones encontramos el protagonismo de un niño, su mirada y su voz, la ficcionalización de un narrador niño o niña quien cuenta desde su punto de vista.

Dos espacios se enfrentan y friccionan entre sí. Por un lado, el de la *militancia*, donde rige el rigor de la lucha de la guerrilla urbana con las tácticas, modalidades, cuidados y los valores de entrega a la causa, de austeridad y de sacrificio. Allí los guerrilleros se enfrentan en inferioridad de condiciones a un enemigo más poderoso y mejor armado. Lejos de cualquier épica estos textos advierten la ineluctable derrota que se abatirá sobre ellos a medida que sus compañeros caen y que las persecuciones van sustituyendo a los enfrentamientos. Es el territorio de los adultos y de la guerra en el que los padres devienen militantes sin dejar de ser padres. Es el lugar de la verdad y del adentro, que debe permanecer en secreto e invisible a los demás. Su revelación acarrea la catástrofe de la desaparición y de la muerte. Aquí se distorsiona la intimidad de la vida familiar del niño, que corre peligro de verse fagocitada por las urgencias de la lucha.

Por otro lado, está el espacio de la *vida cotidiana*, del mundo externo, donde se desarrollan los juegos, la educación escolar, los vínculos afectivos con amigos y parientes, los cumpleaños y los primeros escarceos amorosos. Allí se desenvuelve la gran escena de aprendizaje –*Bildungsroman*– de estos niños que se encuentran descubriendo el mundo que los rodea o dejando la infancia para entrar en la preadolescencia. Este mundo se despliega en el afuera, en la vida pública, en la sociedad, pero a través de la simulación, de la mentira, del disfraz, del camuflaje con falsos nombres y documentos, falsos trabajos y falsos cumpleaños. En este ambiente se

distorsiona la vida social del niño en sus múltiples dimensiones, desde la asistencia a la escuela hasta sus vínculos con amigos y familiares.

Los conflictos en el interior de ambos espacios se vuelven un principio constructivo importante en los textos y en los films, y suelen organizar las tramas, en especial los desacomodos en el interior de la casa familiar cuando ésta se ve invadida por la militancia clandestina. El arco de posibilidades va desde aquellas propuestas que muestran la incompatibilidad y los desacuerdos hasta las que procuran vislumbrar una posible armonía; desde las que enfrentan el rol de padres al de militantes (“grandes militantes” y “terribles padres” o al revés, para decirlo en términos de Fernando Reati, 2015) hasta las soluciones integradoras de “buenos padres” y “buenos militantes”. Por su parte, Ana Amado vislumbra los desajustes entre el “perfil épico” de los padres, protagonistas de una gesta histórica colectiva, y su impronta de “desertores” en la economía de los afectos privados (2009: 157). Sin duda, la pulsión entre la militancia y la familia es el marco en cuyo interior se juega parte importante de la vida del niño.⁴

Estas representaciones de la infancia sirven también para explorar el posicionamiento del escritor en la actualidad. En la literatura de HIJOS es usual encontrar una doble dirección temporal que se dirige hacia el pasado para narrar las diversas experiencias de la infancia bajo la dictadura, pero que además se vuelve un foco que vectoriza el presente y el futuro. Y es en este presente donde ellos recortan su postura *política* (dentro o fuera, simpatizantes o críticos de H.I.J.O.S. o de las políticas de los organismos de Derechos Humanos, por ejemplo), su vínculo *afectivo* (traumático, melancólico o crítico) con ese pasado, y su apuesta *literaria* al interior de la literatura de HIJOS.

Esta doble dirección temporal suele convertirse en un factor estructurante que divide el relato en dos espacios: una “doble enunciación” cruza (con diversas soluciones según cada texto) la voz de un niño (la experiencia del pasado) con la del adulto (identificada con el presente del escritor). Estos dos enunciadores a veces organizan las partes del texto situando en un prólogo o epílogo la perspectiva del adulto y en el centro

4. Un caso extremo de ruptura familiar lo constituye el film *Papá Iván* (2003) de María Inés Roqué, ya que allí el pasaje a la clandestinidad del padre de María Inés provoca la separación con la madre y la formación de una nueva familia.

del texto la experiencia de la infancia focalizada en la mirada del niño (en ocasiones la voz del niño adquiere inflexiones y saberes del adulto). La distancia entre el pasado y el presente escenifica el proceso del recuerdo y los *trabajos* (Jelin 2001) de la memoria, lo que puede conducir a tramitar el *duelo* cerrando en parte esa deuda para elegir un camino propio o a reactivar políticamente la *melancolía* para diseñar una tradición de militancia en la cual inscribirse. La arquitectura narrativa adquiere, entonces, la *forma* de la memoria y de sus trabajos.

Asimismo, la estructura argumental y la sucesión de secuencias en los textos sobre la “infancia clandestina” suelen responder a un patrón muy similar que se inicia con el paso a la clandestinidad por parte de la familia para finalizar con la desaparición de alguno o de ambos padres. Lo que (conceptual y esquemáticamente) supone el cruce o la sucesión de dos tipos de entramado (o *plot*) del relato: por un lado, la “aventura” de la militancia de los padres y por el otro la “desventura” de la dictadura y las desapariciones o muertes. Ello coloca a los “padres” en dos posiciones bien disímiles: como *militantes* y como *víctimas*. Se trata de las nuevas y complejas lecturas que H.I.J.O.S. propuso al, por un lado, recuperar la militancia de los setenta de los padres (desde la celebración o la crítica), y por el otro retener su carácter de víctimas para pedir verdad y justicia. La desventura final acaecida con la desaparición de los padres suele proyectar una continuación fuera del texto, un “continuará”, un futuro que se vincula con las elecciones asumidas como adultos y que van desde la necesidad de efectuar el duelo o la perspectiva de permanecer en la melancolía hasta la voluntad de ingresar en las múltiples formas de la militancia.⁵

Kamchatka y la arquitectura de una *ficción traumática*

Marcelo Figueras publica la novela *Kamchatka* en 2003, un año después de haberse presentado el film del mismo nombre, cuyo guión él había escrito junto con el director Marcelo Piñeyro. Aun cuando no se trate de un texto escrito por un hijo de padres desaparecidos, tuvo el

5. En “El cuerpo en la producción cultural de HIJOS e hijos” (Basile 2017a) exploro otras vías ensayadas por los “hijos de”: la memoria como *trampa* y la *resurrección* de los padres.

mérito de poner en escena la “infancia clandestina” como un tema central. El protagonista y narrador, un niño o preadolescente de diez años que adopta el nombre encubierto de Harry, estará sujeto a los vaivenes del clima político de la Argentina de abril del '76 cuando sus padres militantes deciden pasar a la clandestinidad ante la intensa persecución desatada por el estado dictatorial. Asumirá entonces el desafío de transformar el contexto de temor en una aventura de conocimiento, y el espacio de la clandestinidad en una isla para resistir y sobrevivir.

La adopción de un nuevo apellido (Vicente), la mudanza desde su casa de Flores hasta una quinta prestada,⁶ la pérdida de los amigos del barrio y el cambio de colegio quiebran la regularidad en la que vivía el niño, interrumpen sus hábitos y parten su existencia entre la violencia que acecha a la familia desatando una buena dosis de peligro, terror y paranoia, y un día a día de aparente normalidad.⁷ En este sentido el relato articula dos niveles de significación: uno de ellos, el *superficial* y visible, despliega el mundo de la niñez con sus juegos de mesa, sus preguntas e inquietudes, los programas de televisión, el interés por las revistas y los Superhéroes o la lectura de libros. El otro, más *profundo*, es subrepticio y está entretrejido al primero a través de un (semi) secreto que rodea al niño con las “preguntas incorrectas” que no debe formular, con los silencios a medias de los padres, con aquello que el mismo niño quiere y no quiere ver (lo indecible) y prefiere enterrar en el inconsciente para vivir como cualquiera de sus compañeros.⁸ El pequeño protagonista

6. Ilse Logie y Bieke Willem (2015) indagan el tópico de la “casa” en la narrativa de HIJOS en sus diversas perspectivas: la pérdida de la casa en tanto espacio de amparo, protección y desarrollo del niño, la casa allanada y asediada por la violencia del terror estatal, las continuas mudanzas de casa en la militancia clandestina, la dificultad del regreso a la casa de la infancia desde el exilio, las trabas para habitar otros espacios y la pulsión por la errancia. La casa se convierte en un espacio acechado por la violencia del terror estatal, tal como vemos a lo largo de los diversos relatos.

7. Así, para compensar el quiebre de la normalidad cotidiana del niño, los padres se proponen construir una “normalidad”, algo que “sonaría familiar”, “poner coto a esta enajenación”, crear una “ilusión”, una “ficción perfecta” detrás de la cual el niño, sin embargo, descubre la simulación (“había algo de artificio en esa nueva normalidad”) y lee el peligro que acecha (Figueras 2003, 241-242).

8. Una de las escenas reiteradas en varios textos sobre la infancia clandestina remite a la tensión entre el secreto y el saber del niño respecto a lo que acontece. Cfr. las siguientes citas que aluden al secreto o la falta de información que rodea al niño, aunque éste sabe lo que está ocurriendo: “Todos los caminos conducían a

tendrá que lidiar con ambos frentes desde las armas que le provee su propio universo infantil y preadolescente, que despliega para tramitar el terror circundante e incluso para salvarse y salvar a los suyos –sin por ello perder la pulsión de descubrimiento y aventura propia de su edad.

Este diseño se reitera en varios relatos sobre la infancia en dictadura con modulaciones particulares. Lo que está en juego es la experiencia del *trauma*. La violencia extrema sufrida por un sujeto da origen a una herida que el yo procura desplazar, reprimir o negar sepultando el suceso traumático en el olvido. Sin embargo, el acontecimiento que se procura olvidar retorna compulsivamente, reaparece a través del *acting out* a lo largo de la vida de la víctima (“el retorno de lo reprimido”) y habla a través del lenguaje de los síntomas. De allí la necesidad de elaborar el trauma –el *working through*– por medio del recuerdo, del reconocimiento del golpe padecido y de la configuración de un relato que lo vuelva inteligible. Este proceso constituye una vía para superar la compulsión repetitiva y poder establecer una distancia crítica y una acción responsable (LaCapra 2008: 183-237). La escena traumática supone, entonces, una escisión en el sujeto y en su vida entre una *superficie* en la que se desplaza o se reprime la violencia sufrida para procurar vivir habitualmente, y una *profundidad* en la que se oculta y preserva ese recuerdo que pugna intermitentemente por salir a la superficie. En los textos sobre la infancia clandestina se suele privilegiar, no tanto la represión, sino el *desplazamiento* de la violencia hacia el territorio de la infancia (donde el niño puede manejarla), ya que es preciso enfrentar la amenaza y elaborar estrategias de sobrevivencia.

Ciertas perspectivas teóricas, aunque se centran en el cuento, perciben esta estructura doble. En su imagen del iceberg, Ernest Hemingway dio con una de las marcas del cuento como género literario, destacando la eficacia de ocultar, concentrar, encriptar y sugerir en un género caracterizado por la brevedad: “Siempre trato de escribir teniendo en cuenta el principio del iceberg. Los siete octavos de su superficie están debajo

una pregunta incorrecta. Durante unos días, creímos estar condenados al silencio” (Figueras 2003, 282); “Me llegaban éstos y otros pedazos de información, siempre fragmentarios”; “mi negación era tan grande que ni siquiera sufría pesadillas”; “Yo sabía [...] Yo sabía” (242); “cuando lograrse ensamblar las piezas y contemplar la figura representada por el rompecabezas yo ya estaría a salvo, a una prudente distancia del peligro que por entonces nos envolvía a todos” (243).

del agua por cada pedazo que muestra. Todo lo que uno sabe que puede eliminar solamente refuerza el iceberg. Es la parte que no muestra nada” (en Plimpton 1981). Ricardo Piglia (1990) parte de estas ideas de Hemingway y las complejiza notablemente: el cuento como forma suele explotar la elisión, convertirla en un dispositivo productivo. En su primera tesis, Piglia sostiene que un cuento siempre cuenta dos historias: una en la superficie y otra oculta. La historia visible –siempre más completa y orgánica– esconde y cifra un relato secreto que suele ser fragmentario y elíptico. Cada una de las historias se cuenta de un modo distinto y se adscribe a dos formas diferentes de causalidad. El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia dos, la secreta, en los intersticios de la historia uno, la visible. Este carácter doble de la forma del cuento suele tener muy diversas realizaciones que se fraguan en el modo de articular, cifrar, elidir la segunda historia.

No sólo en *Kamchatka*, sino en varias narrativas que enuncian desde una voz infantil, se recupera este diseño de doble nivel –aunque con diversa intensidad de ciframiento– porque, tal como describimos, posibilita dar cuenta de la situación traumática sentida por el niño, tensada entre el terror latente que invade sus vidas (experimentado, pero no siempre vuelto consciente ni traducido en relato) y la superficie cotidiana, anclada en el universo infantil con sus hábitos y entretenimientos. El peso del peligro (desmedido para su corta edad) se oculta y tramita al mismo tiempo (se desplaza) a través de los juegos. La (doble) *estructura* del relato se ofrece, entonces, como una *forma* adecuada para dar cuenta del modo en que la violencia radical y el secreto (lo inenarrable) afectan y reorganizan el espacio de la infancia clandestina. En *Kamchatka* no hay una entera escritura *del* trauma que fracture y trastorne la sintaxis del discurso, que hable desde la lengua intraducible del síntoma, que no alcance a enhebrar el hilo de la trama, sino una lengua que cifra la herida para poder decirla. Veamos algunos ejemplos que exhiben los andamios de esta *ficción traumática*.⁹

En *Kamchatka* (y en los textos de este corpus) suele haber un notable predominio de los “juegos de guerra” –un modo de incluirse en la

9. Trabajo la idea de una “ficción traumática” en los cuentos de Roberto Bolaño en Basile (2015a).

guerra de los adultos por parte de los niños— que permiten ensayar tácticas, modos de combate, salidas, escapes, vías de defensa y salvación, como el TEG (Tácticas y Estrategias de Guerra) que además introduce el espacio de Kamchatka como emblema de la resistencia atrincherada en un lugar lejano (clandestino) para sobrevivir. Esta novela explora extensamente diversas facetas y posibilidades de los juegos, remontándose incluso a Heródoto, aunque predomina la recolocación del juego al servicio de lo “real”. El juego deviene una vía de aprendizaje y de ensayo vinculado a (la guerra de) los padres, más que momento de entretenimiento y distracción o expansión del libre juego de la fantasía o fruto del ocio filosófico. Así, según la historia de los lidios recordada en la novela (102), el origen del juego está en la guerra y en el sufrimiento. La salvación por medio del juego infantil parece cifrarse en el Ahorcado que conduce desde el peligro de muerte hasta la salida que abre la palabra “abracadabra”. El libro sobre Houdini lo insta a Harry a prepararse física y mentalmente para el escape, erigiendo la figura del “niño salvador”, aquél que procura salvarse a sí mismo y a su familia ante la inminente catástrofe. La construcción del antitrampolín para que los sapos puedan salvarse de un ahogo seguro va en el mismo sentido, pero además apunta a vincularlo con la muerte y los rituales de entierro de los sapos. La serie televisiva *Los invasores*, metáfora de la invasión de los militares, al mismo tiempo sirve para dar nuevos nombres y apellidos a la familia que se identifica con quien los combate, da cuenta del clima paranoico desatado por las desapariciones de personas, y es también un homenaje a *El Eternauta* de Héctor Germán Oesterheld (visible también en el nombre de guerra de Lucas). Las discusiones entre Harry y Lucas en torno a los valores que portan Batman y Superman están condicionadas por el actual contexto, son juzgados desde el prisma del presente, y configuran una imagen en la que Harry se refracta, ya que ambos superhéroes sufrieron una desgracia cuando eran chicos, se quedaron sin padres y se propusieron salvar a la humanidad (e incluso a los padres ya muertos a través de una regresión temporal). La proyección de Harry en estos héroes de historieta y en Houdini parece mostrarnos el tremendo esfuerzo del niño por sobrepasar sus propios límites a la hora de lidiar con una realidad que lo supera y a la que sólo logrará enfrentar provisto de superpoderes. El niño salvador se coloca la máscara de estos Superhéroes.

Para Susana Kaufman (2006) el juego infantil contiene una dimensión expresiva y tramitativa de aquello que en el interior de la familia se oculta –de modo que lo silenciado se filtra en el lenguaje lúdico–: puede ser una representación de los mundos conocidos o temidos y el intento por dominarlos, también el lugar donde se expresan los conflictos, el escenario performativo en que el trauma vuelve para elaborarse.

En la educación escolar también encontramos el doble nivel a través del cual el niño relocaliza los saberes asimilados al servicio de la lucha y la supervivencia. La novela está dividida en capítulos que remiten a diversas materias enseñadas en el colegio. El aprendizaje despierta el asombro y la capacidad de maravillarse e interrogar el misterio de la vida característico del universo preadolescente, pero además Harry recupera estos saberes para comprender su propia situación, tal como acontece por ejemplo con las leyes de adaptación, de necesidad y de supervivencia. Los saberes del niño son un signo de superioridad frente a la infantilidad de sus compañeros ya que él es quien conoce y entiende lo que acontece –una marca que encontraremos en varios de los protagonistas de estas novelas.¹⁰

En *Kamchatka*, junto a la figura del “niño salvador”, está profusamente presente aquella otra del “niño sacrificado” por sus padres: Abraham decidido a sacrificar a su hijo Isaac y el niño de *Marcelino Pan y Vino*, los hijos devorados por Saturno en la pintura de Goya, los niños enviados a matar por Herodes y el Rey Arturo, entre otros –que parecen extenderse como una metáfora no sólo de los niños sino de los jóvenes: el sacrificio de la “juventud maravillosa” iniciado por Perón el 1^o de mayo de 1974 con su rechazo a los “jóvenes imberbes”.

Aun cuando la acción transcurre en los momentos más oscuros y violentos inaugurados con el golpe del '76, el relato evita reducirse a la expresión del horror y para ello introduce otras perspectivas como la fiesta en el cumpleaños del abuelo (la madre espera la sonrisa del padre para obtener la foto) y la alegría del baile familiar en la quinta, o una dosis de sensualidad y erotismo en el vínculo entre los padres, y otra dosis de cariño, cuidado y protección hacia los hijos (en estas situaciones

.....
10. Cfr. la siguiente cita: “Mientras ellos pateaban la pelota en la vereda, yo practicaba nudos marineros. Mientras ellos se llenaban la panza de papas fritas, yo daba cuatro vueltas al parque. Mientras ellos miraban la tele, yo practicaba apnea en la bañera llena” (Figueras 2003, 223).

los padres serán a la vez buenos militantes y buenos padres, como cuando se arriesgan al rescatar algunos juguetes de la casa). Si bien el narrador afirma la imposibilidad de un “final feliz” en esta historia que culmina con la desaparición de los padres, se proyecta una continuidad de la épica en la figura del “retorno del héroe”, condensada en la saga del rey Arturo (340-343) –un tópico que veremos aparecer en varios textos de HIJOS. De hecho, la novela, a pesar de situar la acción en el pasado de abril del ’76, remite al presente de la escritura de Figueras. Ya señalamos la importancia del presente de la enunciación en la producción cultural de HIJOS como un espacio de posicionamiento político. En este caso, la narración focaliza en la voz de un niño de diez años que a su vez exhibe el saber de un mayor, una convivencia que el mismo texto explicita cuando afirma: “Sentimos que coexisten dentro nuestro todos aquellos nosotros que hemos sido [...] mi voz suena a ratos como si tuviese diez años nuevamente, y a veces suena como si hablase desde los setenta que no alcancé; también suena como sueño hoy” (14-15).

Resulta clave el corrimiento temporal hacia el pasado próximo en el capítulo 80, cuando el narrador ya adulto y en democracia ve la foto de Lucas en el diario y visita a su familia. De este modo el texto configura la posición ético-política de quien decide apoyar y colaborar en las políticas de derechos humanos y marca la reconversión de la herida traumática en práctica social.

Juegos peligrosos en la casa de los conejos

En *Kamchatka* encontramos las fracturas de la infancia clandestina, ante las cuales el niño procura tender puentes, buscar soluciones e imaginar escapes y rescates, mientras sus padres se afanan por recomponer las grietas y restaurar la normalidad. En cambio, *La casa de los conejos* (Alcoba 2008) es uno de los textos que con mayor énfasis muestra los peligros de ese mundo clandestino que aprietan, confunden, someten a los niños al continuo error y los expulsan de su interior. La protagonista –Laura, cuyo nombre descubre el pacto autobiográfico con la escritora– es una niña de siete años, hija de militantes montoneros que va con su madre a residir unos meses, poco antes del inicio de la dictadura, a la casa de Daniel Mariani y Diana Teruggi

(donde no sólo se encuentra el hogar de la pareja sino además la prensa de los Montoneros). A pesar de varios intentos, ella no logrará armonizar ese mundo fraccionado que termina por devorar la posibilidad de habitar una casa normal, para exhibir las divergencias entre ambos espacios.

En primer lugar, el “secreto” sostiene la actividad clandestina de los Montoneros que habitan en esta casa, donde se oculta en un “embute” la imprenta clandestina de la organización bajo la cortina de un negocio de cría de conejos. Nuevamente se reitera el régimen de una doble existencia, tensado entre una vida verdadera aunque oculta, la de la militancia, y otra falsa atravesada por la apariencia y la simulación, la de la cotidianidad externa y pública (de allí que los habitantes de la casa de los conejos tengan una doble identidad, con falsos documentos, y un doble trabajo). El embute es el epítome mayor del secreto, es su materialización y conversión perfecta en un edificio que “ha quedado invisible” (56) y, finalmente, es el punto más vulnerable cuyo descubrimiento lleva a la catástrofe y a la muerte.

La hendidura entre ambos regímenes de vida se va profundizando a medida que Laura comete “errores” involuntarios que ponen en peligro a todos los habitantes de la casa: durante un viaje en auto en que llevan a la madre con los ojos cerrados, la niña revela el camino por donde van cuando señala un negocio de muñecas (“¡Callate de una vez, che!”, 44); el Ingeniero se enfurece porque Laura le ha sacado una foto sin advertir que se trata de un juego (“¡No juegues más a eso!”, 61); la niña le responde a la vecina que “no tiene apellido” (67); ella lleva a la escuela un blazer cuya etiqueta tiene el nombre verdadero del tío (“¡Pero puta madre, esta pendeja nos va a hacer cagar a todos”, 99-100). Como ocurre con el embute finalmente desenmascarado, ella no logra impedir las filtraciones del secreto, aun cuando vive atormentada por no delatarlo.¹¹

En esta casa parece no haber lugar para la infancia: no sólo por el peligro que allí los niños corren (y del cual la desaparición de Clara Anahí es

.....
11. Son varias las ocasiones en que la niña está atenta a no revelar el secreto: el cuento del niño delator, su afirmación de no confesar ni aun bajo tortura, las conversaciones con otros niños evitando las “preguntas”, entre otras. Uno de los momentos más dramáticos es cuando acompaña en el viaje en auto a su madre, quien cierra los ojos para no ver mientras ella los mantiene abiertos: “Pero yo lo veo todo [...] Que mi madre cierre los ojos, ¿me protege, también? Yo me guardo todas las preguntas para mí y no abro más la boca” (45).

un ejemplo contundente) sino por el daño que ellos pueden causar y que se resume en el relato sobre el “niño delator” que su madre le cuenta. Se trata de un niño muy pequeño, que apenas sabía hablar, pero que termina por revelar a la policía el escondite, provocando la detención de todos los habitantes de la casa. Un curioso cuento que destaca al mismo tiempo el poder del niño y su peligrosidad, un relato para despertar la responsabilidad, introyectar la culpa y activar la paranoia en Laura. En el contexto de la clandestinidad lo primero que se pierde es la “inocencia”. La mejor salida consiste en negar la propia infancia: “Yo ya soy grande, tengo siete años, pero todo el mundo dice que hablo y razono como una persona mayor” (17). El “yo sabía” o “yo entendí” ofician como la asunción de una sobreimpuesta adultez. Tampoco la niña encuentra demasiado espacio para el juego, cuando con su máquina de fotos provoca la ira del arquitecto o cuando las muñecas que la madre le regala resultan una prenda culposa de su ausencia y desatención. Laura, como Harry en *Kamchatka*, desprecia los juegos de niños infantilizados (“la calesita gira ensordeciéndome con una música festiva, campanitas ñoñas y un corito chillón”, 29); en cambio, el juego al servicio del contexto o como vía de aprendizaje suele proveer algún beneficio, como los que emplea para sortear la vigilancia (“aprendí a disimular estos actos de prudencia bajo la apariencia de un juego”, 24) o la creación de un crucigrama donde vierte nombres de políticos del momento.

La niña vive en un constante estado paranoico, espionando, sospechando, vigilando y en alerta (24). Prefiere callar, no habla con sus amigos ni pregunta a los otros niños (“entre nosotros jamás hablamos de lo que está pasando”, 42). La militancia es un lugar incómodo para los niños: si por un lado requieren cuidado, educación en el arte del disimulo, enseñanza de los peligros, por otro lado nunca se les dice toda la verdad, se los engaña y se los trata alternativamente como niños y como adultos. Ellos en cambio se sienten adultos y por momentos juegan a ser niños: “imito al menor de dos chicos [...] no entiendo muy bien el interés de este juego, pero trato de demostrar buena voluntad, y tanta aplicación como puedo” (42-43). Esta autoexigencia de adultez, sin embargo, siempre termina por desmoronarse, ya que en efecto los niños no son adultos (“Decididamente no estoy a la altura”, 100).

La insistente mención del “azar” como una palabra clave parece apuntar a esta vulnerabilidad de la niña situada en medio de “todos aquellos seres arrebatados por la violencia” (12). El azar juega su juego (“sé bien que si estoy aquí, es el fruto del azar”, 68) sin que ello signifique el desconocimiento de la responsabilidad de los agentes del terror estatal, de allí que el término “azar” cruce a los nombres de “Videla”, “Isabel” y “muerte” (referido al slogan guerrillero “Patria o muerte”) en el crucigrama que inventa. El azar que la salvó de la muerte también hace sistema con “arte”, otra vía se salvación en el camino de la escritora Laura Alcoba.¹²

Esta novela explora los desajustes entre ambos universos y reclama para la infancia aquello que la violencia política y la militancia clandestina le sustraen: el deseo de una “casa con tejas rojas” como esas que se ven “en los libros para niños”, una vida con padres que “vuelven del trabajo a cenar” y que preparan “tortas los domingos”, una madre elegante “con uñas largas y esmaltadas y zapatos de taco alto” (13-14), una educación escolar (“debería estar aprendiendo cosas nuevas”, 113), el disfrute en los juegos infantiles (“estaba jugando, nada más”, 61), y el aprendizaje de la sensualidad femenina –ejemplificada en la vecina, quien en contraposición a la guerrillera se pone vestidos y zapatos de “princesa”. Es un reclamo por aquello que configura la niñez misma: “He querido jugar a la adulta, a la militante, a la ama de casa, pero sé bien que soy pequeña, muy pequeña, increíblemente pequeña incluso” (59). Aquí la representación del núcleo guerrillero es expulsiva de aquellos valores que estima ajenos, y la novela no procura introducir en el universo de la militancia (como en *Kamchatka* y en otros textos que analizaremos más adelante) los afectos, el erotismo, la fiesta, sino que los coloca por fuera. La descripción de la madre de Laura se focaliza en su pertenencia al grupo armado, siempre ocupada en la prensa, con sus dedos teñidos de negro y sus cabellos cortos y rojos, y no en su rol de madre a quien su hija no logra reconocer cuando se encuentran luego de unos meses sin verse. El personaje más cercano al mundo de los afectos es Diana, aunque sin transgredir los valores de la militante ya que ella está “iluminada por dentro” (41). La vecina, en cambio, va acopiando todos los valores expulsados: las ropas

.....
12. Existen diversas interpretaciones sobre las implicaciones de la palabra “azar” en esta novela: véase Daona (2013).

y zapatos “deslumbrantes” de color rosa y violeta, su largo y rubio pelo lacio, una “bomba” que despierta el deseo de los hombres y el asombro de la niña ante una princesa de cuento.¹³

En esta línea, la novela define con claridad uno de los reclamos fuertes de la generación de HIJOS hacia los padres: la elección de la militancia en detrimento de las necesidades de sus hijos. Resulta interesante el análisis de Fernando Reati (2015) sobre las tensiones en la literatura de HIJOS entre el “amor”, el respeto y la admiración a la lucha política de los padres, y el “reclamo” por el abandono sufrido, por los costos de la opción revolucionaria, por la sospecha de falta de amor de los progenitores y por priorizar los ideales revolucionarios y no a ellos. En varios textos se proyecta el deseo de una familia íntegra y sin fisuras, siguiendo el modelo de una familia tradicional.¹⁴

13. Reati advierte la presencia de otras figuras femeninas: “No deja de ser significativo que además de la vecina rubia y despampanante, otras mujeres que la impresionan por su belleza física pertenecen a las fuerzas enemigas: la mujer policía que desde un auto negro espía la casa de los abuelos, rubia y parecida a Isabel Perón ´pero es algo más joven y mucho más bonita`” (20); la empleada de la cárcel que revisa a las visitantes: “una señora enorme y muy bella, vestida de trajecito e izada sobre tacos altísimos” (25). Diana, la militante embarazada, es bella pero su belleza es de otro tipo, no física sino interior: tiene grandes ojos verdes “luminosos y dulces” y está “como iluminada por dentro” (2015, 41).

14. En tiempos en que las familias tradicionales se desestructuran por múltiples causas, la narrativa de HIJOS expone los costos del desorden filial y repone una imagen, por momentos anacrónica, de unidad familiar idílica. *El grito de Antígona* (2001) de Judith Butler pone en foco la desestructuración de la familia a partir de la figura de Antígona como alegoría de la crisis del parentesco, una crisis que en realidad se remonta a Edipo cuando mata a su padre Layo y se casa con su madre Yocasta (Edipo será padre de Antígona, así como también su hermano, entre otros desacomodos). Butler revisa este escenario primario (Edipo y Antígona) de desarticulación de los vínculos familiares desde un presente en que el modelo de la familia ideal, heterosexual y ordenada desde el tabú del incesto se quiebra a partir del aumento de los divorcios, de la existencia de varios matrimonios, de las exilios y las movilidades gestadas por la globalización, de las parejas homosexuales, lo que convierte a la familia en una institución frágil, porosa y expansiva, que no ofrece los lugares seguros de la Madre y el Padre sino una “multiplicidad de situaciones familiares en las que puede haber más de una mujer que actúa como madre, más de un hombre que actúa como padre, o ningún padre, ninguna madre” (41). La necesidad de dar cuenta de estos cambios radicales que se dan en la familia y en el parentesco lleva a Butler a revisar críticamente los presupuestos estructuralistas del psicoanálisis lacaniano y ciertas teorías sobre género y sexualidad que exponen una distribución fija de los roles, incapaz de aceptar las nuevas formas de la familia. Se pregunta por un orden simbólico alternativo que permita articular un parentesco futuro no estructuralista sino posestructuralista. ¿Pero –podemos preguntarnos– qué sucede cuando esta desestructuración proviene del ejercicio del

Junto a este reclamo, la novela muestra otros propósitos que caracterizan el universo de HIJOS. Entre ellos encontramos la puesta en foco y la crítica a las organizaciones político-militantes de los padres, en este caso a las reglas y medidas de Montoneros visibles en la escena en que sus compañeros deciden no impedir, pero tampoco colaborar, en el exilio de la madre y su hija Laura, ya que la organización sólo ayuda a los miembros de la conducción a salir del país. Un argumento que da lugar a la crítica: “¿Los militantes de base dan su vida mientras los jefes buscan refugio en el extranjero?” (120).

En las páginas iniciales que prologan la novela, la escritora escoge, como otro de los motivos fundamentales para escribir *La casa de los conejos*, la necesidad de explorar la “memoria” del pasado con sus muertos para “olvidar” y atender a los vivos (12), en una ecuación que sigue claramente los trabajos del duelo (tal como afirma en la entrevista de Ana Craig, 2008) y no las vías de la melancolía que elegirán otros HIJOS. Y en las páginas finales, donde vuelve la voz adulta de la escritora (empleando la estructura de la “doble enunciación” y de la “doble dirección temporal”),¹⁵ se encuentra el reclamo por la verdad y justicia respecto a la desaparición de Clara Anahí. Se evidencia así cierto desplazamiento respecto al relato característico del corpus. Anteriormente exploramos la estructura argumental estándar de los textos sobre la “infancia clandestina”, que se despliega entre el inicio del paso a la clandestinidad de la familia y el fin de la desaparición de alguno de sus padres. En cambio, *La casa de los conejos* cambia el final. Laura Alcoba no es hija de padres desaparecidos, no forma parte del núcleo más central de HIJOS sino del cordón que abarca a los padres exiliados y presos políticos, ya que, como aparece en la misma novela, su padre sufrió la cárcel mientras su madre se fue al exilio con ella. En su lugar coloca a Clara Anahí, y con ello introduce la figura central del “niño apropiado” o del “desaparecido vivo”. Esta figura viene a completar y coronar el perfil del “niño víctima” que la misma Laura proyecta en diversas escenas, en especial cuando reconoce que se vio forzada a entrar en la guerra de los adultos (“la guerra en la que nos obligaron a entrar”, 42) o cuando acepta

terrorismo de Estado e impulsa la voluntad por recomponer la integridad familiar?

15. Victoria Daona (2011 y 2013) analiza certeramente las complejidades de la doble enunciación en *La casa de los conejos*.

sufrir la tortura (“No voy a decir nada. Ni aunque vengan también a casa y me hagan daño. Ni aunque me retuerzan el brazo o me quemen con la plancha. Ni aunque me claven clavitos en las rodillas”, 18).

Si la voz adulta de la escritora articula su lugar en la apuesta a los *trabajos* de la memoria en torno al *duelo* y en el reclamo de justicia y verdad respecto a la niña apropiada, estas perspectivas no vienen acompañadas por una visión idílica –sino crítica– de la militancia de los ‘70.

Los juegos velados de *Una muchacha muy bella*

La casa de los conejos se centra en la militancia y desde ese universo organiza el espacio, las identidades, los valores y las acciones, de modo que el régimen entero del mundo infantil gira y se reordena desde el clivaje de la militancia que pone en jaque la vida familiar. En cambio, en *Una muchacha muy bella* (2013) de Julián López la médula de la escena aparece ocupada por el mundo de los afectos, por el espacio de la vida privada, por el interior familiar y amoroso compartido –en un pequeño departamento– por la madre y el hijo. La militancia de la madre apenas ronda subrepticamente en la vida cotidiana, se oculta en las “escapadas” de la madre, se adivina en los diálogos con el tío o en las llamadas telefónicas a casa de Elvira. Este notable desvío focaliza la infancia clandestina desde el relato amoroso del hijo, tal como se anuncia en el título.¹⁶

El amor, la caricia, el abrazo, el deseo circulan ambiguamente en ese espacio de la niñez en el que el *eros* infantil, aún sin desprenderse de la madre comienza a poner su foco en la atracción despertada por Desiré, la hermana de Elvira que viene de Corrientes. Incluso la historia de la vecina Elvira versa sobre el fracaso amoroso, a tono con la telenovela *Pobre Diabla*. La infancia del protagonista está atravesada por el disfrute del niño, por su percepción de ciertos momentos extraordinarios que estimulan sus sentidos, por el despertar de nuevas sensaciones, por un mundo de sorpresas, de iluminaciones profanas, de ensueños, de fascinación, todo lo cual connota el “mundo mágico” de la infancia y la mirada infantil que interroga lo nuevo. La madre, lejos

16. Resulta estupendo el desarrollo que hace Martín Kohan (2014) sobre las “cargas singulares”, los múltiples significados, las asociaciones, las afectividades que despierta la palabra “muchacha”.

de atraparlo en las redes y los espacios de la militancia, lo lleva en “ocasiones especiales” a “lugares extraordinarios” que constituyen “momentos de deleite”, como los almuerzos en Bambi o el té en Steinhäuser o la Casa Suiza (cuyas “tartaletas de frutilla eran un verdadero evento, luminosas como vitreaux”), en los cuales el protagonista disfrutaba sentirse “elegante” (17-19). O bien ella convoca mundos lejanos y exóticos a través de viajes imaginarios y del (auto) envío de postales de “Holanda en época de tulipanes” (11-12). En el paseo por el Jardín Botánico, el niño descubre un “bosque delirante” con su “oscuridad luminosa”, un “lugar lleno de misterio y de belleza” (21-22) en el cual la naturaleza aparece como un libro abierto, como un templo, que nos recuerda la tradición que va de Charles Baudelaire a Alejo Carpentier.

El eros, el amor, el deseo, el disfrute, las nimiedades de la vida personal y cotidiana, los deleites de una tarteleta constituyen, sin embargo, valores antagónicos a los de la militancia y a los del “hombre nuevo” que invitan a la entrega total a la causa revolucionaria a través del sacrificio, del trabajo comunitario, de la austeridad, de la primacía de los ideales políticos y la lucha frente a las minucias de la vida cotidiana y las pequeñeces del individuo, y que suponen el abandono del deseo y de los “placeres burgueses”, tal como afirma Ernesto “Che” Guevara en “El socialismo y el hombre nuevo en Cuba” (1965).

Incluso la imagen de la madre como una “muchacha muy bella”, “voluptuosamente delicada”, “morena de tez casi azulina y noble, alejada de toda trivialidad mundana”, portadora de una “aristocracia natural”, dista del modelo estereotipado de la “militante”. En lugar de las canciones de protesta, de los documentales de denuncia o de la poesía conversacional, prefiere leer el mundo entre mítico, religioso y mágico de *La rama dorada* de James Frazer y el realismo mágico de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, que se vinculan a ciertos imaginarios del latinoamericanismo de los sesenta, a las utopías e ideales más que a la izquierda armada, al escritor “comprometido” del boom latinoamericano más que al intelectual “revolucionario” y orgánico del aparato cultural cubano.¹⁷ A los cuales va a sumar un

.....
17. Para las distinciones entre las figuras del intelectual *revolucionario* y del *comprometido*, es posible consultar el libro de Claudia Gilman (2003).

texto feminista como es *El varón domado* de Esther Vilar. En esta representación de la madre la novela se acerca más a la imagen “idealista” y “soñadora” de los padres militantes que luchaban por un mundo mejor, al “ala moderada”, que al modelo del revolucionario que empuñaba las armas, el “ala radical” (posiciones que configuraron todo un debate al interior de H.I.J.O.S., Cueto Rúa 2008, 92-93). Así la madre se aleja de la figura cuestionada por el abandono de la familia en favor de la militancia. Acá no hay “malos padres/madres” que se olvidaron de sus hijos, que antepusieron la política al vínculo filial, sino una imagen idílica de la madre, por momentos articulada desde ciertos códigos de la literatura para niños como “mi mamá me mimó” o la “bella durmiente” (López 2013, 52), aun cuando el niño en ciertas circunstancias se percibe a sí mismo como un estorbo para su madre soltera. Estamos más cerca de una “mala militante” –o una militante crítica y heterodoxa– que apostó al vínculo materno en detrimento de la militancia.

Sin embargo, ese cosmos idílico comienza a resquebrajarse y el “mundo mágico” es asediado por signos amenazantes: los abismos, fosas, precipicios, pesadillas, fieras y parásitos que rondan al niño son las metáforas, los síntomas, que a un mismo tiempo encubren y revelan la sociedad del terror. La acción de la novela abarca desde 1973, apuntado por el momento en que Elvira mira la telenovela *Pobre Diabla* (televisada por canal 13 durante ese año) hasta una “tarde de principio de junio” de 1976 (127), ya iniciada la dictadura. La militancia de la madre y la violencia del contexto que rodea la existencia cotidiana tienen lugar en una etapa clave de la historia argentina, sobrecargada de acontecimientos. Esta coyuntura se desenvuelve a partir del brutal giro que significó el apogeo de la izquierda armada con el gobierno de Héctor Cámpora (del 25 de mayo al 13 de julio del '73), su pronto enfrentamiento con el ala sindical del peronismo y la consiguiente fractura con Perón hasta el inicio de la dictadura militar, pasando por el asalto al Batallón de Monte Chingolo (23 de diciembre de 1975) que funciona como un claro emblema de la derrota de la izquierda revolucionaria. Sin embargo, los eventos que se suceden en el transcurso de ese período –el regreso de Perón y la masacre de Ezeiza (20 de junio del '73), el asesinato de Rucci (23 de septiembre del '73), la ruptura de Perón con los “imberbes e imbéciles” en el Día del Trabajador en la Plaza de Mayo

(1 de mayo del '74), la muerte de Perón (1 de julio del '74) y la asunción de María Estela Martínez de Perón, sus políticas de “aniquilamiento” y la profundización del accionar de la Triple A, el regreso a la clandestinidad de Montoneros (6 de septiembre del '74), el secuestro de los Born (19 de septiembre del '74) entre otros– permanecen ocultos a la mirada infantil, constituyendo en esta novela el *secreto* con el que la madre procura resguardarlo de toda amenaza. Estos acontecimientos velados intentan ser alternativamente reprimidos y revelados por el niño, quien se debate entre saber y no saber.¹⁸ Como venimos viendo, el secreto *trabaja* en el interior de estos niños de múltiples maneras. En esta oportunidad, el ocultamiento y la represión del peligro provocan en el protagonista, por un lado, la constante reiteración y desplazamiento hacia otros significantes, y por el otro lo impulsan a descifrar el secreto, a leer el peligro, a interpretar las noticias, a preguntar a la madre y a espiar sus conversaciones.¹⁹ Estas dos instancias de su “vida clandestina” serán las dos vías a través de las cuales el niño procura comprender, tramitar y enfrentar el contexto de creciente violencia y riesgo.

La militancia encubierta de la madre se va filtrando a través de la foto del Che, “a quien mi madre llamaba ‘mi novio’” (11), de sus “sueños libertarios” (17), de las “escapadas” y regresos con “olor metalizado” (72), de las llamadas telefónicas en casa de Elvira, de la visita de su tío Rodolfo, de las preguntas sin responder, de los repentinos temores, de algunas frases entrecortadas de la madre, de las persianas cerradas del departamento. Pero ni la militancia ni el peligro que implica se describen de un modo exhaustivo o documental, no son objeto de una representación más o menos realista; por el contrario, se ocultan a la percepción infantil. La represión de este universo de terror provoca su

18. En “Cosa de niños”, Martín Kohan aborda diversas figuras de niños atendiendo a su capacidad de “saber” o “no saber” lo que acontecía a su alrededor bajo el terrorismo de estado. Así traza una secuencia que va desde la niña que nada sabe en *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo, hasta el niño de *Infancia clandestina* (2011) de Benjamín Ávila, que oye, ve y sabe, para detenerse en el niño de *Una muchacha muy bella* (2013) de Julián López, que ve y no ve, que entrevé. A partir de aquí establece un paralelismo con el lugar de la sociedad durante la dictadura, que podía no saber todo lo que ocurría, pero que de ninguna manera no podía no saber nada.

19. En la entrevista de Frieria (2013) Julián López estima que su novela se puede leer a través de un sistema de “velos”, que está plagada de “símbolos velados”.

reemergencia sintomática, ahora desplazada hacia otros significantes que la ocultan y la dicen al mismo tiempo. Haciendo un uso más radical de la elisión y el ciframiento que en *Kamchatka*, Julián López elabora una *ficción traumática*. Por ello la metáfora –que oficia un desplazamiento del significante– se constituye en el tropo que vectoriza el desplazamiento psíquico, tal como advertimos en los ejemplos que siguen.²⁰

Las destrezas de los trapeceistas en el circo –que se reiteran en tres oportunidades– vehiculizan un relato de peligro y salvación, de abismo y contención, de orfandad y familia, en el cual el niño (con su cuerpo “diminuto y bello, en maillot de luces”) se lanza al aire, “al borde del abismo”, para finalmente ser recibido y rescatado por un varón volante de notable fortaleza (¿el padre?). Pero esa imagen de salvación (y las imágenes de una pareja sonriente sobre la arena) es desmentida por el “ojo abismal” que en el presente se sabe “sin mujercita, sin varón y sin rescate” (37).²¹ Si bien la figura central del desaparecido será ocupada por la madre luego de la primera parte de la novela, el padre también está ausente a lo largo del texto, y en varias ocasiones se tematiza y se desplaza su ausencia y su búsqueda.²² Así la orfandad está presente en esta escena de los trapeceistas, que a su vez se vincula con *Lili*, una película norteamericana de 1953 cuya protagonista (Leslie Caron) es una muchacha particularmente ingenua que llega a una ciudad de provincia buscando a un viejo amigo de su padre recientemente fallecido. Luego de algunos traspies, Lili arriba a un circo en donde establece un vínculo con un titiritero, Paul (Mel Ferrer). Herido en su pierna durante la Segunda Guerra Mundial, Paul sólo es

20. Tal vez el único temor confesado, la única grieta no metafórica sea su condición de hijo de una “madre soltera”, que el niño advierte y describe con total lucidez.

21. Esta escena reaparece en tres momentos. El segundo (127) reitera el salto al vacío y el rescate final junto con el ojo abismal, y en ninguno de los dos termina de definirse si el diminuto cuerpo o la trapeceista remiten a la madre o al niño –es probable que refieran a ambos en tanto objetos del abandono del padre. En la tercera aparición la imagen es recuperada por la voz del escritor adulto, quien regresa al recuerdo del abandono de su padre y recobra su cuerpo pequeño en maillot: pero ahora en su salto al vacío no hay rescate, es un “salto sin correspondencia” mientras la carpa del circo se desarma para seguir su derrotero y los cuerpos van quedando como “osamenta al costado del camino” (143-144). La imagen del fin de la función y de la partida del circo implica un cierre del escritor adulto respecto a la pérdida de sus padres (en especial de su padre), un duelo que termina por reconocer lo perdido.

22. Por ejemplo, en la brocha de afeitar o en el sueño en el balcón (111).

capaz de expresar su amor a Lili a través de las marionetas: el chico pelirrojo Carrot Top, el zorro astuto Reynardo, la bailarina Margarita interpretada por Zsa Zsa Gabor y el gigante cobarde Golo. El protagonista de *Una muchacha muy bella* lee en la película que mira por el televisor la orfandad de Lili y su posibilidad de salvación –“Lili [...] subía los pedruzcos de la escalerita que llegaba al más peligroso de los trapecios y le prometía terminar con su destino de huérfana” (43-44)–. No está de más señalar que se trata de una historia de amor.

Otro de los relatos de peligro y salvación se anuda en torno a la “sirena” que el niño oye durante la noche y que atribuye a la presencia de un barco, mientras la madre le señala que proviene de un tren y el lector sospecha que se trata de las sirenas de los autos al servicio de los aparatos represivos. Esta cadena de significados pone en escena lo real (sirenas del sistema represivo), el escamoteo de lo real por parte de la madre (la sirena del tren) y la percepción del peligro, aunque soterrado y desviado, por parte del niño que imagina la posibilidad de salvarse junto con la madre en un viaje transatlántico (“el salvoconducto a otro puerto diurno, en el que la luz del sol brillaba [...] íbamos a subir a la cubierta de un transatlántico tomados de la mano [...] rumbo a un amanecer [...] Juntos. Salvos”, 78). Estas tres instancias ponen al descubierto la arquitectura y los mecanismos de la ficción traumática, y revelan a través de la pluralidad del significante literario el juego de ocultamiento y desplazamiento del terror en el interior de esta “infancia clandestina”.

Algunas imágenes condensan el peligro que el niño advierte a pesar del silencio de los mayores. Los animales y las fieras aparecen en dos momentos. En el primero el niño imagina una escena de acecho y muerte entre las ovejas y las hienas que parece proyectar el ciclo de la izquierda armada, desde la persecución y exterminio que sufrió bajo el accionar del terrorismo de Estado hasta su derrota y el exilio de sus principales líderes (el escape de los machos cabríos, 52-53). El segundo parece aludir, en la figura del bisonte “pelirrojo”, a los sentimientos del niño (a la “desesperación que ya pasó la fase de los alaridos y aguarda el minuto en que se apaga la secuencia del tictac interno”) frente al conflicto por el que su madre atraviesa en el interior de la militancia (la desilusión, el distanciamiento o a la ruptura, no lo sabemos con certeza). Previamente su madre ha discutido con su tío Rodolfo (compañero en la militancia), ha

salido abruptamente con sus ahorros, ha regresado sin “olor metalizado” y con los “ojos hinchados”, ha devuelto el dinero sustraído y se decide a cerrar completamente las persianas –todos signos de ruptura con su grupo de pertenencia (70-72).

Las *fosas* son otro motivo –semejante a los abundantes precipicios y abismos– que oficia como una pantalla en la que el niño proyecta su terror, lo exhibe desplazado. Pero además acá se cuele la palabra “chupado”, “acto fallido” que provoca la emergencia en otro sintagma de un término que intentaba ocultarse y reprimirse. Cuando la maestra Zulema les enseña la existencia de las fosas marinas más hondas del mundo, él las percibe como “cosas monstruosas” que no es posible enfrentar, de las que no es posible salvarse ya que nos llevan a lo oscuro, nos chupan hacia abajo: “¿íbamos a terminar todos chupados?” (80). La emergencia de vocablos de la jerga del terrorismo de Estado en otros cotextos lingüísticos constituye un dispositivo similar al de la metáfora con sus desplazamientos (son mecanismos del trauma): así también el empleo de la palabra “picana” por parte del tío a la hora de comer los restos del ñandú (66), el término “sirena” que ya vimos, o “aparecido” y “desaparecido” para referir su situación como hijo de una madre soltera –todo lo contrasta con la lengua del texto, de fuerte impronta poética.

La apertura de los chocolates y dulces (Jack y Topolino) para sacar sus juguetes (una Cachavacha, un auto verde, un muñequito incierto y un mono marrón oliva) es otro de los momentos en que el niño *desoculta* la experiencia de la violencia desde el interior mismo del mundo infantil (68). Pero también hay desocultamiento en una escena pedagógica con su tío Rodolfo cuando éste procura enseñarle, en una visita al campo, las características y marcas de la tierra argentina. El niño conoce la entraña misma del ñandú, de la cual salía “una bola enloquecida de lombrices blancas” –los parásitos tan temidos por su madre. En esta oportunidad la violencia se vincula a la tradición argentina vernácula, a las entrañas de la tierra, al escenario de la llamada “barbarie”, al Matadero: “Asco y horror pueden ser una sola cosa y yo lo supe ahí, sobre el campo argentino, bajo el cielo pálido, en un charco de sangre bonaerense” (65).²³

.....
23. En esa escena de aprendizaje el tío justifica con argumentos la decisión de matar.

La violencia se oculta en las fosas, en los chocolates, en las entrañas de los animales, pero asimismo allí es donde el niño la desplaza y la lee. *Una muchacha muy bella* profundiza en el tópico del “desciframiento” que estos niños emprenden ante el silencio que los rodea. La lectura que debe descifrar lo que está oculto, que debe comprender sus imágenes y metáforas, que lidia con el secreto, encuentra su momento culminante cuando el niño se las ingenia para decodificar una noticia que aparece en la televisión con la ayuda del rectángulo de vidrio rojo (108-109; 125-126). Las letras ya legibles forman el sintagma “Unidad Viejo Bueno”, que remite al fracasado asalto al Batallón Depósito de Arsenales 601 Domingo Viejobueno, en la localidad de Monte Chingolo, el 23 de diciembre de 1975, la última gran acción del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) que fue objeto de sostenidas críticas.²⁴ Frente a esta noticia del televisor su madre musita “no pude, no me animé”, una clara referencia a su fractura con la militancia (109).

Esta narración a cargo de una primera persona, de un yo adulto, escritor, que focaliza en la voz del niño, configura su infancia como un *relato melancólico*, entendiendo el concepto de melancolía como la incapacidad para cortar el ligamen con el objeto perdido (la madre y el padre) y suturar la “herida abierta”. El narrador no logra entregarse al “deseo de dormir del yo” ni consigue desanclarse del pasado al que vuelve una y otra vez (Freud 1993). Por ello en una oportunidad sustituye el verbo en pasado por el presente: “era evidente que mi actividad exclusiva era –¿es?– estar con ella” (25). Por ello configura una imagen idealizada y amorosa, producto de un recuerdo melancólico de la madre, que tendrá sin embargo la cara oculta, el costo de aquello que no se puede olvidar, de aquello que el narrador ya adulto procura desplazar para poder iniciar una vida propia y recolocar la libido en una nueva elección, para superar su incapacidad de amar.²⁵

24. En otra oportunidad aparece la dificultad para descifrar un mensaje: “como si ese abrazo hubiese sido una comunicación urgente, llena de una información en piezas demasiado troqueladas como para que a mi edad pudiera entender que eran parte de un todo que tenía que aprender a organizar” (92).

25. Esa imagen de la madre idealizada por el recuerdo melancólico se estructura, sin embargo, sobre una representación nada idealizada ni en su rol de madre ni en el de militante. En la entrevista que le realizó Silvina Frieria (2013), López sostiene:

Pero este relato melancólico es el que el mismo yo, ahora adulto, se ocupa de cerrar en la segunda parte de la novela, pasando de la *melancolía* al *duelo*, que supone reconocer la pérdida del objeto amado, desligarse de él, enterrarlo y curar la herida para poder elegir un nuevo objeto donde colocar la libido (Freud 1993).²⁶ Ciertas decisiones pautan el acto de desligarse del pasado para reconducir su memoria hacia el presente: así, va saldando sus deudas al consumir el acto sexual con Desiré y esperar el entierro a Elvira para así ponerse en “dirección a mí mismo” (147); al rechazar su gusto por el té cuando descubre signos y marcas de la herencia materna en lo que creía un “ritual propio”; al procurar dejar de ser hijo y convertirse en padre; al sustituir su práctica de escritura fundada en la “disección”, que supone el examen de los muertos y hace sus trazos mirando el pasado, por la escritura grafitera de la pared que ve a través de su ventana (donde se escribe y se borra, donde se licúa el recuerdo y emerge lo nuevo); al recuperar la escena del trapecio para preferir un “salto sin correspondencia” y desmontar el circo que debe seguir su camino. La decisión de reemplazar el pasado por un presente simbolizado en las cartoneras de la calle marca la asunción de una *ficción política* –que ahora se hace cargo de las nuevas víctimas dejadas por las políticas neoliberales de la década de los ’90.

Para edificar este espacio suyo decide sustraerse a la melancolía, oponerse a la “porfía de la memoria”, a la “religión del ausente”, negarse a la pesada herencia, resistirse a permanecer como un leopardo en la “jaula”, a ser “un cuerpo de la nada”, una “poca cosa”, su “propia desaparición”.

“Me interesaba poner a esta mujer en lugares alejados del ideal. La maternidad no es lo mejor que le puede pasar. Ese hijo se siente amado, pero a la vez sabe que es una molestia. Que es lo que le pasa a cualquier mujer: de repente es madre y eso la pone en otro lugar del mundo que no es más su soltería libertaria. Quería ponerla fuera de toda idea de valentía. A pesar de que es lo menos verosímil en la novela –según los testimonios, la militancia empujaba a hacer todo, no se podía detener–, esta militante tiene miedo”.

26. Las categorías de *duelo* y *melancolía* como modos de elaborar las pérdidas en torno a los desaparecidos han organizado ciertos debates en Argentina, marcando *grosso modo* dos líneas: mientras algunos solicitaron conocer la historia y el destino de las víctimas así como recuperar sus huesos para poder tramitar la herida y realizar el duelo, otros en cambio se resisten a pensar el duelo en términos de un proceso cerrado que supone la sustitución del objeto perdido por otro (Freud 1993); por ello es posible advertir la progresiva importancia que la melancolía (en detrimento del duelo) va adquiriendo en estas reflexiones que buscan no olvidar a las víctimas. Desarrollamos este debate en Amar Sánchez y Basile (2014).

Se propone distanciarse del Orfeo que baja al mundo de los muertos para rescatar a su difunta esposa, o bien dejar de ser el melancólico Hamlet persiguiendo la sombra de su padre (“un príncipe que se resiste al trono”, 149) y vestir finalmente la corona de Elsinor. En esta línea el narrador se acerca a la idea de la memoria como “trampa” que caracteriza la propuesta de Félix Bruzzone (Basile 2016), mostrando el costo del mandato de “no olvidar” que termina por borrar la búsqueda de una vida personal y una praxis política en tiempo presente.

Al elegir como protagonista a la buena madre por encima de la militante, Julián López la distingue de las otras figuras de progenitores ya descritas. Aun así, esta novela se inscribe en las políticas de la memoria de la segunda generación de un modo muy curioso. Como sabemos el autor no tuvo una madre desaparecida; sin embargo, *Una muchacha muy bella* no es enteramente ficcional, sino que adeuda una cuota de autoficción ya que su madre murió de una “muerte civil” en el ’76, cuando él tenía diez años.²⁷ Siendo un coetáneo, López elige deliberadamente proyectar una *ficción identitaria* de sí mismo como HIJO, pertenecer a ese grupo (aunque no a la agrupación H.I.J.O.S.) por haber vivido una experiencia histórica común bajo el terrorismo de Estado. Ello le permite sortear el límite de la “sangre” impuesto por la agrupación H.I.J.O.S. para definir la condición de “hijo de”, tal como consignamos en los debates y disputas que se dieron en el interior de la agrupación en el momento en que se debió decidir la índole de la “población” que la integraría. En cambio, la autoficción le permite saltar el límite biologicista para asumir la identidad de HIJO²⁸ y cuestionar desde su interior la cristalización de roles, posturas y valores (“un espacio sin riesgos”), el carácter programático de sus propuestas, la rígida institucionalización de la agrupación con sus mandatos y modelos a seguir (“ser un buen hijo, un buen nieto”), la proyección de un universo de opuestos irreconciliables (“leales” o “quebrados”),

27. Ver las declaraciones de Julián López en la entrevista de Natalia Páez “La aparición de la novela más que una catarsis fue una reparación”, en *Tiempo Argentino*, 12 de agosto de 2013 (en línea), y en la entrevista de Silvina Frieria “La orfandad es una idea muy difícil para la cultura”, en *Página/12*, 23/09/2013.

28. En las entrevistas de Natalia Páez (2013) y de Silvina Frieria (2013), Julián López insiste en su pertenencia a la generación de HIJOS: “sentirme miembro de una generación”, “Entonces hice una operación de apropiación. Lo siento como un derecho por haber pertenecido a esa generación”, “en lo personal, fue una reparación” (Páez) y “es un recuerdo generacional” (Frieria).

así como ciertas posturas que considera demasiado apegadas a la celebración del pasado utópico de los padres (“un cementerio feliz”, 155). Como muchos otros casos, esta novela parece inscribirse a su modo en la línea de los “mutantes” (Prividera 2009), en tanto supone un vínculo con ese pasado, pero a la vez un corte que permita dar lugar al propio renuevo.

Las golosinas de la infancia clandestina

Si *La casa de los conejos* coloca el eje de su mirada en el universo de la militancia, y Julián López privilegia el espacio de la intimidad en *Una muchacha muy bella*, para explorar desde esos lugares las zonas de fricción entre ambos mundos, en cambio el film *Infancia clandestina* (2012), del director Benjamín Ávila,²⁹ hace del choque entre ambos enclaves un motivo estructurante del relato a partir de la tensión entre dos personajes: el padre, llamado Daniel/Horacio, y el tío Beto. Ambos van a educar al niño protagonista, para quien no habrá secretos.³⁰ El padre enarbola el concepto “militarista” de la militancia, cuyo interés central es la lucha, el despliegue estratégico de la guerrilla urbana con sus modos particulares de emprender la guerra y también con la impronta de una ética basada en el sacrificio, en la entrega de la vida en pos de una causa, en la voluntad, en la austeridad que antepone el “deber” al deseo, la vida política a la familiar –y que es posible leer en las propuestas

-
29. Benjamín Ávila nació en Buenos Aires en 1972. Es director de cine. Ganó varios premios internacionales por su documental *Nietos (Identidad y Memoria)* (2004) sobre los hijos de padres desaparecidos, cuyas identidades han sido recuperadas gracias a las políticas de las Abuelas de la Plaza de Mayo. *Infancia clandestina* (2011) es su primer largometraje de ficción, y en él retoma elementos autobiográficos. A los cuatro años se exilió junto a su madre “Charo”, militante de Montoneros, y la pareja de ella, que era una de las cabezas de la organización. Tras el golpe de 1976, la familia viajó a Brasil, luego a México y finalmente a Cuba, donde nació su hermano. A principios de 1979 regresaron a la Argentina como parte de la primera contraofensiva montonera. Su madre desapareció el 13 de octubre de 1979 y el hermano de Benjamín, que en ese entonces tenía nueve meses, fue criado por otra familia y recuperó su identidad a fines de 1984, como uno de los primeros nietos restituidos por las Abuelas de Plaza de Mayo. A Benjamín lo dejaron en la puerta de la casa de su abuela y luego viajó a Tucumán a vivir con su padre, arquitecto y actor.
 30. No hay *secreto* –como vimos, una de las señas de la infancia clandestina– para Juan: sus padres lo incluyen y le dan las claves para manejarse en el mundo militante, y si eventualmente lo obligan a retirarse, siempre encuentra un modo de espiar lo que acontece. Ante la muerte del tío dice “yo sé, quiero la verdad”.

de Ernesto “Che” Guevara (1965). El tío Beto recupera el perfil idealista de la izquierda armada, vinculado con el giro cultural de los años ´60, con la liberación sexual, con el hipismo, con el estallido de las normas “burguesas”, que en ciertas dosis salpican su personalidad. Para Horacio se trata de la hora del “compromiso”, de “poner los huevos arriba de la mesa”, de ser razonable; el tío Beto defiende la posibilidad del disfrute, de “estar juntos”, de estar felices en el presente, de seguir los impulsos, de jugar (un “romántico de mierda” y un “niño”, le dice Horacio). Es Beto quien introduce, en el espacio austero de la militancia, las demandas del deseo, de los afectos, del corazón –el festejo del cumpleaños de Juan, la búsqueda de la abuela, la atención a las mujeres–, desafiando las “normas de seguridad” de la vida clandestina. El emblema del encuentro y frotación entre ambos mundos se metaforiza a través de las cajas de maní con chocolate que se vacían para llenarse de municiones. Pero la caja no es sólo una máscara, un recipiente que oculta aquello que realmente se valora, sino que el maní con chocolate circula por todo el film vinculando momentos de disfrute, ya que el tío lo saca de su uso vicario y le devuelve su carácter de golosina infantil.

En este relato de aprendizaje, ambas figuras paternas vectorizan dos educaciones diferentes: y es que Juan, preadolescente hijo de militantes bajo un régimen dictatorial, requiere tanto de una educación ideológica-política-militante como de una educación sentimental. Los padres le enseñan a Juan, al Chango, las necesidades de la vida clandestina y los modos de actuar en ella, le explican algunas coordenadas de la historia argentina contrapuestas a aquellas versiones eurocéntricas, colonialistas y militares del colegio, lo bautizan como Juan (por Juan Domingo Perón) y le dan como nombre clandestino el de Ernesto (por el Che Guevara). Su madre, Cristina, si bien defiende los fueros de la militancia e incluso lo hace de un modo por momentos radical (cuando habla de la piñata llena de “mierda”), también se ocupa del despertar sentimental de su hijo, termina por abrazar a su propia madre y es quien canta durante el asado compartido por los compañeros. El tío lo introduce en el mundo femenino, le enseña a deleitarse de las mujeres como quien saborea un maní con chocolate, lo apoya en su relación con María, pero también le transmite ciertos valores en la estela ideológica de la izquierda como el mandato “no te traiciones”. De modo que sus padres (y su tío) resultan

“buenos militantes” y “buenos padres”. Indudablemente, varias de las perspectivas de HIJOS procuran recuperar esta zona del erotismo, el festejo, el goce y los afectos, que (como vimos en *Una muchacha muy bella*) parecía haber sido arrojada fuera de la militancia.

Por momentos el film logra cierta armonía entre las duras exigencias de la militancia defendida por Horacio, y el universo de afectos y disfrute del tío Beto, aun cuando se perciben sus peligros, costos y dificultades. Si bien la amenaza está siempre presente, y el aumento de la represión termina por dominar la escena quebrando la “normalidad anormal” de la vida del niño y provocando las sucesivas muertes de su tío y sus padres, predomina una perspectiva celebratoria de la militancia de los ´70. En la tensa discusión de Cristina con su madre se articulan una serie de valores claves entre lo que dice Amalia y lo que responde su hija: miedo/valentía, egoísmo/solidaridad, y muerte banal/ muerte heroica. Mientras la madre responde al miedo y al egoísmo, la secuencia de Cristina describe el perfil del militante idealista y solidario, capaz de entregar su vida por una causa mayor, y dispuesto al sacrificio de una muerte heroica. En un estupendo artículo, Gonzalo Aguilar analiza la elección que hace el director de la *ficción* por sobre el *testimonio* como una vía adecuada para leer, en la contraofensiva montonera, la voluntad y el idealismo de los militantes por transformar el mundo más que el trauma de la derrota. De allí la necesidad de mirar este pasado de la lucha armada con los ojos vendados del deseo, de la fe y de la voluntad que precisa negar lo real para luchar por un mundo mejor –y no con “lentes de gente decente” (Aguilar 2015). Además, en *Infancia clandestina* encontramos una ambigua puesta en cuestión de la “Operación contraofensiva” de Montoneros, un acontecimiento que mereció notables críticas y autocríticas por parte de diversos sectores. La única voz disruptiva es la de la abuela Amalita, una voz poco convincente, que proviene no del interior de la propia generación sino de una “anciana” miedosa y egoísta, descalificada además ya que no comprende los ideales de la “juventud maravillosa”, y a quien ni siquiera su hija le confiaría la educación de sus hijos.

Por estas razones, puede decirse que el film apuesta a una *ficción militante*, articulando una postura en sintonía no sólo con las recuperaciones de la militancia por parte de H.I.J.O.S., sino también con el resurgimiento de la militancia juvenil durante los gobiernos

kirchneristas, con especial atención a Cristina Fernández de Kirchner, a quien parece homenajearse a través de ciertos nombres como el de la madre (Cristina) y el de la hermana (Victoria-Frente para la Victoria) del niño.³¹ Los nombres dibujan simbólicamente una lectura genealógica de la historia argentina que se inicia con Perón (aludido en el nombre “Juan” del protagonista), cuyo legado se continúa en la línea revolucionaria de Montoneros (el nombre clandestino de “Ernesto” apunta al Che Guevara, una figura presente en varios momentos) para desembocar en Cristina Fernández de Kirchner. Victoria, Vicky es de hecho un personaje fundamental ya que sugiere un futuro clave en las luchas por la recuperación de los niños apropiados. El film, entonces, incluye una proyección hacia el futuro, un “continuará”, que se advierte en la dedicatoria a quienes “no perdieron la fe”, y se refleja además en la negativa de Cristina a entregarle sus hijos a su madre para educarlos, prefiriendo dejarlos bajo el cuidado de sus compañeros (“prefiero que mis hijos los críen los compañeros, antes que entregártelos a vos”), y prefigurando así una continuidad en la militancia. Remite a la figura del “hijo heredero” del legado de sus padres: aquél a quien se lo educó en las ideas revolucionarias para asegurar la continuidad.³² *Infancia clandestina* traza esa continuidad en un recorrido histórico y reconoce el impulso y desarrollo de las políticas de la memoria de los gobiernos kirchneristas.

La *ficción militante* de los pequeños combatientes

En *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles la médula del relato ya no son los errores, desajustes y luchas de una niña que no encuentra lugar en el espacio clandestino de la militancia (*La casa de los conejos*), ni

31. Al respecto hubo una polémica sobre el carácter kirchnerista del film entre la reseña de Quintín (2012) y la respuesta de Julián Tonelli (2012). Para Quintín *Infancia clandestina* “trata las derrotas colectivas y las tragedias individuales desde una perspectiva histórica que absuelve culpas y convierte las catástrofes en edificantes y necesarias” y allí aparecen hechos de una historia que “no se cuestiona”, una perspectiva que caracteriza “la época K”; en cambio Julián Tonelli arremete contra lo que estima una interpretación un tanto radical y politizada, y señala ciertos momentos críticos del film, en especial la posición de Amalia y los peligros que atraviesan los niños. Nuestra interpretación señala la debilidad de la crítica puesta en boca de Amalia, un personaje desautorizado de antemano.

32. Esta perspectiva se contrapone a la percepción de los hijos como seres ajenos a la militancia, cuya presencia estorba e interfiere la lucha de los padres.

las tensiones de un niño que disfruta el espacio de la intimidad y goza de la vida cotidiana con su madre mientras percibe, traslada y metaforiza la violencia que lo rodea (*Una muchacha muy bella*), ni tampoco la lucidez del niño que procura ensayar su mejor performance tanto en el espacio de la clandestinidad política como en el de la vida cotidiana, aun cuando lo espera la pérdida final (*Kamchatka e Infancia clandestina*). Porque en la novela de Robles no hay padres, aunque sí está su legado.

La niña narradora y su hermano menor han perdido a sus padres ni bien se inicia la acción, ya que éstos han sido detenidos-desaparecidos, y deciden subsistir en medio de esta “guerra”³³ empleando las enseñanzas de sus progenitores, pasando ellos mismos a la clandestinidad y convirtiéndose en “pequeños combatientes”. Si en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba nos encontramos con los “grandes militantes” pero “terribles padres”, si en *Una muchacha muy bella* de Julián López advertimos la posibilidad de una buena madre y (casi) mala militante, y si en la novela *Kamchatka* de Marcelo Figueras y en el film *Infancia clandestina* de Benjamín Ávila vislumbramos la posibilidad de la conjunción entre los buenos padres y buenos militantes, *Pequeños combatientes* se corre de estas posibles ecuaciones de la infancia clandestina para privilegiar la *ausencia* de los padres como vía para la abrupta asunción de la praxis política por parte de los hijos. La muerte de los padres, novedosa en la serie del *corpus*, es la clave de esta infancia que los conduce a la militancia clandestina, es el acontecimiento real y simbólico que –en el futuro fuera de la novela– funda la agrupación de H.I.J.O.S. (será la “desaparición” de los padres la condición para pertenecer a la agrupación). En esta novela se cruza la doble condición de una infancia huérfana con la infancia clandestina.

.....
33. El empleo del concepto de “guerra” para dar cuenta de este contexto de persecución ha sido bastante controversial, ya que daba lugar a la teoría de los dos demonios; por ello fue rechazado, en principio, por los organismos de Derechos Humanos, quienes prefirieron hablar de la implementación del Terrorismo de Estado. En cambio H.I.J.O.S. recupera el uso del término “guerra” para hablar de la lucha de sus padres, en el espectro de una recuperación mayor de la militancia (Cueto Rúa 2008, 142-171). Raquel Robles utiliza este vocablo –“guerra”– a lo largo de toda la novela, pero es curioso el modo en que lo desmiente al señalar en más de una oportunidad que no hubo enfrentamiento por parte de los padres cuando se los llevaron (2013, 11), y que ellos no empuñaron las armas (106).

En esta línea, el texto se ofrece como una pantalla –mediada por la autoficción, a través de la voz de la niña protagonista– en donde su autora proyecta una *ficción militante* que se vincula oblicuamente a su compromiso y actuación, ya siendo adulta, en la agrupación de H.I.J.O.S.³⁴ El texto construye un puente entre el pasado de la militancia de los padres, que la niña resume una vez que la policía allana la casa y los secuestra, y el presente de Raquel Robles atravesado por la experiencia de su participación en H.I.J.O.S. Esto supone un doble movimiento de recuperación de la militancia de los '70 pero también de cierta toma de distancia crítica y reformulación, desde otros parámetros ideológicos y coyunturas históricas, de la práctica política. Un trabajo de reapropiación indispensable en el proceso de institucionalización de H.I.J.O.S., que implicó el desafío de articular los ideales *revolucionarios* de los padres (la idea de revolución, lucha armada, utopía, asalto al poder y descrédito de la vía democrática) con la *narrativa humanitaria* propia de los organismos de Derechos Humanos, basada en el concepto de violación de los derechos humanos y configuradora de un reclamo de tipo ético y jurídico esgrimido por fuera de la política y de los partidos.

Para sobreponerse a las pérdidas –los padres, la casa, la vida familiar, etc.– la niña decide pasar a la clandestinidad siguiendo el modelo de los padres, aunque no para hacer la revolución, sino para organizar el universo que la rodea, para defenderse, para salvarse y procurar salvar a los padres, e incluso llevar a cabo algunas “Operaciones”. Sus juegos serán ensayos de sus “combates”, como el armado del “Ejército Infantil de Resistencia” (Robles 2013, 15), o un momento de descanso para esas existencias siempre alertas (“Era un recreo en ese mundo en el que siempre había que andar explicando algo”, 69). Deberá lidiar ella misma con la grieta de este doble universo, esta doble vida escindida, asumiendo el rol del adulto sin lograr abandonar el del niño. La pequeña protagonista elige la militancia como consecuencia de la orfandad, pero también para ir más allá del lugar de la víctima; como reacción, pero

.....
34. Raquel Robles, miembro fundador de la organización H.I.J.O.S Capital, es hija de Flora Celia Pasatir y Gastón Robles (Secretario de Agricultura durante el gobierno de Héctor Cámpora), desaparecidos el 5 de abril de 1976 en un operativo que ella misma presenció cuando tenía cinco años y su hermano tres años. Su madre estaba embarazada de un niño o niña que debió haber nacido entre los meses de octubre y noviembre de 1976. Hoy sigue desaparecido.

también como propuesta creativa. Es aquí donde el texto comparte ciertos tópicos con el resto del corpus como el secreto, la simulación y la falsa identidad, la pérdida de la casa y la errancia,³⁵ el niño adulto y el niño salvador, entre otros. La clandestinidad le sirve a la niña, en primera instancia, para defenderse del terror circundante, para poder sobrevivir en esta “guerra”, para detectar al “Enemigo” y distinguirlo de los “compañeros”. Desde esa atalaya mira, crispada por la paranoia (ciertamente justificada), el contexto en el que puede pasar “Lo Peor”. El relato sobre el kiosquero a la entrada de la cárcel (como así también el de la “asistente social”) pone en escena las dificultades para distinguir amigos de enemigos: todos los parientes que iban a visitar a sus presos creían que el kiosquero, que les vendía provisiones y se mostraba amistoso con los guardia cárceles, era parte de los servicios de la prisión, cuando en verdad resultó ser quien ayudó a los presos a escapar a través de un túnel que desembocaba en su kiosco (34). En esta ardua tarea de distinguir al enemigo los niños se encuentran solos, los tíos no logran responder a sus preguntas ni establecer un diálogo, tampoco saben contenerlos; por el contrario, envían a la niña a estudiar clases particulares de inglés con una familia de policías que termina rechazándola (92).

La clandestinidad, un terreno minado de peligros, es también una vía para salvar a los padres, ya que los niños no quieren ser sólo “topos”.³⁶ En el levantamiento del gueto de Varsovia, que la abuela judía le cuenta a la niña, la asistente social Irina Sandler –la contrafigura de la asistente que puede llevarlos al orfanato– logra salvar a los niños al esconderlos en valijas, carritos o cajas y sacarlos del gueto. Pero en el gueto de Varsovia los niños no solo fueron salvados, sino que ayudaron al levantamiento, también fueron unos “pequeños combatientes” que, a través de las cañerías,

35. En este texto, el tópico de la “pérdida de la casa” despierta el temor a ser llevada a un orfanato ya que no hay regreso posible a la casa donde han sido secuestrados sus padres, y está marcada y vigilada por los servicios. La niña se sentirá, además, acechada por la sensación de “casa ajena” (83, 95), por el temor de que la dejen en otras casas o la trasladen constantemente de una a la otra –de allí su pedido: “basta de mudanzas” (146). En el viaje a Tucumán teme que la dejen en la casa de estos parientes: “A lo mejor nos dejan a todos allá. [...] Por ahí decidieron que ahora es el turno de los otros tíos” (111).

36. Cfr. “Muchas noches me las pasé pensando qué podíamos hacer mientras esperábamos. Porque no podía ser que nuestra única misión fuera la de ser topos” (17), lo que quizás sea un guiño a la novela de Félix Bruzzone *Los topos*, y un modo de diferenciarse de la posición crítica de su autor respecto a la organización de H.I.J.O.S.

iban a buscar las armas afuera y las hacían ingresar (22). Se configura aquí la potencia y agencia de los niños en la imagen del “niño salvador”, la contraimagen del “niño delator” de *La casa de los conejos*. Parte de la figura del niño adulto (se ocupa del hermano menor, reta a las abuelas cuando se pelean, debe planificar la educación de ellos mismos, ente otras tareas),³⁷ exhibe un perfil heroico y por momentos excesivo e ironizado. Esta figura se observa también en la historia del viaje que hace Marco desde Italia hacia Argentina para rescatar a su madre en la serie televisiva de *Marco, de los Apeninos a los Andes* (39-40), que la niña mira. La protagonista proyecta en su imaginación este relato del pequeño combatiente y salvador a través de un encuentro final con el “Enemigo” para que la atrapen, la lleven con sus padres y así finalmente poder rescatarlos: “pensaba que tal vez a mí, por ser niña, me liberarían, y entonces yo podría ir a decirles a los compañeros cuál era la dirección exacta del lugar donde estaban presos” (98).

La militancia clandestina de estos niños los convierte en seres especiales, diferentes al resto de los niños: son portadores de un “secreto”³⁸ y de saberes –han alcanzado cierto “nivel de conciencia”– que los distingue y les permite organizar su mundo, elegir un modo de vida, sostener ideales, apostar al desarrollo de su formación espiritual, cultural y política, imponerse conductas y responsabilidades de adultos, dominar su angustia y llanto con el arte de la simulación (por supuesto no hay que olvidar que muchas de estas perspectivas estén atravesadas por la ironía). Tienen “pasta de líderes” y han recibido “la mejor educación política de todos

37. Se trata del tópico de la “familia rota”, del desarreglo de la unidad y coherencia familiar provocada por el impacto de la desaparición de algunos de sus miembros que se percibe en la narrativa de HIJOS: los hijos se vuelven padres de sus hermanos, las abuelas son sus madres, los primos se convierten en hermanos. Ludmila Da Silva Catela sostiene que “los hogares eran invadidos, las personas desaparecían, los hermanos eran separados, las abuelas se tornaban madres y los primos hermanos. Las familias se dividían, las personas cambiaban de domicilio, de ciudad, de país. El piso formado por el mundo elemental de referencia comenzaba a resquebrajarse. La vida cotidiana se partía, marcando un antes y un después” (2001, 75). También Gabriel Gatti explora este tema (2011, 171-177), así como Kordon y Edelman (2007, 83-89).

38. En este caso, como también en otras novelas, el “yo sabía” es un pasaporte al mundo de los adultos, un primer peldaño de iniciación en el mundo de la “guerra” y de la militancia. Cfr. “Yo sabía que estábamos en guerra” (11); “Yo sabía que me tocaba resistir” (11); “la mayoría de las personas eran civiles que iban por la vida sin saber que por debajo de todo había una guerra” (53).

los niños de nuestra área” (15), incluso la protagonista sueña con ser una “niña prodigio” (56). Poseen una identidad que sólo ellos comparten y se niegan a revelar a los demás (“Tenía que mostrarse dócil y hacer lo que le dijeran, pero no confesar nuestra verdadera identidad. Podríamos parecer niños cualquiera, o incluso niños perturbados, pero nosotros éramos pequeños combatientes”, 16). La protagonista tiene una herida –cicatriz– en las rodillas que se vuelve marca de su existencia y seña de su “hermandad” (150). En los ´90, todas estas diferencias serán claves para ingresar en la agrupación de H.I.J.O.S. y definir su población.

Así, la novela de Raquel Robles se inicia con la “orfandad” de la niña que, más allá de las pérdidas, se convierte en una condición necesaria para asumir el rol “combatiente” de los padres y proyectar a futuro una reinscripción de su legado. Aquí es posible leer la postura de aquellos HIJOS que deciden continuar el legado de sus padres a través de la participación en la agrupación H.I.J.O.S. ¿Corresponden a los que Nicolás Prividera (2009) llamó “replicantes”, en tanto siguen y repiten el legado de los padres sin mediaciones ni creatividad? Resulta difícil medir el alcance de este término y el grupo al que se refiere. En todo caso, quienes crearon H.I.J.O.S. a mediados de los ´90, quienes recuperaron la imagen de los padres militantes, quienes reasumieron en parte los ideales de los padres, no fueron “replicantes” sino sumamente innovadores, tal como puede apreciarse en la creación del “escrache” en el contexto de impunidad de la Argentina, en la renovación de las políticas y prácticas en torno a los derechos humanos para quitarles solemnidad a los homenajes y vincularlos a otro tipo de militancia como la barrial, en el desplazamiento de la mirada anclada en la dictadura hacia el período anterior del quinquenio 1970-1975 (que anteriormente sólo era mencionado por los militares), en la recuperación de la militancia de los padres (idealistas, revolucionarios, soñadores, guerrilleros) frente a las imagen de “terroristas”, “subversivos” y “extremistas” enhebrada por los militares o la de “víctimas” que roturaron los organismos de Derechos Humanos, y en sus aportes a diversas ramas del arte. De este modo, continuar con *cierto* legado de los padres, en un contexto absolutamente diferente como la democracia y bajo otros principios como son los derechos humanos, con otros medios y estrategias tan diversas, no supone necesariamente ser un “replicante”.

Este legado sufre ciertos reacomodos, desvíos y críticas en el proceso de reactualización y contextualización al que es sometido por los HIJOS en un escenario atravesado por el giro cultural de los derechos humanos y por la puesta en crisis de las macronarrativas. Así, el universo de saberes y normas rígidas que la niña se construye como escudo protector termina por desmoronarse en diversos momentos. Una leve ironía rodea y carcome, pero sin énfasis, casi como una caricia o un homenaje desencantado, ese mundo abroquelado de mandatos autoimpuestos, de “niños adultos” que deben lidiar en constante alerta con la “guerra” que los circunda endureciendo sus conductas y simulando sus sentimientos, que se hacen responsables de los hermanos menores, que son solidarios con los vecinos huérfanos. La militancia de los ‘70 se atisba también para tantear su validez en el presente, desarticulando su dureza e introduciendo el universo no sólo de los afectos y del deseo, sino también el del mercado, de la moda, de la trivialidad –rechazados en nombre de la ética guerrillera. El recuerdo de los padres, que se despierta al ver el globo violeta, dispara el llanto contenido con tanto esfuerzo (71); la pretendida ayuda solidaria a los niños huérfanos maltratados por sus tíos resulta desacertada (“las chicas parecían cualquier cosa menos unas pobres niñas que necesitaran ayuda”, 86); el supuesto desinterés por la moda que impone el “capitalismo” se derrumba ante la burla de sus compañeros cuando la visten como una “nena de Varsovia” (89); la llegada tarde por pasear en bicicleta provoca una crisis en su hermano (140); y finalmente el enamoramiento de quien no corresponde resulta otro error (“Me enamoré de Diego Moyano que tenía un nivel de conciencia tan bajo que era una verdadera vergüenza”, 125), o la idea estafalaria de hacer un “pelario” (una muestra con mechones de pelo que recorta a la gente) termina por desatarle “algo que siempre estaba bien empaquetado” (135). Es demasiado peso para una niña que acaba por entregarse al llanto y a la queja con la amiga de los padres (104). En la narrativa de HIJOS, como hemos observado, reaparecen constantemente diversos contornos de la figura del “niño adulto” que no logra sostener el universo de los mayores que ha heredado, un sentimiento con el que tendrán que lidiar en el futuro.

Ya desde el inicio de la novela se debilita la posible épica de los padres, así como el heroísmo de los pequeños combatientes cuando

a los padres se los llevan sin pelea, sin resistencias. Si bien ella se considera una pequeña combatiente preparada para afrontar ese momento, permanece dormida (“¡Ellos habían luchado durante la noche y yo había estado durmiendo!”), 11). Además, se despunta una crítica referida a la responsabilidad de los padres que los tíos tucumanos formulan –“¿por qué no se fueron?”– y que la niña hace suya: “la verdad es que yo también me había preguntado lo mismo algunas veces” (112). Hacia el final asoma una mirada desencantada sobre la Revolución cuando afirma: “yo pensé que menos mal que la Revolución iba a hacernos muy felices a todos, porque si no, la verdad es que las cosas que pasaban eran como para acostarse en las vías del tren” (123).

Esta distancia respecto a la militancia también se advierte en los agradecimientos de la autora, cuando apoya la “consigna más subversiva que escuché en toda mi vida: descansá” (7) y cuando sus hijos le demuestran que “la infancia no es un combate, sino una aventura de amor y belleza” (153) –como bien ha advertido Reati (2015).

No obstante estos límites, hay una mirada valorativa hacia esa niñez y hacia sus padres. El texto invita a preguntarse cuál es la posición de Raquel Robles respecto a la militancia de los setenta y la propuesta revolucionaria, ya que la novela se cierra con una proyección hacia el futuro: “Al menos la Revolución era algo que podíamos hacer resucitar. Me propuse hacerle respiración boca a boca, zapatearle el pecho, hacerle cualquier cosa, pero hacerla vivir otra vez” (152).

Se ve así una marcada diferencia en la posición que adopta *Pequeños combatientes* respecto a los otros textos del corpus. Laura Alcoba formula una crítica a la militancia de los padres y efectúa un reclamo en nombre de la infancia en *La casa de los conejos*; Marcelo Figueras en *Kamchatka*, Julián López en *Una muchacha muy bella* y Benjamín Ávila en *Infancia clandestina* procuran introducir el amor, el deseo, la fiesta, la primavera de los '60 en la austera moral de la militancia armada. Todos ellos despliegan hacia el presente un compromiso con las políticas de derechos humanos no necesariamente enmarcado orgánicamente en una institución precisa. En cambio, en *Pequeños combatientes* se proyecta la compleja creación de H.I.J.O.S. y sus contradicciones internas, los desacomodos entre el relato revolucionario de los padres y el giro cultural

de los derechos humanos, pero asimismo se procura resolver esas tensiones reconduciendo la militancia luego de aligerarla.

De la *resiliencia* y de la *acción responsable*

Si en esta novela de Raquel Robles se fragua un regreso al pasado para reconvertir esa pérdida de los padres, de la casa y de la niñez en punto de inicio de la militancia, entonces el concepto de *resiliencia* permite iluminar este proceso de reconversión de una escena traumática en una *acción responsable*. Como ya afirmamos, Dominick LaCapra (2008, 183-237) establece una primera distinción entre el *acting out* –entendido como un retorno de lo reprimido (a veces bajo formas disimuladas, distorsionadas o desplazadas), un regreso compulsivo del pasado traumático, un síntoma del cuadro patológico de la melancolía– y la *elaboración* (*working through*) del trauma como una vía para superarlo y alcanzar alguna instancia del duelo. Salir de la compulsión repetitiva paralizante permite erigir un juicio crítico (una comprensión intelectual) y una acción responsable (una práctica política) sobre la experiencia traumática. En esta línea, el término *resiliencia* enfatiza no tanto las elaboraciones del duelo como la posibilidad de transformar la herida paralizante del pasado en productividad para el presente y futuro. Destaca el protagonismo de la fortaleza y las estrategias de la subjetividad de los individuos y de los grupos que han padecido actos de extrema violencia para salir fortalecidos.

“Resiliencia” proviene del universo de la física y remite a la capacidad de resistencia de aquella materia que se dobla, pero no se rompe, para luego volver a su forma original. De allí pasó al ámbito de la psicología para dar cuenta de la disposición de los sujetos para sobreponerse a estímulos adversos, utilizándose en el campo de los estudios sobre memoria a fin de analizar los modos de revertir y “sacar fuerzas” de las situaciones traumáticas (Cyrulnik 2006).³⁹ Pero es su etimología la que mejor nos sirve para ilustrar el movimiento temporal y el diseño estructural de *Pequeños combatientes*. Proviene del verbo latino *resilio* que significa

.....
39. Luciano Alonso, por su parte, apela a la noción de resiliencia para referirse a la agrupación de H.I.J.O.S. (2011, 183-228).

volver de un salto o rebotar, de donde se puede intuir un movimiento iniciado en el pasado (traumático) que repercute en el presente. La novela de Raquel Robles resulta ejemplar en tanto retorna al pasado exacto en que la protagonista pierde a sus padres para reconvertirlo en el inicio (un salto) de la militancia que culminará en su participación en la fundación de H.I.J.O.S. Esta vuelta al pasado viene a coincidir con el giro que esta misma agrupación de Derechos Humanos efectúa al recuperar la militancia de los setenta de los padres con el juvenilismo, el idealismo y la lucha por un mundo mejor; y así el regreso es al mismo tiempo un camino que les permite en los '90 reconvertir el rol de hijo-víctima en hijo-militante. También la estructura argumental da cuenta de este proceso de reconversión (salto) del pasado en plataforma del futuro. Como sostuvimos, la sucesión de secuencias característica de la infancia clandestina se inicia con el paso a la clandestinidad de la familia para terminar con la desaparición de alguno o de ambos padres (el itinerario de la “aventura” a la “desventura”). Curiosamente esta secuencialidad se invierte en la novela de Robles, que se inicia con la “desventura” de la desaparición de los padres para continuar con la “aventura” de la militancia de los pequeños protagonistas, dejando abierto el relato al futuro, proyectando un “continuará” que conduce a H.I.J.O.S. La resiliencia puede, entonces, convertirse en una vía para “trabajar” la memoria, para trascender la condición de víctima invistiéndola de autonomía, autoelección y poder (Cyrulnik), para salir de la prisión del pasado y reorganizar la memoria para el presente y el futuro (Latorre Iglesias 2010).

Por todo ello, además de una zona de conflictos entre la vida íntima y la política, de inestabilidad y vulnerabilidad de los niños, de miedos, paranoia y sobre todo de pérdida de los padres, la *Infancia clandestina* no deja de constituirse como espacio de aprendizaje, como experiencia clave que marcará el futuro, como herencia a la vez conflictiva y productiva, ajena y propia.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo, *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015.
Alcoba, Laura, *La casa de los conejos*, Buenos Aires, Edhasa, 2008.

- Alonso, Luciano, *Luchas en plazas vacías de sueños. Movimiento de derechos humanos, orden local y acción antisistémica en Santa Fe*, Rosario, Prohistoria, 2011.
- Amado, Ana, *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue, 2009.
- Amar Sánchez, Ana María y Teresa Basile, "Introducción", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXX, nº247 ("Derrota, melancolía y desarme en la literatura latinoamericana de las últimas décadas", número especial, eds. Ana María Amar Sánchez y Teresa Basile), abril-junio 2014, p. 327-349.
- Basile, Teresa, "La ficción traumática en los cuentos de Roberto Bolaño: el secreto y la violencia", in Teresa Basile y Paula Aguilar (eds.), *Bolaño en sus cuentos*, Leiden, Almenara, p. 57-88, 2015.
- , "La orfandad suspendida: la narrativa de Félix Bruzzone", *Celebis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* nº32, p. 141-169, 2016.
- , "El cuerpo en la producción cultural de HIJOS e hijos", *Saga. Revista de Letras*, nº7, primer semestre, 2017.
- , "Infancia educada: el niño nuevo", *Badebec. Revista del Centro de Estudios de teoría y crítica literaria*, vol. 7, nº13, septiembre 2017.
- Benjamin, Walter, "El narrador", *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus, 1988.
- Bruzzone, Félix, *Los topos*, Buenos Aires, Mondadori, 2008.
- Butler, Judith, *El grito de Antígona*, Barcelona, El Roure, 2001.
- Craig, Ana, Entrevista a Laura Alcoba, "Piedra libre para la casa", *Página/12*, 23 de mayo 2008.
- Cueto Rúa, Santiago, *Nacimos en su lucha, viven en la nuestra. Identidad, justicia y memoria en la agrupación HIJOS-La Plata*, La Plata, Memoria Académica Fahce-UNLP, 2008.
- Cyrulnik, Boris, *La resiliencia: desvictimizar la víctima*, Cali, Feriva, 2006.
- Da Silva Catela, Ludmila, *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*, La Plata, Al Margen, 2001.
- Daona, Victoria, "Escritura de mujeres, militancia armada e intimidad en la Argentina de 1970. Algunas consideraciones", in *Actas del Cuarto Congreso Internacional CELEHÍS de Literatura española, latinoamericana y argentina*, Mar del Plata, 7, 8 y 9 de noviembre 2011.
- , "Había una vez una casa de los conejos. Una lectura sobre la novela de Laura Alcoba", *Aletheia*, vol. 3, nº6, julio 2013.
- Figueras, Marcelo, *Kamchatka*, Alfaguara, 2003.
- Freud, Sigmund, "Duelo y melancolía", *Obras Completas*, Tomo XIV, Buenos Aires, Amorrortu, 1993.
- Friera, Silvina, "La orfandad es una idea muy difícil para la cultura", *Página/12*, 23 de septiembre 2013.
- Gatti, Gabriel, *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido de los mundos de la desaparición forzada*, Buenos Aires, Prometeo, 2011.
- Guevara, Ernesto "Che", "El socialismo y el hombre en Cuba", *Marcha*, Montevideo, 12 de marzo 1965.
- Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, FCE, 2003.
- Hemingway, Ernest, *Muerte en la tarde*, Madrid, Espasa, 2005.
- Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo Veintiuno, 2001.

De la ficción traumática a la ficción política en la infancia clandestina

- Kaufman, Susana, “Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias”, in Elizabeth Jelin y Susana Kaufman (eds.), *Subjetividad y figuras de la memoria*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.
- Kohan, Martín, “En la palabra. Cómo se carga de contenidos la palabra «muchacha» en el título *Una muchacha muy bella*, de Julián López”, in blog de Eterna Cadencia, 20 de septiembre 2013.
- Kordon, Diana y Lucila Edelman, *Por-venires de la memoria: efectos psicológicos multi-generacionales de la represión de la dictadura: hijos de desaparecidos*, Buenos Aires, Madres de Plaza de Mayo, 2007.
- LaCapra, Dominick, *Representar el Holocausto. Historia, teoría trauma*, Buenos Aires, Prometeo, 2008.
- Latorre, Iglesias y Leonardo Edimer, “Memoria y resiliencia. Estudio de la memoria de las víctimas del conflicto armado en el Departamento del Magdalena: presentificación, visibilización, catarsis y resiliencia”, *Prolegómenos* vol. 13, nº25, enero-junio 2010.
- Logie, Ilse y Bieke Willem, “Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile: la casa revisitada”, *Alter/nativas. Latin American Cultural Studies Journal*, nº5 (“Las tramas de la memoria”, eds. Teresa Basile y Abril Trigo), otoño 2015.
- López, Julián, *Una muchacha muy bella*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.
- Páez, Natalia, “La aparición de la novela más que una catarsis fue una reparación”, *Tiempo Argentino*, 12 de agosto 2013.
- Peller, Mariela, “La mirada de la niña. Sobre *La casa de los conejos* de Laura Alcoba”, *Question. Revista especializada en periodismo y comunicación*, vol. 1, nº22, junio 2009.
- Piglia, Ricardo, “Tesis sobre el cuento”, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo veinte, p. 83-90, 1990.
- Prividera, Nicolás, “Plan de evasión”, 26 de mayo 2009. En línea.
- Quintín, “Llega el cine kirchnerista”, *Perfil*, 30 de septiembre 2012.
- Reati, Fernando, “Entre el amor y el reclamo: la literatura de los hijos de militantes en la posdictadura argentina”, *Alter/nativas. Latin American Cultural Studies Journal*, nº5 (“Las tramas de la memoria”, eds. Teresa Basile y Abril Trigo), otoño 2015.
- Robles, Raquel, *Pequeños combatientes*, Buenos Aires, Alfaguara, 2013.
- Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- Tonelli, Juan, “Sobre una crítica de Infancia clandestina”, *CINÉRAMA*, octubre 2012.
- White, Hayden, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

Filmografía

- Infancia clandestina* (2012) dirigida por Benjamín Ávila. Argentina.
- Kamchatka* (2002) dirigida por Marcelo Piñeyro. Argentina y España.
- Papá Iván* (2004) dirigido por María Inés Roqué. Argentina y México.

Fiction politique et périphérie

Une approche territoriale du roman politique espagnol

Fátima Rodríguez

Université de Bretagne Occidentale
Centre de recherche bretonne et celtique (EA 4451)

Avant de nous introduire dans cette matière dense et malléable qu'est la « fiction politique », une image maritime peut être posée en toile de fond. Par « fiction politique », on entend des nouvelles, des histoires ou des pièces de théâtre, ou bien des extraits de ces œuvres, dans lesquelles les processus ou les vues politiques apparaissent assez clairement en filigrane, et les perles – s'il y en a – n'ont pas toutes besoin d'être remontées des immenses profondeurs¹.

Ces propos ne nous viennent ni de l'analyse littéraire ni de la philosophie. Ils sont du politologue James Davidson. Certes, on peut en induire de prime abord la perméabilité entre l'étude de la « réalité objective » représentée par les sciences sociales, censée appartenir à l'analyse politique, et celle de la fiction, domaine communément traité par les gens de lettres². Mais sa métaphore spatiale reflète aussi la présence à plusieurs échelles, en surface, au fond, de ce « politique » dont les contours ne sont pas faciles à tracer lorsque l'on s'aventure dans l'étendue mouvante et abyssale évoquée par Davidson. Sa définition est ici pertinente en ce qu'elle suggère un examen multi scalaire des fictions, tous genres

1. « *By 'political fiction' is meant novels, stories or plays, of parts thereof, where political process or political views are reasonably close to the surface, and where the pearls – if any – do not all have to be dredged from the vasty deeps* ». Davidson 1961 : 856.
2. Cette porosité avérée est mise en lumière dès les années 1960. Mais nous en trouvons les antécédents depuis les années 1920 dans l'œuvre de Morris Edmund Speare consacrée aux journaux personnels de Benjamin Disraeli. Le travail de Speare fut réédité en 1966. Voir Speare 1924.

confondus, dans lesquelles peut être repéré, présent ou latent, du politique.

Fiction et territoire(s)

S'il est acquis que toute fiction se construit sur le socle de la temporalité, à savoir, du temps « comme principe de rationalité³ », par rapport au temps compris comme « une série d'actions vues dans leur "succession empirique"⁴ », la citation de ce préambule nous invite à en explorer d'autres dimensions, à viser « les multiples manières de créer un sens des réalités et de lier ce sens à un certain ordre du monde » (Rancière 2018).

Nous commencerons par les faits et poursuivrons dans le sens des principes et de leurs illustrations sous la forme de quelques lectures éparses de romans espagnols étiquetés – ou non – « fictions politiques ». L'on peut bien se douter que notre ligne de sonde, pour rester sur les opérations marines, ne sera pas bien longue. Elle se limite aux pages imposées à cette contribution et son seul but est de donner quelques pistes de ce qui singularise les fictions hispaniques péninsulaires dans leur lien avec le « politique ».

Morris Edmund Speare (1884-1974) ne croyait pas si bien dire lorsqu'il définit en 1924 depuis les États-Unis le « roman politique » comme « une forme offrant une souplesse inusitée dans le traitement des personnages et des idées qui permet aux auteurs de diversifier leurs propres moyens d'expression⁵ ». À peine une quinzaine d'années plus tôt, cette « forme » avait acquis le statut de « genre » ni plus ni moins que

3. « Ce qui distingue la fiction de l'expérience ordinaire, ce n'est pas un défaut de réalité mais un surcroît de rationalité », c'est ainsi que Jacques Rancière distingue « fiction » d'« expérience ordinaire » (Rancière 2017 : 7).

4. Principe maintes fois rappelé par Jacques Rancière (*Ibid* : n. 3, p. 9, 13).

5. « *The political novel is a form which offers an unusual flexibility of treatment of one's characters and ideas and is at the same time one that permits writers of widely varying qualities to express themselves by means of it* » (Speare 1924). Cette idée de « forme » subsiste de nos jours comme une évidence. Voir, entre autres, Patricia Meyer Spacks, *Novel Beginnings: Experiments in Eighteenth-Century English Fiction*, ch. VIII, « The Political Novel », New Haven/London, Yale U.P., 2006.

dans la très sérieuse histoire de la littérature en langue anglaise de l'université de Cambridge⁶.

Une *forme*, c'est-à-dire un ensemble de traits qui échapperait néanmoins à la rigidité d'un *genre* pour se mouler dans la palette de genres et sous-genres consignée par la préception littéraire. Cette ductilité en fera paradoxalement sa nature. Des propositions esthétiques allant de la satire et du roman à clé, du roman-chronique à l'autobiographie, les sombres années des dictatures de Primo de Rivera (1923-1930) et de Franco (1939-1975) connaîtront un afflux de romans dits engagés, formalisés dans des collections, « *Novela roja* », « *Novela proletaria* », « *Novela política* », de tous bords... Il n'est donc pas de patron exclusif qui détermine ce type de fictions, pas plus que de perspective idéologique unique.

Il s'agit, en l'occurrence, de textes affichant un contenu autant qu'une portée politique, qui correspond à une réalité locale diversement interprétée et restituée. Dans ce sens, nous pouvons les caractériser comme des fictions où le politique est, pour le moins, une forme déclarative.

Nous nous en tiendrons à une définition plus étroite de cette « forme », en adoptant le sens premier du substantif, pour aborder des fictions romanesques dont le politique, dans ses diverses manifestations, est une partie constitutive de l'ensemble. Il le caractérise et l'informe, en se projetant sur un présent d'écriture. Nous excluons pour l'heure le roman historique et les romans dits de la mémoire historique (*de la memoria histórica*) pour nous astreindre à ceux dont les événements ou les actions, voire les exactions politiques fictionnalisées, concordent avec un présent référentiel et scriptural. Cette synchronie, cette contemporanéité qui est une co-temporalité, quelque peu réductrice, convenons-en, nous permet néanmoins de circonscrire la notion et de la traiter dans les pages qui nous sont imparties.

6. Ward, A. W et A. R. Waller, *The Cambridge History of English Literature, Prose and Poetry*, vol. IV, « Historical and Political Writers », Cambridge, Cambridge U.P., 1911.

Pourquoi *périphérie* et quelles *périphéries* ?

Associer fiction politique et périphérie en Espagne équivaut à briser par une opération de décentrage une perception fossile, monolithique de notre littérature, ou de nos littératures, pour être plus justes. Et c'est précisément l'examen de ce concept de « fiction politique » sur lequel nous devons revenir sans tarder qui, dans les profondeurs du discours fictionnel, dans ses hauts-fonds ou sur ses rives, pourra mettre en lumière la complexité et la richesse d'un système littéraire irréductible à un schéma unique et décontextualisé.

Du fait de la décentralisation en dix-sept communautés et deux villes autonomes, plus de la moitié de la population espagnole est bilingue ou vit dans une situation de bilinguisme étendue à tous les champs du quotidien. Je parle des langues co-officielles mais aussi des non-officielles (bien que reconnues dans les statuts légaux des régions concernées). À l'échelle nationale, c'est une situation structurelle de décentralisation politique et de plurilinguisme indissociable de celle-ci.

L'ordonnancement politico-administratif de l'Espagne depuis 1978 explique le soutien gouvernemental à l'édition, à la production littéraire dans ces langues et à la traduction. Cette politique conduit à la publication en langue propre, aux versions dans d'autres langues et très souvent à l'auto-traduction vers l'espagnol. Cette hétérogénéité et cette diversité langagière sont particulièrement appréciables dans la création romanesque, ne serait-ce qu'en raison de la popularité du genre.

Or, cette articulation singulière n'est pas sans engendrer des tensions, et ce depuis le premier quart du xx^e siècle, en termes de nationalisation-dénationalisation linguistique, tant et si bien que le seul choix de la langue de création en vient à être un véritable choix politique.

En tout état de cause, la division territoriale et le contact des langues nous amènent sans transition à cerner le concept de *périphérie*, à savoir ce qui est en marge du centre, sur ses bords extérieurs mais qui, paradoxalement, en définit par là même le pourtour. Car, d'entrée de jeu, la co-officialité des langues dessine une périphérie géographique (toute la frange nord et l'est de la Péninsule et les îles Baléares, ainsi que le sud extra-péninsulaire, les villes de Ceuta et Melilla) mais aussi une périphérie symbolique : des langues en cohabitation inégale avec

une langue d'État. Il est indéniable que notre système littéraire est circonscrit par cette double configuration.

Un autre fait est à rappeler à ce stade de la réflexion, lié cette fois-ci à la douloureuse contingence de la guerre d'Espagne (1936-1939) et à la dislocation conséquente de son système littéraire : l'exil massif des auteurs républicains. Doit-on légitimement dissocier des productions internes la création extérieure des écrivains exilés⁷ ?

Ces considérations n'aspirent qu'à restaurer, au travers de quelques lectures, non seulement l'existence de ces bords, mais leur importance bien réelle lorsque nous parlons de fiction politique et plus particulièrement de roman politique. Si nous rappelons ces problématiques, ce n'est pas dans l'intention d'agiter la bannière des nationalités ou de faire bouger les lignes conceptuelles de ce que l'on appelle « littérature nationale », appellation du début du xx^e siècle, toujours présente dans les faits dans les tables des matières des histoires de la littérature espagnole en usage. L'utilité didactique de ces considérations est indéniable. Elles nous viennent du simple fait de la lecture d'un certain nombre de romans dont on peut convenir qu'ils sont bel et bien des « fictions politiques » à la lumière des propos précédents.

Périphéries et péripiéties. Les antécédents

Le cadre étant posé, le premier roman *déclaré* politique de notre historiographie littéraire est doublement périphérique. Il s'agit de *La Tribuna*⁸. Publiée en 1882, cette fiction d'Emilia Pardo Bazán (1851-1921) situe son intrigue autour de la révolution espagnole de 1868. Or, ses coordonnées spatio-temporelles ne sont pas un simple cadre : elles déterminent et infléchissent le comportement, le devenir et l'avenir du personnage principal, la jeune Amparo, ouvrière de la manufacture des tabacs d'une ville provinciale du nord-ouest de l'Espagne. Dotée d'un caractère véhément et d'une grande facilité de parole, elle deviendra

7. Nous n'aborderons pas dans ces pages cette particularité. Quand bien même elle mérite une étude à part, cette problématique est inéludable de tout examen du roman politique espagnol.

8. Pardo Bazán, Emilia, *La Tribuna*, Madrid, Alfredo de Carlos Hierro, 1882. Nous avons consulté l'édition de Cátedra, coll. « Letras Hispánicas », 2014.

le porte-voix des femmes de sa condition et le porte-étendard d'une illusoire république « fédérale ». Amparo prend même la tête d'un mouvement de contestation pour dénoncer les misérables conditions de travail de ces femmes de tous âges. L'auteure, issue d'une riche famille cultivée, n'hésitera pas à mettre la main à la pâte : elle visite les bas quartiers, la manufacture de tabac, se documente par le menu sur le processus de fabrication des cigares. Pardo Bazán aura mis en littérature la première grève féminine connue dans l'histoire de l'Espagne, le 7 décembre 1857.

Venons-en aux autres formes de périphérie. En effet, périphérique, ce texte l'est à plusieurs égards : l'histoire se déroule dans une cité excentrée, « Marineda », fortement inspirée de la ville de La Corogne, en Galice, à la fois lieu référentiel et lieu d'écriture. La langue de la région est présente en filigrane et œuvre comme un facteur de discrimination. Les discours véhéments d'Amparo, les répliques des autres travailleuses, jonchés de termes et d'expressions vernaculaires, produisent une langue hybride que l'on appelle chez nous *castrapo*, galicien castellanisé, parler limitrophe des langues castillane et galicienne, preuve de la complexité du répertoire linguistique de la région et, surtout, de la sensibilité de l'auteure au pouvoir de ségrégation du langage.

Ce double espace, le nord-ouest de la péninsule ibérique, est scriptural et fictionnel. Mais une périphérie autre, une périphérie symbolique, vient se greffer sur celle-là : c'est un roman écrit à la lisière du nouveau siècle *par* une femme *sur* une femme. Nous connaissons les difficultés parfois insurmontables d'Emilia Pardo Bazán dans ses tentatives récurrentes de cueillir les fruits d'une reconnaissance littéraire qui faisait tout de même l'unanimité chez les intellectuels de l'époque. Or, le prestige n'était pas une condition *sine qua non* du *centre*, en termes de légitimation institutionnelle (rappelons qu'elle n'a jamais réussi à intégrer l'Académie de la langue).

C'est dire que la question politique dépasse la simple consignation d'une série d'événements locaux, la transposition d'une temporalité empirique, celle d'un pays convulsé par les *pronunciamientos*, l'Espagne de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Mettre en jeu des personnages excentrés, marginaux, ne pas en faire leur vivisection documentaire, mais en

tracer « une géographie morale⁹ », le faire depuis un positionnement d'écrivaine, prêter l'oreille au pouvoir d'exclusion sociale, la langue entre autres, ce sont des attitudes relevant aussi du politique.

C'est donc une périphérie multiple, décelable sur différentes strates de la fiction, qui ouvrira la voie du roman politique tel que nous venons de le cerner.

Le binôme langue-nationalisme était en pleine effervescence du vivant de Pardo Bazán, décédée en 1921 ; le manifeste *Per Catalunya i l'Espanya Gran* rédigé par Prat de la Riba en mars 1916 le condense parfaitement. Cette dernière lutte pour des modifications structurelles dans l'État espagnol sur la base du « respect de l'égalité de droits de tous les peuples qui le composent ». Prat de la Riba revendique un droit civil catalan, l'instauration de *Corts catalanes* et l'officialisation de la langue. Devant le refus du gouvernement d'Eduardo Dato d'ouvrir les *Cortes* et de leur accorder un régime de large autonomie plus conforme à la « réalité plurinationale » de l'Espagne, la *Lliga* convoque à Barcelone une assemblée de tous les parlementaires espagnols, le 19 juillet 1917¹⁰.

Des événements tragiques se produisent précisément à Barcelone (1919-1922), à l'issue d'une grève suivie d'un blocage réprimé par des forces publiques recrutées par la bourgeoisie de la ville. Ils inspireront toute une littérature que nous pouvons qualifier sans peine de « fiction politique ». Elle se développe dans la collection « La novela roja » dirigée par Fernando Pintado. Deux récits de circonstances, *Páginas de sangre*, d'Eduardo Torralba Beci (1881-1929), cofondateur du Parti Communiste d'Espagne (PCE) et traducteur, entre autres, de Maxime Gorki, et *Los mártires del sindicalismo*, de Salvador Seguí, surnommé « el Noi del Sucre », leader syndicaliste catalan, assassiné en 1923¹¹.

9. « Si bien La Tribuna es en el fondo un estudio de costumbres locales, el andar entretejidos en su trama sucesos políticos tan recientes como la Revolución de Septiembre de 1868, me impulsó a situar la acción en lugares que pertenecen a aquella geografía moral deque habla el autor de Escenas montańesas [José María de Pereda] y que todo novelista tiene el indiscutible derecho a forjarse para su uso particular. » (Pardo Bazán 2014 : 57).

10. Voir PP. AA. 1985 : 60.

11. Parmi les plus significatifs, le roman de Salvador Seguí, *Los mártires del sindicalismo*, (« La Novela Roja » 28), Barcelona, 1922 et celui de Torralba Beci, *Páginas de sangre*, (« La Novela Roja » 16), Barcelona, 1922. Voir Castañar 2001.

« Tolstoi, Zola, Gorki o Blasco Ibáñez con autores cuya obra era de contenido esencialmente

L'ampleur de cette tragédie est dans toutes les plumes d'orientation anarchiste, orientation identifiée au mouvement libertaire de Barcelone. Elle donnera lieu à une collection, « La Novela Roja » (1922-1923) qui va connaître un succès sans précédent¹² et qui sera en concurrence avec une collection née une année plutôt, mais d'une tout autre couleur, la « Novela Rosa », proposée par la maison d'édition Juventud, « Des romans blancs, d'une moralité contrastée, bon goût et agréables à lire¹³ ». Pour la modique somme d'une pesète, le public avait le choix.

1923, en Catalogne « La Novela Ideal », qui publiait deux *novelas* tous les quinze jours, avec un tirage de 50 000 exemplaires, est parvenue à atteindre 600 numéros. Ces modestes ouvrages viennent grossir la « littérature de kiosque » : entre 1907 et 1936, plus de dix mille titres et une centaine de collections voient le jour. Des romans et nouvelles d'entre 16 et 32 pages en tirages hebdomadaires allant jusqu'à 50000 exemplaires.

Un spécialiste de la question, Antonio González Lejarrega, raconte qu'en 1935, pas moins de quatre millions d'exemplaires avaient été vendus de ces « *novelas rojas* ».

À la chute de Primo de Rivera, la maison d'édition madrilène Prensa Gráfica met sur le marché la collection « La Novela Política », dont le but explicite était de diffuser des épisodes marquants de la vie espagnole, les combats d'idées, les mouvements révolutionnaires, les personnages politiques... Onze titres ont vu le jour dans cette collection, dont *La noche de San Daniel* de Alardo Prats et *Seis años de absolutismo* de César González-Ruano.

político, como Salvador Seguí, Eduardo Barriobero, Angel Samblancat o Federica Montseny. "El día de trabajo" de Carlos Marx también apareció en esta serie. Se publicaron cuarenta y nueve títulos, a un precio de entre veinte y treinta céntimos. Su mayor éxito de ventas fue "Páginas de sangre" de E. Torralva Beci, que narraba la represión en Barcelona entre 1920 y 1922 » (Álvarez 2018).

12. Voir à ce titre le travail de Gonzalo Santonja, *Las novelas rojas. Estudio y antología*, Madrid, De la Torre, 1994. Les données citées sont extraites de ce travail.

13. « *Novelas blancas de una moralidad contrastada, buen gusto y amenas* » (Micó i Millan, Joan, *Teresa Mañe i Miravet (1865-1939)*, Vilanova i la Geltrú, Ayuntamiento de Vilanova i la Geltrú, « Retrat » 16, 2001). Voir aussi González 2011. L'étude de González est restreinte à la collection « La novela rosa », publiée entre 1924 et 1939, et non pas au sous-genre de la même appellation popularisé depuis englobant toute narration sentimentale extrêmement codée, connue de nos jours dans la francophonie comme « romance ».

Du point de vue de notre historiographie littéraire, l'avènement et la pérennisation de cette forme labile sont liés au refus de plus en plus généralisé du régime totalitaire de Primo de Rivera. *Estampas de la revolución* de Víctor Macho, paru en 1931, en serait des plus représentatifs. Ce sont là des récits sur le motif, souvent simples et manichéens, écrits dans un but dénonciateur et didactique.

Quatre-vingt ans après la publication de *La Tribuna*, un autre roman fera de ce clivage des langues la charpente de sa structure même. Au milieu des années 1950, un auteur galicien exilé, Eduardo Blanco Amor (1897-1979) écrit *A esmorga* [*La noche*] dans sa langue natale, mais dans une autre périphérie : Buenos Aires, lieu d'immigration et d'exil s'il en est, connue comme « la cinquième province de la Galice ». L'ouvrage paraît en espagnol dans cette même ville en 1959. Nous y reviendrons car il s'agit à notre sens d'un texte novateur, et ce à plusieurs titres.

Si nous faisons appel à cet autre écrivain, c'est que son roman phare¹⁴ explicite cette scission linguistique comme un facteur de clivage social dont les personnages sont conscients. Ils redoublent d'efforts pour communiquer :

– Non, monsieur, ça n'a pas passé comme on dit sur ce papier qu'on m'a lu, vu que ces papiers ils gardent tout ce qu'on a écrit dessus, pourtant que je n'y ai pas compris grand-chose. Et là, le monsieur il bousculait beaucoup en lisant, et puis aussi, on n'est pas bien habitués à entendre lire en espagnol, vu que ce n'est pas ça qu'on parle ici ; et quand il y en a un qui n'est pas fils de famille et qu'il se met à causer comme ça, nous autres on dit qu'il parle en espanouille¹⁵...

14. Traduit en français par Vincent Ozanam dans ce que l'on peut considérer comme un véritable exploit, car il réussit à transposer en français les variantes dialectales et les registres de classe des personnages du roman (Blanco Amor 2007).

15. Blanco Amor 2007 : ch. I, p. 11. « –Non señor, non lle foi eisé como está nise papel que leron, que os papeis teñen conta do que lle poñen enriba, anque non foi moito o que entendín. Eiqúí, o señor, bulía moito a ler, e a máis diso non estamos moi afeitos a ouvir ler en castelán, que eiqúí non o falamos; e cando un que non sexa señorito se bota a falalo, décmoslle que fala castrapo... » (Blanco Amor 2004 : n. 15, ch. I, p. 4).

Le discours est univoque. Il suggère la présence d'une autorité interlocutrice dont nous ignorons les propos. Dialogue amputé, déclaration adressée à un Autre sourd aux propos du déclarant.

J'ai cité un roman ultra périphérique, pour ainsi dire. Mais c'est la censure péninsulaire franquiste qui va définir ce qu'est un « roman politique » par les éléments qui lui sont reprochés. En effet, *A esmorga* connaît un sort des plus mouvementés. Le roman est achevé en 1955. Quelques mois plus tard, Eduardo Blanco Amor l'envoie depuis Buenos Aires à la maison d'édition Galaxia, en Galice. Il ne passe pas la censure, qui désapprouve dans son rapport l'emploi d'une « langue grossière » (Dasilva 2009 : 41). Il réussit à le faire publier en 1959 en Argentine et en 1970 dans sa version espagnole, amputée de toute allusion négative à la garde civile. La version originelle de l'œuvre ne paraîtra qu'en 2014. En se rendant sur un chantier, trois compagnons de débauche se rejoignent pour faire la noce. En vingt-quatre heures, dans la petite ville galicienne d'Auria et ses bas-fonds, une succession d'événements dérivent vers le drame. Le narrateur reconstitue les faits quelques années plus tard, dans la déposition faite par l'un des personnages en cinq chapitres. Je vous livre la fin :

Cipriano Canedo, dit le Cipri, ou le Verrat, ou..., réussit néanmoins à attraper d'un bond le couteau sur le dessus de la table et à se l'enfoncer sous les côtes... Car il est de ces gens dont la nature est telle que, pour se libérer de leurs « pensées », ils doivent les tuer à l'intérieur d'eux-mêmes... Quoi qu'il n'ait été clairement établi, parmi les gens de ce pays, s'il était mort de ce coup de couteau ou plutôt des coups de crosse grâce auxquels il avait été réduit par la patrouille méritante et dévouée de la garde civile. Mon oncle le « ministre », bien qu'il eût été un homme d'ordre et fort attaché, comme il est aisé de le supposer vu sa charge, à la véracité judiciaire, avait coutume de raconter, entre ses dents, qu'on avait emporté le Verrat le front éclaté, et que le lendemain, tandis qu'il faisait le ménage, il avait trouvé sous la table un tas de moutons cotonneux « avec du sang séché ou du pus, qui auraient bien pu aussi être de la cervelle, pareille à celle que nous avons dans la tête ».

En tous cas, c'était là, ces propos¹⁶...

16. « *Cipriano Canedo ou o Cibrán, ou o Castizo, ou...aínda pudo pillard un brinco a navalla*

A esmorga ouvre un véritable front pionnier dans la narration en langue galicienne : première fiction à transcrire fidèlement le registre de langue du prolétariat urbain, c'est aussi le premier roman en galicien dans lequel l'homosexualité est ouvertement montrée à travers l'un des personnages, le Milhomes – habilement traduit par Millejupons. Enfin, l'histoire propose deux fins explicites, dont l'une fut supprimée par le censeur. Trois facteurs qui, liés entre eux, constituent aussi un traitement inédit du politique à l'échelle du roman espagnol.

Mais pour redéfinir cette *forme* romanesque, rien de mieux que de faire appel à un auteur qui l'a pratiquée de manière assidue, au moins une quinzaine de fois :

[Le détective Pepe] Carvalho naquit dans un roman qui pourrait être qualifié de « politique-fiction », dans le cas peu probable que l'on puisse trouver ce genre de marchandise dans le catalogue littéraire. La politique est un ingrédient de ma vie et de la vie, de ma mémoire et de l'histoire, et mes romans-chroniques ont tendance à la reconnaître comme un ingrédient littéraire¹⁷.

Cette citation appartient à Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003) ; elle introduit les trois histoires « de politique fiction » qui clôturent le parcours du détective le plus populaire de notre littérature,

de enriba da mesa e afundila por embaixo das costelas... Porque hai xentes de tal condición que pra se ceibar do "pensamento" téñeno que matar dentro de si... Anque endexamais quedou craro, entre a xente do pobo, se morreu da navallada ou dos culatazos con que alí mesmo o mallou a parexa da Benemérita.

Meu tío o "ministro", a pesar de ser home de orde e, como resulta fácil deducir do seu cárrego, moi adoitado á veracidade xudicial, soía dicir, entre dentes, que levaran ao Castizo de alí coa fronte escachada, e que ó día seguinte, ó varrer, atopara embaixo da mesa unas folerpiñas eisí coma de brume ou materia, que tamén poderían ser dos miolos que temos dentro da cabeza.

O menos, esas eran as súas verbas. » (Blanco Amor 2004 : 102-103). L'édition de 1959 est consultable en ligne.

17. « Carvalho nació como personaje mediante una novela que podría catalogarse de política ficción, en el supuesto caso de que esta mercancía existiera en el catálogo literario. La política es un ingrediente de mi vida y de la vida, de mi memoria y de la historia, y mis novelas-crónica tienden a reconocerla como un ingrediente literario. », Sánchez Montalbán, Manuel, *Historias de política ficción*, Barcelona, Planeta, « Cuentos y Relatos », 2014, 4^e de couv.

Pepe Carvalho, en 2001, après une trajectoire entreprise en 1972¹⁸. L'image gastronomique n'est pas anodine, dès lors qu'un ingrédient est ce qui entre dans une préparation pour en faire une composition homogène.

Ainsi nous offrira-t-il trois histoires de « politique fiction » allant de notre contemporanéité, avec le sujet présent et obsessionnel des coups d'État à l'espagnole, jusqu'à la mémoire politique comme détonateur de sujets actuels, à la manière d'une bombe à retardement qui menace sans cesse les co-responsables d'une même mémoire¹⁹.

Manuel Vázquez Montalbán crée un personnage périphérique à plusieurs titres : Carvalho est d'origine galicienne, enfant de l'immigration ouvrière installée dans les faubourgs de Barcelone depuis la fin du XIX^e siècle et fait partie du contingent de « *xarnegos* » (bâtards), immigrés pauvres qui ne parlent pas le catalan. Il est paradoxal, effractionnaire ; sybarite, gastronome, il se nourrit à peine ; possesseur d'une grande culture livresque, il brûle régulièrement ses ouvrages pour allumer sa cheminée.

Avec *Los mares del Sur* (1979), Montalbán remporte la vingt-huitième édition du prix Planeta. S'accommodant des codes du roman noir, il ira bien au-delà des protocoles du sous-genre. Une bande de voyous, fuyant la police après avoir volé une voiture, tombe sur un cadavre laissé dans une terrain vague de la banlieue de Barcelone. La victime n'est autre qu'un riche promoteur immobilier dont la famille avait perdu la piste depuis plus d'un an, le croyant en Polynésie pour un voyage de plaisir. Plus soucieuse de sa fortune que du sort de son mari, sa veuve embauche Pepe Carvalho pour qu'il enquête sur cette disparition.

Un meurtre perpétré à la veille des élections municipales de 1979. Le détective doit trouver le mobile d'un crime bien mystérieux. L'extrait qui suit nous donne un aperçu du ton du roman :

18. Date de parution du premier roman de la série. Vázquez Montalbán, Manuel, *Yo maté a Kennedy*, Barcelona, Planeta, 1972.

19. « *Estas tres historias de política ficción que propongo en el presente volumen asumen desde el tiempo contemporáneo, con el tema presente y obsesivo del golpe de estado a la española, basta la memoria política como desencadenante de temas actuales, a manera de bomba de explosión retardada que siempre amenaza a los corresponsables de una misma memoria.* ». Vázquez Montalbán, Manuel, *ibid.*, n. 8.

Le tzar n'y était pas. Même si la salle était décorée pour satisfaire au goût du tzar de presque toutes les Russies. Deux cents ou trois cents hommes impeccables, en costume cravate, les traits fraîchement modelés par un sculpteur spécialiste en PDG d'entreprise. Cinquante femmes en lutte quotidienne et impitoyable contre la cellulite, les varices et les agents de la circulation. Une trentaine de serveurs portant des soucoupes volantes remplies de canapés, des cuillères remplies de bouillie qui s'approchent, vroum, vroum, vroum, de la petite bouche des enfants sans appétit. Des doigts sans appétit, mais des mâchoires féroces en train d'engloutir de petits bouts de paradis à deux cents pesètes le millimètre carré : caviar russe, saumon des Asturies, dattes au bacon, omelette de pommes de terre avec sa crevette sur un lit de mayonnaise. Sans alcool, demandait la majorité en se palpant la taille maltraitée par des masseurs à la haine de classe²⁰.

Car l'auteur trace dans ce classique un portrait au vitriol de l'Espagne de la Transition sur fond de spéculation financière, trahisons et désenchantement généralisé.

Dans le sillon tracé par l'écrivain barcelonais, l'œuvre de Rafael Chirbes (1949-2015) offre une nouvelle articulation roman politique-périphérie, tout particulièrement *En la orilla*, portrait sans complaisance de la corruption immobilière qui a frappé sous Franco et qui frappe toujours sa région, entre autres, comme un invariant, une endémie insupportable à éradiquer :

.....
20. C'est nous qui traduisons : « *No estaba el zar, aunque el local lo habían decorado para complacer los gustos del zar de casi todas las Rusias. Doscientos o trescientos hombres pulcros, encorbatados, con las facciones recién moldeadas por un escultor especializado en dirigentes de empresa. Cincuenta mujeres en lucha cotidiana e implacable contra la celulitis, las varices y los guardias de tráfico. Casi treinta camareros con bandejas aeroplanos cargadas de canapés, cucharas llenas de papillas que se acercan brumm brumm brumm a la boquita de niños inapetentes. Dedos inapetentes, pero mandíbulas implacables engullendo pedacitos de paraíso a doscientas pesetas el milímetro cuadrado: caviar ruso, salmón asturiano, dátiles encuadrados en piel de bacon, tortilla de patatas con gamba rampante sobre campo de mayonesa, picadillo de cangrejo ruso con salsa francesa, aceitunas de Kalarnata, tacos de jamón Cumbres Mayores. Sin alcohol, recomendaba la mayoría, mientras con una mano se palpaban las cinturas maltratadas por masajistas con odio de clase.* » (Vázquez Montalbán 1979).

Les hommes, nous, tous, nous exhibons notre montre. De mon transat, je le vois allonger le bras à chaque mouvement pour qu'on la remarque, leur montre, ça manque de classe, le bracelet serrant le poignet brûlé par le soleil, normal, beaucoup sont des maçons qui débarquent tout juste en haut de l'échelle, comme toi. Par leur montre, tu sais de quel pied politique ils boitent : une grosse Rolex avec beaucoup de chronomètres et de baromètres s'ils sont plutôt PP, des gens de droite ; et s'ils sont plutôt attirés par le PESO, une sobre Patek Philippe, celle que porte Felipe González. Patek Philippe, un bon Cohiba, un derrière brésilien en pomme reinette, et un vermouth avec une olive farcie et une giclée de gin, le ciel. Felipe, le plus cohérent : en fin de compte, le socialisme, c'est richesse, bien être, fric pour tout le monde²¹.

L'Histoire à intérieur. Partager le non-dit

Ecce homo (2009) de Laura Mintegi (1955-...) raconte les retrouvailles de deux amis d'enfance, Begoña et Jose, autour d'un café. Jose propose à son invitée, perdue de vue depuis plusieurs années, de vivre avec lui, deuxième invitation pour le moins inattendue qui déclenche chez l'un comme chez l'autre une sorte de dialogue mental en prolongement d'un entretien que nous ne pouvons pas lire, mais présupposé à partir des bribes de discours qui suscitent la glose dans leurs esprits respectifs. Aucune péripétie externe n'est racontée, mis à part le mouvement de la petite cuillère dans la tasse ou la température de la boisson chaude. Le récit ne franchit pas les frontières de l'intériorité des deux sujets qui le composent. À cette particularité près, à savoir que ce double monologue n'est qu'une explicitation des non-dits de chacun de ces deux personnages, faux interlocuteurs d'un dialogue absent qui œuvre à la manière d'un palimpseste recouvert par des feuilles de sincérité, d'une

21. Chirbes 2015 : 502. « *Los hombres enseñamos los relojes. Desde mi tumbona veo como estiran el brazo a cada movimiento para que se los vean jodidos horteras, las pulseras abrazándoles las muñecas requemadas, ya sabes, muchos de ellos albañiles recién llegados, como tú. Por los relojes saben de qué pie político cojean: un Rolex gordo con muchos cronómetros y barómetros, si son tirando a pepé, gente de derechas; y si lo que les llama es el PSOE, un estilizado Patek Philippe, que es el que usa Felipe González, Patek Philippe, un buen Cobibas, un trasero brasileño en forma de manzana reineta, y un vermut con oliva rellena y un chorro de ginebra, el cielo: Felipe, el más consecuente; al fin y al cabo, el socialismo es riqueza, bienestar, pasta para todo el mundo.* » (Chirbes 2013 : 432-433).

vérité inavouée. Les personnages nous livrent leur vie, leurs frustrations, les conditionnements de genre qu'ils ont parfaitement intériorisés, leur soumission à l'utopie comme au lieu commun. La question politique habite le roman en termes de militance ou de désengagement. Et cette question est sous-tendue quant à elle par une division de genre. Le temps de prendre un café qui refroidira sans appel et sans réponse. 4h30 p. m. :

J'étais son amie. À mon avis, plus qu'une amie, j'étais son miroir. Et maintenant, lorsque l'on demande au miroir de se faire chair, chair et os, je ne sais pas comment agir. Est-ce qu'ils parlent, les miroirs ? Est-ce qu'ils ont des yeux et des oreilles ? Veut-il une amie pour de vrai ou c'est un nouveau meuble qu'il lui faut ? N'aurait-il plutôt pas besoin d'une couverture chauffante, ou d'un four micro-ondes ou d'un transistor qui lui parle à l'oreille ? Je ne sais pas comment m'y prendre dans cette situation. Cela fait longtemps que j'ai perdu ma vocation électroménagère²².

Dans ce laps de deux heures et demie émergeront les illusions et les désillusions de la militance politique dans un pays qui « fait de la contestation son mode de vie²³ ». Laura Mintegi rétablit un dialogue impossible, lesté par des protocoles fatalement sexués. Elle nous communique l'incommunication, l'incompréhension réciproque, les clivages sociaux parfaitement délimités par le genre :

Il en faut peu pour lancer une coordination, une plateforme, un forum, ou n'importe quel machin du genre. Dans ce pays, le mouvement populaire est plus vif que la plus vive des marées. Avec ou sans raison. Cinq minutes suffisent pour qu'un quelconque quartier, village ou commune crée sa plateforme de contestation. Ils se mettent en mouvement, distribuent des tracts, fabriquent des pancartes et se plantent chez vous

22. C'est nous qui traduisons sur la version de Bego Montorio, la traductrice de l'original, en langue basque. « *Yo era su amiga. En mi opinión, más que amiga era su espejo. Y ahora... ahora que al espejo le piden que se haga de carne y hueso, no sé cómo actuar. ¿Acaso hablan los espejos ? ¿Tienen oídos y ojos ? ¿De verdad desea una amiga o es que ahora en lugar de un espejo lo que necesita es otro mueble ? ¿No será que necesita una manta eléctrica, o un horno microondas o una radio que le hable al oído ? No sé cómo actuar en esta situación. Hace tiempo que perdí la vocación de ser electrodoméstico.* » (Mintegi 2009 : 13).

23. « *Convierten la protesta en una forma de vida.* », *ibid.*, n. 1, p. 45.

comme de gros bourdons, têtus et dérangeants... Savoir que Bego avait rallié ce troupeau de pleureuses me déplaisait. Avaient-ils obtenu quelque chose une seule fois ?

Il avait oublié ce qu'il disait quand il était jeune, que la critique des institutions était une maladie endémique dans ce pays, et que le seul moyen de l'éviter était de demander aux gens leur avis²⁴.

La fausse apparence d'une interlocution fluide est démasquée dans cette présentation par couches lamellaires de deux monologues intérieurs. Paradoxalement, la langue, les langues, leur usage, leur implication apparaît comme un facteur de clivage social :

Au début, cela n'a pas été facile. Au collège, les groupes étaient très fermés, les élèves se regroupaient en fonction de l'origine de leurs parents et surtout selon la langue parlée à la maison. Le groupe des bascophones était le plus remarqué, le plus attrayant²⁵.

De la bouche de mon père, nous n'avons jamais entendu un seul discours politique, ni pour ni contre les franquistes ni en faveur des nationalistes. En revanche, avec la langue, il était implacable. Je n'aurais jamais osé parler le castillan devant lui. Si quelqu'un le faisait au téléphone, il répondait en euskera. – *Je te rappelle plus tard*. Et, que l'autre comprenne ou pas, il lui raccrochait au nez²⁶.

24. « *¿ Qué poco se necesita para crear una coordinadora, una plataforma, una asociación, un foro o cualquier tinglado de esos ! En este país, el movimiento popular es más vivo que la más viva de las mareas. Con razón o sin ella. Bastan diez minutos para que cualquier barrio, pueblo o comarca cree su organización de protesta. Se organizan, editan pasquines, hacen pancartas y se plantan durante años en el portal de la casa de uno como moscardones obstinados y molestos... Me disgustaba pensar que también Bego se había unido a aquel rebaño de planideras. Resultaba incómodo para mí y, además, era inútil. ¿Acaso han conseguido un avez algo ?*

Debió de olvidar lo que solía decir cuando era joven, que criticar a las instituciones era algo endémico en este país y que para evitarlo, la única vía era pedirle su opinión a la gente. », ibid., n. 21, p. 45-46.

25. « *Al principio no fue fácil. En el colegio los grupos eran muy cerrados ; los alumnos se agrupaban en función del origen de sus padres y, sobre todo, según el idioma que hablaban en casa. Destacaba el grupo de los vascobablantes, que era el más atractivo. », ibid., n. 20, p. 118.*

26. C'est nous qui traduisons : « *A mi padre nunca le oímos ningún discurso político, ni en contra de los franquistas ni tampoco a favor de los nacionalistas. Con el idioma, en cambio, era estricto. Nunca me hubiera atrevido a hablar en castellano en su presencia, ni siquiera por teléfono. Cuando llamaba algún amigo castellanohablante, le decía en euskera*

C'est par le recours à l'auto-fiction que le romancier valencien Alfons Cervera (1947-...) construit ses histoires. Après son « cycle de la mémoire²⁷ », un Moi narrateur prend la parole depuis son espace intime, inaccessible.

Un autre intérieur, une surface domestique, poreuse à travers laquelle circulent des épisodes de vie simultanés à l'écriture, ou dans une simulation de synchronie – nous, lecteurs, ne le saurons jamais, mais là n'est pas la question. Dans ces interstices, une autre temporalité, une rationalité du souvenir, vient s'infiltrer et évolue et grandit au fil de la trame au point de devenir la force motrice du roman. Car, si le présent renferme une énigme familiale, faire provision de matière mémorielle, assembler les pièces interdites, faussement perdues, contribue à lever les tabous d'une famille marquée par la perte, par la défaite, au fil d'une histoire qui, à l'instar du récit de Mintegi, se construit non pas sur le *dire*, mais sur le non-dit d'une mère. Et sur le dédit de toute une société qui a tourné le dos à sa propre mémoire :

Comment pouvons-nous bien être sur des photographies prises des années plus tôt. Je fouille dans la boîte à chaussures pour trouver les restes d'un temps ancien. Sur l'une d'elles, ma mère est en compagnie de Carmen et Rogelio, ils sont dans un avion, avec un sourire teinté de mélancolie, et ils dépassent de la tête et des épaules de la silhouette de carton-pâte découpée un soir de fête au village²⁸.

La description de la photographie de la couverture dans le corps de la diégèse explicite l'interaction entre le réel et le fictif. Or, à le regarder de près, ce supposé réel n'est, lui aussi, qu'une image factice. Car

ya te llamaré luego, y entenderá o no le colgaba el teléfono, hasta el momento de poder hablar sin que él estuviera delante. », *ibid.*, n. 21, p. 117-118.

27. Constitué des romans dits « du cycle de la mémoire », notamment la trilogie et *La noche inmóvil*, Barcelona, Montesinos, 1999 ; *El color del crepúsculo*, Barcelona, Montesinos, 2005 ; *Maquis*, Barcelona, Montesinos, 2007. Ces œuvres sont consacrées à la récupération d'une mémoire collective des vaincus de la guerre d'Espagne. Voir Tyras 2007.

28. Cervera 2011 : 141. « *Cómo seremos en las fotografías tantos años después. En la caja de zapatos escarbo para encontrar un tiempo antiguo. En la que sale mi madre con Carmen y Rogelio están en un avión, asomando las caras y una sonrisa cercana a la melancolía por la silueta de cartón recortada una tarde de fiestas en el pueblo.* » (Cervera 2009 : 98).

les personnages photographiés posent sur un avion en carton-pâte, hors-temps de jeu, ni enfants ni adultes : la scène a lieu dans l'insouciant achronie d'une fête foraine. C'est donc un réel constatable, mais arraché à l'Histoire. Comment ne pas y voir une représentation allégorique du travail du roman comme révélateur d'une Histoire cachée comme une maladie honteuse. Dès lors, « la seule chose qui puisse guérir les blessures du passé, c'est de les raconter²⁹ ».

Territoires marginaux, langues ségréatives ou militantes, pouvoirs totalitaires et contre-pouvoirs, vivisection des conduites corrompues à toutes les échelles de la société espagnole. Les sujets et les motifs sont multiples et leurs référents facilement consignables. Au fil de presque cent quarante années, la fiction politique espagnole s'infiltré dans des genres majeurs ou mineurs, habite les bas quartiers de la haute littérature, roman de gare, roman policier, roman feuilleton. Elle se veut expérimentale, affichant sa littérarité, ou expose sans gêne son urgence au détriment de sa qualité esthétique dans les périodes troubles de notre Histoire contemporaine. Comme une puissance contradictoire, en ce qu'elle est capable de définir et de redéfinir le centre par sa condition de littérature à la marge. Elle nous laisse entrevoir, en somme, les perles que Davidson n'a pas cru bon de voir remonter à la surface.

Bibliographie

- Álvarez, Carlos César, « La literatura revolucionaria de quiosco », *Nueva revolución*, 04/10/2018.
- Aubert, Paul (dir.), *La novela en España, siglos XIX-XX*, Madrid, Casa de Velázquez, 2001.
- Blanco Amor, Eduardo, *A esmorga*, Vigo, Galaxia, 2004.
- , *La noche*, trad. V. Ozanam, Dinan, Terre de brume, « Terres d'ailleurs », 2007.
- Castañar, Fulgencio, « Panorama sobre el compromiso político en la segunda república », in Aubert, Paul (dir.), *La novela en España, siglos XIX-XX*, Madrid, Casa de Velázquez, 2001, p. 155-174.
- Cervera, Alfons, *La noche inmóvil*, Barcelona, Montesinos, 1999.
- , *El color del crepúsculo*, Barcelona, Montesinos, 2005.
- , *Maquis*, Barcelona, Montesinos, 2007.
- , *Ésas vidas*, Barcelona, Montesinos, 2009.
- , *Ces vies-là*, trad. G. Tyras, Lille, La Contre-allée, 2011.
- , *Claudio, mira*, Barcelona, Montesinos, 2020.

29. « Lo único que puede ayudar a curar las heridas del pasado es contarlas » (Martí 2020).

Une approche territoriale du roman politique espagnol

- Chirbes, Rafael, *En la orilla*, Madrid, Anagrama, « Narrativas Hispánicas » 512, 2013.
- , *Sur le rivage*, trad. D. Laroutis, Paris, Rivages, 2015.
- Dasilva, José Manuel, « As Vicisitudes Editoriais D'A Esmorga », *Grial*, vol. 47, nº 184, 2009, p. 36-51.
- Davidson, James, « Political Science and Political Fiction ». *The American Political Science Review*, vol. 55, nº 4, 1961, p. 851-860.
- Díez de Revenga, Francisco Javier, *La novela política: novelistas españolas del siglo XXI y compromiso histórico*, Valladolid/New York, Cátedra Miguel Delibes, 2012.
- González Lejárraga, Antonio, *La novela rosa*, Madrid, CSIC, « Literatura Breve », 2011.
- Martí, Joan Carles, « Alfons Cervera publica *Claudio, mira* », *Levante. El Mercantil valenciano*, 28/02/2020.
- Mintegui, Laura, *Ecce Homo*, trad. B. Montorio, Tafalla, Txalaparta, 2009.
- Pardo Bazán, Emilia, *La Tribuna*, Madrid, Cátedra, « Letras Hispánicas », 2014.
- PP. AA., *Nacionalismo y regionalismo en España: el horizonte político-institucional, económico, social, cultural e internacional de nuestro tiempo: seminario en conmemoración del 28 de Febrero*, Cordoue, Excma Diputación de Córdoba, 1985.
- Rancière, Jacques, *Les bords de la fiction*, Paris, Le Seuil, « Sciences humaines », 2017.
- , *Politique de la fiction*, communication, colloque « 1968-1989. Paris-Prague », Prague, 7 février 2018.
- Speare, Morris Edmund., *The Political Novel*, New York, Oxford U.P., 1924. 2^e éd., New York, Russell & Russell, 1966.
- Tyras, Georges, *Memoria y resistencia, el maquis literario de Alfons Cervera*, Barcelona, Montesinos, 2007.
- Vázquez Montalbán, Manuel, *Los mares del Sur*, Barcelona, Planeta, 1979.
- , Manuel, *Historias de política ficción*, Barcelona, Planeta, « Cuentos y Relatos », 2014.

Repolitización de la ficción en España: el caso de Belén Gopegui

Sonia Fernández Hoyos

Université de Reims Champagne-Ardenne

Desde que comenzara a publicar sus novelas en los años noventa, Belén Gopegui ha construido una trayectoria sólida y coherente con propuestas teóricas que habría ido explicitando en textos diversos (mesas redondas, artículos en revistas más o menos científicas o de divulgación, prólogos a novelas propias y ajenas). A pesar del reconocimiento que su narrativa ha tenido, su producción (como ha sido señalado por la crítica) no ha recibido una atención masiva, tal vez a causa de la incomodidad que una escritura “comprometida” (según la crítica) provoca en ciertos ámbitos, el académico entre ellos.

Gopegui forma parte de la llamada generación de los *novísimos narradores*. Desde la publicación de su primera novela, *La escala de los mapas* (1993), las críticas han sido muy positivas y han destacado su *savoir-faire* como escritora en cuanto a la novedad y frescura de los temas propuestos (Martín Gaité es una de las primeras escritoras-críticas que se pronuncia al respecto). Lejos de instalarse en la complacencia, Gopegui se presenta como una escritora que duda, que ensaya nuevos caminos, nuevas estructuras, que construye artefactos literarios con un rigor y una conciencia propias de una reflexión que aspira a intervenir en la realidad. Esta aproximación constituye un primer signo de identidad de una producción narrativa política.

En sus textos de carácter teórico, que Ignacio Echevarría define como “acciones de guerrilla, de emboscada, a veces de sabotaje, destinadas a socavar ese mismo pensamiento dominante al que las novelas oponen su

perturbadora facticidad”¹, Gopegui insiste sobre la necesidad de “aceptar cierta función social de la literatura” (Gopegui 1996: 324). Consta un hecho fundamental en la literatura contemporánea, a saber: “la incapacidad del novelista contemporáneo, de la mayoría de los novelistas contemporáneos, para ejercer con autoridad su propia visión”(Ibid: 323). Esta incapacidad se manifiesta en la renuncia a contar ciertas cuestiones. De acuerdo con Gopegui, la novela comporta la necesidad de

conocer, con una clase de conocimiento que no es científico ni experimental sino narrativo. Entiendo por conocimiento narrativo el que permite colocar las palabras en el interior de una acción, en el interior de una historia, pues no existen el amor o la bondad o la tristeza en sí mismos sino que sólo existen en el interior de las historias. Este conocimiento exigía rigor a la hora de novelar, exigía valerse de la razón y de la emoción, y procuré valerme de ellos en la medida de mis posibilidades. (Gopegui 2006: 41)

Y para ello habría que utilizar el rigor y apelar tanto a la razón como a la emoción a fin de conmover, de sensibilizar al público lector.

Gopegui tiene como punto de partida un cuestionamiento particular de la realidad, concretamente una puesta en cuestión de la postmodernidad que, según ella, no representa lo que sucede, ni constituiría una cuestión de trabajo para los escritores o bien, en todo caso, sería una tendencia más entre otras posibles: “más simple” o “más ciega”, sobre todo, algo de lo que no se habla ni se explicita (Gopegui 1996: 323).

Condición líquida

Mucho se ha debatido sobre la postmodernidad y sus consecuencias. Para comprender mejor cómo funciona este aspecto en la producción de Gopegui, sería interesante acudir a los trabajos del sociólogo Zygmunt Bauman. La *liquidez* de la que habla el sociólogo polaco podría considerarse como un retorno a los temas de la modernidad: una suerte de reacción en relación con el fracaso de la postmodernidad, es decir, un

1. Ignacio Echevarría, “Nota a la edición española”, in Gopegui 2019:10.

intento por ir más allá de la crítica fundadora y del esencialismo que le es inherente. La postmodernidad habría mostrado sus limitaciones al explicar las significaciones de la acción social y del cambio. Una de las razones más importantes consistía en el enfoque reduccionista de lo social en tanto sistema de diferencias o bien en la reducción de un sujeto a una simple ilusión de individualidad. La postmodernidad resultó incapaz de proponer estructuras alternativas, puesto que se definía a sí misma como anti-fundadora. Sin embargo, el mundo social continúa cambiando y, en efecto, ha cambiado desde entonces convirtiéndose en una realidad diferente de aquella que la modernidad aspiraba a describir o comprender.

A principios de este siglo, Bauman, que había escrito ampliamente sobre la postmodernidad desde 1989 (Bauman 1989 y 1991), movido por su conciencia y su sensibilización en relación con estos problemas y limitaciones, comienza a buscar una solución alternativa, que encuentra finalmente en el concepto de *liquidez*. Considera el futuro como “incierto”, completamente invadido por esa suerte de mundo fluido de la globalización, el individualismo y la desregularización (Bauman 2002: 19). La metáfora de la modernidad líquida de Bauman ofrece un marco necesario que permite abordar y comprender los fenómenos sociales que caracterizan la globalización.

De acuerdo con Bauman, la condición líquida describe los rasgos del mundo en que vivimos. La liquidez es un orden de mutación rápida que mina todas las nociones de durabilidad (Bauman 2000). Todo está en proceso, en constante evolución. Nada es idéntico a lo que era o a lo que creíamos conocer en el pasado. Y debemos reaccionar en consecuencia. En otras palabras: la manera en la que nos relacionamos con los demás y con el mundo que nos rodea ha de ser reevaluada. El concepto de modernidad líquida implica, en particular “*a sense of rootlessness to all forms of social construction*”² (Raymond 2001: 95). La durabilidad ya no puede aplicarse a esta situación. El único elemento durable es lo efímero. Según Bauman:

.....
2. “un sentido de desarraigo a todas las formas de construcción social”. La traducción es mía.

*Transience has replaced durability at the top of the value table. What is valued today (by choice as much as by unchosen necessity) is the ability to be on the move, to travel light and at short notice. Power is measured by the speed with which responsibilities can be escaped. Who accelerates, wins; who stays put, loses.*³ (Raymond 2001: 95)

Bauman establece una dicotomía entre la modernidad sólida del pasado y la de la modernidad líquida actual. Tras el paso de una a otra, los rasgos más sobresalientes serán la incertidumbre y la ambivalencia. El nomadismo, anteriormente contemplado con horror por los ciudadanos “sedentarios” de la modernidad sólida, se convierte ahora en un rasgo fundamental. En la antigua modernidad sólida, no pertenecer a un estado representaba ser un paria, un extranjero a la comunidad (Bauman 2004). Ahora, el nomadismo deviene el medio fundamental de afrontar la característica básica de la modernidad líquida: la fluidez. El reconocimiento de estas nuevas características resulta indispensable para luchar contra los miedos modernos frente al extranjero en el seno de la globalización actual. La fluidez, según Bauman (2001), no es posible sino después de la supresión de las fronteras; exige autopistas para el tráfico nómada y la supresión de controles y fronteras.

Entre los numerosos cambios propiciados por la modernidad líquida, hay uno particularmente evidente u obvio en tanto herramienta práctica para la comprensión de la situación actual, se trata de “*the renunciation, phasing out or selling off by the state of all the major appurtenances of its role as the principal (perhaps even monopolistic) purveyor of certainty and security, followed by its refusal to endorse the certainty/security aspirations of its subjects*”⁴ (Bauman 2000: 184). Esta pérdida, la ausencia de certidumbres y de

3. “La transitoriedad ha reemplazado la durabilidad en la cima de la tabla de valores. Lo que es valorado hoy (por elección tanto como por necesidad no elegida) es la habilidad para estar en movimiento, para viajar ligero de equipaje y con poca anticipación. El poder se mide por la velocidad con la que las responsabilidades pueden eludirse. Quien acelera gana; quien permanece quieto pierde”. La traducción es mía.
4. “la renuncia —o eliminación— por parte del Estado a cumplir el rol de principal (y hasta monopólico) proveedor de certeza y seguridad, seguida de su negativa a respaldar las aspiraciones de certeza / seguridad de sus súbditos” (Zygmunt Bauman, *Modernidad Líquida*, trad. Mirta Rosenberg en colaboración con Jaime Arrambide Squirru, México, FCE, 2003, p. 195).

seguridad, tiene consecuencias que desempeñan un papel fundamental en la construcción de textos tales como los escritos por Gopegui. Los personajes de sus novelas viven las contradicciones planteadas por esta condición líquida. Los textos de Gopegui toman partido (y ahí se diferencian radicalmente de la mayor parte de la narrativa española contemporánea) por los intereses de la colectividad, analizan las diferentes situaciones y critican las condiciones de posibilidad de existencia, lo que terminará en un llamamiento a la colectividad.

Hacia una poética del compromiso

En un texto muy significativo ya desde el título, “Poética y política”, nuestra narradora sostiene que, en realidad, no es posible una poética en tanto no existe otra poética que no sea la de “la lucha política por conseguir acceder a una [poética]” (Gopegui 2006: 42). Y critica el hecho de que la función o la finalidad de la novela, tradicionalmente, ha sido la belleza por la belleza, el entretenimiento, las altas o bajas pasiones. Es decir, ha cumplido una función precisa: “reforzar la idea de que hay una zona de la personalidad... en la que todos serían iguales, crecer por dentro...” (*ibid.*) o, lo que es lo mismo, eso que ella llama el *humanismo literario*.

Sin embargo, el planteamiento de Gopegui es bien concreto y se aleja de esa concepción de la literatura: escribir novelas para modificar la realidad y mostrar el conflicto entre lo verosímil y lo necesario, que ya estaba presente desde sus primeras novelas, pero, sobre todo, a partir de *La conquista del aire* (1998), *Lo real* (2001), *El lado frío de la almohada* (2004), *El padre de Blancanieves* (2007), *Deseo de ser punk* (2009), *Acceso no autorizado* (2011) y las últimas *El comité de la noche* (2014) y *Quédate este día y esta noche conmigo* (2017)⁵.

5. La producción narrativa de Belén Gopegui a la que se alude y hasta la fecha es la siguiente: *La escala de los mapas*, Barcelona, Anagrama, 1993; *Tócaros la cara*, Barcelona, Anagrama, 1995; *La conquista del aire*, Barcelona, Anagrama, 1998; *Lo real*, Barcelona, Anagrama, 2001; *El lado frío de la almohada*, Barcelona, Anagrama, 2004; *El padre de Blancanieves*, Barcelona, Anagrama, 2007; *Deseo de ser punk*, Barcelona, Anagrama, 2009; *Acceso no autorizado*, Barcelona, Mondadori, 2011; *El comité de la noche*, Barcelona, Penguin Random House, 2014; *Quédate este día y esta noche conmigo*, Barcelona, Penguin Random House, 2017.

En esta línea, Belén Gopegui construye un discurso teórico en torno a la “utilidad” de la literatura. En su texto “De qué tratan nuestras vidas”, recogido en la edición española de *Rompiendo algo. Escritos sobre literatura y política*, afirma:

Porque, pese a todos los discursos del arte por el arte y del misterio de la literatura, a menudo hemos soñado fines para ella, hemos querido hacer con la literatura algo que tuviera un efecto, como apostar o prometer, como, al decir palabras, abrir la cueva de las mil y una noches. Y hemos buscado historias que fueran capaces de infundir valor, curar la melancolía, hacerte suspirar. (Gopegui 2019: 27)

Se trata de poder *intervenir* en la realidad, de escribir no sólo por algo sino *para* hacer o provocar algo, para comprender mejor esa realidad social en la que se vive, porque, a diferencia de otras disciplinas, como la ciencia, “la literatura busca, por el contrario, la comprensión general de una experiencia particular” (*ibid.*: 28). De ahí que sea tan importante en su planteamiento elegir de qué se habla y cómo se habla.

En este sentido, Gopegui está convencida de que existe una “responsabilidad del escritor”, como titula uno de sus artículos recogidos en el volumen *Rompiendo algo*, antes citado, esto es: “Hablar, en cambio, de la responsabilidad de la ficción. Hablar de que es posible que los relatos disimulen los delitos de los poderosos, humillen a los oprimidos, quieran alimentar con cantos a los hambrientos” (*ibid.*: 31) y que es necesario decirlo y tenerlo en cuenta, además, cuando se analiza cualquier ficción. Puesto que, como toda elección, es una elección política. Reivindica una actitud, una manera de estar en el mundo que podría ilustrarse con esta afirmación en su artículo “Ser infierno”: “Se trata de no dar nada por hecho. Se trata de tener el pequeño valor de quien rehúsa ver lo que las cosas dicen que son y en cambio ve lo que son” (*ibid.*: 40). Así, plantea su narrativa para *decir*, asumiendo su aspiración a *intervenir* en la realidad social a través de una novela, como apunta en su ensayo “Salir del arte” (*ibid.*: 277).

Género y teorías

Y es aquí donde intervienen el género y también la tan denostada *teoría*. Como sucede con ciertos discursos teóricos, en términos generales, los presupuestos de Gopegui abren una puerta al abismo por cuanto remueven la solidez de lo tradicionalmente aprendido, cuestionan los discursos hegemónicos, iluminan –valga la metáfora– no ya el espacio semi-oculto entre bastidores, sino la *escena* misma, inevitablemente incompleta hasta ese momento.

Habría que plantearse, quizá, la dificultad que puede entrañar la recepción, un hecho que nos llevaría a un cuestionamiento más importante y que aprendimos con W. Iser y H. R. Jauss⁶, esto es, cómo se leen los textos, quién lee y en qué condiciones y, sobre todo, cómo se nos ha dicho que hay que leer, para llegar a la pregunta clave sobre qué espacio tiene la teoría en el panorama del pensamiento actual, cuál es su justificación o incidencia.

Quizá resulte ahora pertinente recordar a Michel Foucault cuando se refería a la *polivalencia táctica de los discursos* y, literalmente, explicaba:

[...] *il faut concevoir le discours comme une série de segments discontinus, dont la fonction tactique n'est ni uniforme ni stable. Plus précisément, il ne faut pas imaginer un monde du discours partagé entre le discours reçu et le discours exclu ou entre le discours dominant et celui qui est dominé; mais comme une multiplicité d'éléments discursifs qui peuvent jouer dans des stratégies diverses. C'est cette distribution qu'il faut restituer, avec ce qu'elle suppose de variantes et d'effets différents selon celui qui parle, sa position de pouvoir, le contexte institutionnel où il se trouve placé; avec ce qu'elle comporte aussi de déplacements et de réutilisations de formules identiques pour des objectifs opposés. Les discours, pas plus que les silences, ne sont une fois pour toutes soumis au pouvoir ou dressés contre lui. Il faut admettre un jeu complexe et instable où le discours peut-être à la fois*

6. Wolfgang Iser, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, col. Persiles, vol. 176, 1987, y *Rutas de la interpretación*, Madrid, FCE, 2005; Hans Robert Jauss, *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976 y *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, col. Persiles, vol. 176, 1986.

instrument et effet de pouvoir, mais aussi obstacle, butée, point de résistance et départ pour une stratégie opposée. (Foucault 1976: 133)

Es decir, habría que contar con esta multiplicidad de niveles y variables, con los juegos y estrategias de poder que, por decirlo con la terminología de Pierre Bourdieu (Bourdieu 1992) participan en la constitución misma del *campo*, es decir, de esa difícil *arena* en la que han de batallar por su propia supervivencia todo tipo de discursos, entre ellos los feministas.

Los textos teóricos (materialistas y feministas, especialmente, en la base del entramado teórico de Gopegui) propician un hecho clave, decisivo para lecturas posteriores: un cambio en la mirada, esto es, una mirada que no puede ser menos que suspicaz o recelosa, alerta, con nuevos focos de interés. Este cambio tendría como consecuencia inevitable una relectura (¿responsable? o, al menos, coherente) de todos los textos (entendidos desde un punto de vista semiótico amplio) y la confrontación con los modos de recepción académicos tradicionales. Porque leer va más allá del acto en sí y constituiría, en palabras de Gopegui, un “modo de ser que conduce a la responsabilidad” (2019: 235). Y va más allá, en el ensayo que da título a la recopilación antes mencionada, “Rompiendo algo”, al cuestionar: “cómo se lee y cómo se vuelve a la realidad después de haber leído” (*ibid.*: 94). Si la mirada cambia, entonces la recepción del objeto es otra. Básicamente, los textos se complican. Las teorías feministas contribuyen a señalar (si no a destruir) los velos que habían codificado la mirada ampliando el escenario o, mejor, permitiendo observar algunos hilos y relaciones antes en sombras, engranajes ocultos, mostrando otras dimensiones, otra profundidad en las perspectivas del cuadro.

La narrativa de Gopegui se construye de manera consciente para desvelar las relaciones de poder que luchan para perpetuarse de forma encubierta. Quizá la pregunta, como ella señala, es la pregunta de la crítica kantiana: “¿En qué medida puede existir una tradición sin práctica, en qué medida puede existir el conocimiento separado de la acción?” (Gopegui 2006: 46). Pero Gopegui plantea algo más: no trataría sólo de mostrar la contradicción de los diferentes sistemas, de reificar la conciencia de esa contradicción (aunque fuese como una parte de la

dialéctica para superarla), sino que intenta poner en funcionamiento, “en circulación la contradicción misma” (*ibid.*). Esto es, el objetivo último sería precisamente *desintegrar* (la palabra es suya) la visión de la literatura con mayúsculas que ella tanto ha criticado.

Una de las *virtudes* de los planteamientos feministas consiste en la re-visión, re-lectura del pasado, del conocimiento anterior. Esta vuelta sobre el pasado (y el propio presente), que Gopegui también lleva a cabo, permite, desde un punto de vista feminista, cuestionar el conocimiento tradicional en tanto no ha podido dar cuenta de la *totalidad* al haber excluido de ella elementos fundamentales. Así, por lo que se refiere a la ciencia, por ejemplo (un tema que preocupa especialmente a Gopegui y sobre el que ha escrito en artículos y novelas), han sido las feministas las que, guiadas por este cuestionamiento, han puesto de relieve que tanto la “universalidad” como “lo humano” en las diferentes disciplinas no son, como se pretende, términos o designaciones neutras, sino que están profundamente marcadas (y, más que neutras, son siempre masculinas). Sandra Harding comenta: “[...] lo que solemos considerar problemas, conceptos, teorías, metodologías objetivas y verdades trascendentales que abarcan todo lo humano no llegan a tanto” (Harding 1996: 15). En este sentido, se produce un replanteamiento en distintas áreas, porque empieza a importar quién produce el conocimiento y cómo las condiciones de género, socio-culturales, etc., afectan a esa producción. En otro lugar, Sandra Harding (1991) constataba el sentimiento de frustración de las investigadoras feministas (científicas, fundamentalmente) cuando trataban de agregar “mujeres” y “género” al corpus de conocimiento de sus campos de especialización, que, por otro lado, contenían, pese a las supuestas racionalidad y objetividad del método científico, elementos sexistas y androcéntricos. Para esta investigadora, el reto, entonces, estaba en cómo describir y explicar, por ejemplo, la biología femenina o las vidas de las mujeres dentro de esquemas conceptuales y modelos que pervertían su inclusión o, directamente, las excluían.

Se trata de un problema grave, en tanto que la ciencia se ha querido presentar como neutra, objetiva, alejada de la política, de tal manera que las acusaciones de las feministas relativas al sexismo, invisibilidad, etc., se identificaban con unas estrategias políticas y, en consecuencia, se alejaban de la supuesta razón y de la observación a que todo buen científico o

investigador habría de aspirar, como si no fuera a través precisamente de la “observación” como se descubrió o constató ese problema, como si la ciencia constituyera una esfera *pura* y alejada de los condicionamientos sociales (igual que sucedía con la estética y, en nuestro caso, la literatura). Pero, como señala Harding, esos conceptos de mujeres y conocimiento (se refiere al socialmente legitimado) en las sociedades occidentales modernas se habrían construido en oposición o al otro respectivamente. De ahí que afirme:

*Never had women been given a voice of authority in stating their own condition or anyone else's or in asserting how such conditions should be changed. Never was what counts as general social knowledge generated by asking questions from the perspective of women's lives. In attempting to account for and remedy this situation, several competing feminist epistemologies have been articulated. These theories of knowledge both borrow from and are in tension with “prefeminist” epistemologies, so it requires some careful work to sort out just what feminist epistemologies are claiming and not claiming.*⁷ (Harding 1991: 106)

Estas epistemologías a las que hace alusión ofrecen nuevas vías para el conocimiento a la vez que plantean problemas y contradicciones, que tienen que ver tanto con las premisas de las que parte cuanto con las contradicciones generales de la ciencia. Básicamente, intentan resolver una paradoja:

El feminismo es un movimiento político para el cambio social. Pero muchas afirmaciones, motivadas indudablemente por las preocupaciones feministas, realizadas por investigadoras y teóricas de las ciencias sociales, de la biología y de los estudios sociales sobre las ciencias naturales parecen más aceptables –es más probable que las pruebas las confirmen– que las

7. “Nunca se les había dado a las mujeres una voz de autoridad al declarar su propia condición o la de alguien más o de afirmar cómo tales condiciones deberían modificarse. Nunca lo que cuenta como conocimiento social general se produjo mediante la formulación de preguntas desde la perspectiva de las vidas de las mujeres. Para intentar explicar y remediar esta situación, se articularon varias epistemologías feministas enfrentadas. Estas teorías del conocimiento toman prestado de y están en tensión con las epistemologías ‘prefeministas’, de ahí que sea necesario un cuidadoso trabajo para poner en claro precisamente lo que las epistemologías feministas reivindican y lo que no”. La traducción es mía.

creencias que pretenden sustituir. ¿Cómo puede incrementar la objetividad de la investigación una indagación tan politizada? ¿Sobre qué fundamento podría justificarse tales afirmaciones feministas? (Harding 1996: 26)

Harding distingue dos epistemologías y un planteamiento: empirismo feminista, *feminist standpoint* y la postmodernidad feminista. Evidentemente, por cuestiones metodológicas hay un claro reduccionismo que podría parecer peligroso, pero, a grandes rasgos, estas *respuestas* le parecen útiles por la auto-reflexión a la que conducen. En efecto, el empirismo feminista resulta estratégicamente ventajoso puesto que, al no enmendar la totalidad del método científico (es posible hacer una ciencia feminista con las herramientas existentes, sólo habría que hacerla *bien*, aplicando el método con corrección), parece más fácil integrar los resultados de su investigación y el problema, entonces, se formularía en términos de buena/mala ciencia, quedando el segundo término desprestigiado gracias a los mismos instrumentos que lo habían consolidado. Se trataría de ser conscientes e identificar los *sesgos* de distinto tipo. El llamado *feminist standpoint* (Hartsock 1991), en cambio, plantea riesgos distintos, ya que parte del desafío de invalidar el conocimiento tradicional por constituirse de manera parcial. Este punto de vista se remonta a la teoría hegeliana del amo y el esclavo, especialmente enunciadas desde planteamientos marxistas (Marx, Engels y Lukacs), que privilegia la perspectiva del esclavo en detrimento de la del amo: esta sería parcial y perversa frente a la del dominado, que sería superior, menos perversa y más completa. Por supuesto, las mujeres constituirían la parte subyugada de esta dicotomía, si bien no sería una condición *sine qua non* ser mujer para poder investigar desde este punto de vista. Los problemas de aquí derivados tienen que ver con la recepción de esta línea interpretativa en la corriente general de la ciencia y, sobre todo, con el desplazamiento del foco de atención: ya no se trata tanto del objeto de estudio y de incorporar la vida de las mujeres, las experiencias, los sesgos, etc., sino de tener en cuenta al sujeto que desarrolla la investigación y privilegiarlo⁸, como si su conocimiento pudiera ser “mejor” precisamente por

8. Otra opción será la planteada en cierta *clave postmoderna* por Haraway 1991.

la posición subyugada a la que se ha visto sometida. Pero es que, además, enfocarse en el sujeto, en quién investiga significa aceptar las dificultades inherentes al problema del sujeto, de la identidad, de ahí que Harding se pregunte: “[...] ¿puede haber *un* punto de vista feminista cuando la experiencia social de las mujeres (o de las feministas) está dividida por la clase social, la raza y la cultura? ¿Acaso debe haber puntos de vista feministas negros y blancos, de clase trabajadora y de clase profesional, norteamericanos y nigerianos?” (Harding 1996: 25). Las teorías postcoloniales, inauguradas por el *Orientalismo*, de Edward Said (1978), se dedicaron a trabajar en este sentido. La contradicción está servida, puesto que resulta difícil conciliar las aspiraciones a la universalidad que el conocimiento y la ciencia conllevan y la necesaria parcialidad del relativismo a que el sujeto se verá abocado durante la segunda mitad del siglo XX.

Así se llega al debate de la postmodernidad, que enmienda no sólo la ciencia tradicional, sino todo lo anterior: se basa en el escepticismo suscitado por cualquier tipo de universalidad y pone en duda desde la existencia hasta las posibilidades del lenguaje y la identidad. Si la llamada realidad sólo puede ser aprehendida a través de fragmentos, entonces habría que desarrollar un método adecuado a cada una de esas parcialidades. El relativismo quedaría, en última instancia, salvado por la formulación de una solidaridad entre las distintas instancias: “[...] las reivindicaciones feministas sólo son más aceptables y menos deformantes si se basan en la solidaridad entre las identidades fragmentadas modernas y entre las políticas que las crean” (Harding 1996: 26). De nuevo, las dificultades son evidentes, pues cómo aceptar la validez de un discurso *otro* capaz de invalidar planteamientos propios feministas. Y es que, como concluye Harding:

[...] entre estos discursos epistemológicos feministas, hay tendencias contradictorias y cada uno tiene su propio conjunto de problemas. No obstante, las contradicciones y problemas no se originan en los discursos feministas, sino que reflejan el desorden presente en las epistemologías y filosofías de la ciencia dominantes desde mediados de los años sesenta. (Harding 1996: 26)

En efecto, no hay que olvidar que las teorías feministas se inscriben en un panorama más amplio, el que se ha denominado de la teoría general, del que constituye una parte indiscutible. Y esa teoría general atraviesa por una serie de vicisitudes, problemas y desafíos que afectan, inevitablemente, a una de sus líneas, la constituida por las teorías feministas, que no puede quedar exenta. Más todavía cuando su origen está estrechamente vinculado al de los movimientos sociales, la acción política entendida en sentido amplio.

Estas diversas epistemologías, pues, nos sitúan ante el problema del *mercado*: en un mundo dominado por el tecno-cientifismo, la variable que se eleva sobre cualquier otra es la de *utilidad*: lo “bueno” se identifica con lo “útil” hasta tal punto que todo lo que exceda de esto pierde interés. Aunque aparentemente alejado de nuestro ámbito, esta idea adquiere especial relevancia incluso en la sanción misma de las epistemologías anteriormente comentadas: se dice que resultan “útiles”, porque contribuyen a nuestro conocimiento general y evidencian realidades hasta ese momento no vistas o soslayadas, una de las cuales sería la impuesta por el “género”. El trabajo clave a este respecto es el de Joan W. Scott titulado precisamente “Gender: A Useful Category of Historical Analysis” (1986). Este artículo, ampliamente estudiado y criticado, se produce en un momento concreto en el que la preocupación por la inclusión de la categoría “género” en las diversas disciplinas centraba la discusión de los debates académicos. Viene Scott a situarse, pues, en una corriente analítica que encontró en el género un nuevo marco de referencia para, en el estudio de diversas disciplinas, *desvelar* un sistema de opresión y desigualdades, cuáles son y cómo se establecen las relaciones de poder. A partir de ahora, *género* centrará los objetivos de un tipo de teoría feminista y los debates en torno a lo que esta debería estudiar. Desde luego, en estos primeros momentos (básicamente desde los años sesenta), se luchaba contra los intentos de *naturalización* de la dicotomía sexo-género: se decía que la marca de sexo (necesariamente biológica) determinaba la existencia de dos géneros únicamente (masculino y femenino), de tal manera que género “soportaba” los significados que se habían ido incorporando (desde los discursos médicos decimonónicos) a “sexo”. Pero desde la lingüística se constató que más que una determinación biológica, el género es una construcción eminentemente cultural que rebasa

los límites propios del binarismo a que había sido abocada y que no tiene por qué estar ligada a los elementos biológicos constitutivos del ser humano, como si la anatomía constituyera más que un punto de partida un destino final y opresor. Esto es, la desigualdad, la opresión femenina ya no puede enmascararse con cuestiones *tradicionales*, esencialistas o biológicas, habrá que acudir a otra explicación. Y, de ahí, que el *adagio* de Beauvoir “*on ne naît pas une femme, on le devient*” adquiere nuevas reformulaciones desde la década de los sesenta. Desde estos planteamientos feministas se aspira a deconstruir la dicotomía y a re-situar a la mujer: de la naturaleza a la cultura. En la dicotomía sexo-género, se historizaba el segundo elemento para denunciar el supuesto esencialismo y la tradicional opresión que implicaba la identidad sexual.

Reivindicación de lo político en literatura

Gopegui se inscribe en una tradición brechtiana, por así decir, cuyo objetivo fundamental consistiría en cuestionar lo obvio, en des-familiarizar lo natural e inalterable. Es el efecto V (*Vermfremdung*) o distanciamiento. Y, al hacerlo, retoma aquello que la globalización ha intentado eliminar, esto es, la política. La narrativa de Gopegui plantea una re-politización de los discursos. Efectivamente, como señala Francisca López, “el llamado capital global dejaba poco espacio para la política y el ejercicio de la libertad individual y venía a imponer una suerte de ‘lógica del bien’”, esto es, una moral dominante que presupone valores tales como la bondad, la justicia, la libertad, el amor, la dignidad como los móviles de cualquier actividad humana (2006: 58). Pues bien, son estas cuestiones las que Gopegui deconstruye ya desde sus primeras novelas, pero, sobre todo, a partir de *La conquista del aire*, donde aborda el problema del dinero como elemento constitutivo de los principios sociales, incluso en un grupo de amigos de izquierdas.

Si el mundo global se caracteriza por la despolitización de la economía (algo que se ha visto muy claramente en España a partir de la llamada crisis de 2008, esa que costaba tanto trabajo nombrar), Gopegui reivindica la re-politización de la misma. Parte de lo que Gonzalo Navajas llamaba la “desrealización de la utopía”, esto es, una utopía que ha sido desmentida por la realidad específica, y enfrenta las contradicciones

evidentes entre el individuo y la colectividad en una sociedad que potencia el aislamiento y el consumo como formas de vida, como si no hubiera alternativa posible.

Reivindicar un lugar para la política en el mundo real actual constituiría un ejercicio de responsabilidad. De hecho, como se ha señalado, toda novela es política, como todo discurso es ideológico (Rodríguez 2011), por más que se insista en negarlo. La diferencia estribaría en hacer explícita esa afirmación. Esta cuestión, como se sabe, no es nueva. Cuando se hablaba de “novela política” se recurría a una denominación propia de las historias literarias que, con ese afán supuestamente esclarecedor y clasificatorio, entendía por tal término aquella novela que se “ocupa sobre todo de la política”, como afirma Gopegui en su texto “Un pistoletazo en medio de un concierto. (Acerca de escribir de política en una novela)” (2019: 129-130). Irving Howe, por su parte, en su ensayo clásico, definía la novela política en los siguientes términos:

By political novel I mean in which political ideas play a dominant role or in which the political milieu is the dominant setting—though again a qualification is necessary, since the Word “dominant” is more tan a little questionable. Perhaps it would be better to say a novel in which we take to be dominant political ideas or the political milieu, a novel that permits the assumption without thereby suffering any radical distortions and, it follows, with the possibility of some analytical profit.⁹ (1957: 19)

Sin embargo, parece que para Gopegui el planteamiento es otro, trascendería el hecho de hablar de ideas políticas o de situarlas en un ámbito determinado, como si de un paisaje o decorado se tratase:

-
9. “Por novela política entiendo aquella en la que las ideas políticas desempeñan un papel dominante o aquellas en las que el medio político es el escenario dominante—aunque, de nuevo, es necesario una calificación, puesto que la palabra ‘dominante’ es más que cuestionable. Quizá sería mejor decir que la novela política es una novela en la que consideramos que las ideas políticas o el medio político son dominantes, una novela que permite la asunción sin, por ello, sufrir ninguna distorsión radical y, por consiguiente, con la posibilidad de algún beneficio analítico”. La traducción es mía.

La plena ciudadanía es, en efecto, una condición previa a la política. En este sentido, incluir la política en las novelas sería incluir la acción, las convicciones, las vidas y los argumentos de quienes luchan para que cualquier persona alcance una ciudadanía plena, en vez de incluir sólo, como hacen la mayoría de las novelas que hoy hablan de política, la acción, la vida, las convicciones, los argumentos de quienes desprecian esa lucha o la corrompen. (Gopegui 2019: 155-156)

En este trabajo, “Un pistoletazo en medio de un concierto. (Acerca de escribir de política en una novela)”, Gopegui cita a Stendhal, de quien toma la imagen del título, con quien coincide al afirmar que la política no es un escenario, no ocurre necesariamente “fuera de”, sino *dentro*: de los propios personajes, de la ficción misma. Por eso, Gopegui sostiene lo siguiente: “Junto al conocido lema feminista de los setenta: ‘Lo personal es político’, Stendhal nos permite recuperar su otra cara: eso que tiene de íntimo la política, como la conciencia, como las distintas explicaciones de por qué se hacen las cosas, como adquirir sentido del momento histórico” (Gopegui 2019: 155). Esto es, esas divisiones fuera/dentro, político/personal o esfera pública/esfera privada no son sino construcciones artificiales que, a partir de un momento histórico determinado, se pusieron en funcionamiento para construir un relato sobre cómo funcionaba el llamado mundo real. En el hecho mismo de mostrar que es un relato se percibe, así, la posibilidad de que ese relato, a pesar de haberse convertido en dominante, no es algo *natural*, inevitable o dado, sino que es uno más entre otros relatos posibles, no un destino inevitable y sin posibilidad de cambio. Por eso, quizá uno de los aspectos más interesantes de la narrativa de Belén Gopegui sea la función que le atribuye a la misma, en palabras de J. Peris Blanes: “hacer del relato un espacio de indagación política consciente” (2013: 341). Concibe, así, la novela, en su texto “Cuando te pregunten por la poética de tus novelas piensa si te podría incriminar”, como un *laboratorio*: “espacio en que ensayar no la novela misma sino el qué hacer con las historias para evitar que nos narre y nos escriba lo ya dado, y en cambio poder hablar, es decir, actuar, ahora y en el futuro” (Gopegui 2019: 94). Actuar, intervenir, afirmar, esto es, ofrecer alternativas a los discursos existentes, dominantes o no. Porque, si seguimos esta lógica, formulada “Un pistoletazo en medio de un concierto.

(Acerca de escribir de política en una novela)”, en la novela: “cuando es buena, cuando no es un producto adulador e inconsistente, argumenta de tal modo que logra fundar visiones del mundo. Y lo que ella no funda, lo que no argumenta, pierde su lugar en el imaginario colectivo y, en última instancia, en lo real” (Gopegui 2019: 144). Esto es, no se trata sólo de una forma de resistir, sino de ocupar el espacio en el campo literario, un espacio que, de otro modo, sería ocupado por otros discursos, como explicaron Bourdieu y Said, en los textos anteriormente citados.

Responsabilidad y ética

Nuestra narradora apela a la responsabilidad ética en sus textos y, para ello, cuestiona la manera misma de contar. En realidad, las novelas de Gopegui reivindican la importancia del arte de contar (*story teller's art*, según Prádanos y López) y muestran un dominio tanto en la perspectiva, como en la estructura de las novelas, el formato epistolar (pasado por los nuevos tiempos), el personaje colectivo, la multiplicidad de perspectivas. Y todo ello para plantear, en palabras de Janet Pérez, un “*internal world of doubts*”¹⁰ tras una apariencia “normal” (2003: 117-118).

Pero, y volviendo a los planteamientos feministas arriba citados, cuestiona igualmente desde dónde se escribe (en el ensayo titulado “Desde dónde escribir”) para, a partir de ahí, mostrar cómo las posiciones ocupadas (tanto en la ficción como fuera de ella), que no son estáticas, sino cambiantes, tienen un impacto decisivo en la eficacia del mensaje. Y eso es lo que pone de manifiesto con sus diferentes estrategias narrativas y con el uso del personaje o voz de la colectividad, a la que volveremos. Esto es, no se escribe desde ninguna parte, no hay neutralidad posible en la posición que se ocupa y desde la cual se habla. De ahí que sea imprescindible explicitar dicha posición: “Por eso, declaró la escritora, no bastaba con que los escritores y escritoras dijeran por qué escribían si además no decían desde dónde, si no contaban cuál era su posición, qué podían ganar, qué podían perder callándose o escribiendo de otra manera” (Gopegui 2019: 232).

10. “Un mundo interno de dudas”.

Frente a la postmodernidad, Gopegui propone recuperar de manera colectiva y consciente la tercera persona: no como técnica narrativa (no piensa que las técnicas existan en tanto tales), sino como posibilidad de articulación de experiencias diferentes. La técnica, pues, no tiene valor en sí misma, sino que está al servicio de aquello que se quiere contar. Habría que “ganarse el derecho a hablar desde un punto de vista más amplio que el de un narrador particular” en palabras de Gopegui (1996: 324). La función social de la literatura, de acuerdo con Gopegui, consistiría en construir un punto de referencia, una suerte de espejo para mostrar las conexiones que tienen por función *naturalizar* las oposiciones público/privado, subjetivo/objetivo, particular/general, esto es, escribir con conciencia (*ibid.*).

Para Gopegui, escribir una poética sería crear una “novelética” (el término es suyo, 1996: 42). Parte del principio según el cual las novelas pueden modificar la realidad, pueden construir la realidad de otra manera. De ahí su interés por mostrar los conflictos, los dilemas (*Lo real*, por ejemplo, termina mostrando el conflicto entre “lo verosímil” y “lo necesario”). Se inscribe, pues, en esa tradición brechtiana, que ella misma defiende cuando afirma, en su texto “A la espera de los grandes temporales”:

No hay, pues, que transformar la realidad por compasión, sino, diría quizá Brecht, porque dejarla como está sería poco amable, poco práctico y un crimen que recaerá, en vez de sobre nuestra conciencia, sobre nuestro propio cuerpo, en forma de guerra, enfermedad, asalto, inundación, persecución, despido, infelicidad, cansancio; en demasiadas formas. También es posible que Brecht se hubiera limitado a devolver la pregunta. ¿Por qué no transformarla?, diría. ¿Ustedes están bien así? ¿Tienen sentido para ustedes estar bien así? ¿Qué sacan a cambio? (Gopegui 2019: 326)

Se trata, pues, de una cuestión ética. La ética, en este caso, se entiende en el sentido dado por Levinas en cuanto describiría y proscibiría las relaciones entre las acciones humanas individuales y el mundo social en el que estas se inscriben. En tanto discurso, la ética desvela una preocupación por cuestiones tales como la obligación, la responsabilidad la virtud, la ley, la felicidad, la bondad y la política. No se trataría de un conjunto de nociones o análisis basado racionalmente en el compromiso, sino más

bien es una óptica, esto es, se redefine como una cuestión de percepción y un proceso de toma de conciencia de las relaciones antes que el efecto racional.

Estrategias y técnicas narrativas

Tomemos como ejemplo la novela titulada *El padre de Blancanieves* (2007). En ella, una familia de clase media acomodada ve cómo su mundo se tambalea por una anécdota aparentemente “normal”: Manuela, madre de familia, ha hecho una compra en un supermercado y encarga que se lo lleven a casa. La entrega, prevista para una hora determinada, no llega y Manuela abandona el apartamento. Al regresar, se encuentra con que el repartidor ha dejado la compra con unos vecinos y que determinados productos se han echado a perder. Llama al supermercado para quejarse y dicha llamada tiene como consecuencia directa e inmediata el despido del repartidor, Carlos Javier, un inmigrante que acude a casa de Manuela al día siguiente del despido para exigirle que asuma su responsabilidad y amenaza con no marcharse y perseguirla hasta que ella cumpla con su parte. A partir de aquí, la plácida y aparente armonía familiar va dejando paso a una serie de dudas por así decir *vitales* y al desencuentro entre los personajes de dicha familia: Enrique, el *pater familias*, representa el desencanto y el cinismo de alguien que, finalmente, cree en ese estado del bienestar que él, como hombre educado en una sociedad concreta en un momento determinado, sería el responsable de garantizar y comienza un intercambio epistolar con Goyo, un amigo de su hija Susana, para tratar de despachar sus frustraciones e incidir en la línea de flotación de los discursos alternativos y de izquierda que, en el fondo, él tanto desprecia; Susana, la hija mayor, milita en un grupo de izquierdas cuyo objetivo es intervenir en la realidad para cambiarla; Manuela, la madre, profesora de filosofía en secundaria, entra en crisis y despierta de esa suerte de letargo al que la sociedad y una comodidad malentendida la habían conducido y decide romper con todo y salir a trabajar al mundo real (siguiendo el modelo de Simone Weil), esto es, a una lavandería durante unos tres meses, para experimentar y ver de otra manera. Luego de su regreso a su vida normal (que se verá ya como imposible), Manuela decide empezar a cambiar algo en sus clases (algo

que será criticado y neutralizado por parte de sus colegas) y comienza también su militancia política. Pues bien, junto a estos personajes, encontramos otros de su entorno que también toman la palabra: compañeros de militancia política (Félix, Mauricio, Eloísa) y destaca particularmente la presencia de un personaje (el colectivo de colectivos) que, a modo de corifeo, va pautando, desde un lugar privilegiado, todo aquello que sucede en la novela.

En palabras de Prádanos:

*a very peculiar, unnatural collective narrator that is “un colectivo de colectivos”. This narrator emerges from the synergy generated by the interactions of all the collective groups that, at the same time, emerge from the interactions among the members of several anticapitalist groups, and it defines itself in the following terms: “Yo no soy todos mis miembros, sino que soy todos mis miembros y también soy otra cosa” (212). It is important to note that this narrator describes itself in a systemic fashion because in systems theory the systemic properties cannot be found in any of its individual parts, but they emerge through the synergetic interactions among them. This particular narrator is an emerging systems and is a second-order observer able to see how the subsystems within it observe each other. This narrator can see what the individual observers cannot see, including the blind spots of their own observations; the narrator can deconstruct the ways in which an observer constructs meaning out of what she/he can see and, more importantly, cannot see.*¹¹ (Cibreiro, López 2013 : 215)

-
11. “un narrador narrador colectivo antinatural muy peculiar, esto es, “un colectivo de colectivos”. Este narrador emerge de la sinergia generada por las interacciones de todos los grupos colectivos que, al mismo tiempo, emerge de las interacciones entre los miembros de varios grupos anticapitalistas, y que se define a sí mismo en los siguientes términos: “Yo no soy todos mis miembros, sino que soy todos mis miembros y también soy otra cosa” (212). Es importante señalar que este narrador se describe a sí mismo de una manera sistémica, porque en la teoría de sistemas, las propiedades sistémicas no pueden darse en cualquiera de sus partes individuales, sino que surgen a través de las interacciones sinérgicas entre ellas. Esta particular narrador es un sistema emergente y un observador de segundo orden, capaz de ver cómo los subsistemas dentro de él se observan mutuamente. Este narrador puede ver lo que los observadores individuales no pueden ver, incluyendo los puntos ciegos de sus propias observaciones; el narrador puede deconstruir las formas según las cuales un observador construye significado a partir de lo que ella / él puede ver y, aun más importante, de lo que no puede ver.” La traducción es mía.

La perspectiva aportada por este narrador será fundamental en tanto muestra lo que desde las posiciones individuales no puede llegar a verse con claridad (o en absoluto), esto es, contempla *the whole picture* y contribuye a deconstruir aquello que se ha visto como natural, el significado o, mejor, el sentido que los demás, individualmente, no pueden ver. Es decir, la presencia de distintos sistemas que funcionan de tal manera que construyen una realidad o, mejor, una ilusión de realidad que siempre es interesada y sirve a unos principios concretos (neoliberalismo), nunca neutros.

En su presentación, en forma de comunicado (número 1) este narrador afirma:

Los sujetos colectivos no somos puros, ni perfectos, se nos considera unos doscientos años más evolucionados que los sujetos individuales, pero doscientos años no es mucho. Así que también tenemos inercias históricas y si oímos decir extraterrestres sobre todo pensamos en extraterrestres masculinos, aunque la expresión pueda por igual designar a las extraterrestres, y al probable sujeto extraterrestre andrógino. (Gopegui 2007: 215)

Además del guiño de género, establece el lugar desde el que habla, explica lo que será fundamental para la comprensión de su discurso y, a partir de aquí, irá pautando la narración ofreciendo esa perspectiva otra, holística si se quiere y, sobre todo, consciente, irónica, política por cuanto su función, precisamente, radica en mostrar cómo funciona el sistema.

En un segundo comunicado este personaje colectivo dará la clave explicativa del título en los siguientes términos:

Comunicado 2 después de la lluvia

El padre de Blancanieves vive con la madrastra pero nadie lo nombra, nadie habla de él. La madrastra maquina contra Blancanieves, y el padre ¿por qué calla?, ¿por qué no actúa? Con todo, el padre nos delata. Ahí está el bosque en la oscuridad; ahí, el tiempo transcurrido sin que la atención se dirigiera hacia ese a quien, una vez nombrado, la atención querría suponer de viaje, o en la guerra o muerto. Pero el padre aguarda en el castillo, mudo. Estaba ahí. Como la inadvertencia.

Las preguntas que no se hace la clase media están ahí, aunque no se las mire. Sobre todo lo que un hombre o una mujer no se preguntan es posible asfaltar calles, edificar bloques de pisos, entarimar habitaciones. Lo que mantiene las nubes está ahí. Y las preguntas que no se hacen. Y los secretos que guarda el corazón de la comunidad.

A veces para obtener algo es preciso abrir la cárcel que lo encierra, abrir la construcción social de la vida interior para obtener un lugar que sirva de asiento a una vida interior distinta. Como un latido que perdura. Manifiestos privados, secretos públicos. (Gopegui 2007: 54-55)

La cita resulta extremadamente significativa. Si bien esta novela no aborda una reescritura *per se* del cuento de hadas, una práctica, por otro lado, perfectamente feminista y sobre todo muy revisitada a partir del año 2000, sí contribuye a un hecho fundamental: ampliar la escena de lo que vemos, esto es, preguntarse por personajes que estaban ahí aunque nadie hablara de ellos y, especialmente, plantear la responsabilidad de aquellos que han propiciado las injusticias y desigualdades y de los que nadie habla, como si no existieran, como si el problema en realidad estuviese en otra parte o fuese inaprehensible por parte de los sujetos individuales, que verían los efectos de esas desigualdades, pero no el final de la cadena que las causa.

En otro de sus comunicados, se expresa la importancia de las palabras, la responsabilidad fundamental de *decir* y de asumir aquello que se dice:

Comunicado 4 mostrando preocupación

[...] [Jerry] Mander cita al escritor Ambrose Bierce, quien definió “corporación” así: un ingenioso engaño para obtener beneficio individual sin responsabilidad individual. Su definición vale para la corporación capitalista. Pero no para una corporación que en absoluto persiga un beneficio individual ni eludir responsabilidades. Entonces, ¿por qué mis miembros individuales no han elegido otro nombre? Entiendo que renunciar a las palabras es ya un principio de rendición. Empresa viene de emprender, corporación viene de cuerpo. Ellos no tienen nada contra emprender ni contra un organismo, un cuerpo, colectivo. Ellos, y ellas –ustedes me disculpen–, dicen que palabras como “corporación” y “empresa” podrían designar otra forma y, por tanto, otro contenido. (Gopegui 2007: 168)

Esto es, se *muestra* el engaño, la construcción de esa ilusión de *normalidad*, lo que se ha llamado patología de la normalidad y que persiste, hoy más que nunca, en una sociedad globalizada.

Junto al hallazgo de este personaje colectivo, lo que plantea la novela de Gopegui, *El padre de Blancanieves* (al igual que sus textos ensayísticos), es la necesidad de actuar, de intervenir directamente en la sociedad. Así, el personaje de Susana afirma:

Podríamos intentar algo parecido. Llevar las consecuencias de los problemas al lugar donde se originan. Necesitamos todo lo que estamos haciendo ahora, la lucha, la reflexión, la organización. Lo que propongo es poner en marcha, además, una célula productiva que nos permita elaborar cosas. No incidir sólo, por ejemplo, en las condiciones en que se trabaja, sino además en lo que se hace cuando se trabaja. ¿Por qué no podemos intervenir en la elección de los bienes que van a producirse? ¿Por qué permitimos que una minoría se apropie de esa elección y de los bienes que van a producirse? Has ahora habíamos dejado estas preguntas para un futuro lejanísimo, cuando cambiase la relación de fuerzas. Preguntemos ahora. No sigamos esperando. (Gopegui 2007: 12)

La urgencia del ahora, la necesidad de intervenir para cambiar algo, por poco que sea, se imponen y, una vez formuladas esas preguntas, nada volverá a ser lo mismo:

Susana

Hay días en que pienso que ser de izquierdas es una especie de facultad, como la memoria. Todos la tenemos en estado de latencia. Si no la usas nunca, te mueres sin enterarte de que la tenías. La prueba de que está ahí, sin embargo, es que en determinadas situaciones aparece. Muchas veces se confunde con el orgullo. Pero hay dos clases de orgullo. Para mí, cuando esa facultad no está involucrada el orgullo es puro amor propio. Y cuando el orgullo es amor propio, lo que sale es la pataleta, el sofocón, se pone la cara roja y falta el aire. En cambio, si esa facultad interviene el orgullo se generaliza. La persona comprende que la ofensa, el abuso, lo que sea, no se lo están haciendo sólo a ella; y se le llenan los pulmones de aire; dice “no puede ser” y las tres palabras vienen de muy lejos, de muchos

compañeros caídos y compañeras, de muchas personas aplastadas, humilladas; y aflora en ella un valor, una determinación con los que no soñaba. El orgullo de izquierdas lo tiene todo el mundo, yo lo he visto en personas de quienes nadie lo esperaría: de pronto les sale y tú notas que están sintiéndose parte de algo que viene desde muy atrás. El problema es que luego dejamos de usarlo, a la hora siguiente ya estamos en otra cosa, la facultad se adormece, la olvidamos (Gopegui 2007: 116)

Porque todo está construido para propiciar ese olvido (así también la Literatura con mayúsculas contra la que Gopegui quiere luchar), para imponerlo, para fragmentar la colectividad de tal manera que la experiencia sea exclusivamente individual, los problemas, los de cada uno, y la industria cultural juega el papel, según Gopegui, de perpetuar esta apariencia, esta ilusión de una sociedad que, paradójicamente en la era de la comunicación e internet, está –dicen– más incomunicada y es más solitaria que nunca.

Frente a ese aislamiento, frente a la incomunicación, la narrativa de Gopegui recupera la presencia de la colectividad a través de distintas estrategias narrativas. Quizá una de las más llamativas sea la utilización del coro en *Lo real*. Se trata, de nuevo, de una estrategia discursiva que pondría de relieve no sólo un posible interlocutor ideal para el texto mismo, sino también y sobre todo una perspectiva a menudo obviada desde el punto de vista de la ficción. El recurso a este “coro de asalariados y asalariadas de renta media reticentes” (2001: 18-19), como en el caso de la asamblea en *El padre de Blancanieves*, contribuye a provocar ese efecto de distanciamiento tan brechtiano, impone una perspectiva diferente o un cambio de focalización que, necesariamente, amplía lo que la novela deja ver y lo que se cuenta. Esa masa indiferenciada cobra protagonismo y utiliza una primera persona plural, con marcas de género, para intervenir, contrarrestar el discurso novelesco y “dar nuestro parecer” (2001: 19) reclamar honestidad, negarse a ciertos pedidos por cuestiones éticas, hablar para no caer en un silencio cobarde que siempre es cómplice de un poder dominante. Por ejemplo:

CORO

Se ha producido un robo y hemos temido, Edmundo, por nuestra honestidad. Pues somos asalariados y asalariadas reticentes pero no somos Judas y a veces, Edmundo, supimos decir no contra nuestro provecho.

A veces nos negamos a firmar un escrito manifestando nuestra conformidad con las nuevas condiciones que pretendía imponer la empresa. A veces nos prometieron compensaciones por privar de una plaza a quien la merecía y dijimos no. A veces, poca cosa, nos negamos a pagar las dos mil pesetas acordadas para comprar entre todos un Rolex al jefe y no le reímos la gracia; a veces no invitamos al adulador a nuestro cumpleaños. Rechazamos un cargo porque para entregárnoslo se lo quitaban a nuestro mejor amigo. Rechazamos el cuantioso proyecto que nos ofrecían porque eran más las servidumbres que las posibilidades de aplicar nuestro criterio. A veces no hicimos trampa en la suma y la resta cuando llegó la hora de valorar el precio del ascenso. Nos pidieron que cambiáramos el sentido de un informe faltando a la verdad y no lo hicimos. Vimos que el director se apropiaba de las ideas del subordinado y no permanecemos callados.

A veces dijimos que no. Otras muchas veces dijimos que sí. Sabemos que algunas manos limpias hicieron más daño que algunas manos sucias y misericordiosas. La honestidad es apenas un pañuelo doblado en el primer cajón de nuestro armario. Esa importancia tiene, y aun así la queremos o la necesitamos. Queremos el no que nunca consta, muchos firmaron a favor de su empresario y dónde está el recuento de aquellos a quienes se les pidió la firma y se negaron, sólo los vencedores poseen esa lista y la utilizan pero rehusan darla a conocer. (Gopegui 2001: 286-287)

O bien, más adelante y en relación con el silencio al que se hacía referencia en *El padre de Blancanieves*, podemos leer:

CORO

[...] Con nuestra reticencia de asalariados y asalariadas de renta media ¿qué haremos?

Lo que callamos ¿adónde irá?

Lo que callamos, a los sueños. Lo que callamos, a la fantasía. Lo que callamos, al ya verán, al habrá un día, al en el fondo. Lo que callamos, a la vida secreta y silenciosa.

Es cada día más lo que callamos, y todavía no sabemos bajo cuánta carga el material se rompe y desintegra. [...] (Gopegui 2007: 380)

En la entrevista con Peris Blanes, a propósito de este tipo de recurso literario, Gopegui afirma querer “Contar lo que creo no puede ser contado de otro modo. Y recordar a quien lee que una historia nunca es neutral, que hay cruces de intereses dentro del relato y también en la relación que el relato establece con lo que está fuera” (Peris Blanes 2013: 343). Así, en *Lo real*, la función del coro sería cuestionar el relato de uno de los personajes protagonistas, Edmundo Gómez Risco, ejercer la función de espectador con derecho a opinar, a señalar si ese relato es convincente o seductor, a mostrar que, frente a la manera de contar, siempre se puede contar el mismo relato de otra manera. El coro funciona como una suerte de lector implícito, el primer nivel de recepción del relato del y sobre uno de los personajes protagonistas de la novela. Funciona casi como un primer lector ideal, un primer público al que dirigir el relato. Frente a esa idea del lector imaginario, nuestra narradora *construye* ese primer nivel de recepción insertándolo en el corazón mismo de la novela y, al hacerlo, pondría en cuestión la autoridad del discurso narrativo.

Ewelina Szymoniak ha definido el coro en esta novela como una suerte de “contrapunto moral en el devenir de la acción” (2009: 83). Sostiene Szymoniak que la función del coro es la de ejercer de intermediario entre mundo representado y mundo real. A diferencia de lo que ocurría en la antigüedad clásica o en la práctica horaciana, el coro no representa una voz o la verdad universal, ni impone un orden en el relato o en el mundo que representa. No se identifica con la ética en tanto único posible, sino que rompe con la linealidad en la recepción del relato y propicia una lectura diferente, suspicaz, alertando de la posibilidad de que los narradores, los personajes (Irene Arce y Edmundo Gómez Risco), no sean narradores fiables.

Si, como dice Gopegui, el novelista es “un catálogo de voces” (Gopegui 2019: 119), entonces elegir una, varias voces o una voz que represente a un colectivo no es trivial. En este caso, funciona complicando el proceso de lectura, ya que el coro dice, en palabras de César de Vicente:

aquello que la conciencia despierta de cualquier miembro de la clase media diría. Lo que Gopegui consigue es, entonces, duplicar la novela, darle dimensión a la lectura, porque ya no tenemos un libro de una sola voz sino de dos voces, que modifican, además, el hábito de lectura, ya que el lector se siente al mismo tiempo juez y parte en esta historia. (De Vicente Hernando 2001:67)

Esta función de interpelación tiene una eficacia mayor puesto que procede de una colectividad, que, tradicionalmente, se da por supuesta.

Esta reivindicación de lo colectivo alcanza también a la memoria (Moreiras-Menor 2015). Así, Gopegui, en sus textos, reivindica una memoria colectiva como elemento necesario para producir una “narración común” sobre la realidad (lo que ocurre) y en la que quienes se juegan su vida por cambiar el futuro sean reconocidos o tengan algún lugar. Esta sería la clave o el paso previo para generar una condición de posibilidad de la resistencia. Por eso, Gopegui propone “una poética para una escritura impura y condicionada y material” (2005: 18) y, siempre en esa tradición brechtiana mencionada anteriormente, apuesta por un tipo de literatura entendida “como actividad destinada a unir a las personas en actitudes comunes, siendo la actitud un sentimiento pensado y siendo, en el caso de cierta literatura, la representación el modo particular de pensar los sentimientos” (2005: 18).

Conclusión

La tarea de Gopegui es la de una novelista brechtiana: su objetivo final no es sólo hacer visible aquello que está oculto, sino alterar los principios fundamentales, no se trata sólo de mostrar las contradicciones para eventualmente quizá superarlas, sino de ponerlas en circulación en las novelas. Puesto que “toda literatura es política” (Gopegui 2019: 54), se trataría de mostrar, a través de sus textos, que es posible escribir *otra* literatura: con otros protagonistas, con otros temas, con otras técnicas, formulando otras preguntas. Por eso, reivindica como posibilidad de escritura en las condiciones socioeconómicas actuales:

una escritura hacia la revolución, esto es, una escritura que alcance a cuestionar la idea misma de literatura pero no lo haga desde la “novedad” aislada ni acepte tampoco circunscribirse sólo a la tradición hegemónica; una escritura, por tanto, capaz de concebir el paso siguiente en un proceso liberador que no comienza hoy. (Gopegui 2019: 57)

La escritura de Belén Gopegui constituiría un ejemplo de la *epistemic violence*, por expresarlo en términos de Gayatri Ch. Spivak (1997): su narrativa representa un primer paso necesario para poder pensar y leer de otra manera. Leer a Gopegui parece hoy *necesario*: al igual que sucede con la ética y con el feminismo, una vez leída ya no se puede pensar de la misma manera.

Bibliografía

- Bauman, Zygmunt, *Modernity and Holocaust*, Ithaca, Cornell U.P., 1989.
- , *Modernity and Ambivalence*, Ithaca, Cornell U.P., 1991. En español: *Modernidad líquida*, trad. M. Rosenberg con J. Arrambide Squirru, México, FCE, 2003.
- , *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity, 2000.
- , *Community: Seeking Safety in an Insecure World*, Cambridge, Polity, 2001.
- , *Society under Siege*, Cambridge, Polity, 2002.
- , *Wasted Lives: Modernity and its Outcasts*, Cambridge, Polity, 2004.
- y Keith Tester, *Conversations with Zygmunt Bauman*, Cambridge, Polity, 2001.
- Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992.
- De Vicente Hernando, César, “Belén Gopegui. *Lo real*”, *Químera*, nº205, 2001, p. 67.
- Echevarría, Ignacio, “Nota a la edición española”, in Belén Gopegui, *Rompiendo algo. Escritos sobre literatura y política*, ed. Ignacio Echevarría, Barcelona, Debolsillo, 2019, p. 7-10.
- Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité. Tome 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- Gopegui, Belén, *La escala de los mapas*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- , *Tórnalos la cara*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- , “Creación artística y postmodernidad (Mesa Redonda)”, in Georges Tyras (ed.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Grenoble, Université de Grenoble, 1996, p. 319-346.
- , *La conquista del aire*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- , *Lo real*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- , *El lado frío de la almohada*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- , “Literatura y política bajo el capitalismo”, *Guaraguao*, año 9, nº21 (“Especial literatura y política”), invierno 2005, p. 9-20.
- , “Poética y política”, in Ángeles Encinar (ed.), *Género y géneros: escritura y escritoras iberoamericanas*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, “Colección de Estudios” 117, 2006, p. 41-47.

Repolitización de la ficción en España: el caso de Belén Gopegui

- , *El padre de Blancanieves*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- , *Deseo de ser punk*, Barcelona, Anagrama, 2009.
- , *Acceso no autorizado*, Barcelona, Mondadori, 2011.
- , *El comité de la noche*, Barcelona, Penguin Random House, 2014.
- , *Quédate este día y esta noche conmigo*, Barcelona, Penguin Random House, 2017.
- , *Rompiendo algo. Escritos sobre literatura y política*, ed. Ignacio Echevarría, Barcelona, Debolsillo, 2019.
- Haraway, Donna J., “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, in Donna Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, p. 183-201.
- Harding, Sandra, *Whose Science? Whose Knowledge? Thinking from Women's Lives, “What Is Feminist Epistemology?”*, Ithaca, Cornell U.P., 1991, p. 105-137.
- , *Ciencia y feminismo*, Madrid, Morata, 1996.
- Hartsock, Nancy C. M., “The Feminist Standpoint. Developing the Ground for a Specifically Feminist Historical Materialism”, in Linda Nicholson (ed.), *The Second Wave. A Reader in Feminist Theory*, New York, Routledge, 1991 (orig. 1983), p. 216-240.
- Howe, Irving, *Politics and the Novel*, New York, Horizon, 1957.
- Iser, Wolfgang, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, “Persiles” 176, 1987.
- , *Rutas de la interpretación*, Madrid, FCE, 2005.
- Jauss, Hans Robert, *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976.
- , *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, “Persiles” 176, 1986.
- Lee, Raymond L. M., “Bauman, Liquid Modernity and Dilemmas of Development”, *Thesis Eleven*, vol. 83, nº1, 2005, p. 61-77.
- López, Francisca, “De *La conquista del aire* a *Lo real*: Belén Gopegui frente a los conceptos de libertad y democracia”, *Letras Hispánicas. Revista de Literatura y Cultura*, vol. 3, nº1, 2006, p. 54-69.
- López-Cabrales, María del Mar: “Nuevas cuentistas españolas frente al feminismo. Teoría y producción”, *Bulletin hispanique*, vol. 116, nº1 2014, p. 439-449.
- Pérez, Janet, “Tradition, Renovation, Innovation: the Novels of Belén Gopegui”, *Anales de la literatura española contemporánea (ALÉC)*, vol. 28, nº1, 2003, p. 115-138.
- Molinero, Nina L., “Facing towards Alterity and Spain's ‘Other’ New Novelists”, *ALÉC*, vol. 30, nº1-2, 2005, p. 301-324.
- Moreiras-Menor, Cristina, “Feminismo y lo común. Nuevas formas de lo político”, *Letras Femeninas*, vol. 41, nº1, 2015, p. 125-139.
- Peris Blanes, Jaume, “La dificultad de afirmar un antagonismo victorioso. Entrevista a Belén Gopegui”, *Kamchatka*, 2 diciembre 2013, p. 341-347.
- Prádanos, Luis I., “Writing an Engaged Novel in the Network Society: Belén Gopegui, Systemic Narratives, and Globalization”, in Estrella Cibreiro y Francisca López (eds.), *Global Issues in Contemporary Hispanic Women's Writing: Shaping Gender, The Environment, and Politics*, New York, Routledge, 2013, p. 208-223.
- Rodríguez, Juan Carlos, *Trás la muerte del aura. En contra y a favor de la Ilustración*, Granada, Universidad de Granada, 2011.
- Said, Edward, *Orientalism*, New York, Pantheon, 1978.

Sonia Fernández Hoyos

- Scott, Joan W., "Gender: A Useful Category of Historical Analysis", *The American Historical Review*, vol. 91, nº5, 1986, p. 1053-1075.
- Spivak, Gayatri Ch., "Translator's Preface", in Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Baltimore/London, Johns Hopkins U.P., 1997, p. IX-XC.
- Szymoniak, Ewelina, "Lo real y el coro: ¿parodia o juego con una convención?", *Romanica Silesiana*, nº4, 2009, p. 81-90.

La pensée politique de Hannah Arendt dans la littérature contemporaine

Le cas du totalitarisme

Emmanuelle Terrones

Université François-Rabelais de Tours
Interactions Culturelles et Discursives (EA 6297)

L'œuvre de la philosophe politique Hannah Arendt n'a de cesse de susciter l'attention, et l'actualité souvent stupéfiante de ses réflexions est un des aspects venant justifier sa popularité. Son intérêt pour le totalitarisme naît pour des raisons tout d'abord biographiques. Née en 1906 dans une famille juive allemande assimilée, elle doit fuir le régime nazi en 1933, alors qu'elle mène de brillantes études de philosophie, pour trouver refuge à Paris, puis devoir fuir à nouveau, cette fois du camp de Gurs où les autorités françaises l'ont internée. Réfugiée aux États-Unis, elle entame une large réflexion sur les régimes totalitaires et, malgré le peu de recul, publie une de ses œuvres majeures *Les origines du totalitarisme*¹ en anglais en 1951 et en allemand quatre ans plus tard, œuvre qui devient très vite une référence en la matière. Elle y propose une analyse approfondie des « trois piliers de l'enfer² » (un des titres envisagés) que représentent l'antisémitisme, l'impérialisme et le totalitarisme. De nombreux essais, conférences et articles viendront par la suite enrichir ce premier travail, en éclairer certains aspects (entre

.....
1. Arendt, Hannah, *Les origines du totalitarisme*, Paris, Gallimard, [1973] 2002.

2. Indication donnée par Elisabeth Young-Bruehl, auteur de la biographie de Hannah Arendt qui fait référence : voir *Hannah Arendt*, Paris, Anthropos, [ang. 1982] 1986, p. 262.

autres : l'autorité, la violence et le pouvoir, la vérité et la politique) et en réviser d'autres, comme celui de la radicalité du mal.

Les termes « totalitaire » et « totalitarisme », néologismes qui naissent en Italie dans les années 1920, connaissent plusieurs revirements sémantiques au cours du temps. Utilisé à l'origine dans les milieux antifascistes, le « totalitarisme » devient ensuite la revendication positive d'un régime fasciste en Italie pour désigner le contrôle total de l'État et de la société. Le terme est employé peu après pour les mêmes raisons par les théoriciens du national-socialisme³. Aujourd'hui, sa valeur négative l'emportant de nouveau, il indique à la fois, pour reprendre une classification établie par Enzo Traverso :

un *fait* (les régimes totalitaires en tant que réalité historique), un *concept* (l'État totalitaire comme forme de pouvoir nouvelle et inclassable à l'intérieur des typologies élaborées par la pensée politique classique) et une *théorie* (un modèle de domination établi par l'analyse comparative des régimes totalitaires⁴).

Le totalitarisme, comme l'affirme Michael Schöngarth, « a toujours été un mot de combat dans les luttes politico-idéologiques depuis le milieu des années 1920. Hannah Arendt a été durant toute sa vie mêlée à ces combats⁵. »

Si les théories politiques arendtiennes font aujourd'hui encore l'objet de recherches et de discussions, la littérature contemporaine ne demeure pas en reste et s'en fait elle aussi le vecteur. La reprise actuelle de sa pensée du totalitarisme est intéressante à plusieurs points de vue dans la mesure où elle concerne non seulement des auteurs de langue allemande comme Ruth Klüger ou Abbas Khider, mais aussi de langue espagnole comme l'écrivain cubain Carlos A. Aguilera et de langue arabe comme le poète syrien Mohamad Alaedin Abdul Moula (tous deux lauréats

3. Nous nous appuyons ici sur un essai de Michael Schöngarth : voir « Terror und Kapital, Untersuchungen zur Substanzvorstellung im Totalitarismusbegriff Hannah Arendts », in Michael Weingarten (dir.), *Warum Hannah Arendt ? Aufklärungsversuche linker Missverständnisse*, Bonn, Pahl-Rugenstein, 2000, p. 84-105, ici p. 87.

4. Traverso, Enzo, *Le totalitarisme, Le XX^e siècle en débat*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 5.

5. Schöngarth, Michael, « Terror und Kapital », *op. cit.*, p. 85.

de la bourse Hannah-Arendt pour les écrivains en exil). Leurs œuvres donnent à voir différents degrés du passage d'une pensée politique dans le langage poétique. De la convergence consciente ou non de pensées sur le totalitarisme, en passant par l'utilisation d'un vocabulaire arendtien dans le langage commun (comme la « banalité du mal » par exemple) à une lecture attentive des œuvres de Hannah Arendt nécessaire à l'écriture fictionnelle, voire à un dialogue explicite dans la fiction poétique avec la philosophe allemande, se déploie un éventail de modalités toutes significatives. Car, quelle que soit la façon dont la littérature reprend cette pensée politique, elle la poursuit d'une part dans la fiction et se fait d'une autre le reflet d'inquiétudes communes quant à la réalité contemporaine qu'elle interroge.

Il s'agira d'analyser les enjeux de cette articulation singulière entre pensée politique, fiction et époque contemporaine.

Raconter le totalitarisme ?

Face à toutes les études existant de nos jours sur le totalitarisme⁶, dans quelle mesure l'œuvre de Hannah Arendt peut-elle aider non seulement à penser le totalitarisme, mais aussi à le raconter ?

Une œuvre s'avère particulièrement éclairante à ce point de vue, celle de Ruth Klüger : *weiter leben*⁷ (littéralement « continuer à vivre », œuvre traduite en français sous le titre *Refus de témoigner*). Dans cette première publication littéraire, Ruth Klüger, Juive autrichienne exilée aux États-Unis, revient sur son enfance à Vienne et sa déportation en 1942, alors qu'elle est âgée de onze ans, dans les camps de Theresienstadt, puis Auschwitz et Christianstadt. Bien que ce texte s'inscrive d'une manière ou d'une autre dans le sillage des témoignages sur les camps – citons *Si c'est un homme* de Primo Lévi, *L'espèce humaine* de Robert Antelme, *Par-delà le crime et le châtement* de Jean Améry, *Être sans destin* de Imre Kertész –, il a pour singularité non seulement de rapporter et d'analyser les souvenirs d'une expérience vécue hors du

6. Enzo Traverso a établi et présenté une anthologie des principaux écrits sur le totalitarisme par ordre chronologique. Voir *Le totalitarisme*, op. cit.

7. Klüger, Ruth, *weiter leben*, Göttingen, Wallstein, 1992. En français : *Refus de témoigner*, Paris, Viviane Hamy, 2010.

commun, mais aussi de rendre compte des difficultés de se confronter à un tel passé et de ce que celui-ci signifie pour la vie qui se poursuit au présent (d'où le titre allemand). Témoin à la fois de l'impossibilité et de la nécessité de dépasser ce passé, *weiter leben* propose une réflexion sur la mémoire individuelle et collective de cette période et fait ainsi œuvre de « mémoire critique » à la manière dont l'entend Régine Robin, mémoire « qui tente de sortir du fétichisme en inscrivant au cœur de ses formes mémorielles les marques de cette impossibilité⁸. » Il s'agit ni plus ni moins d'une incitation à la réflexion qui va à l'encontre des tabous et des clichés, et demande à comprendre au-delà du travail de mémoire officiel – ce que l'on nomme en allemand *Vergangenheitsbewältigung*, travail de réparation, de dépassement du passé – et ce que celui-ci implique d'exagérations et d'aberrations⁹.

Dans tout l'arrière-plan théorique que véhicule ce récit personnel, le nom de Hannah Arendt n'est mentionné qu'une seule fois, néanmoins la pensée arendtienne du totalitarisme est bien présente dans le texte tout entier. Au-delà des parallèles entre leurs deux biographies – leur origine juive, la fuite et l'exil aux États-Unis, la carrière universitaire –, et en dépit des différences – leur âge, le fait qu'Hannah Arendt n'a pas connu l'univers concentrationnaire, la carrière en littérature pour l'une et en théorie politique pour l'autre – la convergence de leurs deux approches du totalitarisme est indéniable. Dans un article paru en 2000, Helgard Mahrdt s'emploie à lire le texte de Ruth Klüger à la lumière des réflexions de Hannah Arendt. Elle commence par analyser l'intention même de la démarche littéraire de Klüger, à savoir : plus que de rendre public le souvenir d'une expérience personnelle en tant que Juive sous le régime totalitaire national-socialiste, inviter le lecteur « à participer à son processus de mémoire¹⁰ ». Une telle invitation à s'ouvrir à une expérience radicalement autre renvoie, selon Helgard Mahrdt, à l'idée de « mentalité élargie » que Hannah Arendt définit dans son essai « Vérité et politique », comme l'aptitude, non pas à penser comme un

8. Robin, Régine, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, p. 19.

9. Voir aussi sur ce point l'essai de Régine Robin mentionné ci-dessus.

10. Mahrdt, Helgard, « „Auch das Schreckliche bedarf der näheren Untersuchung“: Ruth Klügers Autobiographie *weiter leben im Lichte Arendtscher Gedanken* », *Jura Soyfer, Internationale Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, n° 2, 2000, p. 3-10, ici p. 4.

autre, mais à « être et penser dans ma propre identité [là] où je ne suis pas¹¹ ».

Helgard Mahrtdt explique cet appel à comprendre comme un « pont construit pour nous¹² », c'est-à-dire entre nous et ce que Hannah Arendt nomme des « hommes dont on ne peut plus comprendre la psychologie¹³ ». Dans *Les origines du totalitarisme*, elle analyse en profondeur la destruction de l'être humain dans les camps de concentration en tant que personne juridique, en tant que personne morale puis en tant qu'individu à part entière, destruction totale qui fait des détenus des êtres superflus absolument hors du monde. Elle utilise pour ce faire les notions étroitement liées de « superfluité » (*Überflüssigkeit*) et d'« acosmie » (*Weltlosigkeit*, absence de monde, absence au monde), ce à quoi Sophie Loidolt donne la définition suivante :

L'expérience d'être rendu superflu et de ne pas avoir sa place va plutôt de pair, de manière existentielle, avec le fait que le monde devient « irréel » et que l'on finit par tomber dans l'état isolé de « *Weltlosigkeit* » : ne pas avoir sa place au monde et donc être sans monde signifie ne pas avoir sa place dans un tissu de références, dans lequel mon action et mon discours sont pertinents¹⁴.

Construire un pont avec ces êtres rendus superflus et hors du monde signifie pour Ruth Klüger chercher dans son récit non seulement à donner à voir ce qu'elle a vécu dans les camps – comme aussi les réactions des autres détenus et celles de tel ou tel responsable nazi – mais aussi et surtout à analyser avec quarante ans de recul cette expérience loin de toute réalité pensable. En d'autres termes, il s'agit pour elle comme pour la théoricienne de chercher à comprendre ce qui échappe nécessairement à la compréhension.

Le passage probablement le plus éloquent est celui de sa sélection à Auschwitz (déterminant si les détenus étaient aptes au travail ou

11. Arendt, Hannah, « Vérité et politique », *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, p. 307.

12. Mahrtdt, Helgard, « Auch das Schreckliche », *op. cit.*, p. 5.

13. Arendt, Hannah, *Les origines du totalitarisme*, *op. cit.* p. 787.

14. Loidolt, Sophie, « Hannah Arendts Phänomenologie der Pluralität », *HannahArendt.net*, n° 9, novembre 2018, p. 13.

devaient être envoyés dans les chambres à gaz), une scène d'horreur quotidienne dans les camps, orchestrée par des représentants du mal qu'elle trouve insignifiants, des exécutants tels que les a pensés Hannah Arendt à laquelle Ruth Klüger se réfère implicitement :

Pour moi, tous les SS se confondent sous les traits identiques d'une marionnette en uniforme avec des bottes, et lorsque Eichmann fut incarcéré et exécuté, ça m'a laissée d'une telle indifférence que c'était gênant. Ces gens n'étaient à mes yeux qu'un phénomène unique, et les différences individuelles entre eux ne valaient pas la peine qu'on s'en préoccupe¹⁵.

Alors que, dans son premier ouvrage sur le totalitarisme, Hannah Arendt pense « l'apparition d'un mal radical, inconnu de nous auparavant¹⁶ », sa confrontation avec un haut fonctionnaire du III^e Reich en la personne de Adolf Eichmann – à l'occasion du procès de celui-ci en 1962 auquel elle assiste pour *The New Yorker* – la fera revenir sur sa position première. Dans son rapport intitulé *Eichmann à Jérusalem*¹⁷ paru en 1963, elle préfère à l'idée d'une radicalité du mal celle beaucoup plus troublante d'une « banalité du mal », terme mécompris qui suscita de vives controverses. Quand Ruth Klüger, juste avant de raconter sa sélection, renvoie – explicitement cette fois – à Hannah Arendt, elle indique justement son adhésion à la pensée arendtienne dans ce que celle-ci a de plus engagé :

Hannah Arendt nous a fourni le pendant des développements de Simone Weil sur le bien en soulignant le simple fait que le mal était perpétré dans l'esprit d'une obtuse stupidité. Elle a du reste déclenché ainsi des hurlements de rage de la part des hommes qui ont compris, à juste titre, même si ce n'était que confusément, que cette dénonciation de la violence arbitraire mettait en cause le patriarcat. Peut-être les femmes en savent-elles plus long sur le mal que les hommes qui se plaisent à le démoniser¹⁸.

15. Klüger, Ruth, *Refus de témoigner*, op. cit., p. 151.

16. Arendt, Hannah, *Les origines du totalitarisme*, op. cit., p. 790.

17. Arendt, Hannah, *Eichmann à Jérusalem*, Paris, Gallimard, [1966] 2002.

18. Klüger, Ruth, *Refus de témoigner*, op. cit., p. 151.

À juste titre, Helgard Mahrtdt interprète ce passage, et donc la nécessité d'une telle mise à distance théorique, en tant qu'« indice de la limite de la représentabilité de l'horreur¹⁹ », tout comme du reste le commentaire-opinion plus que discutable sur une question de genres ne fait qu'entraîner loin du sujet et en retarder l'impossible récit.

La scène dont Ruth Klüger retarde l'écriture dépasse en effet l'entendement. Lors de sa sélection dans le camp d'Auschwitz, l'acte inattendu et extrêmement risqué d'une détenue juive, qui lui est parfaitement inconnue et qui lui sauve la vie (assistante du fonctionnaire nazi responsable de la sélection, elle se lève, se dirige vers l'enfant qu'est Ruth Klüger et qui fait la queue, lui intime de tricher sur son âge puis plaide encore en sa faveur quelques minutes plus tard au moment même de la sélection), demeure purement inexplicable : « Il se passa une chose qui, aussi souvent qu'elle se produise, reste toujours unique : ce fut une grâce incompréhensible, ou pour l'exprimer plus simplement, une bonne action²⁰. » Après avoir passé en revue les catégories de la bonté en se référant à l'œuvre de Simone Weil (notamment en ce qui concerne la grâce), celle du mal en référence à Hannah Arendt, après avoir cherché une explication dans le hasard, rejeté l'argument de l'altruisme, elle en vient à définir l'acte libre – elle dit « l'acte pur²¹ » – qui a poussé cette jeune détenue à cette décision spontanée : « Libre, parce qu'en toute connaissance de cause on aurait pu prévoir le contraire, sa décision rompait l'enchaînement de causes et d'effets²². » Et elle ajoute ce que cette expérience inouïe lui a fait comprendre :

C'est aussi la raison pour laquelle je pense que l'approche la plus étroite de la liberté n'a lieu que dans la captivité la plus sinistre, tout près de la mort, autrement dit là où les possibilités de prendre une décision sont quasiment réduites à zéro. Dans l'infime marge qui demeure alors encore, très exactement là, juste avant le zéro, est la liberté²³.

19. Mahrtdt, Helgard, « Auch das Schreckliche », *op. cit.*, p. 6.

20. Klüger, Ruth, *Refus de témoigner*, *op. cit.*, p. 150.

21. *Ibid.*, p. 154.

22. *Ibid.*, p. 153.

23. *Ibid.*, p. 155.

La scène et les commentaires que Ruth Klüger essaye d'en tirer démontrent de manière exemplaire que ce qui s'est passé sous le totalitarisme national-socialiste ne peut être analysé avec des catégories habituelles, ne peut être pensé à partir de ce que l'on connaît. Ceci, souligne Helgard Mahrtdt, rappelle l'essai intitulé « La tradition et l'homme moderne » où Hannah Arendt affirme qu'une domination totalitaire est « un fait institué, lequel, en ce qu'il est sans précédent, ne peut être compris à l'aide des catégories usuelles de la pensée politique²⁴ », nous reviendrons sur cette citation.

C'est en conséquence l'absence de sens qui est soulignée tant chez Ruth Klüger que chez Hannah Arendt, à savoir l'obligation insupportable de percevoir les faits tels qu'ils sont sans pouvoir les comprendre :

Le monde du mourir, où l'on enseigne aux hommes qu'ils sont superflus à travers un mode de vie où le châtement n'est pas fonction du crime, où l'exploitation se pratique sans profit, où le travail ne produit rien, est un lieu où se fabrique quotidiennement de l'absurde. Pourtant, dans le cadre de l'idéologie totalitaire, rien ne pourrait être plus sensé, ni logique²⁵.

En d'autres termes, le camp sous un régime totalitaire est, pour reprendre une réflexion de Giorgio Agamben, « l'espace qui s'ouvre lorsque l'état d'exception commence à devenir la règle²⁶. »

D'où l'importance d'autant plus grande de témoigner et l'impossibilité qui lui est inhérente. Décrivant le moment où son bras fut tatoué à Auschwitz, Ruth Klüger rapporte la conscience qu'elle a alors de vivre ce qui est de l'ordre de l'inouï : « Je vivais quelque chose dont il vaudrait la peine de témoigner²⁷. » C'est aussi ce que Hannah Arendt nomme dans « Vérité et politique » la « vérité de faits » qui « existe seulement dans la mesure où on en parle²⁸. » Dans le même essai, elle formule également cette remarque : « Aucune permanence, aucune persistance dans l'être

24. Arendt, Hannah, « La tradition et l'âge moderne », *La crise de la culture*, op. cit., p. 39-40.

25. Arendt, Hannah, *Les origines du totalitarisme*, op. cit., p. 809.

26. Agamben, Giorgio, *Homo sacer, L'intégrale 1997-2015*, Paris, Le Seuil, 2016, p. 149.

27. Klüger, Ruth, *Refus de témoigner*, op. cit., p. 133.

28. Arendt, Hannah, « Vérité et politique », op. cit., p. 303.

ne peut même être imaginée sans des hommes voulant témoigner de ce qui est et leur apparaît parce que cela est²⁹. » Là aussi, le récit autobiographique, comme les théories politiques se heurtent à une limite où se confrontent, pour Ruth Klüger, la volonté et le refus de témoigner, pour Hannah Arendt la nécessité du témoignage et l'impossibilité de le croire. Réfléchissant sur *Les origines du totalitarisme*, Paul Ricœur affirme que :

Si les récits et les témoignages vécus relatifs aux camps sont en effet si incroyables, c'est que la croyance fondamentale du totalitarisme – croyance que les camps sont censés vérifier – est elle-même impensable, hors de cette vérification par l'horreur³⁰.

Avec *weiter leben*, Ruth Klüger confirme à la fois l'importance du témoignage sur cette période et contribue encore à sa dimension inconcevable, raison pour laquelle elle utilise à propos des camps de concentration le néologisme *Zeitschaft*³¹ afin de désigner « un lieu dans le temps, un lieu à une certaine époque, ni avant, ni après [...]. Les lieux dans une époque qui n'est plus³². » Le travail de reconstitution de telles *Zeitschaften* ne peut se faire pour Ruth Klüger que par le biais d'un souvenir soumis en permanence à l'analyse critique. Et il est tout à fait frappant à la lecture de Helgard Mahrdt que, si l'on peut parler d'une mise en lumière de l'œuvre de Ruth Klüger par celle de Hannah Arendt, comme l'annonce le titre de son article, celle-ci est réciproque dans deux approches aussi différentes que peuvent l'être le témoignage critique et l'analyse historico-politique d'un même phénomène, et aussi complémentaires que peuvent l'être un récit et une œuvre de pensée.

29. *Ibid.*, p. 291-292.

30. Ricœur, Paul, « Préface », *Condition de l'homme moderne*, Hannah Arendt, Paris, Calmann-Lévy, 1961 et 1983, p. 13.

31. *Zeitschaft* signifie au niveau temporel ce que *Ortschaft* (une localité, à un endroit donné et non ailleurs) signifie au niveau spatial (*timescape / landscape* dans la traduction française du livre).

32. Klüger, Ruth, *Refus de témoigner*, *op. cit.*, p. 93-94.

Fictions sur de nouveaux totalitarismes

Ruth Klüger et Hannah Arendt se penchent toutes deux sur un même phénomène et de surcroît sur une même époque, celle du national-socialisme. Or, le terme de totalitarisme n'est pas l'apanage du nazisme. Dans *Les origines du totalitarisme*, la philosophe ne se contente d'ailleurs pas d'étudier le régime nazi, elle analyse également sous ce titre – même si de façon plus succincte – le régime stalinien. Dans la littérature contemporaine de langue allemande, il n'est pas rare de retrouver les principales caractéristiques analysées par Hannah Arendt – entre autres, la fascination pour le *Führer*, le mouvement de masses, la fidélité inconditionnelle au parti, la terreur comme action politique, la propagande politique et la violence qui l'accompagne, l'organisation et la domination totales, la police secrète traquant et anéantissant les « opposants objectifs³³ », les camps de concentration comme vérification du « tout est possible³⁴ » – pour décrire des régimes contemporains, notamment au Proche-Orient. Pour ne mentionner qu'une des parutions les plus récentes, dans son roman *Gott ist nicht schüchtern* (littéralement : Dieu n'est pas timide), paru en 2017 et dont l'action se déroule en Syrie, Olga Grjasnowa mentionne « la domination totale du Clan Assad³⁵ », domination fondée sur la corruption, l'arbitraire, la violence et la répression. Avant de revenir sur le poète syrien Abdul Moula qui interprète de la même façon le régime qu'il a dû fuir pour échapper à une dictature totalitaire dont les modes de fonctionnement confirment et complètent les théories arendtiennes, penchons-nous sur un roman qui met en fiction un régime totalitaire : *Die Orangen des Präsidenten* (littéralement : Les oranges du Président), roman d'Abbas Khider paru en 2010.

L'histoire qui y est racontée se déroule dans l'Irak de Saddam Hussein et brosse le portrait de Mahdi, un jeune homme incarcéré injustement, puis détenu en prison pour d'inexplicables raisons de sécurité jusqu'à la chute du régime. Bien qu'il se présente comme une fiction, ce roman repose sur un fondement fortement autobiographique puisque l'auteur lui-même fut condamné en Irak à l'âge de 21 ans, au début des

33. Arendt, Hannah, *Les origines du totalitarisme*, op. cit., p. 624.

34. *Ibid.*, p. 782.

35. Grjasnowa, Olga, *Gott ist nicht schüchtern*, Berlin, Aufbau, 2017, p. 19.

années 1990, pour de prétendues raisons politiques – de vagues liens avec des opposants au régime – et parvint à fuir après deux ans d'emprisonnement, durant lesquels il fut victime de tortures. Les formulations qu'il emploie pour décrire ce passé font écho aux témoignages de victimes de régimes totalitaires, telles que Ruth Klüger elle-même, comme lorsqu'il évoque ses deux années passées en prison : « J'avais le sentiment d'être devenu un vieil homme parce que j'ai vu des choses que l'on ne peut s'imaginer³⁶. » Le narrateur de *Die Orangen des Präsidenten* s'exprime de la même manière à la première personne, conférant ainsi au texte l'impression d'un témoignage qui se voit renforcée par un nouveau titre placé au moment où, après un court prologue, l'histoire s'engage : « Mahdi Hamama, l'éleveur de colombes, une histoire vraie³⁷ ».

Il n'y a rien d'anodin à ce que l'auteur mette en exergue une citation de Hilde Domin, poétesse juive allemande qui dut fuir le régime nazi. Abbas Khider est familier des écrits de l'époque de l'*Exilliteratur*, c'est-à-dire des écrivains de langue allemande partis en exil entre 1933 et 1945, et il n'est pas incongru de mettre en parallèle certains de ses textes portant sur la condition des réfugiés contemporains aux réflexions de Hannah Arendt sur les réfugiés (juifs) allemands durant le nazisme³⁸. De la même façon, tout porte à croire que le totalitarisme tel qu'elle le décrit trouve sous la plume de l'auteur une forme contemporaine. Jusque dans ses moindres aspects, le roman n'a de cesse tout d'abord de rappeler les pratiques d'une organisation totalitaire : les portraits de Saddam Hussein placardés dans la ville entière, la propagande omniprésente, la présence policière, la violence arbitraire, la poursuite des opposants et l'absence de toute liberté politique. Ainsi le narrateur décrit-il comment au moment de la guerre Iran-Irak, alors qu'il est encore enfant, tout le quotidien se voit progressivement bouleversé :

Les premiers mois avaient été horribles parce que la télévision déprogramma soudain mes séries de dessins animés et ne diffusa plus que des nouvelles du front, des déclarations du gouvernement, des chants pour les

36. Hammelehle, Sebastian, « Opfer und Täter », *Der Spiegel*, n° 5, 2016, p. 130.

37. Khider, Abbas, *Die Orangen des Präsidenten*, Munich, Btb, [2010] 2013, p. 11.

38. C'est ce que fait, par exemple, Lisa Bochanski. Voir sur ce point son article intitulé « Grenzerfahrungen », *exilograph*, n° 21, hiver 2013-2014, p. 10.

soldats et des discours du Président. À l'école, le cours de sport fut transformé en formation prémilitaire. Durant l'heure de lecture, au lieu des *1001 Nuits*, on ne nous lisait plus que des histoires du front les unes après les autres, avec des héros qui meurent pour la patrie et deviennent des martyrs³⁹.

L'état d'exception qu'entraîne la guerre contre l'Iran sert visiblement de prétexte à une mise au pas progressive de toutes les institutions. Dans cette installation d'une logique totalitaire, les médias dans le roman jouent un rôle non négligeable, rappelant les stratégies utilisées par Hitler dans l'Allemagne du début des années 1930 :

Je crois que le pouvoir de cet État policier venait du fait que Saddam se présentait dans les médias comme un monstre tout-puissant. Les gens croyaient qu'il était immortel et maintenant cette croyance est anéantie. J'ignore si mon analyse est juste. Un jour, j'écrirai quelque chose sur la télévision et la dictature, le pouvoir du mensonge⁴⁰.

Rédigeant ces lignes, Abbas Khider pouvait-il ne pas avoir en tête les réflexions de Hannah Arendt sur le sujet ? On trouve en effet dans l'essai « Du mensonge en politique », une idée similaire :

[Le principe de mensonge dans les régimes de terreur a seulement pour résultat que, *traduction depuis la version allemande, Nda*] le public auquel le mensonge est destiné est contraint, afin de pouvoir survivre, d'ignorer la frontière qui sépare la vérité du mensonge. Quand nous sommes convaincus que certaines actions sont pour nous d'une nécessité vitale, il n'importe plus que cette croyance se fonde sur le mensonge ou la vérité⁴¹.

Dans la troisième partie de son ouvrage *Les origines du totalitarisme*, Hannah Arendt étudie ce que Paul Ricoeur appelle « la rencontre entre

39. Khider, Abbas, *Die Orangen des Präsidenten*, *op. cit.*, p. 35-36.

40. *Ibid.*, p. 125.

41. Arendt, Hannah, « Du mensonge en politique », *Du mensonge à la violence*, Paris, Calmann-Lévy, 1972, p. 13.

la cohérence de la fiction et la rigueur de l'organisation⁴². » Et il ajoute : « C'est bien là l'originalité sans précédent : que l'organisation totalitaire fasse que les membres de la société agissent "conformément aux règles d'un monde fictif"⁴³. » Abbas Khider illustre exactement cette idée dans son roman au moment où le régime est tombé :

Plus de baathistes. Plus de cruautés. Plus de terreur télévisée, ni de propagande gouvernementale. Comme dans un conte où le mal finit par être vaincu, et dans lequel le soleil brille, les oiseaux chantent et les fleurs s'épanouissent. C'était vraiment une belle sensation⁴⁴.

Il souligne ici tant l'irréalité de l'époque qui s'achève – par l'énumération de ce qui n'est plus – que celle de l'époque qui commence – à travers tout ce qu'un conte peut charrier de clichés sur le renouveau, le narrateur parle plus tard aussi de « renaissance⁴⁵ ». Telle qu'elle est décrite alors, la nouvelle « réalité » qui s'instaure et à laquelle le narrateur a visiblement peine à croire relève de l'utopie (la peur laisse place à la liberté de parole, la sécurité est assurée pour tous, un système de troc s'instaure dans lequel chacun trouve son compte). Et le narrateur de commenter : « C'était comme dans un conte des *1001 Nuits*. Comme si les gens avaient vraiment trouvé la formule "Sésame, ouvre-toi" et que la porte dans la roche s'était ouverte toute grande sur la caverne au trésor⁴⁶. » Et bien qu'il s'emploie à décrire la réalité de cette époque, c'est bien toujours et encore la dimension fictive de celle-ci qui le surprend et qu'il souligne.

La fiction telle qu'elle est présentée dans le roman évoque d'autres fictions. Ainsi dès le prologue est-il question d'un des gardiens de prison dont le physique fait penser à Charlie Chaplin et les éléments retenus ne peuvent que rappeler certaines scènes du *Dictateur* : les « deux doigts de moustache⁴⁷ » du personnage, sa cruauté et sa brutalité, ses vociférations absurdes. C'est l'image d'Hitler qui s'impose à travers l'évocation

42. Ricœur, Paul, « Préface », *Les origines du totalitarisme*, op. cit., p. 11.

43. *Ibid.*

44. Khider, Abbas, *Die Orangen des Präsidenten*, op. cit., p. 135-136.

45. *Ibid.*, p. 136.

46. *Idem.*

47. *Ibid.*, p. 7.

de Chaplin et la fiction appelée ici pour comprendre et décrire une situation réelle ne masque en rien l'horreur de celle-ci, au contraire c'est l'idée d'un gouvernement totalitaire que le geôlier et bourreau – dans son apparence physique et ses actes – permet d'introduire d'emblée comme clé d'interprétation du roman tout entier. Ceci se confirme plus tard à travers d'autres personnages, gardiens de prison et tortionnaires eux aussi, qui cette fois renvoient à des figures d'anciens fonctionnaires nazis et à leurs stratégies de défense au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Alors que le régime en Irak s'effondre face à l'offensive armée américaine et que la libération des prisonniers politique s'annonce proche, le gardien Sufian – les autres n'ont en règle générale pas de prénom – est pris de repentir et s'adresse aux prisonniers qui furent autrefois ses victimes :

Par quoi commencer ? C'est difficile. Je veux dire, nous sommes, enfin nous les geôliers, nous ne sommes que de petits fonctionnaires. De petites fourmis. Nous faisons ce que les grands, les éléphants, les pachydermes nous demandent de faire. Je vous ai toujours frappés. Mais je ne pouvais pas faire autrement. Ou alors on m'aurait pendu aussi. Tu peux me croire⁴⁸ !

Cet homme, dont le narrateur avait souligné peu auparavant le plaisir visible qu'il ressentait à torturer les détenus, apparaît désormais tel Adolf Eichmann sous les traits d'un fonctionnaire obéissant et zélé, soucieux de faire son devoir, respectueux des lois.

Alors qu'il est question un peu plus tard d'un autre gardien de prison, la figure d'Eichmann et les interrogations qu'il a suscitées chez Hannah Arendt sont très certainement présentes à l'esprit de l'auteur. À ce moment du récit en effet, il est demandé à Mahdi, libéré déjà depuis quelque temps, de reconnaître un ancien tortionnaire incarcéré à son tour. À la vue de son ancienne victime, celui-ci ne montre aucune réaction, ni surprise, ni le moindre étonnement, il affiche une impassibilité aussi grande que celle d'Eichmann face au récit des témoins survivants. Refrénant l'extrême colère et la violence que suscitent en

48. *Ibid.*, p. 106.

lui ce représentant du mal – « Me venger sur lui pour toutes les cruautés que tous les geôliers et tous les policiers durant les interrogatoires m'avaient fait subir⁴⁹ » – il ne prononcera que cette phrase : « Il ne le vaut pas, il n'est qu'un petit rouage⁵⁰. » Il utilise ici en allemand le terme *Rädchen* (rouage), le même que celui qu'utilise Hannah Arendt. Ce fonctionnaire décrit comme l'incarnation du mal, dépassant toute dimension proprement humaine, ne vaut même pas la haine qu'il inspire. Et le narrateur en vient à une réflexion tout aussi troublante que celle de Hannah Arendt sur la banalité du mal – le mal a été perpétré par un homme et non un monstre, en conséquence tout homme est potentiellement capable d'accomplir ce mal – réflexion tout aussi troublante car elle la rejoint : « Ce jeune policier est arrivé dans cette position et cette situation avec le même hasard que celui qui m'a jeté en prison. Là où la vie nous envoie, ça ne tient que du hasard⁵¹. » Dans son essai intitulé « Responsabilité personnelle et régime dictatorial », Hannah Arendt propose une réflexion qui éclaire en tout point ce passage : « Car derrière cette réticence à juger se cache le soupçon que personne n'est un agent libre, et donc le doute que quiconque soit responsable ou qu'on puisse attendre de lui qu'il réponde de ce qu'il a fait⁵². » Or, l'essai le souligne, il en va bien pourtant de la responsabilité de chaque individu. Et bien que le narrateur de Khider insiste à ce point sur le hasard qui détermine l'orientation de l'existence, il n'oublie pas pour autant la part de responsabilité de chacun dans une situation donnée aussi extrême qu'elle soit. Ainsi, dans un passage où une nouvelle humiliation pousse le détenu Mahdi à un accès de haine démesuré qu'il décrit comme une maladie contaminant chacun des prisonniers, on peut lire ceci :

Je ne veux rien avoir à faire avec ça, nom d'une pipe, me disais-je pour me rappeler à la raison. Je n'avais autrefois que mes colombes et ma petite vie et j'en étais tout à fait heureux. Mais comment est-ce que j'étais censé conserver l'ange qui était en moi, quand tous les gens autour de moi, les

49. *Ibid.*, p. 138.

50. *Ibid.*, p. 139.

51. *Ibid.*, p. 140.

52. Arendt, Hannah, « Responsabilité personnelle et régime dictatorial », *Responsabilité et jugement*, Paris, Payot & Rivages, 2005, p. 51

policiers, les geôliers et même les autres détenus réveillaient en moi les démons⁵³ ?

Dans l'essai précédemment cité, Hannah Arendt pose la même question en ces termes : « comment puis-je dire ce qui est juste et ce qui est injuste, si la majorité ou tout mon environnement a préjugé de la réponse⁵⁴ ? » Ici convergent à nouveau l'injustice et l'irréalité d'une situation hors norme à laquelle la majorité adhère sans qu'il n'y ait de sens, d'où aussi un commentaire du narrateur au début du roman sur la césure qu'a représentée sa détention : « Le jour auquel j'ai été arraché soudainement de ma vie habituelle et où il me fallut tout réapprendre du cours des choses⁵⁵. » Hannah Arendt écrit de même en parlant de 1933 : « Nous avons dû tout apprendre de zéro, à nu – c'est-à-dire sans l'aide des catégories et des règles générales sous lesquelles subsumer nos expériences⁵⁶. »

Ainsi les réflexions de Hannah Arendt sont-elles bien présentes pour concevoir une existence qui bascule dans l'impensable et trouver des mots pour l'inexplicable. Et si la philosophe n'est jamais mentionnée directement dans le roman, certaines convergences entre ses analyses et le texte d'Abbas Khider sont troublantes. Au début du roman, le narrateur rapporte une scène où, sous la brutalité des coups du geôlier surnommé Chaplin, l'image de l'acteur lui venant à l'esprit, il est pris d'un fou rire : « Les geôliers en furent tellement surpris qu'ils faillirent en perdre leurs matraques et ils m'observèrent comme le ferait un scientifique face à un phénomène extrêmement rare et inexplicable⁵⁷. » Et après avoir décrit les détails de cette scène plus que surprenante, il ajoute ce commentaire, le rire ayant alors cessé : « Et je constatai à ma propre surprise que j'avais l'esprit parfaitement clair et qu'apparemment je n'étais pas devenu fou. Mais alors, qu'est-ce que cela pouvait être ? Jusqu'à ce jour, je n'ai pas trouvé d'explication⁵⁸. » Un essai de Hannah Arendt nous apporte certains éléments : « L'autorité ne peut se maintenir qu'autant que l'institution ou la personne dont elle émane sont respectées. Le

53. Khider, Abbas, *Die Orangen des Präsidenten*, op. cit., p. 72.

54. Arendt, Hannah, « Responsabilité personnelle et régime dictatorial », op. cit., p. 50.

55. Khider, Abbas, *Die Orangen des Präsidenten*, op. cit., p. 13.

56. Arendt, Hannah, « Responsabilité personnelle et régime dictatorial », op. cit., p. 56.

57. Khider, Abbas, *Die Orangen des Präsidenten*, op. cit., p. 8.

58. *Ibid.*, p. 9.

mépris est ainsi le plus grand ennemi de l'autorité, et le rire est pour elle la menace la plus redoutable⁵⁹. » Ce qui fut analysé ici en termes politiques trouve une illustration dans le registre littéraire, soulignant encore l'étroite imbrication possible entre une pensée politique et une œuvre romanesque.

Mise en fiction de concepts politiques

Une telle imbrication entre un travail de pensée et un travail de création littéraire est peut-être d'autant plus frappante lorsque le totalitarisme dont il est question ne relève plus (totalement) de l'expérience vécue, mais de la fiction. L'œuvre de l'écrivain cubain Carlos A. Aguilera présente en ce sens nombre d'aspects intéressants pour notre propos. Aguilera, écrivain né à La Havane en 1970, fut menacé d'une peine de prison et censuré pour avoir coédité une revue littéraire et politique *Díaspora(s)* à Cuba, puis contraint de vivre en exil pour avoir dénoncé une vague d'arrestations de soixante-quinze écrivains et intellectuels cubains au printemps 2003 sur l'île. Il fut lauréat en 2010 de la bourse Hannah-Arendt délivrée à des écrivains persécutés. Dans une lettre, après avoir énuméré quelques-unes des œuvres de Hannah Arendt qui l'ont le plus marqué – à ce titre, il cite notamment celles qui concernent le totalitarisme, *Les origines du totalitarisme*, *Vies politiques* (avec l'essai « De l'humanité dans de sombres temps ») et *Eichmann à Jérusalem* – Carlos Aguilera précise ceci : « Et elles furent importantes parce qu'elles m'aidèrent à donner forme à un imaginaire littéraire (le mien) qui optait pour une mise en fiction de différents concepts politiques⁶⁰. » Ses œuvres – entre autres *Teoría del alma china* (littéralement : Théorie de l'âme chinoise, 2006), *Discurso de la madre muerta* (littéralement : Discours de la mère défunte, 2012), *El imperio Oblómov* (littéralement : L'empire Oblómov, 2014), – mettent en fiction un Orient totalitaire, de l'Est de l'Europe à la Chine en passant par la Russie. Dans *Teoría del alma china*, si la Chine est clairement et explicitement

59. Arendt, Hannah, « Sur la violence », *Du mensonge à la violence*, op. cit., p. 155.

60. Aguilera, Carlos A., Lettre du 6/10/2018, Archives personnelles. Les citations inédites de l'auteur se font avec son aimable autorisation. Nous tenons à l'en remercier ici.

identifiée, il est tout aussi évident qu'il s'agit d'une Chine fantasmée, d'une abstraction. Et bien qu'il ait du côté maternel des origines chinoises, Carlos Aguilera définit son rapport à la culture chinoise comme « une relation kitsch-familiale, pour le dire d'une manière ou d'une autre. Caricaturale⁶¹. » Ainsi, cette abstraction, malgré quelques caractères propres à la Chine, du moins à une représentation caricaturale de celle-ci, prend certes le nom de Chine, mais est avant tout représentative d'un État totalitaire. Ou pour le dire plus radicalement avec Pavlína Vimmrová, le lecteur découvre rapidement « qu'il n'est absolument pas question de la Chine. Pas non plus de Cuba, chose que d'une certaine façon on aurait pu attendre. Le sujet de *Teoría del alma china* est la répression totalitaire⁶². »

Dans l'univers – c'est-à-dire les routes de montagne et les hauts plateaux de la Chine – que décrit la première partie rédigée sur le ton d'un guide touristique, sont introduites peu à peu des images et des scènes dont la violence va crescendo : un contrôle policier permanent, diverses interdictions, la violence policière racontée dans une lettre et les euphémismes qui lui correspondent dans la presse, le plaisir que trouvent des paysans à torturer et exterminer des parasites, un musée de guerre et les tortures perpétrées par un général, le contrôle total de l'État, les mesures extrêmes prises par le gouvernement contre les opposants et l'encouragement à la délation, etc. L'État chinois apparaît de plus en plus clairement aux yeux ingénus du voyageur-narrateur comme un État totalitaire sous tous ses aspects les plus sombres. Or, le roman présente sans conteste une « observation tragicomique d'un système totalitaire – amusante, irritante et provocante⁶³ », car s'y entrecroisent des registres inconciliables. Ainsi, alors qu'il vient de décrire les horreurs exposées dans un musée, le voyageur ajoute le commentaire suivant : « Toutefois, malgré leur relation avec la mort, les musées sont d'excellents lieux de repos. Ils servent à

61. Aguilera, Carlos A., « La literatura cubana está enferma », Conversation avec Claudia Apablaza, in *Cubaencuentro*, 23/10/2007.

62. Vimmrová, Pavlína, « Tú no saber nada de China », *La Havana elegante*, printemps-été 2013.

63. Jaskulla, Gabriela, « Hannah-Arendt-Stipendium: Carlos Aguilera im Gespräch », in *Literaturhäuser Niedersachsen*, 16/03/2010.

échapper à l'ennui qu'engendrent les journées de route. [...] Seule chose désagréable : interdit de prendre des photos⁶⁴. »

Au-delà de son cynisme, cette dernière réflexion met en évidence le contrôle de l'État sur sa propre image à l'étranger : une grande partie des photos prises par le narrateur sera d'ailleurs censurée à son départ avec ce commentaire qui est à la fois une mise en abyme : « Toi pas connaître la Chine. [...] déformer image de la république⁶⁵. » Plus inquiétant encore est le contrôle par l'État de son image à l'intérieur même de ladite république. Décrivant le climat de délation à Pékin, ironiquement appelée « ville politique par excellence⁶⁶ » – non parce que l'action politique y est possible, mais parce que le contrôle de l'État y est omniprésent – et narrant la répression démesurée d'une vente dite illégale de bois, le narrateur commente : « À présent, il ne faut pas lire cette histoire avec horreur. Les Pékinois sont des gens flegmatiques et ils aiment à percevoir leur vie comme s'il s'agissait d'une comédie d'intrigues⁶⁷. » Le contraste dans ce passage, comme dans d'autres, entre le récit des faits et leur banalisation est flagrant et le narrateur poursuit son commentaire dont le ton prétendument objectif dissimule difficilement le sarcasme : « Ces jugements [comme celui des vendeurs de bois] génèrent un "désir de continuité" plus que de l'angoisse⁶⁸. » Ainsi la répression est-elle si générale qu'elle en est devenue une normalité, comme l'état d'exception dans tout régime totalitaire, au point que l'absence de réaction des habitants – Hannah Arendt écrit dans son essai sur la violence : « l'absence évidente [de toute réaction, *traduction depuis la version allemande, NdA*] devient le signe le plus clair de la déshumanisation⁶⁹ » – puisse même être interprétée cyniquement comme un trait de caractère, ce qui en dit long sur l'âme chinoise annoncée dans le titre.

Il n'est pas anodin que la deuxième partie soit ensuite consacrée à la répression d'un écrivain considéré par les autorités comme trop critique. Cette partie intitulée « *matadero* » (abattoir) – ce qui rappelle inévitablement le récit du même nom *El matadero*, récit dans lequel l'écrivain

64. Aguilera, Carlos A., *Teoría del alma china*, Leiden, Bokeh, [2006] 2017, p. 28.

65. *Ibid.*, p. 35.

66. *Ibid.*, p. 31.

67. *Idem.*

68. *Idem.*

69. Arendt, Hannah, « Sur la violence », *Du mensonge à la violence*, *op. cit.*, p. 172.

argentin Esteban Echeverría au milieu du XIX^e siècle dénonce la violence et les crimes politiques sous le régime de Rosas – donne à voir la réclusion forcée d'un écrivain, après une « chute » dans des escaliers qui le laisse paralysé, réclusion dans un domicile situé juste à côté d'un abattoir. Dans ce chapitre surgit la barbarie avec son lot de violence, de démesure et d'irrationalité, car l'existence de l'écrivain se voit entièrement envahie par les cris des bêtes, l'odeur du sang et des cadavres :

Moi, je suis sûre – continua [la femme chargée de s'occuper de lui] – que parfois ils tuent des bêtes seulement pour que l'odeur de sang pénètre dans la maison et que nous voyions ce qu'ils sont capables de faire avec n'importe qui, comment ils peuvent le détruire jusqu'à ce qu'il pourrisse⁷⁰.

La répression, à travers les intimidations de toute sorte et la violence physique ou morale exercée sur la personne de l'écrivain, est synonyme de terreur, et celle-ci, loin de se restreindre à son habitation, est considérée comme totale, c'est-à-dire valant pour le pays tout entier : « ce lieu est une métaphore de la Chine : du sang, rien que du sang et des vaches mortes⁷¹. » Dans ce passage, les réflexions de Hannah Arendt sur le totalitarisme ne manquent de résonner car il est bien question ici de ce qu'elle nomme « la conviction fondamentale du totalitarisme que tout est possible⁷². » Ce pouvoir tout puissant exercé sur l'écrivain fictif a pour conséquence de rendre évidente l'impossibilité absolue d'un récit du totalitarisme, ce qu'entreprend pourtant l'auteur, et avec lui son narrateur.

S'engage ainsi un étonnant jeu de miroirs plus ou moins déformants entre l'écrivain réel (Aguilera) loin du régime qu'il dit dictatorial de son propre pays et écrivant sur un régime totalitaire et l'écrivain fictif qui tente à l'intérieur de ce même régime d'écrire sur celui-ci et qui, ce faisant, fait peut-être paradoxalement le jeu de ce régime même. Car au niveau narratif, tout apparaît bien plus complexe que ne pourraient le laisser entendre *a priori* les investigations et les soupçons du narrateur et de celle qui l'accompagne. Ces soupçons finalement assez convenus (la

70. Aguilera, Carlos A., *Teoría del alma china*, op. cit., p. 41.

71. *Ibid.*, p. 39.

72. Arendt, Hannah, *Les origines du totalitarisme*, op. cit., p. 782.

chute est un accident provoqué, l'écrivain n'est que victime, ses textes ont été censurés, etc.) s'avèrent bien en deçà de la réalité et laissent place à une série de doutes, sous forme de questionnements incessants qui envahissent la narration et l'empêchent de se poursuivre, frôlant une angoisse que l'on pourrait qualifier de paranoïaque si le contexte ne permettait pas de l'identifier plutôt comme légitime. Le narrateur en vient à se demander si tout ce qu'il a observé ne serait pas finalement qu'une vaste mise en scène répondant à « un plan de décentrations constantes et d'occultations de la vérité⁷³ ». Tout passe alors au crible du doute : « les témoins crédibles, la répression, la dissidence de l'écrivain et surtout la foi de l'observateur en sa propre capacité de penser et d'évaluer les choses avec objectivité⁷⁴ ». Comme la réalité fictive, la narration elle-même se trouve contaminée par cette mise en scène car le récit de l'investigation, mené durant toute cette deuxième partie par la voix du narrateur-enquêteur, devient un « rapport » en vingt-huit points, un compte rendu voulu par les autorités chinoises qui ont arrêté les enquêteurs ; le ton est alors celui d'une soumission totale :

Ce rapport n'est pas destiné à être publié. [...] Il est le fruit de notre méprise, de la mauvaise information que l'Occident a constamment de ce que l'Autre voit-ressent. De notre ingénuité aussi. [...] Nous souhaitons indiquer que nous avons été traités respectueusement et que personne ne nous a obligé à montrer ce journal. Nous l'avons remis dans le seul objectif d'apaiser notre conscience et de faciliter en partie le processus⁷⁵.

C'est donc la narration qui a été kidnappée et avec elle la possibilité de distinguer entre vérité et non-vérité, le rapport faisant apparaître notamment des photos et notes prises par l'écrivain chinois qui le montrent pleinement acteur et non victime de cette mise en scène barbare et des manipulations qui l'accompagnent.

Le récit de Carlos A. Aguilera progresse selon un procédé de surenchère de l'horreur : la Chine est considérée dans la troisième partie

73. Aguilera, Carlos A., *Teoría del alma china*, op. cit., p. 49.

74. Vimmrová, Pavlína, « Tú no saber nada de China », op. cit.

75. Aguilera, Carlos A., *Teoría del alma china*, op. cit., p. 53.

comme « un pays de nains⁷⁶ », rapportés à des singes de foire (une humanité donc diminuée symboliquement, puis animalisée) qui suscitent une haine poussée jusqu'à une soif d'extermination. Au-delà des actes de cruauté représentés, des humiliations poussées à leur comble et de l'extrême violence subie par les nains, l'Enfer représenté alors est un jeu sans merci avec la fiction, et ce aussi parce que tout se passe « comme si leur vie en soi [celle des nains] était déjà un grand film⁷⁷. » Dans cette partie du récit, un Allemand jamais nommé se lance dans le tournage d'un documentaire avec et sur les nains, dont il est dit que Werner Herzog en aurait copié de nombreuses scènes dans son film *Les nains aussi commencent petits* (film datant de 1970, dans lequel des nains prennent la domination de l'asile dans lequel ils sont enfermés, engendrant une grande anarchie et une escalade de violence). Tout est fait pour renforcer, si tant est que cela soit possible, la cruauté de l'entreprise de l'Allemand comme les liens avec d'autres fictions – par exemple, son ami le Prince autrichien est nommé Saurau à l'instar du personnage principal du roman de Thomas Bernhard *Verstörung* (traduit en français par *Perturbation*), une référence à une fiction qui suscite cette fois des associations avec la maladie, la mort et l'absurdité de l'existence.

Dans cette partie où ne cessent de s'entremêler le cruel et le grotesque, il est fait une part importante à la réception du film : « *Les Cahiers du cinéma* parlèrent du “préoccupant nazisme de cette génération⁷⁸”. » Si un mot aussi lourd de sens est lancé par un critique de cinéma dans une revue et réduit ainsi à une inquiétude somme toute assez superficielle (et distante, il s'agit d'une revue française et non allemande), il fait toutefois écho dans le récit d'Aguilera entre autres à l'évocation d'une correspondance de l'écrivain fictif de la deuxième partie avec Primo Lévi et leur débat épistolaire sur le terme de *Lager* (camp), ou encore aux commentaires du Prince autrichien sur ce que doit être un empire. Le terme de « nazisme » n'est donc qu'apparemment vidé de son sens. Et quand, dans ce contexte, le réalisateur parle fièrement de ses documentaires et « de ce qu'il considérerait comme tradition et rupture⁷⁹ »,

.....
76. *Ibid.*, p. 61.

77. *Ibid.*, p. 70.

78. *Ibid.*, p. 80.

79. *Ibid.*, p. 82.

l'opposition ainsi énoncée rappelle inmanquablement un concept clé de la pensée arendtienne (*Traditionsbruch*, rupture dans la tradition), concept sur lequel elle revient à plusieurs reprises pour comprendre le totalitarisme, notamment national-socialiste, dans l'Histoire :

La domination totalitaire en tant que fait institué, lequel en ce qu'il est sans précédent, ne peut être compris à l'aide des catégories usuelles de la pensée politique, et dont les « crimes » ne peuvent être jugés avec les critères moraux traditionnels ni punis à l'intérieur du cadre légal traditionnel de notre civilisation, a rompu la continuité de l'histoire occidentale⁸⁰.

Ces deux termes (tradition/continuité⁸¹), que le réalisateur vide de leur sens en les reprenant à son compte, ont pour effet de remettre en mémoire le mépris du totalitarisme pour la tradition dans la mesure où, comme l'analyse Hannah Arendt, tout cadre prédéterminé se trouve annihilé, des concepts fondamentaux repris et radicalisés (communauté, objectivité, etc.) et où « rien ne resta de cette expérience que l'opposition de la pensée et de l'action, qui, privant la pensée de réalité et l'action de sens, les rend toutes deux insignifiantes⁸². »

Si de cette manière il importe à l'écrivain cubain de « traduire ou mettre en scène⁸³ » les concepts politiques arendtiens, cette volonté atteint son comble dans la dernière partie du roman où est décrite une colonie japonaise, qui n'est rien d'autre qu'un camp de concentration, et où la « rupture dans la tradition » trouve une traduction littéraire. Réduits à des dénominations animales (entre autres, des rats, des meutes), à « un système de vie où les différences sont interdites⁸⁴ », les prisonniers politiques enfermés dans le camp incarnent eux aussi la « superfluité » (*Überflüssigkeit*) de l'être humain comme leur « absence au monde » (*Weltlosigkeit*). Les différents groupes de la colonie

80. Arendt, Hannah, « La tradition et l'âge moderne », *op. cit.*, p. 39-40.

81. Notons ici que les deux termes font également écho à un essai d'Octavio Paz, « La tradition de la rupture », paru en 1974 dans *Los hijos del limo*. L'œuvre d'Aguilera s'inscrit dans une tradition à la fois latino-américaine et européenne et peut être lue avec ce double regard.

82. Arendt, Hannah, « La tradition et l'âge moderne », *op. cit.*, p. 38.

83. Aguilera, Carlos A., Lettre du 6/10/2018, Archives personnelles.

84. Aguilera, Carlos A., *Teoría del alma china*, *op. cit.*, p. 97.

se battent sans idéologie, il n'est plus ni action, ni parler possibles, la déshumanisation est accomplie. Les archives du camp, dans lequel il est permis au narrateur de pénétrer, révèlent certaines pratiques qui sont autant de mises en scène d'éléments analysés par Hannah Arendt. Des archives, le narrateur indique que « leur fonction est d'emmagasiner les informations et d'enlevermettre des photos⁸⁵ ». Plusieurs fois dans le récit, on trouve ce genre d'amalgame entre vérité et mensonge pour pointer des contradictions ou des manipulations. Ici la seconde partie de la phrase a pour effet d'annuler la première et la fonction initiale des archives disparaît :

Comme tout le monde le sait, la colonie lors d'un grand acte public a brûlé la grande partie des livres qui racontaient l'Histoire jusqu'à ce jour [...] et adopta au milieu des années 1960 une nouvelle manière de la penser. Beaucoup plus lente, certes, mais plus exacte, sans marge, ni erreur⁸⁶.

La rupture dans la tradition a eu lieu, suggérant que cet événement inouï, avec tout ce qu'il implique, peut paradoxalement connaître toujours de nouvelles répliques. C'est là une des dimensions particulièrement troublantes des textes d'Abbas Khider et de Carlos Aguilera, à savoir la survivance de formes totalitaires bien au-delà des premiers régimes identifiés comme tels :

Les solutions totalitaires peuvent fort bien survivre à la chute des régimes totalitaires, sous la forme de tentations fortes qui surgiront chaque fois qu'il semblera impossible de soulager la misère politique, sociale et économique d'une manière qui soit digne de l'homme⁸⁷.

Les formes de totalitarisme telles qu'elles sont présentées dans les romans en question, qu'il s'agisse de l'Irak ou d'une Chine abstraite, sont bien l'expression d'une inquiétude commune d'une intensité dont témoigne l'actualité de la pensée de Hannah Arendt sur ce sujet.

85. *Ibid.*, p. 100.

86. *Idem.*

87. Arendt, Hannah, *Les origines du totalitarisme*, *op. cit.*, p. 812.

Dialogue poétique avec Hannah Arendt et son œuvre

Cette actualité de Hannah Arendt trouve une mise en forme plus prononcée encore chez le poète syrien Mohamad Alaaedin Abdul Moula. Celui-ci a commencé sa carrière littéraire en Syrie où il était familier de l'œuvre arendtienne pour avoir lu toutes les traductions disponibles en arabe – Hannah Arendt a été beaucoup lue et discutée parmi les intellectuels arabophones depuis les premières traductions de ses œuvres⁸⁸. Il dut quitter la Syrie et le régime d'Assad en 2011 pour vivre en exil au Mexique tout d'abord, puis en tant que lauréat lui aussi de la bourse Hannah-Arendt en Allemagne, plus précisément à Hanovre. C'est là, dans la ville de naissance de la philosophe, qu'il élabore le projet d'un recueil de quarante-deux poèmes en arabe écrits en dialogue avec Hannah Arendt et son œuvre⁸⁹. Il fait reposer ce projet sur leurs points communs biographiques (la fuite d'un régime totalitaire, l'exil, l'existence en tant que réfugié, la ville de Hanovre) et la convergence de leurs pensées, comme il l'écrit dans une lettre : « J'ai utilisé sa philosophie dans mon travail d'écriture parce que ses idées me représentent⁹⁰. » L'évidence de cette remarque n'est qu'apparente, vu les différences, entre autres, de contexte, de genre, de religion qui séparent le poète et la philosophe, mais c'est toujours sur leur proximité qu'il insiste. Certains poèmes sont traversés par la présence énigmatique de Hannah Arendt à Hanovre ou en Syrie et le poète invente et réinvente les moyens d'un dialogue avec ce qu'il nomme « le fantôme poétique⁹¹ » de la théoricienne, un échange fantasmé donc qui tantôt inspire des pensées arendtiennes, tantôt souligne une communauté de pensée et une même

88. Voir sur ce point un article de Jens Hanssen qui donne une vue d'ensemble précise de la réception de l'œuvre de Hannah Arendt dans le monde arabe depuis les premières traductions jusqu'à nos jours : Hanssen, Jens, « Reading Hannah Arendt in the Middle East: Preliminary Observations on Totalitarianism, Revolution and Dissent », *Orient Institute Studies*, n° 1, 2012.

89. Ces poèmes sont encore inédits. D'Abdul Moula ont été publiés en Allemagne plusieurs poèmes dans une anthologie. Voir Abdul Moula, Mohamad Alaaedin, « Gedichte », in Fouad El-Auwad (dir.), *Zwanzig Wege*, Norderstedt, Lyrik-Salon special, 2016, p. 80-89.

90. Abdul Moula, Mohamad Alaaedin, Lettre du 16/10/2018, Archives personnelles. Les citations des lettres et des poèmes encore inédits se font avec l'aimable autorisation de leur auteur. Qu'il en soit remercié vivement.

91. Abdul Moula, Mohamad Alaaedin, Lettre du 3/8/2019, Archives personnelles.

volonté de comprendre. Dans d'autres poèmes, le poète s'emploie plutôt à aborder certains aspects de l'œuvre de Hannah Arendt, comme la question des réfugiés dans un poème inspiré par l'essai « Nous autres, réfugiés » ou encore celle du totalitarisme.

Mohamad Alaaedin Abdul Moula considère le régime syrien comme un terrain d'étude privilégié pour une penseuse du totalitarisme : « Elle aurait développé certaines de ses idées sur les origines de la dictature en analysant le phénomène du système politique en Syrie⁹². » Et tout se passe comme s'il poursuivait à présent dans sa poésie cette réflexion. Dans le poème suivant, il se demande par exemple quand sera jugé Eichmann en Syrie :

"إيخمان" ولد مرة ثانية في سوريا،
أكل من مطبخ الشرّ، أرغفة الشياطين الحمراء،
شرب من دماء العصافير،
ارتدى قمصانا من حديد.
ها هو يوقّع على أوامر إلقاء الوطن كله في محرقة
يكتب بالنار، أسماء الدفعة الجديدة من المعتقلين،

إيخمان مرتعد من داخله،
مثل قافلةٍ تعبر في المتاهة ولا تصل إلا إلى السراب.

إيخمان الرجل المصحّ بالفولاذ،
ترتجف يداه حين ينام، وتنطفئ في جسده الأحلام.
لكنه يقوم صباحا ليواصل البحث عن أسماء القتلى.

أين سأحاكم إيخمان السوري؟

« Eichmann » est né une seconde fois – en Syrie.

Sorti de la cuisine du mal,

il mangea les pains des diables rouges,

but le sang des oiseaux

et enfila des chemises de fer.

92. Abdul Moula, Mohamad Alaaedin, Lettre du 14/7/2019, Archives personnelles.

À présent, il signe des ordres
qui envoient à la mort une nation tout entière.
Entre-temps, il veille au ravitaillement constant en prisonniers.
Il note les noms avec du feu.

Eichmann tremble
tel un cortège qui avance à travers un labyrinthe
pour finir par se retrouver devant un mirage.

Eichmann – “l’homme de fer”
Ses mains tremblent quand il dort.
Dans son corps, les rêves sont éteints.

Le lendemain, il se réveille,
pour poursuivre sa quête des noms des morts.

Où vais-je condamner le Eichmann syrien,
devant quel tribunal⁹³ ?

Qu’il soit considéré comme mal radical ou mal ordinaire, Eichmann demeure le nom emblématique du mal, dont l’Eichmann syrien n’est qu’un avatar, une transposition dans une autre époque, un autre lieu et un autre contexte qui semble s’imposer au poète : « Eichmann, un nazi de ce type, se trouve aujourd’hui en Syrie quand des responsables sans aucun sens moral assassinent des gens⁹⁴. » Le poème s’amorce sur un enchaînement d’images d’un mal radical, dont le lecteur sait au premier vers qu’il a lieu en Syrie aujourd’hui, mais qui évolue ensuite dans l’espace-temps abstrait du poème. Eichmann en Syrie se présente avec tous les éléments d’un monstre sorti droit d’un Enfer (« une cuisine du mal »), dont il se nourrit (« le pain des diables », « le sang des oiseaux ») et qu’il arbore comme un vêtement (« des chemises de fer ») qui soulignent sa rudesse et son inhumanité. C’est donc l’extrême

93. Abdul Moula, Mohamad Alaaedin, إلى رحمة أرندت (À Hannah Arendt), inédit.

94. Abdul Moula, Mohamad Alaaedin, Lettre du 3/8/2019, Archives personnelles.

cruauté, une cruauté infernale, qui est suggérée et qui laisse imaginer une domination toute-puissante. Celle-ci est traduite alors, en un contraste abrupte, en termes administratifs, et l'on reconnaît l'image du fonctionnaire nazi et de sa tâche soi-disant restreinte (ici signer des ordres) dans une entreprise de génocide qui le dépasse, l'argument répété inlassablement par Eichmann pour se défendre : « “Je n'avais rien à voir avec l'assassinat des Juifs” [...]. Il répétait donc indéfiniment que la seule chose dont on pouvait l'accuser était d'avoir “encouragé et contribué” à l'anéantissement des Juifs⁹⁵ ». Et tout comme Eichmann prétendait n'avoir fait que son devoir et obéi à la loi – « il se souvenait parfaitement qu'il n'aurait eu mauvaise conscience que s'il n'avait pas exécuté les ordres – ordres d'expédier à la mort des millions d'hommes, de femmes et d'enfants, avec un grand zèle et le soin le plus méticuleux⁹⁶ » –, le monstre sorti de l'Enfer dans le poème d'Abdul Moula est un administratif zélé, dont la signature engendre également une destruction totale, celle « d'une nation tout entière ».

Alors que, dans son rapport *Eichmann à Jérusalem*, Hannah Arendt souligne la dimension humaine – et non monstrueuse ou diabolique – d'Eichmann, le poète ici insiste tout d'abord dans les deux premières strophes sur son caractère démoniaque (jusqu'aux noms des prisonniers notés avec du feu) avant d'évoquer le quotidien banal d'un homme qui tremble, dort et se réveille. C'est le contraste et l'ambiguïté qui l'intéresse entre « l'homme de fer » et la faiblesse d'un homme qui tremble, un contraste et une ambiguïté finalement similaires à ceux que décrit Hannah Arendt à la toute fin de son rapport comme « la leçon que nous a apprise cette longue étude sur la méchanceté humaine – la leçon de la terrible, de l'indicible, de l'impensable *banalité du mal*⁹⁷. » Le poète emploie des images qui, tour à tour, suggèrent des contradictions inhérentes au personnage, ainsi le « tremblement » est-il introduit avec la première image d'un labyrinthe dans lequel le cortège d'Eichmann, aussi grand qu'il soit et aussi loin qu'il progresse, n'est jamais destiné qu'à une errance sans fin et une absence de sens, comme toute idéologie poussée à son comble. De même, l'image des mains tremblant dans le

95. Arendt, Hannah, *Eichmann à Jérusalem*, op. cit., p. 1040.

96. *Ibid.*, p. 1043.

97. *Ibid.*, p. 1262.

sommeil sont entourées de deux vers qui mentionnent l'un « un homme de fer », l'autre « des rêves éteints », tous deux symboles d'une humanité perdue. Les deux dernières strophes plus courtes reviennent à un même type d'interrogations. Et si Eichmann se réveille, c'est que l'humanité n'a toujours pas compris « la leçon apprise » et que ce mal aussi radical que banal est susceptible de se réveiller, le poète disait « renaître » dans le titre avec le même sens. Réveillé en Syrie, il peut se réveiller aussi partout ailleurs et la « quête des noms des morts » n'a pas de fin. D'où la question que l'on peut qualifier de désespérée dans le dernier vers. Se demander « où » et « devant quel tribunal » condamner l'Eichmann syrien, c'est formuler les mêmes questions que celles qui se sont posées au moment du jugement d'Eichmann quant à la légitimité du tribunal israélien, et de manière générale quant à la légitimité de quelque tribunal que ce soit face à une telle culpabilité. Le poète non seulement se heurte aux mêmes apories, mais aussi il se trouve seul. Et ce vers fait écho à une question posée par l'auteur dans un essai : « Pourquoi le monde avec tous ses gouvernements et ses organisations juridiques n'est-il pas en mesure de faire tomber ce système⁹⁸ ? » Aussi démesurée que soit la tâche qui incombe au Moi poétique telle qu'elle est formulée, le poème en lui-même est une accusation dirigée contre les exactions en Syrie, tout autant qu'un appel à la communauté internationale qui devra ou qui devrait un jour juger, ce que la mention du nom d'Eichmann ne fait que renforcer.

Le poète n'est pas complètement seul face à ces crimes, l'idée de solitude est reprise et enrichie dans un autre poème traitant lui aussi du totalitarisme en Syrie :

.....
98. Abdul Moula, Mohamad Alaedin, « Ich bin kein Deutscher, aber Deutschland ist ein Teil meiner Identität », in Ulrich Schreiber et Mira Soldo (dir.), *Ankunft, Literarische Reportagen geflüchteter Autoren und Autorinnen*, Berlin/Tübingen, Hans Schiler, 2018, p. 11-25, ici p. 24.

لا ليس عزلةً حين أنفردُ بذاتي،
من النافذة أرى الآخرين يأتون من زمان بعيد،
من زمان قادم،
من زمان بين هذا وذاك.
يلعبون معي الشطرنج على رقعة من موسيقى.
نرقص وسط الرقعة مثل الجنود المهرة.

نحنُ الذين بقينا على حافة رقعة الشطرنج
بعد أن هزمتنا ملكُ الهولوكست.
لكنه حين نام في قلعته،
عدنا إلى الرقعة نواصل الرقص...

لا ليس عزلةً...
أنا شطرنج الحياة،
فرحُ الآتي.

Ce n'est pas de la solitude quand je suis assis seul.
Par la fenêtre, je vois les autres
venir d'un temps passé,
venir d'un temps futur,
d'un temps entre celui-ci et celui-là.
Ils jouèrent aux échecs avec moi sur un damier de musique.
Tels des soldats chevronnés nous dansions au milieu de l'échiquier.

Nous, qui restâmes sur le bord de l'échiquier,
le roi de l'Holocauste nous vainquit.
Lorsqu'il retourna dans sa tour et s'endormit,
nous revînmes sur l'échiquier et poursuivîmes notre danse...

Ce n'est pourtant pas de la solitude...
Je suis le jeu d'échecs de la vie,
la joie de ce qui va advenir.⁹⁹

99. Abdul Moula, Mohamad Alaaedin, إلى حنة أرندت (À Hannah Arendt), inédit.

La solitude est trompeuse, nous dit le poème, et l'expérience d'une vie sous le totalitarisme ou une fois que l'on en a fui, pour être unique et hors de toute expérience connue, n'est pas seulement individuelle¹⁰⁰. Le poème est en trois temps : trois époques qui se confondent en un seul et même événement (passé, futur et un présent non nommé), trois images qui s'entremêlent (l'échiquier, la danse et la guerre). L'isolement initial du Moi poétique se voit rompu par l'arrivée des « autres », victimes indéfinies comme lui-même, un pluriel issu de différentes époques et circonstances, suggérant ainsi tout autant les points communs que la continuité d'une expérience qui aurait pourtant dû et devrait rester celle d'une catastrophe unique. Toutes ces époques se confondent en une irréalité partie d'échecs sur « un damier de musique », où le « ils » et le « moi » deviennent un « nous », et où jeu, stratégie et danse, où l'obéissance du soldat, la liberté du danseur et la réflexion du joueur d'échecs ne font plus qu'un. Malgré l'entremêlement poétique de toutes ces images, les heurts ne passent pas inaperçus, comme l'amalgame inattendu entre le concret et l'abstrait (le damier de musique), entre le soldat expérimenté et la danse (automatisme/obéissance d'une part et création/liberté d'une autre), ou encore entre les joueurs d'échecs et les figures du jeu d'échecs qui ne font plus qu'un. L'image du jeu d'échecs et des soldats, comme ces éléments assemblés et a priori inconciliables, ne trompent pas sur le caractère impitoyable de la danse qui est menée ici.

Celui qui décide du sort des vaincus, de ceux qui jouent et ceux qui ne jouent pas, de ceux qui ont une place sur l'échiquier et ceux qui restent condamnés à rester en marge est un personnage dont on ignore d'où il vient, dont on ne connaît ici ni le jeu, ni la stratégie et qui ne fait qu'apparaître puis disparaître de façon totalement arbitraire ; on pense alors inévitablement à la phrase d'ouverture du chapitre « Totalitarisme » : « Rien ne caractérise mieux les mouvements totalitaires en général, et la gloire de leurs leaders en particulier, que la rapidité surprenante avec laquelle on les oublie et la facilité surprenante avec laquelle on

.....
100. Hans Sahl développe cette même idée dans son roman *Die Wenigen und die Vielen* (littéralement : « Les rares et les nombreux » traduit en français par *Le troupeau perdu*) paru en 1959. Voir Sahl, Hans, *Le troupeau perdu*, Paris, Albin Michel, 1964.

les remplace¹⁰¹. » Son titre, « le roi de l'Holocauste¹⁰² », paraît tout aussi cruel que ridicule et la toute-puissance destructrice qu'inspire l'image du génocide se voit réduite à la fonction d'une figure sur un échiquier. Entre volonté propre et détermination, puissance et impuissance, subordination et responsabilité, homme et figure, ce personnage incarne nombre de contradictions relevées toujours et encore chez les accusés à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Il incarne également le pouvoir totalitaire qui dans l'Histoire s'éveille puis se rendort – même image que dans le premier poème –, ne laissant que de rares moments de trêve où la danse et le jeu sont de nouveau possibles. Dans une lettre, Abdul Moula écrit que :

Le poète ne peut être un orateur politique dans sa poésie. Ce qui prévaut pour lui, c'est l'art de la poésie et son monde esthétique. Bien sûr, il exprime sa vision politique et morale dans une expérience poétique, mais celle-ci demeure sa priorité¹⁰³.

Et le poème de reprendre en conséquence l'idée initiale d'une solitude trompeuse, nourrie cette fois du poème tout entier, pour s'achever sur une nouvelle image à travers laquelle le Moi poétique redevient un individu singulier et reprend à son compte le jeu d'échecs, suggérant à la fois une soumission au destin et une prise en main stratégique de sa propre existence. L'ultime vers s'ouvre sur une joie à venir, joie très incertaine, si l'on en croit le début du poème, et dont la promesse fragile est pourtant le seul don qui demeure au poète en exil. Ainsi s'annonce peut-être la foi, aussi ténue soit-elle, en un nouveau départ, là aussi une idée fondamentale dans l'œuvre de Hannah Arendt : « Parce qu'ils sont *initium*, un départ, nouveaux venus et novateurs en vertu de leur naissance, les hommes prennent des initiatives, ils sont portés à l'action¹⁰⁴. »



101. Arendt, Hannah, *Les origines du totalitarisme*, *op. cit.*, p. 611.

102. Le poète emploie le terme au sens large d'un génocide, en français le terme reste controversé. Voir sur ce point : Achcar, Gilbert, *Les Arabes et la Shoah*, Arles, Actes Sud, 2009.

103. Abdul Moula, Mohamad Alaaedin, Lettre du 20/01/2020, Archives personnelles.

104. Arendt, Hannah, *La condition de l'homme moderne*, *op. cit.*, p. 233.

Ainsi se lisent les théories de Hannah Arendt sur le totalitarisme à travers toutes ces œuvres si singulières, au-delà des différences entre les contextes dont sont issus les auteurs et au-delà de leurs intentions narratives respectives. Unis dans une même volonté de comprendre ce qui n'est plus ou n'est pas compréhensible, ils convoquent dans leurs œuvres les pensées arendtiennes qu'ils utilisent comme outil d'analyse critique, qu'ils illustrent, transposent, traduisent, complètent et poursuivent. Quand les auteurs réactivent les questions posées autrefois par Hannah Arendt sur la superfluité et l'acosmie, le mal et la responsabilité sous une dictature, la capacité de jugement, la vérité et le mensonge, l'état d'exception devenu la norme, la rupture dans la tradition, ils contribuent à souligner l'actualité – brûlante et inquiétante – de sa pensée. Comme la domination totalitaire est susceptible de surgir partout et à tout moment, de « se réveiller » pour reprendre l'image proposée par le poète syrien, les œuvres en question rappellent chacune à leur manière la nécessité, pour le dire avec Martine Leibovici de « maintenir notre vigilance en éveil¹⁰⁵ ». Dans ce même ordre d'idée d'une inquiétude omniprésente dans le contexte d'une société mondialisée, Étienne Tassin, partant des analyses de Hannah Arendt, va jusqu'à s'interroger sur « l'émergence d'une société globalitaire¹⁰⁶ ».

Ce qui est tout à fait frappant par ailleurs, c'est dans chacune des œuvres l'irréalité de ce monde hors du monde que signifie le totalitarisme, cette même irréalité qui entraîne à son tour un important travail aux confins de la réalité et de la fiction. « L'Histoire, rappelle Hannah Arendt, [n'est faite de rien d'autre que d'histoires et ces histoires sont faites, *traduction depuis la version allemande, NdA*] d'événements et non pas de forces, ni d'idées au cours prévisible¹⁰⁷. » Et la philosophe de souligner l'importance de dire ces événements quel que soit leur degré de fiction : « Qui dit ce qui est [...] raconte toujours une histoire, et dans cette histoire les faits particuliers perdent leur contingence et

105. Leibovici, Martine, « De l'obéissance en régime totalitaire », in *Hannah Arendt, Totalitarisme et banalité du mal*, Annabel Herzog (dir.), Paris, PUF, 2011, p. 15-36, ici p. 20.

106. Tassin, Étienne, « De la domination totale à la domination globale, Perspectives arendtiennes sur la mondialisation d'un point de vue cosmopolitique », in *Hannah Arendt, Totalitarisme et banalité du mal*, *op. cit.*, p. 147-169, ici p. 164.

107. Arendt, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, *op. cit.*, p. 320.

acquièrent une signification humainement compréhensible¹⁰⁸. » Dans cet engagement à comprendre ce que signifient les allers-retours entre l'Histoire et les histoires, il en va ni plus ni moins de la responsabilité des écrivains, et avec eux de la littérature. En cela s'exprime aussi la *citizenship*, citoyenneté si chère à Hannah Arendt : un engagement actif dans un monde commun qui se fait dans un échange de pensées. La littérature en est le lieu privilégié.

Bibliographie

- Abdul Moula, Mohamad Alaaedin, « Gedichte », in Fouad El-Auwad (dir.), *Zwanzig Wege*, Norderstedt, Lyrik-Salon spezial, 2016, p. 80-89.
- , « Ich bin kein Deutscher, aber Deutschland ist ein Teil meiner Identität », in Ulrich Schreiber et Mira Soldo (dir.), *Ankunft : Literarische Reportagen verfolgter Autorinnen und Autoren*, Berlin/Tübingen, Hans Schiler, 2018.
- Achcar, Gilbert, *Les Arabes et la Shoah*, Arles, Actes Sud, 2009.
- Agamben, Giorgio, *Homo sacer, L'intégrale 1997-2015*, Paris, Le Seuil, 2016.
- Aguilera, Carlos A., *Teoría del alma china*, Leiden, Bokeh, [2006] 2017.
- , « La literatura cubana está enferma », Conversation avec Claudia Apablaza, *Cubaencuentro*, 23/10/2007.
- Arendt, Hannah, *La condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1961.
- , *Eichmann à Jérusalem*, Paris, Gallimard, [1966] 2002.
- , « Vérité et politique », *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972.
- , « Du mensonge en politique », *Du mensonge à la violence*, Paris, Calmann-Lévy, 1972.
- , « Sur la violence », *Du mensonge à la violence*, Paris, Calmann-Lévy, 1972.
- , *Les origines du totalitarisme*, Paris, Gallimard, [1973] 2002.
- , *Vies politiques*, Paris, Gallimard, 1986.
- , « Responsabilité personnelle et régime dictatorial », *Responsabilité et jugement*, Paris, Payot & Rivages, 2005.
- Bochanski, Lisa, « Grenzerfahrungen », *exilograph*, n° 21, hiver 2013-2014, p. 10.
- Grjasnowa, Olga, *Gott ist nicht schüchtern*, Berlin, Aufbau, 2017.
- Hammelehle, Sebastian, « Opfer und Täter », *Der Spiegel*, n° 5, 2016.
- Hanssen, Jens, « Reading Hannah Arendt in the Middle East: Preliminary Observations on Totalitarianism, Revolution and Dissent », *Orient Institute Studies*, n° 1, 2012.
- Jaskulla, Gabriela, « Hannah-Arendt-Stipendium: Carlos Aguilera im Gespräch », *Literaturhäuser Niedersachsen*, 16/03/2010.
- Khider, Abbas, *Die Orangen des Präsidenten*, Munich, Btb, [2010] 2013.
- Klüger, Ruth, *weiter leben*, Göttingen, Wallstein, 1992. En français : *Refus de témoin*, Paris, Viviane Hamy, 2010.
- Leibovici, Martine, « De l'obéissance en régime totalitaire », in Annabel Herzog (dir.), *Hannah Arendt, Totalitarisme et banalité du mal*, Paris, PUF, 2011, p. 15-36.

108. Arendt, Hannah, « Vérité et politique », *op. cit.*, p. 333.

La pensée politique de Hannah Arendt dans la littérature contemporaine

- Loidolt, Sophie, « Hannah Arendts Phänomenologie der Pluralität », *HannahArendt.net*, n° 9, 11/2018.
- Mahrdt, Helgard, « “Auch das Schreckliche bedarf der näheren Untersuchung”: Ruth Klügers Autobiographie *weiter leben* im Lichte Arendtscher Gedanken », *Jura Soyfer, Internationale Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, n° 2, 2000, p. 3-10.
- Ricœur, Paul, « Préface », in Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1961 et 1983.
- Robin, Régine, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003.
- Sahl, Hans, *Le troupeau perdu*, Paris, Albin Michel, 1964.
- Schöngarth, Michael, « Terror und Kapital, Untersuchungen zur Substanzvorstellung im Totalitarismusbegriff Hannah Arendts », in Michael Weingarten (dir.), *Warum Hannah Arendt ? Aufklärungsversuche linker Missverständnisse*, Bonn, Pahl-Rugenstein, 2000, p. 84-105.
- Tassin, Étienne, « De la domination totale à la domination globale, Perspectives arendtiennes sur la mondialisation d'un point de vue cosmopolitique », in Annabel Herzog (dir.), *Hannah Arendt, Totalitarisme et banalité du mal*, Paris, PUF, 2011, p. 147-169.
- Traverso, Enzo, *Le totalitarisme, Le xx^e siècle en débat*, Paris, Le Seuil, 2001.
- Vimmrová, Pavlína, « Tú no saber nada de China », *La Havana elegante*, printemps-été 2013.
- Young-Bruehl, Elisabeth, *Hannah Arendt*, Paris, Anthropos, [ang. 1982] 1986.

Entramados de lo político en la obra de Claudia Piñeiro

Romain Magras

Université du Littoral Côte d'Opale
Histoire, Langues, Littératures et Interculturel (EA 4030)

Introducción

La novelista argentina Claudia Piñeiro (1960-...) ocupa un lugar de primer orden en el panorama editorial de su país desde 2005, año en el que *Las viudas de los jueves*, galardonada con el Premio Clarín en Argentina, registró récords de ventas. Las novelas siguientes, *Tuya* (2005), *Elena sabe* (2006), *Las grietas de Jara* (2009), *Betibú* (2011), *Una suerte pequeña* (2015) así como, más recientemente, *Las maldiciones* (2017), también sedujeron a numerosos lectores, convirtiendo a Piñeiro en la escritora argentina más leída actualmente. Varias de estas novelas lograron una visibilidad aún mayor al ser adaptadas al cine en los años siguientes a su publicación en Argentina. Este éxito y el reconocimiento de sus pares le han permitido a la escritora incrementar su presencia mediática y aprovecharla en discursos recientes (por ejemplo en su discurso de apertura de la Feria del Libro de Buenos Aires –2018–, en la FIL de Guadalajara –2018–, ante el Senado argentino –2018–, o al recibir en Barcelona el Premio Pepe Carvalho 2019), para defender la legalización del aborto en Argentina luciendo en todas estas apariciones públicas un pañuelo verde, señal de su compromiso con esta causa. Si los pañuelos blancos de las “locas”, madres o abuelas, de la Plaza de Mayo denuncian un crimen de Estado, el secuestro, la desaparición de adultos y la sustracción de menores durante la última dictadura, este pañuelo verde denuncia lo que representa, según Piñeiro, un nuevo crimen

de Estado: el de secuestrar simbólicamente el cuerpo femenino, y torturar o causar la muerte de las mujeres que abortan clandestinamente recurriendo a métodos que ponen en peligro sus vidas. Aunque Piñeiro nunca se ha reclamado de ningún partido político, a través de este combate (su intervención ante el Senado argentino es ya un ejemplo paradigmático), como figura pública, Piñeiro adquiere una innegable dimensión política, una dimensión que se ha ido afirmando bastante recientemente.

Esta visibilidad de la autora en el debate político nos invita a preguntarnos en qué medida este posicionamiento político se trasluce en su obra novelesca. Sus numerosos lectores buscan seguramente ante todo lo que se espera de una novela negra: uno o varios muertos, una encuesta, suspense y la resolución final de dicho crimen. A partir de una anécdota del capítulo 9 de *Las viudas de los jueves* que le confiere a una remera de brillantes un valor altamente simbólico desde un punto de vista político, Carlos Zanón hace la siguiente declaración, que valdría para toda la obra novelesca de Piñeiro:

Claudia Piñeiro nunca nos da saldos. Su exigencia es máxima. Mira y ve. Entiende a la gente, incluso a aquella a la que no comprende. [...] Porque te explica, en unas pocas páginas, qué es la desigualdad, qué es el resentimiento, qué es el cuarto de las escobas y qué el cuarto de recibir visitas. No hay moraleja ni moralina. Te pone un espejo en el camino mientras la novela sigue caminando. Y ahora ya no estamos tan seguros ¿Es innecesario para la trama? Quizás. ¿Es necesario para que el libro sea literario, importante, que descubra lo oculto? Por supuesto. (Zanón 2019)

Según él, estas novelas no expresan, pues, ningún discurso político pero descubren lo oculto, nos hacen menos seguros y, retomando a Rancière, es precisamente lo que las hace políticas, porque reconfiguran lo sensible modificando su reparto (Rancière 2008: 66). Para Rancière, la actividad política consiste en desplazar un cuerpo del lugar que le estaba asignado o en cambiar la definición de un lugar, hacer visible lo que no tenía que serlo, hacer oír un discurso en un lugar reservado al ruido y hacer oír como discurso lo que solo se oía como ruido (Rancière 2007: 53).

¿Qué es lo que la novelística de Piñeiro vuelve visible? En el siguiente trabajo, proponemos una aproximación global a su obra para evidenciar

que, desde sus primerísimos textos, la cuestión de las relaciones dentro de la pareja, la de la maternidad y, por ende, el papel social atribuido a la mujer en Argentina constituyen el verdadero eje que vertebra su obra. Trataremos de destacar las manifestaciones de esta temática dentro de la producción de Piñeiro señalando cómo el posicionamiento político de la autora consigue una magnífica eficacia narrativa a pesar de la sutileza con la que Piñeiro lo inserta en el espacio textual. También intentaremos abordar la manera en la que sus novelas negras –género predilecto de Piñeiro– dicen las relaciones de poder en el seno de sociedad argentina contemporánea a través del destino desafortunado de las heroínas de sus ficciones.

La novela negra, un género para textualizar lo político

Claudia Piñeiro se ha afirmado estos últimos 15 años como una figura ineludible entre los autores de novelas negras, al punto de ser galardonada y traducida a muchos idiomas. Este género, a diferencia de la novela policiaca tradicional, representa un marco bastante eficaz para producir el “disenso” rancieriano, para quebrar la unidad del consenso reconfigurando lo sensible (Rancière 2008: 67-70).

Las novelas que fundaron el género policiaco se articulan en torno a una investigación racional que apunta a esclarecer el móvil, las circunstancias de un acto delictivo y a identificar al autor del delito o crimen. Esta investigación suele correr a cargo de un detective generalmente dotado de una increíble capacidad de deducción y perteneciente a un universo más bien burgués, como los famosos Chevalier Auguste Dupin (Edgar Allan Poe), Hercule Poirot (Agatha Christie) o Sherlock Holmes (Conan Doyle). La resolución final del enigma le confiere la novela policiaca tradicional un alcance social: expresa la fe en la razón, y su desenlace restaura simbólicamente el orden social que había sido perturbado por este suceso delictivo. Javier Sánchez Zapatero declara así que:

La novela policiaca ha de ser considerada un producto cultural deudor de un contexto muy concreto, determinado por estructuras socioeconómicas y políticas y por la formación de una clase burguesa para la que las

narraciones basadas en la supremacía de la razón actúan como sostén ideológico de sus principios y aspiraciones. (Sánchez Zapatero 2014: 7)

En estas novelas, las más de las veces, las víctimas cumplen el papel de meros motivos narrativos alrededor de los cuales se articula la trama y, asimismo, el marco geográfico solo desempeña en ellas un papel secundario, como lo pueden ilustrar las novelas de Agatha Christie, que siempre se desarrollan en espacios geográficos diferentes.

Este modelo canónico de la primera novela policial ha ido esfumándose para casi desaparecer de la producción contemporánea, principalmente en provecho de la “novela negra” que, por su parte, no apunta a consolidar los cimientos de una sociedad. Casi al revés, “parece definirse por una concepción de la realidad pesimista, carente de confianza en ningún criterio ordenador que permita dotar de sentido a un mundo que se considera tan violento como caótico” (Sánchez Zapatero 2014: 7).

Los detectives de este género en boga a partir de la década de los 1920 con Dashiell Hammett, Raymond Chandler o James M. Cain son unos seres imperfectos de tan profundamente humanos, seres que confían en sus intuiciones, a quienes suele beneficiar la casualidad en el desarrollo de sus investigaciones y que, cuando lo necesitan, no vacilan en usar la fuerza para conseguir sus fines. Al bucear en la mente del asesino ahondando, por ejemplo, en sus motivaciones, las novelas de estos autores también brindan un conocimiento poco entusiasta de un mundo en el que la vida no parece tener mucho valor mientras que la muerte aparece como:

[...] la consecuencia de un entorno en el que prima la corrupción, la violencia institucional o la injusticia social. [...] De este modo, en la novela negra la investigación se transforma en una mera excusa para mostrarnos un mundo complejo y lleno de peligros. El reflejo ambiental se convierte así en característica esencial del género, que aporta una dimensión social capaz tanto de retratar el contexto histórico como de cuestionar el orden establecido a través de un discurso transgresor que critica los mensajes oficiales al tiempo que ilumina aspectos de la realidad tradicionalmente no transitados. (Sánchez Zapatero 2014: 8)

Las declaraciones hechas por Piñeiro el 31 de enero de 2019 en su discurso de recepción del Premio 2019 de Novela Negra Pepe Carvalho confieren esta misma función al que ha elegido como su género predilecto. En este discurso, tras celebrar y honrar la memoria de compatriotas que consagraron el género policiaco en Argentina –Borges, Bioy Casares, Puig, Silvina Ocampo, Saer, Piglia–, ella considera que toda la tradición policial nacional oscila entre dos polos que serían por un lado la estructura formal y la certidumbre borgesianas y, por otro, la *ficción paranoica*¹, la incertidumbre paranoica de Piglia. Retomando la idea de Mempo Giardinelli, para quien todo escritor latinoamericano atento a la realidad que lo circunda acaba siempre escribiendo “novela social y policial”, Piñeiro afirma que:

Para contar una sociedad necesitamos contar los crímenes que en ella se cometen. Y para explicar un crimen hay que contar la sociedad que le ha dado lugar. Los crímenes de la dictadura militar en la Argentina, la desaparición de personas, son crímenes que fueron cometidos en nuestra sociedad. La apropiación de menores durante la dictadura también. (Piñeiro 2019a)

El buen conocedor de la obra de Piñeiro objetará que los crímenes de Estado de la última dictadura militar no se evocan en sus novelas negras, y que la única excepción es su relato autobiográfico *Un comunista en calzoncillos* (2013), una parte de cuya intriga transcurre durante el verano del año 1976. En efecto, todas sus ficciones están ambientadas en la Argentina actual, la del tercer milenio, la Argentina democrática posterior a la crisis de 2001, una sociedad en la que, para Piñeiro, las

-
1. Según Piglia: “La ficción se vuelve paranoica porque quien la interpreta debe buscar los sentidos e hilos perdidos que hilvanan la verdad”. En *Blanco Nocturno* (2010), el comisario Croce le pregunta a Renzi quién mató a Durán: “Vos leés demasiadas novelas policiales, pibe, si supieras cómo son verdaderamente las cosas... No es cierto que se pueda restablecer el orden, no es cierto que el crimen siempre se resuelve... No hay ninguna lógica. Luchamos para restablecer las causas y deducir los efectos, pero nunca podemos conocer la red completa de las intrigas... Aislamos datos, nos detenemos en algunas escenas, interrogamos a varios testigos y avanzamos a ciegas. Cuanto más cerca estás del centro, más te enredas en una telaraña que no tiene fin. Las novelas policiales resuelven con elegancia o con brutalidad los crímenes para que los lectores se queden tranquilos”. (Piglia 2010: 283)

mujeres sufren actualmente una violencia de Estado, la de la prohibición del aborto libre², y la escritora expresa muy explícitamente la función que ella le confiere a la novela negra al respecto:

No tengo dudas de que de estos crímenes cometidos contra las mujeres hablará mucha de la literatura negra que se está escribiendo en estos momentos en la Argentina. Porque quién sino el género negro para contar una sociedad. Y para hacer justicia; aunque sea justicia poética. (Piñeiro 2019b)

Para Piñeiro, la novela negra tendría entonces como principal objeto (además del de relatar un crimen e intentar dilucidarlo) tematizar la violencia social padecida por las mujeres argentinas y rendirles justicia, una justicia poética que actúe como el eco de su posicionamiento político ante el Senado argentino.

¿Cómo se tematiza en las novelas de Piñeiro este “crimen” del que las mujeres argentinas son víctimas? ¿Mediante qué estrategia, a través de qué procedimientos? En el citado discurso de recepción del Premio Pepe Carvalho, Claudia Piñeiro recordaba que venía de la periferia, de los márgenes, esto es: de una marginalidad literaria (la de una autora que cultiva un género menor), de una marginalidad geográfica (la del Sur frente a los centros mundiales del poder) y de la marginalidad genérica: el ser mujer.

Veremos que el universo novelesco de Piñeiro, al mismo tiempo que se esmera en convertir estas marginalidades en una fuerza, reconfigura el universo sensible porque les da una mayor visibilidad a las mujeres en la sociedad argentina contemporánea y les confiere casi sistemáticamente el protagonismo y el papel de narradoras. Es decir que les da voz, hace de la mirada de estos personajes femeninos un prisma a través del cual

-
2. Dice Piñeiro: “20 femicidios en un mes. Son estos crímenes los que hacen que las argentinas salgamos a la calle a gritar #NiUnaMenos. [...] Pero también hay en mi país otro crimen perpetrado contra mujeres: el derivado de la práctica clandestina del aborto que sigue prohibido en la Argentina [...]. Cuando en mi país una mujer decide abortar y es obligada a hacerlo fuera del sistema de salud, alguien, no ella, está cometiendo un crimen y es responsable. Y ese alguien es el Estado que la deja librada a su suerte”. (Piñeiro 2019a)

brinda a sus lectores su propia visión femenina de la sociedad argentina actual.

Novela negra y maternidad

Tuya (2005)

El motor de la intriga de la primera novela negra de Piñeiro, *Tuya* (2005), es la encuesta que gira alrededor de la muerte de Alicia, secretaria y amante de Ernesto Pereyra, una muerte ocurrida accidentalmente durante una riña entre los dos amantes, cuando Ernesto le anuncia a Alicia su decisión de poner fin a su relación. Inés, la esposa de Ernesto, se entera de las infidelidades de su marido con su secretaria y asiste dentro de su coche a la disputa que lleva a la muerte de Alicia. Luego, la esposa engañada decide llevar a cabo personalmente una investigación que va revelándole la vida secreta de su marido y termina aniquilando la imagen perfecta que ella tenía y quería que los otros tuvieran de su propia familia.

En los primeros capítulos, es Inés quien asume el papel de narradora en primera persona, una narradora que no es omnisciente, lo cual hace que el lector se entere de las cosas al mismo tiempo que ella, asuma como ella el papel de detective y entre en la psicología de la protagonista al filo de la lectura de sus reflexiones personales.

Compadeciéndose de Ernesto y resuelta a seguir con él, Inés derrocha para protegerle una energía y una imaginación sin límites para borrar, en caso de que reaparezca el cadáver de Alicia, todos los indicios que queden de la relación que su marido mantuvo con ella.

La encuesta de Inés no está entonces encaminada a descubrir un crimen sino a encubrirlo, hasta tal punto que no duda en penetrar en el departamento de la difunta Alicia para destruir todas las pruebas de esta relación. Inés adopta así dos posturas: la del investigador-detective y la del criminal, una inversión de los papeles que se vuelve en contra de ella. Inés se da cuenta muy –o demasiado– tarde de que, si Ernesto quería dejar a Alicia, era en realidad porque mantenía una relación con otra mujer, Charo, la joven sobrina de esta. Al descubrirlo y al entender que Ernesto se ha ido de viaje con Charo a Río de Janeiro, en un

mensaje anónimo que manda a la policía, Inés dice dónde está el cadáver de Alicia, esperando que encarcelen a su marido. Contra toda previsión, la estratagema urdida por la crédula Inés funciona al revés: Charo y Ernesto la usan para que, tras el encuentro del cadáver de la víctima, la policía le atribuya a la esposa engañada el asesinato de Alicia.

La ingenuidad, por no decir la ceguera de Inés, también queda patente en la esfera de lo íntimo, lo que empeora todavía más la percepción que tiene el lector de una protagonista totalmente equivocada y perjudicada. Así, además de descubrir las dotes de manipuladora que Inés pone al servicio de su marido para protegerlo, el lector se entera de que, muchos años antes, Inés quedó voluntariamente embarazada de Ernesto para que este no tuviera más remedio que casarse con ella. Es decir que ella usó conscientemente en provecho suyo los límites, las prohibiciones legales que sufren las mujeres argentinas en lo que se refiere al derecho al aborto; en otras palabras, Inés se ha hecho la celosa agente de un sistema que oprime a muchas mujeres argentinas.

Piñeiro usa así diferentes procedimientos para socavar en esta novela, a través del destino de la desafortunada Inés, el papel social reservado a la mujer argentina, para cuestionar la presunta necesidad de maternidad de la mujer como marcador social: en varias ocasiones, por ejemplo en cuanto a la ropa de Ernesto o la preparación de la maleta de este antes de que se vaya de viaje, Inés actúa como si ella quisiera ser la “madre” de su propio marido; quiere gestionarlo todo en su lugar, un comportamiento que acaba volviéndose contra ella, como si ella se mereciera la situación que padece.

Asimismo, en lo que concierne a la relación que ella mantiene con su hija adolescente, Lali, su propio papel de madre es un fracaso total. Obsesionada por maquillar la muerte de Alicia, por minimizar el dolor que le causa la relación extraconyugal de su marido considerándose incluso como la responsable de esta situación, Inés resulta incapaz de darse cuenta siquiera de que Lali está embarazada, hasta se empeña en percibir a su propia hija como una rival en la pareja que forma con Ernesto.

Varios capítulos cortos intercalados, que reproducen diálogos de Lali con una amiga suya o con su novio Iván, escenifican de forma particularmente eficiente a través del personaje de Lali lo difícil que resulta

comunicar sobre la cuestión del aborto, sobre el aislamiento de ciertas mujeres frente a la cuestión de la maternidad, y expresa muy bien el dilema que se les plantea a las mujeres que quedan embarazadas sin quererlo. La madre de Iván, que imputa a Lali toda la responsabilidad de su embarazo, encarna el discurso social que prevalece en la Argentina al respecto: la maternidad es un acontecimiento que solo les ocurre a las mujeres y que les concierne exclusivamente.

Los diálogos de varios capítulos hacen visible esta violencia, este “crimen de Estado” sufrido por las mujeres; es particularmente llamativa la escena en que Lali, que ha logrado reunir la suma de dinero necesaria para abortar secretamente en una clínica, se ve obligada a renunciar a la intervención por ser menor de edad.

El desenlace particularmente negro de esta novela no restablece el orden burgués como lo haría una novela policial clásica, pero es edificante. Al entender que está a punto de ser detenida, Inés, esposa engañada y detective equivocada, sigue el auto de Ernesto y Charo, que creen tener el camino libre. Inés saca una pistola que lleva las huellas dactilares de Ernesto y mata a Charo pegándole un tiro en la cabeza. Inés elige desquitarse de su rival y no de su marido doblemente infiel. Luego, llama por teléfono a su madre que no la escucha y no la deja expresarse libremente, como si fuera tan ciega como su hija. Volviendo a la « revancha » de Inés, parece que ella, a pesar de todos sus errores pasados, decide seguir equivocándose hasta el fin. La que se desquita realmente al final de la novela es Lali. La joven, luego de dar a luz, declara al registro civil no saber quién es el padre de su hija. Asimismo, Lali dice no tener padres. A través de este doble parricidio simbólico, Lali, representante de la juventud, de las próximas generaciones de mujeres, asume la rebelión que su madre no puede llevar a cabo; al rechazar la herencia familiar, Lali condena por extensión unos códigos sociales vigentes que según ella alienan la libertad de las argentinas.

Al terminar la lectura de la novela, el lector tiene sobradas razones para interrogarse sobre el sentido de su título, “Tuya”, obviamente polisémico. Este pronombre posesivo, atribuido primero por la esposa-detective a Alicia³, la primera amante de Ernesto, remite

.....
3. Al principio de la novela, Inés descubre en el maletín de su marido un corazón

en realidad a la segunda, Charo, que acaba teniendo un destino trágico como el de su tía. Este pronombre posesivo que despista a la protagonista, el lector puede extrapolarlo a la misma protagonista, Inés, que contra viento y marea se mantiene solidaria con su marido, sigue siendo “suya”, aunque él la engañe una y otra vez. Como si, a través de esta novela que deja malparados a todos sus personajes femeninos con excepción de la joven Lali, Claudia Piñeiro quisiera decirles a las mujeres, a todas las mujeres, que se equivocan cuando deciden fundamentar su relación con un hombre en términos de posesión y, por ende, de sujeción.

Elena sabe (2007)

La lectura de *Elena sabe*, publicada dos años más tarde, en 2007, también invita a considerar esta obra como ficción de la política que el Estado argentino ejerce sobre el cuerpo femenino; a través de la investigación que la protagonista lleva adelante, el posicionamiento político de Piñeiro resulta entramado.

Aquí, como en todas las novelas de Piñeiro, el punto de partida de la investigación es un cadáver, pero con un detalle: la investigación la lleva a cabo una anciana, un detective totalmente improbable. Como madre, busca en la esfera de lo más íntimo, busca desde el interior, desde la introspección, desde lo más cercano, como en *Tuya* o en la novela más reciente *Una suerte pequeña* (2015). Esta detective es Elena, una anciana enferma de Parkinson que, tras la muerte de su hija Rita, decide a pesar de su minusvalía esclarecer las circunstancias de lo que las autoridades civiles y religiosas (el inspector de policía Avellaneda y el cura-confesor de su hija), consideran como un suicidio. Elena no concibe que su hija Rita haya podido suicidarse, máxime un día de tormenta por la fobia que Rita les tenía, y además ahorcándose del campanario de la iglesia el día de Corpus Christi, puesto que era muy devota.

El título de la novela, “Elena sabe”, funciona como en *Tuya*, dado que traduce un error de la protagonista, un error que el lector entiende antes de que ella acepte reconocerlo: Elena « sabe », Elena tiene convicciones ;

dibujado con rouge, cruzado por un “te quiero” y firmado “tuya”. Al descubrir a los dos amantes en la escena siguiente, Inés está convencida desde el principio de que Alicia es “Tuya”. Piñeiro 2005b: 8.

Elena cree que, al contrario del inspector y del cura, sabe quién era su hija y qué ha podido pasarle. Ahora bien, su indagación que tenía como meta la de dilucidar la muerte de su hija, termina revelándole sus propias equivocaciones, o sea que le revela a Elena que en realidad ella no sabe nada. La detective pasa así del presunto saber a la ignorancia, al no-saber. Por su enfermedad, la memoria de la protagonista es fragmentaria y sus momentos de lucidez solo duran el tiempo que surten efecto sus medicinas. Por medio de los intercambios que tiene con Avellaneda y con el cura, Elena acaba descubriendo, a pesar de no entenderlo, que su hija (que vivía con ella) sufría una depresión porque no aguantaba el carácter tiránico de su madre; Rita tampoco conseguía aceptar la idea de terminar volviéndose la madre de su propia madre cuando la enfermedad la hiciera totalmente dependiente de ella.

Una vez más, la investigación central en torno a una muerte deriva, se enfoca en la esfera de lo íntimo, en las manifestaciones familiares e, implícitamente, en la denuncia del sistema de valores que prevalece, a escala mayor, en la sociedad argentina: como en novelas anteriores, lo que se plantea sobre todo aquí es la cuestión de la relación que tiene la mujer con la maternidad.

La pesquisa que esta detective improvisada lleva a cabo le revela en realidad su propia culpabilidad, su propio fracaso. Entre sus errores está el hecho de haberle impuesto a Rita una suerte de determinismo cultural, por ejemplo al considerar que su hija había fallado en su vida al no darle nietos, como si el hecho de ser madre fuera la condición *sine qua non* de la realización personal de una mujer. Como otras novelas de Piñeiro, *Elena sabe* echa luz sobre los resortes de una sociedad de apariencias, de ilusiones, en particular mediante recurrentes referencias al cuento de Andersen “El traje nuevo del emperador” (1837), que Elena solía contarle a Rita cuando era una niña; o a través de la actitud del cura, representante de la Argentina católica hostil al aborto que, a pesar de estar convencido de que la muerte de Rita fue un suicidio, lo hace todo para defender la hipótesis de que fue accidental y darle a Rita un entierro normal que no dé que hablar.

Como el parricidio simbólico que perpetra Lali en *Tuya*, el suicidio de Rita en *Elena sabe* representa la máxima rebelión frente al destino que le imponen las palabras de los médicos y su propia anatomía: el

destino de procrear y la obligación de anteponer este imperativo cultural a sus propias aspiraciones. Como afirma Marina Bettaglio, “la manera en la que el delito se articula, narra, interpreta, codifica y castiga refleja aspectos fundamentales de la cultura y la sociedad en la que se origina” (Bettaglio 2018: 405). Ferviente católica y también opuesta al aborto, Rita elige ahorcarse el día de la fiesta del Corpus Christi en el campanario de la iglesia, en el símbolo de la institución que le adscribía un papel que en realidad ella no estaba dispuesta a asumir; y lo hace con una puesta en escena que la consagra como mártir. Coincidimos entonces también con Bettaglio, para quien “*Elena sabe* [...] es, en realidad, una denuncia de los aspectos más devastadores de la maternidad concebida como servicio al patriarcado, apoyado por las mismas mujeres, cómplices de un sistema de explotación y prevaricación” (Bettaglio 2018: 408).

En efecto, lo que es particularmente significativo en el enfoque elegido por Piñeiro y ya observado en *Tuya*, cuya protagonista andaba por su vida totalmente equivocada, es el hecho de que la autora dote sutilmente su ficción de una dimensión edificante, recurriendo a contraejemplos, creando personajes femeninos que no son mujeres comprometidas, reivindicativas, deseosas de cambios ni, al revés, personajes masculinos que encarnen el *diktat* patriarcal. Por el contrario, Piñeiro insiste en la propia responsabilidad de las mujeres en lo que concierne a la reproducción de este determinismo social, sobre todo a través de la educación que les dan a sus propias hijas. Para ilustrarlo, cabe señalar al respecto el fuerte contraste que existe en el relato autobiográfico y autoficcional *Un comunista en calzoncillos* entre la imagen bastante deplorable que Piñeiro da de su madre y la de su padre, que parece el único preocupado por que su hija tenga una buena carrera y no dependa económicamente de ningún hombre.

Al leer *Elena sabe*, el lector va tomando conciencia de la tiranía que ejerce Elena sobre su hija Rita, con la que no comunica sino a través del enfrentamiento. Nos enteramos de que, cuando Rita tenía unos veinte años, su madre la sometió a un examen ginecológico traumatizante para convencerla de que tenía un útero y que entonces era capaz de tener hijos. Más tarde, reproduciendo el modelo inculcado por su madre, Rita presionó a una muchacha, Isabel Guerte de Mansilla, que había quedado embarazada y que deseaba abortar, para convencerla de

conservar el bebé que llevaba en su vientre. Durante una entrevista que tiene con Isabel en el marco de su pesquisa, Elena se entera de que el marido de Isabel la violaba y de que Isabel no había dejado de maldecir a Rita hasta el punto de desear su muerte por haberla obligado a conservar el bebé (Piñeiro 2006: 147).

Como hemos podido verlo a través de estas dos novelas de un detectivismo bastante particular, el posicionamiento político de Piñeiro se entrama sutilmente haciendo visible lo invisible, usando la pesquisa llevada a cabo por sus protagonistas para brindar un buceo en la psicología de mujeres comunes y para mostrar a través de su experiencia personal los resortes mediante los cuales pesan y se reproducen los códigos sociales que las alienan, cuando no son ellas mismas las que los reproducen inconscientemente.

En novelas posteriores como *Las viudas de los jueves* o *Betibú*, esta problemática de la relación de la mujer con la maternidad sigue en filigrana pero se desdibuja, ocultada por la cuestión del poder. Vuelve al primer plano en *Una suerte pequeña* (2015), enfocada a través de la temática de la muerte, del abandono del hijo, de la ausencia del hijo. Aunque oblicua, la aproximación de Piñeiro a este tema no deja de ser particularmente eficaz, como lo vuelve a ilustrar, de forma contundente, el reciente volumen de cuentos *Quién no* (2019), por ejemplo a través del relato corto “Basura para las gallinas” (Piñeiro 2019d: 51-57) que, sin decirlo ni representarlo, describiendo solo a una anciana que lleva una bolsa para tirarla a la basura, brinda al lector una horrenda visión de los abortos clandestinos y de las muertes que causan en Argentina.

Novela negra y relaciones de poder

Como lo acabamos de proponer, novelas negras como *Las viudas de los jueves* (2005), *Las grietas de Jara* (2009), *Betibú* (2011) y, todavía más *Las Maldiciones* (2017), ambientada en el mundo político, se enfocan en la cuestión de las relaciones de poder en el seno de la sociedad argentina contemporánea.

Las viudas de los jueves (2005)

Las viudas de los jueves, el *best-seller* que le confirió notoriedad a Piñeiro, transcurre principalmente en un *country*, nombre dado en Argentina a barrios cerrados de alta categoría, relucientes microcosmos hiperseguros, refugios para las clases adineradas que aspiran a disfrutar de un modo de vida apacible lejos del bullicio y de la inseguridad de Buenos Aires. Estos barrios que se multiplicaron a partir de los años 1990. La ilustración de la tapa de la novela no deja lugar a dudas: el cerco detrás del cual se puede divisar un paisaje agreste que puede ser el de los *countries* plasma a la vez la separación que existe entre clases sociales, plasma la exclusión y, por extensión, si relacionamos esta fotografía con el título de la obra, el encierro de las mujeres en este universo.

“Las viudas de los jueves” es el nombre con el que se han bautizado para bromear –sin saber que la expresión resultaría lamentablemente premonitrice– las esposas de varios residentes del *country-club* *Altos de la Cascada* que se reúnen todos los jueves para jugar a las cartas. Esta apelación que evoca la muerte conyugal cobra todo su sentido ya desde las primeras páginas de la novela cuando, un jueves de septiembre de 2001, se descubren los cadáveres electrocutados de tres de estos hombres flotando en la piscina de uno de ellos, Tano.

La narración corre alternativamente a cargo de Virginia, la esposa de Ronie, el único superviviente del grupo de amigos, puesto que la noche de la tragedia volvió más temprano a su casa, y de un narrador heterodiegético omnisciente. Por su profesión de agente inmobiliaria, Virginia conoce el barrio mejor que nadie y hace visitar algunas de estas lujosas casas a unos clientes deseosos de instalarse allí; narra lo que sabe en la “libreta roja” que siempre tiene encima. Pero las máscaras no tardan en caer, el lector va descubriendo paulatinamente los secretos y las miserias que encubren estas suntuosas fachadas.

Otra vez, la ficción de Piñeiro se enfoca en las apariencias engañosas, y es una pareja de adolescentes que viven en el *country*, Juani y Romina, la que le permite al lector ver el otro lado del espejo. Como Lali en *Tuya*, ambos representan por su juventud la posibilidad y la esperanza de cambiar el mundo que los rodea al violar los códigos y las prohibiciones que rigen el poder en el mundo en que viven. En esta novela que transcurre

casi a puerta cerrada, el personaje de Romina encarna la dialéctica de la inclusión y de la exclusión en la cual la obra está enfocada: hija adoptada, se llamaba inicialmente Ramona, pero sus padres decidieron rebautizarla para intentar borrar sus orígenes humildes y facilitar su integración y aceptación en el seno del microcosmos del *country*, algo difícil dado que su tez oscura delata su procedencia (Piñeiro 2005a: 251). Juani y Romina forman una “pareja” por el sentimiento de extrañeza que ambos experimentan en el seno de esa micro-sociedad. Pertenecen al mundo del poder por ser hijos de residentes, pero se sienten extranjeros como el personal doméstico que guarda cola cada día delante de la barrera para entrar; son extranjeros en el interior de este territorio cercado. Representan pues un eslabón entre el mundo del poder, el de adentro, y el mundo de los excluidos, el de afuera, que quieren descubrir, aunque están convencidos de que el encierro los protege de “los otros”⁴. Este sentimiento de protección les garantiza una mirada distanciada, observan su propio mundo desde una perspectiva bastante objetiva. Uno de sus juegos consiste precisamente en treparse a los árboles con su filmadora para espiar lo que pasa realmente dentro de las casas, y las imágenes que graban, pruebas irrefutables de la hipocresía reinante, hacen añicos este universo tan respetable, este orden tan incontestable. Un claro ejemplo: cuando enseñan a sus padres la filmación de un residente que pega violentamente a su perro antes de violarlo. También nos enteramos gracias a Romina de que Ernesto (su padre) se dice *doctor* aunque no terminó el secundario (Piñeiro 2005a: 220). Como bien sintetiza Romina, “No importa mucho qué dice, a quién nombra, qué títulos usa, ni qué palabras. Total es todo mentira” (Piñeiro 2005a: 221).

Al emboscarse así para espiar los secretos de los residentes, Juani y Romina se afirman como rebeldes que transgreden las prohibiciones y reaccionan en contra de un conformismo representado por las

-
4. “En *La Cascada* Romina se siente una extraña. Juani también se siente un extraño. Por eso debe ser que se sienten tan bien el uno con el otro. Y que planean irse juntos a recorrer juntos el mundo, algún día, cuando terminen el colegio”. (Piñeiro 2005a: 251) “Un día Romina atiende la línea privada, y del otro lado le dicen: ‘Decile al hijo de puta de Andrade que se cuida el orto, que atrás de las barreras también se lo vamos a romper’. [...] Y no cree que el orto de Ernesto esté en real peligro, por más que quieran no van a poder pasar las barreras. Nadie puede, piensa Romina”. (Piñeiro 2005a: 220)

Comisiones de ambiente o de disciplina del barrio, instancias que fijan las normas que lo rigen y prolongan la barrera física que delimita la frontera entre el adentro y el afuera, entre los pudientes y las clases trabajadoras que vienen a trabajar allí, entre la población sobrante identificada como clase peligrosa y los ganadores. Todo un dispositivo físico y reglamentario para mantener esta separación social y cultural, esta exclusión plasmada por una remera de brillantes que, por estar usada, su dueña no piensa llevarla más puesta y que la mucama Antonia espera poder regalar a su hija si su patrona se la da, esperanza que acaba frustrada (Piñeiro 2005a: 68-73). Con esta anécdota alrededor de un objeto tan insignificante como una remera, Piñeiro nos sugiere muy eficazmente la naturalización indiferente de las relaciones sociales que reina en estos territorios cercados por muros, la vulnerabilidad de los más pobres, el lazo social imposible o profundamente dañado por la exclusión.

Juani y Romina son dos personajes clave porque las imágenes que graban permiten esclarecer las circunstancias de la muerte de los tres personajes masculinos. El lector se entera al mismo tiempo que el superviviente Ronie de que ellos decidieron suicidarse para que sus familias respectivas pudieran mantener el mismo nivel de vida y seguir viviendo en ese mundo privilegiado y protegido por muros, al margen de la sociedad real. Una preocupación resumida en la última oración de la novela, cuando Virginia le pregunta a su marido Ronie, a la salida del *country*: “¿Te da miedo salir?”. (Piñeiro 2005a: 318)

Como en las novelas que abordamos antes, a través de esta ficción, Piñeiro se esmera en pintar desde dentro, desde la intimidad, un universo clasista y patriarcal que excluye a las otras clases sociales, que excluye al otro o que le tiene miedo, un mundo no obstante carcomido desde dentro. Al presentar las grietas de este universo clasista, *Las viudas de los jueves* brindan al lector un retrato poco reluciente del mundo conformista de las clases que se enriquecieron durante el menemismo (1989-1999).

Betibú (2011)

Piñeiro profundiza su exploración del mundo cerrado de los *countries* con otra novela negra, *Betibú*, publicada en 2011. En el *country* La Maravillosa, un empresario, Pedro Chazarreta, aparece muerto,

degollado en un sillón en su casa. Se piensa en un suicidio, pero persisten unas dudas dado que su mujer murió tres años antes en unas circunstancias muy parecidas. Un diario de fuerte tirada, *El Tribuno*, que mantiene un pulso con el gobierno –resulta difícil no ver aquí un guiño a los problemas de *Clarín* con la presidente Cristina Fernández de Kirchner en la misma época– decide cubrir el caso y, para este fin, instala en el barrio a una escritora, Nurit Iscar, reina de la novela negra argentina. También recurre a un joven periodista carente de experiencia que espontáneamente viene a prestar ayuda a Jaime Brena, antiguo responsable de la sección Criminales del diario, ahora relegado a tareas secundarias. Al filo de la intriga, los tres van llevando juntos una encuesta que, como en otras novelas, estriba en la observación de este microcosmos desde dentro. La investigación avanza, alimentada por la propensión a ficcionalizar de Nurit, y por la oposición y complementaridad entre dos formas de periodismo. La de Brena, de “la calle”, de terreno, que se apoya en los viejos métodos y en las noticias obtenidas de informantes, y el todo Internet encarnado por Mariano, un *geek* joven al que llaman “el pibe de policiales”, representante de la generación Y, de los *Millenials*.

Como *Las viudas de los jueves*, de entrada, la novela tematiza la exclusión que prevalece en los *countries* patente, delante de los puestos de guardia, a la entrada, en las interminables filas de espera impuestas al personal de servicio. Otra vez, los *countries* representan la concentración del poder de segregación social urbana; los barrios cerrados son mundos regidos por las apariencias, por el secreto y la incomunicación.

Conforme va progresando la encuesta al explorar pistas que fueron descartadas por la policía, nuevas muertes siguen a la de Chazarreta y, en todos los casos, los que fallecen son hombres pudientes que en el pasado pertenecieron a una extraña “Chacrita”. En esta novela llena de suspense, de la cual algunos pasajes realmente dejan al lector sin aliento, además de este nuevo buceo en el mundo clasista de los *countries*, lo que se explora aquí es el mundo periodístico, las relaciones que pueden existir entre los medios de comunicación y el poder político, y la colusión entre las fuerzas del orden y las organizaciones criminales.

Nurit Iscar y sus compinches ven fallecer uno tras otro a estos hombres retratados en una vieja foto que encontraron enmarcada en casa de Chazarreta; todos habían sido miembros de un grupo llamado

la Chacrita, y los detectives acaban entendiendo que todos estos chicos violaron juntos a uno de sus compañeros, Emilio Casabets, único superviviente de la foto, una violación presenciada por Ricardo Gandolfini, hermano menor de uno de los culpables, que tenía ocho años cuando se produjo el crimen. Actualmente a la cabeza de una poderosa empresa con sede en la avenida Alem, el corazón de la *City* de Buenos Aires, Gandolfini alivia su conciencia del recuerdo de esa horrible escena mandando asesinar uno tras otro a los culpables de esta violación, en unas circunstancias que hacen pensar en muertes naturales o en suicidios. Incapaz de conformarse con la impunidad de los culpables, como las Erinias, Gandolfini se considera investido de la misión de hacer justicia personalmente. Pero una vez más, lo que resulta perturbador para el lector es el hecho de que esta violencia inicia la ejerza un hombre económicamente todopoderoso y que, por añadidura, cuenta con la complicidad de organizaciones mafiosas, y aun con la de los representantes del orden público.

En efecto, caemos en la cuenta de que el comisario Venturini es corrupto, pues él resulta sistemáticamente encargado de investigar sobre todas estas muertes aunque no dependen de su jurisdicción. En cuanto a Rinaldi, el dueño del diario *El Tribuno*, no acepta la última nota que Nurit escribe sobre el caso, arguyendo que ella no cumple con la línea editorial del periódico. La ficción plantea entonces la cuestión de la real libertad de la prensa, de su relación con la verdad y de las relaciones que mantiene con el poder. Con estos asesinatos maquillados en muertes naturales o suicidios, la novela invita al lector a no dejarse llevar por las apariencias e incluso a desconfiar del poder policial al poner en tela de juicio la probidad de Venturini.

El diálogo entre Nurit Iscar y Gandolfini en el marco del cual ella trata de confundirlo lleva al empresario, dado que la escritora no tiene pruebas que acrediten sus afirmaciones, a recordarle algunas muertes famosas de la historia argentina reciente que quedaron sin esclarecer: en 2003, la de Lourdes Di Natale, exsecretaria de Emir Yoma, cuñado de Menem, cuyo testimonio les valió a Yoma y a Menem penas de cárcel por haber cobrado coimas al vender ilegalmente armas a Ecuador entre 1991 y 1995; en 1995, la muerte del hijo de Menem, Carlitos, fallecido en un accidente de helicóptero. Estos casos incitarán al lector actual

a completar esta lista con casos más recientes, siendo el más sonado la muerte en 2015 del fiscal Nisman solo algunas horas de presentar un informe en el que acusaba a la presidente Cristina Fernández de Kirchner y al canciller Timmermann de disimular la identidad de los responsables del atentado de 1994 contra la mutual israelita AMIA. El monopolio mediático *Clarín* descartó la tesis del suicidio e hizo del suceso una ficción de asesinato político comandado por las altas esferas del Estado.

Con *Betibú*, Piñeiro prolonga la veta abierta por *Las viudas de los jueves* sobre el mundo de los *countries*, llevando más lejos, siempre por medio de una investigación que constituye el motor de la intriga, su reflexión sobre las derivas de los que ejercen el poder económico en la sociedad argentina y las relaciones que pueden mantener con instituciones públicas como la policía, una reflexión que también se centra en la cuestión de la libertad y de la fiabilidad de los medios de información, una de cuyas funciones consiste precisamente en decir los hechos, decir la sociedad, producir efectos de verdad, cuando no ficciones políticas. Al respecto, *Betibú* anuncia la problemática central de *Las Maldiciones*.

Las Maldiciones (2017), una ficción de lo político

El título de esta reciente novela remite directamente a la historia política argentina, lo cual puede resultar extraño dado que la palabra “maldición”, que en Argentina significa “condena, destino, repetición cíclica”, suele remitir al campo de lo mágico, de lo sobrenatural. ¿Cómo concebir la hipótesis de la existencia de una o varias maldiciones que condicionen el devenir histórico del país y, por ende, que actúen en el voto de sus ciudadanos?

En este país políticamente polarizado desde el siglo XIX y que sufrió increíbles altibajos económicos en la última centuria, numerosos ensayistas han especulado acerca del origen de un supuesto “mal argentino”, de una “enfermedad argentina”, o sea una patología social identificable que explique una evolución histórica caótica, como si todo se debiera a un sino adverso, a una fatalidad, a una maldición que, de paso, eximiera a los argentinos de toda responsabilidad en las peripecias de su evolución histórica. Así, al final de la última dictadura militar, en el prefacio a su ensayo *La Argentina como sentimiento* publicado

en 1982, Víctor Massuh hacía una larga enumeración de los posibles orígenes de este “mal argentino”: el desierto, las condiciones del poblamiento, la Colonia, la europeización y la tabla rasa de las culturas indígenas, una beligerante tradición católica, el laicismo liberal, el culto del hombre providencial, la intromisión de las FFAA en la política, el peronismo, la demagogia de los partidos políticos, la apatía de los electores, la oligarquía, la deficiente industrialización, la deformación del pasado, Buenos Aires (Massuh 1982: 11-28). Más recientemente, tras la crisis de 2001 y el lema esgrimido contra los políticos: “que se vayan todos”, en el marco de la celebración del bicentenario, intelectuales como Marcos Aguinis (*Pobre patria mía*, 2008), Felipe Pigna (con su serie sobre los *Mitos de la historia argentina*), Abel Posse (con *El eclipse argentino. De la enfermedad colectiva al renacimiento*, 2003, y *La santa locura de los argentinos*, 2006), o Carlos José Aga (con *La enfermedad argentina*, 2012) también se interrogaron sobre las causas de la decadencia del país con ensayos cuyos títulos muchas veces remitían efectivamente al campo de lo patológico.

No resulta extraño que en la cultura popular argentina se haya impuesto la creencia en varias maldiciones sospechosas de pesar sobre la política argentina. La más conocida de estas es la llamada “maldición de Alsina” que impediría a cualquier gobernador de Buenos Aires llegar algún día a la presidencia de la Nación argentina. Existirían también otras maldiciones, como la que impediría a cualquier gobernador de Córdoba que haya sido electo presidente llegar al fin de su mandato presidencial.

La supuesta maldición de Alsina está en el corazón de la intriga de *Las Maldiciones*. Un empresario exitoso, Fernando Rovira, funda un nuevo partido político, *Pragma* –que como su nombre lo sugiere carece de base ideológica– con el objetivo de llegar a ser gobernador de Buenos Aires y, luego, presidente de la República argentina. Por su itinerario personal y otros aspectos, Rovira hace pensar en el presidente Macri y en el presidente francés Macron, quienes encarnan a esta nueva generación de políticos que no provienen de estructuras partidarias históricas y que sacan partido de su juventud y del desgaste de los partidos tradicionales. Brillantes empresarios, conocedores de la importancia del uso de las redes sociales, del *marketing*, se rodean de

verdaderos gurús de la comunicación. Sylvestre, el director de campaña de Rovira, parece ser un *alter ego* de Jaime Durán Barba, el consejero en imagen del presidente Macri y, al recurrir por ejemplo a *focus groups*, convierte la política en una cuestión de imagen, en un espectáculo en el cual el proyecto y la ideología que tradicionalmente fundamentan los discursos políticos quedan relegados a una función subalterna, por no decir a la nada, como lo propone el nombre del partido político, *Pragma*.

Íntimamente convencido de que sí existe la maldición de Alsina, Rovira espera conjurarla dividiendo la provincia de Buenos Aires en dos partes, Vallimanca y Atlántida, y gobernando la provincia de Vallimanca, de la cual quedaría excluida La Plata, actual capital de la provincia de Buenos Aires, porque las circunstancias de la fundación de La Plata representarían posiblemente el origen de dicha maldición (una tesis también desarrollada por el novelista Néstor Ponce en su obra publicada en 1999, *La Bestia de las diagonales*). La división de Buenos Aires constituye pues la piedra angular del programa del candidato Rovira.

Como en todas las novelas negras de Piñeiro, es un cadáver el que va a justificar la incursión de varios personajes en este universo. Lucrecia Bonara, la esposa de Rovira, muere asesinada en su coche, en el centro de Buenos Aires, de un disparo en la cabeza. Esta muerte, atribuida por Rovira a unas organizaciones mafiosas molestas por su proyecto de división, conmueve tanto más a la población cuanto que deja huérfano a Joaquín, su hijo de tres años. Acaparado por su campaña electoral, Rovira pide a Román Sabaté, su *personal trainer* que vive desde hace mucho tiempo ya en su casa, que cuide del chico.

La radiografía de este universo político corre a cargo de dos personajes centrales: un personaje masculino –una excepción en la novelística de Piñeiro–, el de Román Sabaté; y un personaje femenino: el de la China Sureda, una periodista de la televisión a quien un editor le confía la tarea de escribir un libro sobre la maldición de Alsina, lo que va a llevarla a entrevistarse con varios políticos –varios de ellos vivos, lo que confiere un efecto de verdad a la ficción–, entre los cuales Rovira, a quien Román sustituirá, dando lugar al encuentro y luego a la alianza y al idilio de estos dos personajes.

Algún tiempo antes, Sebastián, un amigo de Román que desea ser contratado por Pragma, convence a Román de postular como

él. Sorpresivamente, *Pragma* contrata a Román, que no se lo esperaba porque no se interesa en la política, el cual no tarda en volverse el *personal trainer* de Rovira.

Rovira y su mujer Lucrecia insisten para que Román los acompañe a pasar un fin de semana a orillas del mar. Allí, Fernando Rovira le confiesa a Román que es estéril y, a instancias de Sylvestre, le pide a Román que tenga sexo con su esposa Lucrecia para que puedan tener un hijo. Por un lado, este hijo cumpliría el deseo de maternidad de Lucrecia y, por otro, sería un enorme beneficio electoral para Fernando Rovira. Escandalizado, Román huye precipitadamente, decidido a dejar *Pragma*. La madre de Román sufre muy poco tiempo después un accidente de tránsito y Rovira cumple un papel providencial por su gran reactividad y por asumir todos los gastos médicos. Román decide entonces aceptar el trato comprometiéndose a renunciar a toda pretensión de paternidad sobre el bebé.

Más tarde, tras el asesinato de Lucrecia, Rovira, que se dedica totalmente a su campaña, le pide a Román que se mude a su casa para cuidar del bebé. Esta ocupación hace que Román viva en la intimidad del hogar del político y descubra, gracias a unos papeles dejados por Lucrecia, que, si fue contratado por *Pragma*, fue únicamente por su parecido físico con Rovira y porque lo habían elegido desde el principio para ser el padre de su hijo. También entiende que el accidente sufrido por su madre fue provocado por esbirros de Rovira con el fin de manipularlo para que se sintiera obligado a aceptar el trato. Paralelamente, unos capítulos intercalados le permiten al lector descubrir que la madre de Rovira, que practica las ciencias ocultas, es el verdadero gurú de Rovira y que fue ella quien ordenó a Vargas, brazo armado de Rovira, eliminar a Lucrecia, cuya inestabilidad psicológica podía a su parecer tener desastrosas consecuencias para la campaña política de su hijo. Después de estas revelaciones, Román decide escapar con Joaquín, dado que se considera como su único y verdadero padre. Al respecto, *Las maldiciones* también participa de la reflexión sobre la maternidad desarrollada en numerosas novelas arriba citadas y lo que es particularmente interesante aquí es el hecho de que, tras haber –como en *Elena sabe*– negado que el deseo de maternidad fuera algo intrínseco a la mujer y tras haber sugerido que esta “necesidad” era algo inculcado a las jóvenes por la educación que les prodigaban su

propias madres, Piñeiro contrapone aquí a la maternidad impuesta por la gestión de la salud pública el deseo legítimo de un hombre de asumir plenamente una paternidad que le es negada por el político Rovira.

Otro personaje central es el de la China Sureda, periodista de televisión que realiza una encuesta que la lleva a interesarse en diversos tipos de maldiciones y en la fundación de la ciudad de La Plata. Su investigación, además de recordar las supersticiones y la creencia en la magia de políticos como Perón, Franco, Félix Pujol, Hugo Chávez, también saca a la luz múltiples mistificaciones operadas por los políticos al filo de la historia, como por ejemplo la de Dardo Rocha, que mandó falsificar por un artista italiano la foto oficial en la que aparecían retratadas las personalidades presentes en el acto de inauguración de la piedra fundacional de La Plata. Pero el lector también puede percatarse de lo supersticioso y manipulador que es Rovira: el político sigue claramente bajo el imperio de su madre, cuenta con sus dotes de bruja para “neutralizar” al prófugo Román, y lleva en el bolsillo de su chaqueta las piedras que ella le dio antes de que saliera a presentar su programa político. Como en *Betibú*, en el espacio textual de *Las Maldiciones* se insertan referencias precisas de la historia nacional para ilustrar sobre la base de hechos históricos documentados y brindar así una mayor credibilidad y ejemplaridad a la trama ficcional sugiriendo al mismo tiempo que la Historia se emparenta a la ficción.

La encuesta de la China legitima la intercalación en el espacio textual de capítulos, la mayoría en bastardilla, que refuerzan la eficacia documental de la crítica social vehiculada por la ficción, anclándola en lo real, pese a la advertencia preliminar de la autora que refuta cualquier relación entre la ficción y la realidad. La encuesta de la China justifica la inserción de entrevistas a políticos, como el radical Ricardo Alfonsín o el expresidente Eduardo Duhalde, a quienes ella invita a expresar su parecer sobre la posible existencia de una real maldición, que ellos niegan, evidentemente, pero también sobre la oportunidad de dividir la provincia de Buenos Aires, una cuestión debatida de forma recurrente en la política argentina, todo lo cual hace aún más convincente la novela acercándola al mundo político real, al mundo político visible.

Enamorada de Román que tras huir se ha refugiado con Joaquín en casa del tío Adolfo –el perfecto opuesto de Rovira, un idealista que

tiene fe en la política de ideas, de convicciones sinceras–, la China sale a su encuentro acompañada por Sebastián, el colega de Román, que les avisa que Rovira y sus esbirros los están persiguiendo. Para obtener la custodia de Joaquín, Román amenaza a Rovira con revelar a los medios que él no ha vacilado en ponerlo en la cama de su mujer para tener un hijo, motivado por el único fin de incrementar las intenciones de voto en su favor. Tras consultar un *focus group*, Sylvestre convence a Rovira de presentar las cosas de una forma que le sea provechosa y de anticiparse a las declaraciones de Román dando su propia versión de los hechos en su página Facebook.

Esperando intimidar al supersticioso Rovira, Román acude a La Plata con su grupo de aliados, se para delante de la piedra fundacional de la ciudad y de la maldición pero, contra toda previsión, Rovira se salva por los pelos y no se hace de rogar para dejarle el niño a Román. A pesar de los crímenes cometidos o proyectados denunciados por esta novela negra, Rovira, el político, sale bastante bien parado gracias a sus dotes de manipulador, en particular gracias a las redes sociales. Consideramos que esta impunidad injusta puede resultar para el lector mucho más edificante que un desenlace en el que Rovira hubiera sido castigado; este desenlace funciona como una invitación al lector a no dejarse llevar por las apariencias en política.

Además, esta impunidad queda con todo matizada por el recorrido personal y la rebelión de Román, inspirada en la dialéctica hegeliana del amo y del esclavo, recurrente en la novela, factor de esperanza; y también, por la ejemplar escena final: Román, la China y Joaquín están reunidos y felices, encarnan una familia recompuesta que quiebra los códigos, las convenciones, el conformismo social tan denostado en *Tuya* y socavado por Juani y Romina en *Las viudas de los jueves*. Joaquín siente unas irreprimibles ganas de orinar, se baja los pantalones y no elige mejor lugar para aliviarse ante las cámaras de televisión que la piedra fundacional de La Plata, pisoteando así simbólicamente la maldición y, por extensión, todos los códigos y creencias que, por razones culturales o históricas, enajenan lo cotidiano y el porvenir de la sociedad argentina. Como lo vemos en este nuevo ejemplo, en la novelística de Piñeiro, los personajes jóvenes, al dinamitar las convenciones, encarnan siempre la esperanza, la rebelión y la posibilidad de un cambio. Permiten que sus

novelas no terminen de forma radicalmente pesimista. Señalemos al respecto que, en el desenlace de *Un comunista en calzoncillos* (2013), el avatar autoficcional de la joven Claudia Piñeiro cumple el mismo papel cuando, para la celebración del Día de la Bandera en Burzaco, decide desfilarse delante de los representantes del poder militar aunque su padre se lo había prohibido pero, al pasar delante del estrado donde están instalados, no los mira sino que vuelve la cara hacia el otro lado, desafiando así a la directora de su colegio y a los mismos militares.

En el edificio de *Pragma*, Román y la China, que se sienten atraídos, se citan en el “punto ciego”, el único lugar que escapa a la vigilancia de las videocámaras, el único lugar en donde no son visibles. Este “punto ciego” tiene en la novela un sentido más amplio porque es el nombre que Román utiliza durante su fuga para comunicar con la China sin ser reconocido por los esbirros de Rovira que lo persiguen. Ficción que casi puede parecer anclada en lo real por múltiples semejanzas con el escenario político argentino actual, *Las maldiciones* le enseña al lector este “punto ciego”, pretende hacer visible lo invisible de la política, brindarle al lector una experiencia de “disenso” en el sentido rancieriano, o sea la “manifestación del desfase de lo sensible consigo mismo”⁵ (Rancière 2004: 244). Brinda una representación, entre bambalinas, de la fábrica de la política, de las imágenes políticas, de los políticos y de su discurso invitando indirectamente al lector a través de este desfase a desconfiar de lo evidente, a no dejarse engañar por las apariencias.

Conclusión

Novelas de lo político, como lo vimos, las novelas negras de Claudia Piñeiro están vinculadas, de una u otra manera, con una o varias muertes que unos detectives no profesionales, improvisados las más de las veces y que pertenecen frecuentemente al entorno de los difuntos, tratan de dilucidar. Además de explorar a menudo los secretos y resortes de la vida de las clases más acomodadas y más conformistas de la sociedad en una investigación que confiere una dimensión social a los crímenes, estos personajes, que suelen ser figuras femeninas a los

.....
5. La traducción es nuestra.

cuales el estatuto de narrador confiere un espesor psicológico, encarnan, así como los culpables de estos crímenes, figuras absolutamente comunes con quienes los lectores pueden fácilmente identificarse. Muchas veces, estas ficciones abordan en filigrana la problemática del estatuto de las mujeres en la sociedad argentina, la del derecho que tienen de no ser madres y de disponer libremente de su cuerpo.

El feminismo de Piñeiro se expresa⁶ de una forma particularmente sutil, brindándole al lector una aproximación a la experiencia de personajes femeninos comunes que absorben los códigos que terminan reproduciendo.

Aunque pocos de sus textos están ambientados como *Las maldiciones* en el mundo político, los textos de Piñeiro tienen un marcado significado político en la medida en que dicen la realidad de las relaciones de poder en el seno de la sociedad argentina contemporánea, y usan el género de la novela negra para representar, a través de las investigaciones que narran, el destino desafortunado de mujeres comunes o las mistificaciones operadas por personajes pudientes.

El posicionamiento político de Piñeiro que se trasluce en sus obras de ficción pertenecientes a un género menor pero muy leído queda expresado muy eficazmente sin que la escritora sacrifique la trama principal y el placer de la lectura. Verdadero eco del compromiso público de la escritora, la confirma como una figura de primer orden entre los escritores argentinos de su generación.

Bibliografía

- Bettaglio, Marina, “Cuando la madre (se) mata: suicidio, víctimas y victimarios en *Secreta Penélope* de Alicia Giménez Bartlett y *Elena sabe* de Claudia Piñeiro”, *Revista canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 42, nº2, Invierno 2018, p. 401-425.
- Massuh, Víctor, *La Argentina como sentimiento*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1982.
- Piglia, Ricardo, *Blanco nocturno*, Barcelona, Anagrama, 2010.
- Piñeiro, Claudia, *Las viudas de los jueves*, Buenos Aires, Alfaguara, 2005a.
- , *Tuya*, Buenos Aires, Alfaguara, 2005b.
- , *Elena sabe*, Buenos Aires, Alfaguara, 2006.
- , *Betibú*, Buenos Aires, Alfaguara, 2011.

6. Al igual que el feminismo de otra narradora argentina, María Rosa Lojo, que opta al revés por ficcionalizar grandes figuras femeninas emancipadoras, como Eduarda Mansilla o Victoria Ocampo.

Entramados de lo político en la obra de Claudia Piñeiro

- , *Un comunista en calzoncillos*, Buenos Aires, Alfaguara, 2013.
- , *Una suerte pequeña*, Buenos Aires, Alfaguara, 2015.
- , *Las maldiciones*, Buenos Aires, Alfaguara, 2017.
- , “Los crímenes que preocupan a Claudia Piñeiro, ganadora del Premio de Novela Negra Pepe Carvalho”, *Clarín*, 31 de enero 2019a.
- , “Crímen, femicidios y aborto: el discurso de Claudia Piñeiro tras recibir el Premio Pepe Carvalho, en el Festival Barcelona Negra”, *Infobae*, 31 de enero 2019b.
- , “Del clasicismo de Borges a la ficción paranoica de Piglia”, *La Nación*, 17 de febrero 2019c.
- , *Quién no*, Buenos Aires, Alfaguara, 2019d.
- Rancière, Jacques, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 2004.
- , *La Mésestante. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 2007.
- , *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- , *Moments politiques. Interventions 1977-2009*, Paris, La Fabrique, 2009.
- Sánchez Zapatero, Javier, “Novela policiaca y novela negra: una tentativa de definición”, *Revista Puentes*, nº1, enero, 2014, p. 4-9.
- Zanón, Carlos, “Claudia Piñeiro y la remera”, *El País*, 1 de febrero 2019.

La littérature latino-américaine au temps de la globalisation

Le cas de *La metamorfosis del sabueso* (2011)
d'Horacio Castellanos Moya

Félix Terrones

Centre National du Livre

Es un superviviente, pero no escribe como un superviviente.
« Horacio Castellanos Moya : la voluntad de estilo », Roberto Bolaño

Dans la littérature latino-américaine, le genre de l'essai possède une longue tradition. Depuis les indépendances des différents pays, nombreux sont les essais qui proposent des réflexions sur la littérature – poésie et fiction – écrite en espagnol sur le continent américain. Nous pensons par exemple à des cas emblématiques tels que *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) de José Carlos Mariátegui, *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz, *Lima la horrible* (1964) de Sebastián Salazar Bondy, ou encore, plus récemment, *El dibujo secreto de América Latina* (2014) de William Ospina. Il s'agit d'essais qui, malgré les écarts chronologiques et les différences idéologiques, cherchent à approfondir la question de l'identité littéraire nationale et/ou continentale. Une des dernières expressions de cette tradition est le livre *La metamorfosis del sabueso* (2011) de l'écrivain Horacio Castellanos Moya (Honduras, 1957-...), qui présente un point de vue personnel et très symptomatique de ce que serait la littérature latino-américaine au XXI^e siècle. Dans une période où de nombreux hommes/femmes de lettres – tels que le Mexicain Jorge Volpi,

entre autres – considèrent que la littérature latino-américaine n'existe plus, Castellanos Moya s'interroge justement sur ce que pourraient être les caractéristiques de cette littérature. Pour ce faire, il revient souvent sur son passé dans des pays – Honduras et Salvador – où le conflit armé a poussé les jeunes écrivains en herbe à se positionner, parfois contre leurs propres convictions. Ainsi, la lecture attentive des essais faisant partie de *La metamorfosis del sabueso* nous permettra de déceler la conception et la portée politique que l'auteur octroie à l'essai dans sa biographie et dans son écriture. D'autre part, si le *xxi*^e siècle évolue sous le signe de la globalisation, et par conséquent d'une tendance générale à l'homogénéisation, dans quelle mesure Castellanos Moya donne-t-il une portée idéologique à ses propos ? Autrement dit, dans quelle mesure considère-t-il qu'il est encore valable de parler de littérature latino-américaine sans tomber dans le piège du nationalisme¹ ?

L'essai et la tradition d'après Castellanos Moya

Horacio Castellanos Moya est né au Honduras en 1957. Très rapidement, il va connaître la vie au-delà des frontières nationales car sa famille déménage au Salvador, d'où vient son père. Par la suite, il connaîtra l'exil dans des pays tels que les États-Unis, le Canada et aussi le Mexique. Avant de publier son premier roman, dont le titre n'est autre que *La diáspora* (1988), il aura donc connu une vie d'errance non seulement en Amérique centrale mais aussi ailleurs dans le continent. Cette expérience est très importante pour sa littérature et ce

.....
1. Dans son essai *Transculturación narrativa en América latina* (1982), le critique uruguayen Ángel Rama est l'un des premiers à avoir souligné cette double réalité et latino-américaine et nationale : « *La unidad de América Latina ha sido y sigue siendo un proyecto del equipo intelectual propio, reconocido por un consenso internacional. Está fundada en persuasivas razones y cuenta a su favor con reales y poderosas fuerzas unificadoras. La mayoría de ellas radican en el pasado, habiendo modelado hondamente la vida de los pueblos: van desde una historia común a una común lengua y similares modelos de comportamiento. Las otras son contemporáneas y compensan su minoridad con una alta potencialidad: responden a las pulsiones económicas y políticas universales que acarrear la expansión de las civilizaciones dominantes del planeta. Por debajo de esa unidad [latinoamericana], real en cuanto proyecto, real en cuanto a bases de sustentación, se despliega una interior diversidad que es definición más precisa del continente. Unidad y diversidad ha sido la fórmula preferida por los analistas de muchas disciplinas* » (Rama 1987 : 57).

à plusieurs niveaux. En effet, les déplacements, les exils et même les migrations ne seront pas seulement une inquiétude thématique mais s'exprimeront également dans ses choix génériques. Contrairement à d'autres écrivains latino-américains qui se cantonnent dans un seul genre, Horacio Castellanos Moya est un auteur qui a pratiqué plusieurs genres tels que le roman, la nouvelle ou la chronique de voyage. En ce qui concerne l'essai littéraire, l'écrivain salvadorien a réuni ses essais dans le volume *La metamorfosis del sabueso* (2011) publié au Chili par l'université Diego Portales, dont les presses universitaires promeuvent un fond à portée latino-américaniste² qui fait penser à d'autres cas tels que la Biblioteca Ayacucho au Venezuela, créée en 1974.

La metamorfosis del sabueso est un titre qui réunit des textes rendus publics auparavant, dans d'autres livres et circonstances (conférences surtout) entre 1994, pour le plus ancien, et 2010. Au niveau chronologique, donc, les textes s'étendent sur presque deux décennies de travail et de réflexion littéraires. Ceci pourrait faire penser à un caractère versatile et des intérêts variables, mais ce n'est pas le cas car les interrogations de l'auteur concernant l'histoire, la politique et notamment l'identité reviennent souvent tout au long des pages. Ainsi, l'auteur se met en scène lui-même par le biais du pronom « je » qui, tout comme l'explique Pierre Glaudes dans le cas de Michel de Montaigne, « s'interrompt sans parvenir à l'effet, encore moins à l'arrêt, au jugement » (Glaudes 1999 : 44). Castellanos Moya se sert de l'écriture essayistique pour souligner, d'un côté, sa *doxa*, personnelle, hétérogène et

-
2. Il est intéressant de souligner que l'universitaire José Miguel Oviedo – un des premiers et malheureusement aussi un des seuls à avoir abordé le cas de l'essai dans la tradition littéraire latino-américaine – précise que, dès son apparition en Amérique latine (lors des indépendances), l'essai a été lié à une quête identitaire au niveau politique et au niveau culturel. Oviedo ajoute un élément intéressant : « *De Inglaterra, el género se diseminó rápidamente en otras lenguas, pero España es una gran excepción. El ensayo con ese nombre y las características apuntadas, no aparece sino tardíamente, hacia fines del siglo XIX y como consecuencia de las preocupaciones intelectuales de la generación del 98 [...]. Este hecho tiene, por cierto, hondas repercusiones en el proceso del ensayo hispanoamericano, cuyo primer florecimiento – hay que recordarlo – antecede al peninsular* ». Oviedo, José Miguel, *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 19-20. Ainsi, lorsqu'il s'agit du monde hispanophone, l'essai apparaît d'abord en Amérique latine où il rencontre un essor significatif.

arbitraire, et, d'un autre côté, pour aborder son sujet sous la prémisse de l'incertitude moderne³.

C'est précisément sous l'angle de cette incertitude que la question identitaire se placera au centre de sa démarche en tant qu'auteur, comme il le précise lui-même dans l'essai *Breves palabras impúdicas* :

Si la literatura es un espejo de conflictos, tal como se denomina esta mesa redonda, el conflicto esencial en mi caso como escritor ha sido la identidad: el reconocimiento de mí mismo y de mi relación con el mundo. Decía Octavio Paz que el escritor surge de una fractura interior. La escritura, entonces, puede ser vista como la búsqueda de un alivio al dolor producido por esa fractura.

Mi identidad nació desgarrada entre dos países, dos familias, dos visiones políticas del mundo. El desgarramiento, pero también la confrontación. Nací en Honduras, viví mi infancia y mi juventud en El Salvador, y he pasado la mayor parte de mi vida adulta en México. Ahora resido en Guatemala. Yo podría encarnar esa abstracción llamada "el centroamericano". Pero tampoco me siento completamente de ninguna de las naciones que he mencionado: persiste cierto distanciamiento (p. 20).

Il n'est pas anodin de choisir l'image du miroir. Celle-ci non seulement renvoie à l'identité de l'auteur reflétée dans ce qu'il écrit, fiction ou non, mais aussi au dialogue avec la tradition. Il est impossible de ne pas penser à la définition du roman avancée par Stendhal dans *Le Rouge et le Noir* (1830) : « Un roman, c'est un miroir que l'on promène le long d'un chemin ». Ainsi nous trouvons-nous face à une dualité qui, dans son apparent paradoxe, fait sens. Si le littéraire fictionnel, d'après Stendhal, obéit à une esthétique cohérente d'ordre mimétique et de volonté réaliste, le littéraire essayistique est plutôt d'une autre portée, il ne cherche pas l'objectif mais souligne le subjectif et tous ses possibles.

-
3. Bien entendu, il s'agit plus d'une stratégie rhétorique que d'une vraie incertitude. À ce sujet l'universitaire italien Carlo Ginzburg signale que « Pour le lecteur d'un essai, le but, le terminus *ad quem* d'un parcours souvent tortueux restent par définition inconnus, ce qui explique la surprise qui accompagne la lecture des meilleurs exemples de ce genre littéraire. En revanche, pour l'auteur de l'essai, le but est bien connu, et souvent même avant qu'il ne se mette à écrire. Supposer que ce but soit connu avant de commencer la recherche c'est exaspérer les possibilités offertes par les caractéristiques formelles de l'essai » (Ginzburg 2005 : 10).

De cette façon, le reflet dans le miroir ne renvoie plus à une image mais à plusieurs, et ceci se fait sous le signe de la fracture, d'une crise qui ne relève pas seulement du subjectif mais aussi du biographique, du politique et même du géographique. Interroger ce reflet éclaté, donc, ne signifie pas seulement problématiser l'identité mais aussi l'insérer dans un contexte plus vaste qui dépasse les simples frontières préexistantes et établit un lien conflictuel, qui relève d'une déchirure, avec le passé littéraire, biographique et culturel.

Il est nécessaire de souligner que des auteurs plus ou moins contemporains à Castellanos Moya, tels que Alberto Fuguet (1964, Chili), Edmundo Paz Soldán (1967, Bolivie), Jorge Volpi (1968, Mexique) et beaucoup d'autres, ont aussi vécu loin de leur pays. D'ailleurs la plupart d'entre eux continuent à vivre aux États-Unis où ils enseignent et écrivent, d'après la réalité de l'exil, si bien représentée par le chilien José Donoso dans son roman *Donde van a morir los elefantes* (1995)⁴. Toutefois, ces écrivains ne proposent pas, au moins dans les débuts de leurs carrières, une approche de la tradition littéraire semblable à celle de Castellanos Moya. En effet, dans leurs « *Manifestos* » et aussi dans leurs essais et chroniques, ils mettent en question une certaine façon, considérée « folklorisante » ou « exotisante », mais malheureusement consacrée à l'international, de la littérature latino-américaine. Ainsi l'exprime, par exemple, non sans rage, Jorge Volpi dans un essai dont le titre est *El insomnio de Bolívar* (2009) : « *la prosa de García Márquez deslumbró a los lectores europeos y estadounidenses a tal grado que luego de millones de ejemplares vendidos, el realismo mágico fue elevado a paradigma y, de ser tachados de vende patrias, los miembros del Boom pasaron a encarnar la esencia misma de América Latina* » (p. 71). Bien entendu, Volpi propose une tension qui peut être comprise dans des termes générationnels, car il faisait partie des « nouveaux entrants » pour utiliser une des catégories données par Pierre Bourdieu dans *Les règles de l'art*⁵. Toutefois, sa

4. Les chercheurs péruviens Luis Hernán Castañeda et Carlos Villacorta le formulent de cette façon : « *Migrar al norte y quedarse allá es una tendencia que se ha agudizado en las últimas décadas, y que no le debe poco a la universidad: espacio de acogida y socialización, base profesional y cantera para la ficción* ». Castañeda, Luis Hernán et Carlos Villacorta, *Cuentos de ida y vuelta. 17 narradores peruanos en Estados Unidos*, Lima, PEISA, 2019, p. 11.

5. Nous avons consacré un article à ce sujet : « La novela latinoamericana frente al

démarche, et celle d'autres auteurs, est complètement différente de celle de Castellanos Moya. Il n'est pas anodin que, dans un autre passage de son essai, Volpi ne parle pas de reflet mais d'hologramme : « *El paradigma ya no consiste en edificar una nueva torre o una nueva cúpula, sino en trazar un holograma : novelas que sólo de manera oblicua y confusa, fractal, desentrañan el misterio de América Latina* » (Volpi 2009 : 171). Du reflet de ce qui est là (le miroir) on est passé à la représentation de ce qui n'est pas là (l'hologramme)... La portée de ce changement est loin d'être insignifiante.

Pour Castellanos Moya, il ne s'agit pas de rompre avec une tradition, mais d'établir des ponts avec celle-ci, même de façon conflictuelle. Dans son essai, il ne se démarque pas des générations précédentes mais il propose un lien particulier avec celles-ci. Plus tard dans son livre, il aborde le rapport qu'il entretient avec le roman de l'Amérique centrale :

Mi relación con la novela centroamericana ha sido contradictoria. Por un lado, siempre me lamento de la flaca tradición, sostenida en grandes excepcionalidades más que en una producción vasta y variada, con un acervo de obras muchas de las cuales ahora me dejan impasible y a las que apenas vuelvo ya; por otro lado, no puedo negar que mi formación como escritor se nutrió en buena medida en esa tradición narrativa, que me hice en el seno de la literatura salvadoreña y centroamericana. Me referiré, entonces, a las novelas que me dieron un inicial sentido de pertenencia. (p. 23).

Contrairement à des auteurs tels que Jorge Volpi, Alberto Fuguet ou Eloy Urroz, Horacio Castellanos Moya ne cherche pas une filiation sous d'autres latitudes littéraires, telles que la littérature d'expression allemande, française ou anglaise. Pour lui, il ne s'agit pas de s'ouvrir à un espace à caractère global où l'on efface toute « marque d'origine », mais de reconnaître une formation littéraire dans un contexte particulier : celui de la violence sociale et politique vécue dans le passé. Ce contexte,

espejo: el caso de tres ensayos (Donoso, Fuentes y Volpi) » où, justement, nous mettons en relation les différentes conceptions de la « littérature latino-américaine » affichées par les trois auteurs mentionnés. Le parallèle et le contraste entre les points de vue permettent de souligner différents enjeux esthétiques, idéologiques et éditoriaux (Terrones 2015).

comme lui-même l'exprime, ne laisse pas indemne l'auteur, il forme sa personnalité et, surtout, il a déterminé sa littérature. Appartenant à la littérature du Salvador et plus vastement à celle de l'Amérique centrale, il problématisera dans un deuxième temps ces appartenances, leur portée et leurs différents enjeux. Autrement dit, il réfléchira à la façon dont la politique s'est inévitablement imprégnée dans le littéraire. Cette présence ne signifie pas pour lui d'instrumentaliser la littérature mais de lui donner une autre valeur qu'il faut interroger de façon méticuleuse.

Castellanos Moya : littérature politique et non engagée

Horacio Castellanos Moya appartient à une génération d'écrivains dont la biographie a été traversée à de multiples reprises par la politique. Dans son essai *La metamorfosis del sabueso*, il rappelle souvent la forte présence de celle-ci dans sa formation et aussi dans sa littérature. Ainsi, par exemple, dans *La guerra: un largo paréntesis*, il raconte ce que furent ses origines littéraires : avec deux amis, il fonda la revue littéraire *El Papo/Casa poética* où il publia ses premiers textes. Cette revue fut une première expérience pour comprendre ce que signifie faire de la littérature dans une société où la droite censure et la gauche exige de faire ce qu'il appelle une « *literatura de la emergencia* » à laquelle les trois amis n'adhéraient pas. Face à cette polarisation conséquence de la politique, les nouveaux et jeunes auteurs cherchent à se faire une place qui leur permette d'exister sans trop se résigner à faire une littérature partisane ou divulgatrice.

Dans le cas de Castellanos Moya, cette volonté de se faire une place n'est pas restreinte aux seules frontières du Salvador, elle les dépasse. Car la circulation de l'auteur par le Salvador, le Honduras puis le Mexique le rend sensible aux événements meurtriers, conséquence de la violence politique ou sociale. Ceci donne une portée et une signification d'ordre continentale à son expérience du politique. Autrement dit, du fait qu'il a vécu les affres de la politique dans différents pays, nous pouvons donc affirmer que le politique a un poids encore plus important dans sa démarche en tant que citoyen et notamment en tant qu'auteur. Ce poids n'est pas sans effet dans sa pratique littéraire : après la publication de *El Asco. Thomas Bernhard en San Salvador* (1997), par exemple, il dut quitter le pays par peur des représailles suite à son portrait sans concessions

de la société salvadorienne, où la violence politique s'est recyclée en violence sociale.

Comme nous le constatons, la politique est importante dans le parcours en tant qu'écrivain d'Horacio Castellanos Moya. Elle a marqué différentes étapes de sa vie et s'est exprimée dans nombre de ses ouvrages, pour ne pas dire tous, par allusions ou directement. Dans ses essais, il est souvent question de politique, mais il fait toujours attention à se démarquer d'une certaine façon de pratiquer la littérature qu'il considère dangereuse. C'est ainsi qu'il le souligne lui-même dans *La guerra: un largo paréntesis* :

Ciertamente la generación literaria que nos precedió hizo del "compromiso" el eje de su vida y tuvo en la revolución castrista su inspiración, su gran referente político y cultural; su obra literaria estuvo sometida al servicio de la "bondad" de su causa política; en su horizonte de migración, el comunismo iba a ser "una aspirina del tamaño del sol", como escribió Dalton. Fue un fenómeno latinoamericano: el Departamento de América del Partido Comunista de Cuba pontificaba en lo político y la Casa de las Américas en lo cultural. Algunos escritores –Cortázar quizá sea el ejemplo que primero se me viene a la mente –apoyaban este contubernio desde la comodidad de las grandes capitales, pero hubo quienes lo vivieron apostando la vida, en especial en pequeños países aplastados por la bota militar como El Salvador. Los escritores de la generación que nos precedía fueron, pues, entusiastas y audaces peones cubanos. Con semejante berencia, ¿qué podía esperarse de nosotros? (p. 17).

Il est intéressant de noter que cette fois ci, contrairement à son rapport à la tradition littéraire, Castellanos Moya marque une rupture avec la génération précédente. Lorsqu'il s'agit de politique et pas de littérature, il n'est pas prêt à faire comme les « hommes de lettres » qui l'ont précédé. Après la révolution cubaine, il n'est plus possible de mettre sa littérature au service d'une cause, même si elle semble correcte, car ce serait dénaturer l'essence de la littérature⁶. La littérature engagée désigne,

6. L'exemple emblématique d'un auteur qui a mis sa littérature au service d'une cause est Roque Dalton, poète et révolutionnaire, dont la fin tragique (assassiné par ses propres camarades, accusé de « *revisionista* ») reste un exemple des dangers inhérents à l'engagement littéraire. Il n'est pas anodin que la figure de Roque Dalton

selon l'universitaire Benoît Denis, une praxis littéraire qui se trouve associée étroitement à la politique, aux débats qu'elle génère et aux combats qu'elle implique (un écrivain engagé, ce serait somme toute un auteur qui « fait de la politique » dans ses livres)⁷. Plus tard, Benoît Denis lui-même ajoute que « l'écrivain engagé se risque tout entier dans son texte en ancrant ses prises de position dans le concret d'un rapport au monde personnel et situé⁸ ». Ainsi, l'engagement en littérature exige non seulement une prise de position mais aussi de laisser le propre de la littérature en arrière-plan afin de mieux souligner la posture idéologique et politique. Ce qui est privilégié est l'urgence du présent immédiat face auquel l'auteur n'a plus de recul car il doit s'immerger totalement en lui.

Face à la tragique expérience de Roque Dalton, face à la cécité d'autres auteurs tels que Julio Cortázar, Horacio Castellanos Moya se refuse à soumettre sa littérature. Pour lui, il s'agit avant toute autre chose de revendiquer une liberté créatrice. Cette liberté permettrait, tout d'abord, d'éviter la destinée la plus tragique pour un auteur ; c'est-à-dire arrêter d'écrire pour faire de la politique : « *Más de una vez me he preguntado si el destino de Espino no simboliza la historia de la mayoría de escritores en El Salvador, quienes luego de un amorío intenso con la literatura, la abandonan para quedarse con la vieja gorda política* » (p. 23-24). Mis à part la dose d'humour, élément toujours présent dans son écriture, il est très important de souligner la fatalité perçue par l'auteur. Dans la littérature latino-américaine, les exemples des auteurs qui sont partis avec la « vieille grosse politique » sont abondants depuis José Mármol jusqu'à Mario Vargas Llosa, en passant par Javier Heraud, poète assassiné par l'armée. Tous, d'une façon ou d'une autre, incarnent la figure de l'écrivain ou du poète qui met de côté la littérature pour suivre une

revienne souvent dans les fictions de Castellanos Moya. Pensons par exemple à son premier roman *La diáspora* (1988) où les anciens révolutionnaires en exil se souviennent de son homicide inattendu et tellement emblématique des trahisons à l'intérieur du mouvement. Dans son dernier roman *Moronga* (2018), il s'agit d'une enquête autour de l'assassinat du poète. Plusieurs décennies après sa disparition, on cherche toujours à savoir ce qui s'est vraiment passé. Le roman présente le personnage d'un universitaire centre-américain qui profite d'une bourse aux États-Unis pour se renseigner sur la participation de la CIA lors de l'assassinat de Danton.

7. Denis, Benoît, *Littérature et engagement*, Paris, Le Seuil, 2000, p. 7.

8. *Ibid.*, p. 90.

carrière politique et/ou pour assumer la lutte politique comme seule issue possible. Pour Horacio Castellanos Moya, le cas est tragique du fait qu'ils n'ont pas pu suivre leur cheminement littéraire, la vocation politique a fait taire la littérature. Le silence et non l'art est la seule issue à l'engagement littéraire. Voilà donc pourquoi au Salvador, comme aussi dans le reste de la littérature latino-américaine, il est encore plus important de ne pas arrêter d'écrire. L'écriture est le vrai engagement d'un auteur avec son œuvre et de ce fait, contrairement à ce que croient ceux qui prônent la « *literatura de emergencia* », avec sa société.

Car l'auteur de *La metamorfosis del sabueso* ne propose nullement une littérature complètement déconnectée de la réalité, mais tout le contraire :

Resultará interesante comenzar a examinar cuál es el tratamiento de lo político en la novela latinoamericana escrita por autores nacidos a partir de 1970, aquellos que ya no vivieron la dicotomía revolución-contrarrevolución, que ya no se formaron en un mundo aún marcado por la utopía comunista o por la lucha contra las dictaduras militares, sino que les tocó la época de la llamada democracia, una democracia que en la mayoría de países ha servido para aumentar la pobreza, la exclusión económica y social, la corrupción y el crimen, prueba de ello, como ya lo dije, es que considerables sectores de la población sólo quieren largarse. Ante una región igual de saqueada y postrada por la incapacidad de sus élites, no me cabe duda de que lo político seguirá encontrando cauces de expresión en la novela. (p. 41).

S'il propose une rupture avec les générations précédentes, ce n'est pas seulement parce qu'il observe la révolution avec désenchantement. Il s'agit d'un bouleversement bien plus profond qui dépasse la simple expérience personnelle : c'est le rapport à l'histoire qui est mis en question. La dichotomie « révolution – contre-révolution » n'étant plus valable pour comprendre les sociétés d'aujourd'hui, ce qui reste est un monde où l'idéologie semble être évacuée de la vie quotidienne. Mais il s'agit d'une évacuation qui cache, d'après la citation, la misère économique et sociale. Castellanos Moya en est très conscient : pour lui malheureusement, la fin des antagonismes idéologiques n'a pas donné la liberté au citoyen mais la pauvreté, l'exclusion et le crime. Ainsi, l'écrivain qui a vécu les horreurs

de la politique devient celui qui exprimera la violence contemporaine. Ceci est évident dans ses romans, où il est souvent question des anciens *guerrilleros* et forces paramilitaires reconvertis en tueurs à gage dans des espaces urbains où n'importe qui peut se faire assassiner moyennant une poignée de dollars. Dans le cas de Castellanos Moya, nous ne pouvons donc pas parler d'engagement, car il refuse les conditions imposées par celui-ci, mais d'un auteur citoyen qui s'interroge sur la forme littéraire qu'il faut donner à l'indicible de l'horreur et la barbarie.

Un dernier élément reste encore à analyser : la façon dont Castellanos Moya conçoit l'insertion de l'écrivain – d'abord centre-américain, puis latino-américain – dans le monde. Autrement dit, la question de la communauté de lecteurs à laquelle il adresse, non sans critique, sa création littéraire. Du fait que sa création littéraire, romans, nouvelles et essais, est consacrée en grande partie au Salvador, pouvons-nous considérer que ses compatriotes sont peut-être sa première, voire sa seule audience ? Ou, selon son point de vue manifesté dans *La metamorfosis del sabueso*, vise-t-il un public plus vaste ? Si c'est le cas, comment conçoit-il la réception de sa littérature dans l'espace qui l'accueille ? Comme nous le constaterons, il s'agit d'une question dont la réponse est complexe et qui montre non seulement son positionnement, mais aussi une conception de ce qu'est la littérature dans un monde de plus en plus globalisé.

La littérature au-delà des frontières

Le discours littéraire offre une configuration autre de la communauté dans laquelle il s'insère. En effet, à l'encontre d'autres discours, notamment journalistiques, sa circulation n'est jamais restreinte aux seules frontières d'un pays ni d'une seule langue. Au contraire, le discours littéraire s'insère dans une communauté donnée mais, en même temps, il va la créer incessamment. Dans le cas d'Horacio Castellanos Moya, nous sommes face à une insertion singulière dans une communauté de lecteurs. Nous avons déjà souligné son lien avec différents pays de l'Amérique centrale dans lesquels il a circulé très tôt. À l'instar d'autres auteurs emblématiques de l'Amérique centrale, tels que Ruben Darío ou Ernesto Cardenal, Castellanos Moya a toujours œuvré pour ne pas

rester dans l'aire culturelle et politique d'un seul pays, dans son cas celle du Salvador, mais pour ouvrir les frontières de sa création. Dans son livre d'aphorismes et de chroniques de voyages *Envejece un perro tras los cristales* (2019), Castellanos Moya l'exprime lui-même, de façon indirecte, quand il affirme ce qui suit : « *Sobre la identidad o la pertenencia : no soy árbol ni planta ; me dieron mente, piernas y un planeta*⁹ ». D'après sa formulation, il n'y a pas de racines mais des jambes, ce qui met l'accent sur la circulation, la capacité de changer de territoire et de s'ouvrir au monde. Mais sous quelles conditions ?

Nous détectons deux mouvements chez Castellanos Moya, paradoxaux et complémentaires en même temps. Le premier est celui de se reconnaître lui-même en tant qu'écrivain centre-américain et plus amplement latino-américain. Cette reconnaissance s'effectue à plusieurs moments dans son essai. Ainsi, par exemple, il le formule dans *El lamento provinciano* :

De Rubén Darío a Augusto Monterroso, de Rafael Landívar a Roque Dalton, de Miguel Ángel Asturias a Ernesto Cardenal, en la franja de territorio ubicada entre Chiapas y Panamá han surgido escritores cuyas obras resplandecen no solo en la historia de la literatura en lengua castellana, sino en la literatura mundial. Desde las crónicas de la conquista hasta la producción de los escritores actuales, encontramos en Centroamérica una literatura rica y diversa, una literatura que burga con intensidad en su tiempo, en las aberraciones políticas, en las desigualdades sociales, en las pasiones personales y que también puede apelar a la más pura fantasía. (p. 44).

Cette citation est extraite d'un essai dans lequel Castellanos Moya passe en revue les textes et les auteurs de la littérature de l'Amérique centrale qui l'ont le plus marqué. Malgré le regard critique, il se considère comme faisant partie de cette « tradition » dans laquelle on trouve ses premières lectures : celles qui lui ont donné justement un sentiment d'appartenance. Cette formation il ne la laisse pas de côté, ni ne la condamne à l'oubli. Au contraire, il lui donne un sens dans

.....
9. Castellanos Moya, Horacio, *Envejece un perro tras los cristales*, Barcelona, Random House, 2019, p. 27.

son parcours en tant qu'auteur. Et ce sens est complètement différent de celui donné par des auteurs tels que Jorge Volpi qui, dans son essai *El insomnio de Bolívar*, est plus que péremptoire : « *la literatura latinoamericana ya no existe. [...] Acabamos de verlo: ya ni siquiera la lengua española es una característica compartida. Y la verdad es que no hay nada que lamentar* » (p. 165). Là où Horacio Castellanos Moya se constitue en rapport avec son passé, les textes d'une tradition qui l'ont précédé et avec laquelle il dialogue, Volpi fait table rase et va encore plus loin lorsqu'il avance qu'il n'y a aucun lien entre les latino-américains, rien pouvant réunir les Chiliens avec les Argentins, les Péruviens avec les Équatoriens. Pour lui, la littérature n'est plus une affaire des communautés, mais de globalisation. Cette dernière est arrivée pour ouvrir l'écrivain à des thématiques, styles et inquiétudes nouveaux, moins étriqués, plus de son temps.

Le point de vue de Castellanos Moya est sensiblement différent. Après avoir reconnu l'ascendant de la littérature de l'Amérique centrale dans sa formation, il propose un deuxième moment pour comprendre sa démarche littéraire.

En cambio sí insistiré en que desde Rubén Darío los escritores centroamericanos asumimos que nuestra tradición literaria es la de la lengua castellana, que el hecho de nacer en países pequeños y medio tarados siempre nos ha planteado el reto de romper las estrechas fronteras físicas y mentales que nos constriñen, que nuestra condición marginal o periférica despierta una sed de universalidad que nos lleva a abreviar en las más diversas corrientes, que abrirnos a las más variadas literaturas para nosotros es cuestión de vida o muerte, dado el páramo del que procedemos. (p. 27).

La littérature de Castellanos Moya a été d'abord publiée en Amérique centrale, dans de petites maisons d'édition à tirage limité. Dans un deuxième temps, son œuvre a été publiée au Mexique pour ensuite commencer à être publiée en Espagne. Bien qu'ayant profité d'un succès d'estime – par exemple, Roberto Bolaño a très rapidement souligné la qualité de son écriture – ses fictions n'ont pu dépasser le cadre de l'Amérique centrale qu'après avoir été publiées et distribuées

en Espagne (d'abord Tusquets puis Random House)¹⁰. Au-delà de la qualité littéraire qui reste toujours la même, la communauté des lecteurs s'est élargie grâce à l'importance des maisons d'édition à la diffusion internationale. La petitesse et l'étroitesse des frontières nationales dont parle de façon négative Castellanos Moya l'ont poussé à les contrecarrer, à les dépasser par le biais d'une volonté à caractère universaliste. Face à la globalisation, l'universalisme semble être le moyen de survivre et d'exister en tant qu'écrivain. Car celui-ci permettrait de rester attaché à une tradition et, en même temps, lui impose d'être attentif à d'autres horizons. Si la globalisation sous-entend une stratégie avant tout commerciale, pour s'ouvrir un chemin parmi les lecteurs grâce à des thèmes à la mode, l'universaliste s'appuie plus sur des éléments sociétaux et culturels qui acquièrent une valeur nouvelle grâce à la littérature¹¹. Et, parmi ces éléments, c'est peut-être la langue espagnole qui occupe une place de choix : « *Soy un escritor en lengua castellana; es la definición que me gusta. Y la incorporación de mis particularidades en esta lengua universal*

10. Roberto Bolaño a écrit deux articles journalistiques au sujet de la littérature de Castellanos Moya : « Castellanos Moya » et « Horacio Castellanos Moya: la voluntad del estilo », tous les deux réunis dans le volume *A la intemperie*. Dans le deuxième article, l'auteur chilien affirme ce qui suit : « *Si Castellano Moya fuera bosnio o kosovar y hubiera escrito y publicado este libro [El asco] allí, seguramente no hubiera tenido tiempo de tomar el avión. Aquí reside una de las muchas virtudes de este libro: se hace insoportable para los nacionalistas. Su humor ácido, similar a una película de Buster Keaton y a una bomba de relojería, amenaza la estabilidad hormonal de los imbéciles, quienes al leerlo sienten el irrefrenable deseo de colgar en la plaza pública al autor. La verdad, no concibo honor más alto para un escritor de verdad* ». Bolaño, Roberto, *A la intemperie*, Madrid, Alfaguara, 2019, p. 216.

11. Rappelons ce que Pascale Casanova a écrit, dans une perspective eurocentrée, sur le cas des auteurs latino-américains dans son essai *La république mondiale des lettres* : « Selon une logique semblable, par delà les différences de temps et de lieu, les écrivains latino-américains ont conquis une existence et une consécration internationales qui confèrent à leurs espaces littéraires nationaux (et même plus largement à l'espace latino-américain) une reconnaissance et un poids dans l'univers littéraire qui sont sans commune mesure avec ceux des ensembles politiques correspondants dans l'espace politique international. Il y a une autonomie relative du fait littéraire dès lors que le patrimoine littéraire accumulé (les œuvres, la reconnaissance universelle, la consécration internationale d'écrivains désignés comme « grands »...) permet aux créateurs d'échapper à l'emprise politico-nationale. C'est pourquoi, comme le rappelait Valéry Larbaud, la carte littéraire et intellectuelle n'est pas superposable à la carte politique, l'histoire (comme la géographie) littéraire ne pouvant se réduire à l'histoire politique. Mais elle en est toujours, surtout dans les contrées peu dotées en ressources littéraires, relativement dépendante. » Casanova, Pascale, *La république mondiale des lettres*, Paris, 1999, p. 68.

es uno de mis retos; el otro es que la voluntad de libertad con que ficciono a partir de mi memoria corresponda a una voluntad de libertad en el manejo del lenguaje. La aspiración de un estilo, esa es la cuestión » (p. 21-22). Ainsi, Castellanos Moya met en avant les enjeux langagiers et sa recherche stylistique pour formuler sa situation en tant qu'auteur. Pour lui, le premier et le plus important combat d'un écrivain est celui de la langue. C'est dans ce combat qu'il va introduire les inquiétudes de son temps, notamment celles de la violence d'une Amérique centrale ensanglantée par des décennies de guerre. Cette démarche lui permettrait d'élargir les frontières, d'ouvrir le territoire et d'inverser les termes de l'équation : être un auteur d'abord latino-américain puis universel, sachant que les deux réalités ne s'excluent pas, mais se réclament mutuellement, surtout à l'heure actuelle.

Conclusion

Pourquoi *La metamorfosis del sabueso* ? Dans son titre, Castellanos Moya évoque un discours prononcé par l'écrivain d'expression allemande Elias Canetti (1905-1994) à l'occasion du 50^e anniversaire d'Hermann Broch (1936). Canetti, un auteur qui a appris l'allemand à huit ans, formule ce qui à son sens caractérise un poète (mais par poète, il entend un écrivain). Pour Canetti « le vrai poète [...] est voué à son temps, [il est] son serf corps et âme, son valet le plus vil ». Un peu plus loin, Canetti avance l'image qui lui sert à éclaircir son sujet et qui sera reprise des décennies plus tard par Castellanos Moya : « Il [le poète] est attaché à lui [son temps] par une chaîne, courte et infrangible ; étroitement arrêté ; sa non liberté doit être telle qu'il ne serait transplantable nulle part ailleurs. [...] Il est le chien de son temps » (Canetti 1984 : 18). Encore une fois, Castellanos Moya revient à la tradition littéraire pour éclaircir ses prises de position. Cette fois-ci, il rappelle, dans son essai, un auteur d'expression allemande qui, comme lui-même, a beaucoup « marché » dans le monde, ne se contentant pas d'un seul endroit et non plus d'une seule langue d'expression. En rendant hommage à Canetti dès son titre, il déplace la discussion par rapport à la littérature dans un contexte plus vaste, celui de la littérature mondiale.

Or, même si Castellanos Moya ne parle pas d'un autre auteur allemand, le parallèle qui exprime le plus son cas, sa radicale et son apparente contradiction, est celui que nous pouvons établir avec Thomas Mann, l'auteur de *La Montagne magique* (1924). Le 21 février 1938, à peine arrivé aux États-Unis, il n'hésitera pas une seule seconde à affirmer : « Là où je suis, là est la culture allemande¹² ». Ce qui est, dans une certaine mesure, une boutade, exprime en même temps une inquiétude politique. L'auteur qui a laissé derrière lui un pays kidnappé par le nazisme et une langue de plus en plus contaminée par le jargon de la dictature, tel que Victor Klemperer l'a démontré, déplace la littérature allemande, l'amène ailleurs, loin de ses frontières ; entre autres raisons, pour la protéger. De même, Horacio Castellanos Moya parcourt le monde entier, tout en restant profondément salvadorien, centre-américain puis latino-américain, tel qu'il exprime par le biais de l'essai. La violence qu'il a vécue et subie, dont il est le témoin d'exception, s'exprime dans sa littérature destinée à une communauté plus vaste de lecteurs. Si, tout comme Thomas Mann, il dut quitter son pays d'origine, il détourne par le biais de sa littérature cette condamnation afin de refléter les crises d'une période, en l'occurrence la période contemporaine dans laquelle nous vivons.

Cette démarche nous fait penser à ce que l'intellectuel brésilien Antonio Cándido (1918-2017) avait avancé, avec beaucoup de clairovoyance, dans son article « Littérature et sous-développement » : « *Lo que ahora vemos desde este punto de vista es un florecimiento novelístico marcado por el refinamiento técnico, gracias al cual se transfiguran las regiones y se subvierten sus contornos humanos, llevando los rasgos, antes pintorescos, a descarnarse y a adquirir universalidad* » (p. 318). Ainsi, dans son essai, Castellanos Moya propose une façon personnelle, non exclusive, d'être un auteur latino-américain. Nous trouvons une conception analogue dans les livres de Roberto Bolaño (1953-2003), de Yuri Herrera (1970-...) et, plus récemment, de Gustavo Faverón (1966-...)¹³. C'est-à-dire, une écri-

12. Voir Gaudé 2011.

13. Castellanos Moya l'exprime de cette façon : « *Yo no era, por supuesto, una golondrina haciendo verano. Mi libro formaba parte de una corriente literaria que en esa misma época florecía en Colombia, México y Brasil: la novela del sicario, del ex policía convertido en asesino a sueldo, del ex combatiente reciclado en mercenario, del pistolero narcotraficante. Algunas novelas de Fernando Vallejo y de Jorge Franco en Colombia, las ficciones*

ture qui, suivant l'expression de Cándido, atteint un caractère universel, mais ce en mettant en question la réalité sociale et historique par le biais d'une démarche qui se veut avant tout esthétique.

Bibliographie

- Cándido, Antonio, *Crítica radical*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991.
Canetti, Elias, *La conscience des mots*, Paris, Albin Michel, 1984.
Castellano Moya, Horacio, *La metamorfosis del sabueso. Ensayos personales y otros textos*, Santiago, Universidad Diego Portales, 2011.
Gaudé, Maurice, « *Wo ich bin, ist Deutschland* », *Recherches germaniques*, n° 41, 2011 ([doi:10.4000/rg.542](https://doi.org/10.4000/rg.542)).
Ginzburg, Carlo, *Nulle île n'est une île*, Paris, Verdier, 2005.
Glaudes, Pierre et Jean-François Louette, *L'Essai*, Hachette, Paris, 1999.
Glaudes, Pierre, *L'essai : Métamorphose d'un genre*, Toulouse, PU Mirail, 2002.
Ospina, William, *El dibujo secreto de América Latina*, Bogotá, Random House, 2014.
Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América latina*, México, Siglo XXI, 1987.
Terrones, Félix, « La novela latinoamericana frente al espejo: el caso de tres ensayos (Donoso, Fuentes y Volpi) », *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n° 82, 2015, p. 281-302.
Terrones, Félix, «La literatura latinoamericana frente al nuevo milenio: idas y vueltas entre lo local y lo global», *Artl@s Bulletin*, vol. 8, n° 2, 2019.
Volpi, Jorge, *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XX*, Barcelona, Random House, 2009.

de Élmer Mendoza en México, y la obra de Rubén Fonseca en Brasil, son excelentes muestras de esta expresión extrema de la cultura de la violencia en las ciudades latinoamericanas » (p. 29-30).

Le personnage dans la littérature contemporaine du Cône Sud

Au carrefour de la fiction et de la politique

Laura Gentilezza

IMAGER (EA 3958) et Réseau LIRICO

*¡Oh ironía, ¡y yo era el que había soñado
en ser un bandido grande como Rocambole
y un poeta genial como Baudelaire !
Roberto Arlt, El juguete rabioso*

L'origine comme dispositif canonisant

Le personnage

Qu'est-ce qui est le plus fort en littérature ? Le personnage ou l'histoire ? Peuvent-ils être considérés séparément ?

La notion de personnage a cessé d'occuper les préoccupations des critiques lorsque la théorie a abandonné la perspective psychologique de la littérature. Bien que Philippe Hamon ait reformulé en termes structuralistes la pensée du personnage et l'ait transformée en signe, la critique contemporaine s'attache à penser la littérature à travers des images, des mouvements philosophiques, des théories sociologiques. La catégorie « personnage » semble être dépassée.

Cependant, le personnage est l'une des constructions les plus complexes de la fiction. Nous ne pourrions pas penser une histoire sans

personnage. Récemment, par exemple, Angélica Tornero renouvelle l'analyse du personnage, le pensant en fonction des théories de Paul Ricœur.

Juan Rulfo, par exemple, dans l'une des rares réflexions théoriques qu'il a consacrées à la littérature, affirme que ce qui doit être créé d'abord, c'est le personnage, puis il avance sur la construction de l'ambiance dans laquelle il va évoluer et la manière dont il va s'exprimer. En d'autres termes, il faut tout d'abord que le personnage apparaisse. Rulfo exprime sa méfiance à l'égard de l'idée d'inspiration au détriment du travail. La littérature est une affaire de travail, à la manière de Roberto Arlt, et dépend radicalement de l'apparition du personnage : « *A veces resulta que escribo cinco, seis, diez páginas y no aparece el personaje que yo quería que apareciera, aquel personaje vivo que tiene que moverse por sí mismo* » (Rulfo 1963 : 15).

Cette crainte de Rulfo rend compte d'une perspective selon laquelle l'ensemble du texte dépendrait du personnage. Si l'on adopte sa position, il semble que la fiction naisse du personnage. Y-a-t-il une histoire, par exemple, dans *El juguete rabioso* d'Arlt qui dépasse la silhouette dessinée par le personnage de Silvio Astier ? Ou est-ce vraiment la pertinence de la position de ce personnage qui lie l'histoire à son contexte et en fait un classique ? Ainsi, la question porte sur le rapport entre fiction et politique dans la mesure où l'envergure du personnage va permettre à un texte de s'interroger sur son contexte politique.

Fiction et politique

En Amérique latine, le rapport entre fiction et politique se noue aux origines mêmes de sa littérature¹ puisque les écrits qui donneront lieu à la considération de l'existence d'un discours littéraire, à l'image de la littérature européenne, récupèrent dans leur diégèse les conflits politiques traversés par les sociétés lors de leur émancipation. Nous pourrions dire,

1. De manière pédagogique, la critique littéraire a considéré que les débuts d'une littérature nationale en Amérique datent du moment des indépendances. Cette approche reste pourtant contestable à plusieurs égards. La littérature est difficilement datable puisque ceci exige la détermination d'une origine pour la fiction. Le corpus des certains programmes universitaires de littérature latino-américaine qui commencent par les lettres de Colon, textes dont le statut de fiction est polémique, le montrent.

en suivant le discours canonique, que les républiques américaines et leur littérature sont nées d'un même souffle.

Ce rapport reste depuis une question nodale. À cet égard, la lecture faite par Ricardo Piglia concernant le cas de la littérature argentine prend une ampleur qui pourrait concerner le Cône Sud de manière plus générale. « Echeverría y el lugar de la ficción », son article classique, est devenu une clé de lecture qui montre non seulement le rapport entre littérature et politique lors de la première moitié du XIX^e siècle, mais surtout la manière avec laquelle la « nouvelle critique », développée avec le retour démocratique en Argentine au début des années 1980, a pu revisiter la littérature du XIX^e siècle en écho avec l'histoire argentine récente. Dans ce texte publié en 1993, Piglia rappelle son intérêt à saisir les traces laissées sur la fiction par les rapports de pouvoir et les formes de la violence. Il propose ainsi une double origine pour la littérature argentine. Ce double noyau est d'ailleurs le recto-verso d'une même histoire où la notion de personnage devient une clé.

Pour Piglia, l'origine de la littérature argentine s'ancre dans deux textes : « El matadero » d'Esteban Echeverría et *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento. Selon l'auteur, ces deux textes présentent tous les deux le recto-verso de la même histoire : celle du personnage face à la scène de violence politique, celle du personnage qui défend un modèle de civilisation culte, pseudo-européen, s'opposant à une foule barbare. Cette histoire aura deux possibles résolutions : la fuite de Sarmiento vers le Chili – où il pourra continuer son travail – ou la mort du personnage du « Matadero ». Le personnage du « Matadero » est repris dans le livre où cet article est publié illustré par Enrique Breccia. Le blanc prédomine dans l'image par la légèreté et la finesse des lignes qui construisent le personnage. Le lettrage cursif vient accentuer cette caractérisation et l'opposer visuellement à la foule qui le poursuit. Les vignettes de Breccia mettent en avant les différences que ce personnage établit entre son entourage et la violence qui lui est exercée.

Plus avant Piglia continue son examen de ces origines en explorant l'« Advertencia al lector », ouverture du *Facundo* de Sarmiento. Piglia souligne ici le fait que Sarmiento inscrit son histoire personnelle au sein de la confrontation entre civilisation et barbarie, en employant la langue française comme frontière entre ceux qui pourront comprendre

le message et ceux qui ne le feront pas : c'est la langue étrangère le message et le couperet.

Sur cette opposition, Sarmiento fonde la possibilité de littérature nationale en Amérique, dans un chapitre au début du *Facundo*, qui, de manière suggestive à l'égard de notre réflexion, se nomme « Originalidad y caracteres argentinos » :

Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas, es el que resultará de la descripción de las grandes escenas naturales, y, sobre todo, de la lucha entre civilización europea y barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia: lucha imponente en América, y que da lugar a escenas tan peculiares, tan características y tan fuera del círculo de ideas en el que se ha educado el espíritu europeo, porque los resortes dramáticos se vuelven desconocidos fuera del país donde se toman, los usos sorprendentes, y originales los caracteres. (p. 39)

L'origine de la tradition littéraire remonte, selon Sarmiento, au rapport entre politique et fiction, et à la possibilité, pour le discours littéraire, d'assumer le récit des conflits politiques par une déclinaison du Romantisme. Autrement dit, il s'agit d'une alternative aux « grandes scènes naturelles » car la lutte en Amérique dépasse toute expectative européenne.

Or, une telle formulation venant d'une figure comme celle de Sarmiento, lue et analysée à la lumière de la tradition qui s'est bâtie par la suite, dès la fin du XIX^e et tout au long du XX^e siècle, s'avère plus que la détermination d'une origine possible pour la tradition littéraire, une vaticination reconnue presque comme un programme littéraire.

Cette prédiction, étalée comme une ombre sur les écrits qui se regroupent sous la notion de littérature nationale, annonce un canon littéraire, c'est-à-dire, un dispositif régulant la pratique littéraire qui dispose d'un pouvoir prescriptif aussi bien pour les processus d'écriture que pour celui de la lecture, selon la définition de Daniel Link (2019 : 13).

Cette « origine » est alors une prescription à long terme faisant du lien entre fiction et politique la clé d'appartenance des textes au canon et à la littérature nationale. Dans la prédiction de Sarmiento, on trouve également le ressentiment des *criollos independentistas*, en réaction au mépris

de la Couronne envers eux. La littérature nationale se forge donc dans l'actualisation permanente de cette lutte.

Le canon contemporain

Pour les générations contemporaines et surtout pour les auteurs actuels, les dictatures que les pays d'Amérique latine ont subies entre les années 1960 et 1980 semblent être le jalon historique le plus significatif à franchir. Pourtant la mémoire que ces auteurs peuvent avoir des dictatures est transmise par des représentations, autant historiographiques que fictionnelles. Leur écriture reste une lecture, une interprétation voire une reformulation d'autres textes sur cette période historique. Ce qui nous intéresse ici est la manière dont certains écrivains contemporains du Cône Sud puisent dans les fictions ancrées dans ces contextes politiques pour en actualiser la représentation.

À travers cette reformulation, la figure du personnage à partir duquel la structure de la fiction semble s'organiser reste centrale. En nous basant sur ce constat, nous allons analyser trois romans contemporains où certains personnages sont eux-mêmes une forme de réception de cette violence politique.

Mandinga de amor de Luciana de Mello (Buenos Aires, 1979-...), *El clan Braniff* de Matías Celedón (Santiago du Chili, 1981-...) et *Cameron* de Hernán Ronsino (Chivilcoy, Argentine, 1975-...) ont été publiés entre 2016 et 2018 en Argentine et au Chili. Il s'agit donc d'un corpus contemporain représentatif au niveau diégétique de ce qu'on appelle le « Cône Sud ». Diégétique, car bien que De Mello et Ronsino soient tous les deux Argentins, la fiction de la première parcourt un espace qui inclut la localité de Rivera (sur la frontière entre le Brésil et l'Uruguay), Montevideo, Punta del Este et Buenos Aires. Ronsino s'appuie sur des références précises autant que des indications plus floues qui ne laissent pourtant pas douter que sa fiction évoque le contexte historique argentin. Celedón, quant à lui, évoque de manière directe le Chili.

Ce corpus publié dans un écart temporel très court soulève la question de la reformulation de certains aspects politiques de l'histoire du Cône Sud au sein de la littérature contemporaine, par des auteurs d'une même génération, nés à la fin des dernières dictatures connues

dans leurs pays. Notre intérêt principal à travers ce corpus est de détecter des dynamiques dans l'espace géographique et dans le champ littéraire rendant compte du rapport entre fiction et politique.

Trois romans

Mandinga de amor est un récit narré par sa protagoniste dans lequel elle raconte son histoire familiale autour de deux épisodes clés : le départ définitif de son père qui abandonne sa famille et le rapport incestueux qu'elle a vécu avec son oncle maternel. Bâtie sur les souvenirs de la narratrice et sur ceux de sa mère, l'histoire du père ouvre le récit et disparaît comme le fait le personnage. En revanche, l'oncle Emilio n'apparaît qu'à travers les impressions de la narratrice, au point que le rapport familial reste flou jusqu'à la description de l'abus incestueux exercé sur la narratrice alors âgée d'onze ans. Bien qu'absent de la narration après son départ de la maison, le père est le personnage qui nous intéresse le plus. Ancien *servicio* de la dictature uruguayenne, le père de la narratrice s'est réfugié à Buenos Aires avec sa compagne brésilienne. Ils s'installent dans la capitale argentine où la narratrice grandira.

Cameron est le premier roman de Ronsino qui n'est pas situé à Chivilcoy, l'espace littéraire où il a fondé son projet². Le personnage Julio Cameron semble vivre dans un village d'Autriche ou d'Allemagne. Il habite seul dans une maison où le nom de son père et de son grand-père signalent par un panneau à côté de la porte principale la relation de la famille avec l'histoire de son pays. Cameron est assigné à domicile pour ses crimes contre l'humanité perpétrés durant la dernière dictature argentine. Bien que la période dictatoriale ne soit pas précisée, l'histoire

2. Le projet littéraire d'Hernán Ronsino est un des plus puissants de la littérature argentine contemporaine. Jusqu'à maintenant, il a publié cinq ouvrages, un recueil de nouvelles et quatre romans. Sa ville natale, Chivilcoy, est le lieu où il a situé ses fictions et qu'il a transformé en espace littéraire pour bâtir son projet. Sa poétique inclut un système de réapparition de personnages, une préoccupation pour la dimension historique de la langue et pour la matérialité du livre, comme le montrent les photographies incluses dans *Lumbre* (2013). Son projet a été l'objet de notre thèse doctorale, où nous avons largement développé les stratégies de construction de cet espace littéraire (cf. Gentilezza, Laura, *Style, espace et corps : trois approches du rapport de l'écrivain à sa langue dans le projet littéraire d'Hernán Ronsino*, soutenue à l'école doctorale « Culture et sociétés » de l'université Paris-Est, 2018, disponible en ligne).

de Cameron renvoie directement aux acteurs de la répression condamnés durant les années 1980 d'abord et durant les années 2000 ensuite. Mita est une dame qui vient s'occuper de sa maison, Orsini est un voisin. Juan Silveiro semble être un ami avec qui Cameron assiste au concert d'Elda Cook, une chanteuse de jazz. Pajarito Lernú, seul personnage qui appartient à l'univers de Chivilcoy, réapparaît dans cette histoire lors de l'évocation de souvenirs de Cameron : Lernú, écrivain bohème de Chivilcoy mort dans le roman précédent, est ici tortionnaire. Ce personnage attire toute notre attention.

El clan Braniff est une expérience narrative incluant un travail d'archive que l'on peut déjà considérer comme le pari du projet littéraire de Matías Celedón³. À partir d'une boîte à diapositives trouvée dans le marché aux puces de la ville de Santiago, le *Persa Bio Bio de Santiago*, Celedón élabore une fiction qui vient combler les non-dits de l'histoire chilienne récente. Sur les diapositives, cet écrivain a trouvé un échantillon de références inquiétantes (des images des bunkers allemands, des images d'une fête de l'entreprise aérienne Braniff, des images de la junte de Pinochet) qui lui a permis de construire une fiction à partir des pièces réelles, comme lui-même le déclara⁴. Dans cette fiction, deux amis ayant participé à l'assassinat d'Orlando Letelier à Washington, se retrouvent. Bob et Bill menaient des activités de contrespionnage lors de l'opération qui a mis fin aux jours de Letelier⁵. C'est le personnage de Bob qui nous intéresse.

3. *El clan Braniff* est le quatrième ouvrage de Matías Celedón. Depuis sa première publication, *Trama y urdimbre* (Mondadori, 2007), l'écrivain a montré un intérêt pour la matérialité du livre. Ce roman profite de l'espace blanc de la page pour travailler avec la métaphore de la couture et du textile. Cet intérêt s'approfondit avec la publication de *La filial* (Alquimia, 2012), un roman écrit avec des timbres administratifs, à exemplaires uniques, qui a été scanné pour être publié. La présence de diapositives dans son dernier roman, comme celle des images dans *Buscanidos* (Hueders, 2014), confirme cet intérêt pour les objets et les archives comme un travail poétique.
4. Dans un long entretien dans l'émission radiophonique chilienne « Pensar es clave », Matías Celedón a raconté la retrouvaille de la boîte à diapositives et le travail d'archive réalisé pour l'écriture de *El clan Braniff* (cf. « Pensar es clave », radio *La Clave*, diffusé le 10 janvier 2019).
5. En 1976, la DINA, Direction nationale du renseignement du Chili, a dirigé l'opération pour assassiner Orlando Letelier, ancien ministre du gouvernement de Salvador Allende et ambassadeur aux États-Unis. Letelier habitait à Washington avec sa famille et a été victime d'un attentat avec une voiture

Ce sont donc trois scènes différentes qui nous concernent ici car elles présentent certaines similitudes. Bien que la structure des personnages soit différente en raison notamment des liens qui les unissent entre eux, il existe dans les trois romans un personnage commun. Une structure familiale, une structure villageoise et un groupe d'amis liés à l'espionnage partagent un personnage central commun lié aux dernières dictatures civico-militaires : le père de la narratrice, Pajarito Lernú et Bob.

Trois personnages

L'apparition de Pajarito Lernú dans ce roman est assez particulière. Au début, nous le trouvons dans les rêves hallucinés que Cameron traverse sous l'effet des médicaments, puis il apparaît réellement vers la fin du roman. Pajarito Lernú est peut-être le personnage le plus emblématique de l'univers Chivilcoy. Dans tous les livres précédents de Ronsino, qu'il s'agisse de nouvelles ou de romans, ce personnage aimait le groupe d'amis de Chivilcoy. Lernú est un écrivain bohème, il n'a écrit qu'un seul livre, *Bajo la sombra de Kafka*, dont il reste deux exemplaires dans une librairie du village. Dans *Lumbre*, sont racontées sa mort et son enfance dans l'orphelinat à Chivilcoy – dans laquelle on trouve de nombreux clins d'œil qui nous rappellent le film *Crónica de un niño solo* de Leonardo Favio. Sa mort donne lieu à une série de rituels qui réunissent à nouveau tous les personnages de Chivilcoy, rendant compte de la place centrale qu'occupe Pajarito dans cette structure, en particulier parce que sa présence inaugure une discursivité critique à l'égard de la littérature et de l'histoire nationale dans la diégèse de Ronsino. Dans ses réflexions, le lien entre histoire et fiction est mis en question, Pajarito rappelant constamment que l'histoire reste un discours :

Para darte otro ejemplo, sostenía Pajarito, ¿qué diferencia hay entre el libro El Pueblo de Sarmiento de Mauricio Birabent y Pago Chico de Roberto Payró ? [...] La gran diferencia es la cuestión del género, eso es

piégée. Michael Townley a été l'agent chargé de cette opération et a été extradé aux États-Unis par la dictature de Pinochet qui refusa, en revanche, d'extraire le chef de la DINA, Manuel Contreras. Cet événement a déclenché une crise diplomatique entre les deux pays.

Le personnage dans la littérature contemporaine du Cône Sud

determinante y fundamental para la efectividad del relato, sostenía Pajarito, porque después de todo, de lo que estamos hablando no es más que de un relato.
(Ronsino 2007 : 47)

Plus avant il continue sa réflexion autour de ces deux textes, qui d'ailleurs existent dans la réalité avec le même statut que Pajarito leur attribue, disant que ce qui change c'est la matrice depuis laquelle ils se présentent au lecteur : soit la fiction, soit l'histoire. À l'écart de toute relation sociale autre que son groupe d'amis, sans famille et sans travail, le personnage de Pajarito fonctionne comme un élément traditionnel pour la structure du village : les personnages bohèmes y abondaient. Mais il joue le rôle également de perturbateur faisant se chevaucher la fiction avec la non-fiction à travers ses lectures et son discours métafictionnel. Pajarito est signe par son signifiant d'une tradition littéraire ; il est signe par son signifié de la critique. Il circule comme un lieu vide permettant le jeu des autres qu'est cette structure de personnages⁶ : l'héritage pour le narrateur de *Lumbre* et la réunion de tous, la discussion pour les personnages de *La descomposición*.

Morphème « vide » à l'origine, le personnage ne prendra donc son « sens » définitif que petit à petit. Mais la « signification » d'un personnage [...] ne se constitue pas tant par *répétition* (réurrence de marques) ou par *accumulation* (d'un moins déterminé à un plus déterminé), que par *différence* vis-à-vis des signes de même niveau du même système que par son insertion dans le système global de l'œuvre. (Hamon 1972 : 98-99)

La perspective de Philippe Hamon reste de nos jours une scission, considérant le personnage au sein d'un système qui renvoie au texte. Ce système, nous pouvons l'élargir. Au-delà de ce texte, nous pouvons envisager l'œuvre de l'écrivain à la lumière d'une caractéristique clé : la réapparition des personnages. Nous pouvons aussi, comme nous le ferons par la suite de manière synchronique, considérer le système de personnages d'un échantillon d'écrivains. C'est pourquoi il est intéressant de noter que dans son dernier roman, Ronsino écarte tous les autres personnages

.....
6. Nous reprenons ici les formulations de Deleuze 1973.

du cercle habituel sauf Pajarito qui revêt une forme complètement inattendue. Alors, la question du signe de ce personnage doit nous interroger, à l'intérieur de ce nouveau système.

Dans cette dernière fiction qui semblait abandonner l'univers Chivilcoy, Pajarito revient en tortionnaire de la dictature. Cette réapparition renforce sa condition sémiologique puisque la torsion sémantique effectuée par Ronsino octroie à Pajarito une dimension profondément signifiante qui invite à réarticuler et réviser la place de ce personnage dans l'ensemble de la fiction de cet écrivain :

Se suda la gota gorda. O sesuda la gota gorda. Eso puede ser de un modo o de otro. Según se cuente. O según se padezca, dice Pajarito Lernú cortando las entradas en la puerta del circo [...] Promediando la función entra Pajarito arras-trando el cuerpo de un masculino. Le digo que me siga a la pieza. Lo ponemos sobre la camilla. El masculino se sacude como una víbora. Pajarito lo sostiene haciendo mucha fuerza mientras yo le voy atando las piernas. Cuando se ve finalmente atrapado, el masculino dice que ya se la tomó. Ya se la tomó, dice Pajarito. Ya te la tomaste, digo yo y lo miro a los ojos. La pastilla, dice el masculino sonriendo, me tomé la pastilla. Entonces detrás de la barba tupida reco-nozco la mirada de Sosa. Se suda la gota gorda. O sesuda la gota gorda. Como se prefiera, dice Pajarito y después le pega en la cara. Le parte el labio y la nariz sangra, sangra. Sosa sonríe porque está tranquilo, porque se tomó la pastilla. Se tomó la pastilla, dice Pajarito y me mira. Y mirándome le larga una trompada en la panza como para que vomite y la devuelva. Sosa escupe sangre, sin dejar de sonreír. Cuando prendo la maquinita los dos me miran. Pajarito da un paso atrás y me deja el camino libre. Sosa se empieza a remover. Dejalo que grite, digo. Si me hacés chillar las tripas, ¿te acordás, negro de mierda ?, querías ser como nosotros, vos; si me hacés chillar las tripas te hago doler menos. Y antes de meterle la maquinita entre las bolas, Cacho Sosa se desvanece o muere de un puto infarto por miedo o por efecto de la pastilla. (Ronsino 2018 : 107-108)

Pajarito propose deux interprétations possibles d'une même phrase dont la prononciation permet un double découpage de la chaîne phonétique induisant deux sens et faisant de ce personnage un écrivain bohème ou un tortionnaire, selon la manière de raconter. Une position

similaire à celle qu'il avait dans *La descomposición* par rapport à l'histoire et à la fiction comme nous l'avons vu avant dans la citation de ce roman.

Avec la reformulation du personnage dans le cadre de son projet littéraire, Ronsino reformule également la scène fondatrice analysée par Piglia. Dans « El matadero » d'Echeverría, l'unitaire sera torturé par Matasiete mais avant que cette torture n'ait lieu, il éclate de rage⁷. Dans les deux cas, l'homme torturé interrompt la torture par sa mort. Cependant, alors que dans la fiction d'Echeverría il n'y a pas de doute sur la peur à l'origine de la mort de l'unitaire, dans *Cameron* on ne sait pas si la crise cardiaque a été causée par la torture ou par la pilule que Sosa a prise pour éviter la délation, une pratique connue dans les camps. Le signe « Pajarito » endosse le rôle de la foule fédérale du « Matadero ». Pourtant, alors que la foule reconnaissait l'unitaire qui arrivait seul, Pajarito doit séquestrer les victimes de la torture.

Répétée au début du ^{xxi}^e siècle, la scène affirme le rapport entre fiction et politique comme un dispositif canonisant confirmant la vaticination de Sarmiento. Elle fonctionne également comme un prisme au travers duquel parler de l'histoire récente. Dans un entretien avec Matías Celedón, l'auteur explique que son roman est une reconstitution de scènes. Les diapositives jouaient le rôle des points autour desquels la narration s'articule. Puis, une fois étudié le matériel trouvé dans *Persa Bio Bio*, il lui a fallu trouver les récits de « ces années » adaptés à ces images et à ces objets. Le récit met en exergue des objets qui doivent à leur tour trouver une place dans les narrations que l'auteur connaît de cette période. Pour la génération à laquelle Celedón appartient cette époque se présente comme « une porte ouverte inaccessible », selon ses propres mots.

El clan Braniff place sur le lieu du crime les agents de renseignements qui participaient à l'assassinat d'Orlando Letelier, ministre du gouvernement de Salvador Allende. Bob revient aux États-Unis car il organise une opération de trafic de cocaïne dans lequel le fils d'Augusto Pinochet est impliqué. Si le geste de Ronsino est celui de la réapparition des personnages, Celedón insère quant à lui un personnage fictif dans un système

7. Rage, le mot ne peut pas rappeler Arlt dans le texte d'Echeverría car Arlt est venu plus tard, mais nous, lecteurs, nous pouvons retracer la rage de Silvio Astier chez l'unitaire d'Echeverría.

des personnages réels basé sur l'archive. Cette insertion lui permet de narrer de l'intérieur.

Si la littérature naît avec l'apparition du personnage, comme le dit Juan Rulfo, c'est la configuration de Bob qui permet à Celedón de réunir dans un récit cohérent le matériel trouvé. Cette archive de diapositives ouvre la porte aux narrations que l'auteur connaît de cette époque. Des discours, des histoires, comme celle de l'assassinat d'Orlando Letelier, qui font partie de la connaissance sur la dictature de Pinochet. L'information sur ces histoires est disponible dans la presse et plus encore si l'on se plonge à l'intérieur des archives récemment déclassifiées – et dans le *deep web* comme Celedón l'a précisé. Par exemple, les données sur Michel Townley, agent de la DINA (Direction nationale du renseignement) chargé de l'opération contre Letelier, sont même disponibles sur Wikipédia. Dans son roman Celedón écrit :

Bob y Bill se conocen en 1976 en el Departamento Exterior de la DINA. El 7 de septiembre se encuentran en Nueva York, en la pizzería Lombardi's, con el capitán Armando Fernández Larios, quien les encarga la misión de vigilar al agente Michael Townley desde su llegada. La importancia del golpe contra Orlando Letelier requiere precisión y suma cautela. [...]

Dada la política de compartimentación de la DINA, Townley desconoce que lo siguen, aunque presume que alguien va tras sus pasos. La idea crece en su mente a medida que lo acorralan. El 17 de abril de 1978, al inicio del primer interrogatorio en la cárcel de Quantico, Townley interrumpe el relato de su llegada para intentar esclarecer la naturaleza difusa de esa sombra y corroborar el asidero de sus sospechas respecto a un hippie y un ejecutivo rubio que vio....
(Celedón 2018: 83)

Le récit du crime publiquement connu et les informations obtenues à partir des déclarations de Townley fusionnent par la présence de Bob. Cette ombre illumine les espaces imaginés permettant à la narration de surgir et de se développer : on est soudainement dans la tête de Townley et ses soupçons.

La littérature se manifeste et revêt de sens les narrations contradictoires qui existent dans l'imaginaire public et dans les archives. Celedón faufile dans son récit ces narrations contradictoires avec les matériels

trouvés dans le *Persa Bio Bio*, en rajoutant un long et détaillé travail d'archive ; il peut construire un récit car l'envergure du personnage de Bob lui permet d'interroger le contexte politique et de risquer une explication cohérente. La force du personnage permet d'intégrer les matériels à ce récit. Bien qu'il y ait des différences, nous nous approchons du geste de Sarmiento lors de l'écriture du *Facundo*.

L'insertion de Celedón et la réapparition de Ronsino sont transposées, dans le système de De Mello, en déplacement des valeurs traditionnelles attribuées aux personnages, comme on le verra dans cette analyse. Son roman insère dans le récit par la voix de la narratrice deux événements nodaux : le départ du père et l'inceste abusif de son oncle. La construction de l'enfance dans ce texte repose sur une langue hétérogène, où le portugais transcrit phonétiquement pour l'oreille hispanophone n'empêche à aucun moment la compréhension du texte, montrant ainsi le caractère pédagogique de la langue littéraire du canon historique :

Você fala, me pergunta.

Falo, pero no contesto interrogatorios.

Jóao se esfuerza por sonar más castellano. Me cuenta que él es de Pernambuco pero que se vino para acá hace ya varios años. Que le gusta más vivir del lado brasileiro y que a esta frontera no la cambiaría por nada del mundo.

Aqui tem vida que arde, dice.

Cuando llegamos a la puerta se detiene frente a mí.

Té corres, con licencia, tengo que pasar a llave, me dice.

Perdón, no me di cuenta. (De Mello 2018 : 40)

Les activités du père de la narratrice apparaissent à la première page du roman, nous faisant penser à un roman « sur la dictature ». Les premières pages sont consacrées à la présentation du personnage du père par le récit de la mère. Elle raconte comment la vie se passait en Uruguay avant de fuir le pays pour s'installer à Buenos Aires. Son récit est une longue justification des actions menées par son mari autant qu'une dénonciation de ses infidélités. Pour sa mère il n'avait pas d'autres options que de participer aux actions des groupes militaires tortionnaires sans pour autant participer à la torture : « *Pero de algo sí estate segura: la tortura no es para cualquiera, ellos sabían muy bien a quién*

llamaban para eso, a tu padre nunca lo llamaron, para aquello no, meu deus do céu, para aquello nunca » (De Mello 2018 : 11). Plus loin, le souvenir de la narratrice montrera que cette affirmation risque de ne pas être vraie. La condition du couple est complexe : « *desertores para los milicos y milicos para los tupas* » (p. 86).

Cette ambivalence autour des personnages atteint son sommet quand le récit décrit le rapport entre la narratrice et son oncle, conséquence possible du départ du père. Une fois le stupre consommé, la relation entre la narratrice et son oncle se poursuit au cours des années contre la volonté de sa mère qui, bien qu'elle condamne la relation, exige dans le même temps le silence de sa fille pour sauver l'oncle. La mère de la narratrice souligne que si le père avait été présent, il aurait empêché cette relation. L'oncle, à plusieurs reprises, rappelle à la narratrice qu'il n'est pas son père. Ce roque des personnages se traduit dans le niveau stylistique par l'emploi du mot *desaparecer* dans deux variations morphologiques.

Ce signifiant condense la trace la plus forte laissée dans la langue par les dictatures civico-militaires de la deuxième partie du xx^e siècle en Amérique latine. Un *desaparecido* est une victime du terrorisme d'État après les dictatures, et le mot est intégré au vocabulaire politique depuis les années 1980⁸.

Dans le roman, le mot est utilisé deux fois en parlant du père : « *En la última época que vivimos como familia, mi padre desaparecía cada vez más seguido y por más tiempo de la casa* » (De Mello 2018 : 152). Que le père, ancien agent de la dictature uruguayenne, disparaisse, est dérangent pour un lecteur qui porte dans le bagage culturel de sa langue le sens associé à ce terme. Ce sens, s'il semble être utilisé côté militaire dans l'exemple récemment cité, devient à nouveau ambigu dans le deuxième exemple qui se réfère à un moment antérieur de la vie du couple, alors qu'ils imaginaient encore un avenir en Uruguay :

Estaba bien copiarse de la gente que sabía, anotaba ella entre medio de los hijos y de los pisos que iba a tener la casa. Por eso las desapariciones de su futuro

8. Del Pozo 2018 relève ce terme et développe une explication sur la pratique de la *desaparición* dans l'ensemble de dictatures de l'Amérique latine depuis les années 1960.

Le personnage dans la littérature contemporaine du Cône Sud

marido valían la pena, eran parte del trabajo, del sacrificio que cada uno debía hacer. (De Mello 2018: 123)

Ces *desapariciones* sont bien les longues absences du futur mari lors des opérations militaires où il s'occupait de « faire disparaître » les membres de l'organisation Tupamaros. Avec son double sens radical, cette phrase insère définitivement le personnage et son ambivalence au cœur de la structure du roman. Ce sont ses disparitions qui provoqueront l'inceste et laisseront la narratrice prisonnière de cette langue maternelle dont elle finira par sortir.

Le sujet enragé

Loin d'être une entité psychologique, la complexité du personnage repose sur les liens qu'il établit à l'intérieur du texte et de l'œuvre, comme nous l'avons essayé de souligner. Cependant, la contemporanéité des ouvrages propose une lecture transversale où les personnages entrent en relation au sein du système littéraire. Morphème vide, le personnage prend son sens progressivement au cours du texte mais également à partir de la relation que chaque personnage peut établir avec les autres personnages contemporains. Dans le système littéraire, sont les dynamiques communes qui rapprochent ces signes que sont les personnages.

Presque un demi-siècle après les derniers coups d'État du Cône Sud, dans le contexte du temps présent, ces signes et leurs signifiés sont éloquents de l'approche que le sujet né en démocratie peut avoir des dictatures.

Pajarito propose un questionnement direct du rapport entre histoire et fiction tout au long du travail de Ronsino. Ce personnage circule dans le projet de l'écrivain, il se charge de sens à chaque apparition et sur lui repose la possibilité de réécrire la scène de torture, la scène fondatrice de la littérature nationale, selon Piglia. Bob clôt et ouvre dans un même geste la lecture des narrations dérivées de la dictature de Pinochet. Sa clandestinité permet d'écrire les non-dits. Une écriture qui pourrait fermer le sens et qui pourtant les ouvre dans tous les sens, car cette écriture risque des hypothèses possibles seulement pour celui qui a fouillé dans les archives.

Un *servicio* disparu est presque un oxymore qui renverse les usages habituels des mots, dans le texte de De Mello, de même qu'on voit renversée voire déplacée la violence centrale du texte.

Ces personnages s'intègrent dans l'archive des signes d'une littérature qui décline de manière programmatique le lien entre fiction et politique. Si le dispositif canonisant qui est l'origine prône ce rapport entre fiction et politique comme le structure clé de la littérature en Amérique latine, les questions se déplacent vers les signifiés qui viendront occuper ces places symboliques. Ce sont les personnages, peut-être, par leur signifiant et par leur signifié, qui actualisent la dynamique de ce rapport et qui insèrent ce programme dans les poétiques contemporaines.

Des auteurs qui observent les dictatures par le prisme des représentations pour construire leurs poétiques peuvent envisager ce genre de personnages. Cette position leur permet de trouver des modulations qui laissent apparaître – comme le dit Rulfo – des personnages nuancés, intégrés aux sociétés.

De façon subtile et ambiguë, leur transformation, leur clandestinité et leur déplacement viennent peut-être rappeler – comme l'explique entre autres Graciela Montaldo – que les dictatures, même si elles sont historiquement terminées, ne sont pas nécessairement closes et que leurs traces vont encore prendre place dans le tissu social pour réapparaître sous des formes inattendues. C'est au sujet actif de la démocratie de faire face à ces formes.

Bibliographie

- Arlt, Roberto, « El juguete rabioso », *Novelas y cuentos completos*, Buenos Aires, Compañía general Fabril, 1963.
- Celedón, Matías, *El clan Braniff*, Santiago, Hueders, 2018.
- De Mello, Luciana, *Mandinga de amor*, Buenos Aires, La Página, 2018.
- Del Pozo, José, *Diccionario histórico de la dictadura cívico-militar en Chile*, Santiago, LOM, 2018.
- Deleuze, Gilles, « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? », in François Châtelet, *Histoire de la philosophie VIII. Le xx^e siècle*, Paris, Hachette, 1973.
- Echeverría, Esteban, « El matadero », *El matadero/La cautiva*, Madrid, Cátedra, 1993.
- Hamon, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6, 1972.
- Link, Daniel, « Canon contra archivo », *Lenguas vivas*, année 19, n° 15, 2019.

Le personnage dans la littérature contemporaine du Cône Sud

- Montaldo, Graciela, « Argentina zona cero », in *Zonas ciegas. Populismos y experimentos culturales en Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2010.
- Piglia, Ricardo, « Echeverría y el lugar de la ficción », in *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, De la urraca, 1993.
- Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Le Seuil, 1970.
- Ronsino, Hernán, *Cameron*, Buenos Aires, Eterna cadencia, 2018.
- , *La descomposición*, Buenos Aires, Interzona, 2007.
- Rulfo, Juan, « El desafío de la creación », *Revista de la Universidad de México*, vol. XVIII, n° 1, novembre 1963.
- Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo: civilización y barbarie*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1985.
- Todorov, Ducrot, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Le Seuil, 1972.
- Tornero, Angélica, « El tiempo, la trama y la identidad del personaje a partir de la teoría de Paul Ricœur », *Revista de Humanidades – Instituto Tecnológico de Monterrey*, n° 24, 2008.

Résumés

“La escritura Montoya”: un tratado sobre la violencia y el arte Ana María Amar Sánchez

Résumé · Le roman *Los derrotados* (2012) de Pablo Montoya est un texte décisif dans l'évolution de l'écriture fictionnelle de l'écrivain colombien. L'article se centre sur la façon dont procède Montoya pour problématiser les relations que la politique et l'histoire colombiennes établissent avec des questions relevant de l'esthétique, l'éthique et la science. Le travail d'écriture de cet auteur prend la forme d'un processus d'exploration littéraire qui – bien qu'il atteigne son apogée dans son ouvrage le plus connu, *Tríptico de la infamia* (2014) – se profile déjà clairement dans son troisième roman.

Resumen · La novela *Los derrotados* (2012) de Pablo Montoya es un texto decisivo en la evolución de la escritura ficcional del escritor colombiano. El artículo se centra en la manera en la que Montoya problematiza las relaciones que la política y la historia colombiana establecen con cuestiones relativas a la estética, la ética y la ciencia. El trabajo de escritura de este autor adquiere la forma de un proceso de exploración literaria que –si bien alcanza su punto culminante en su obra más conocida, *Tríptico de la infamia* (2014)– se perfila ya claramente en su tercera novela.

Contra el capitaloceno: escrituras subversivas en el siglo XXI Francisca Noguero

Résumé · Cet article propose une réflexion sur un corpus de textes narratifs hispanophones publiés au cours des vingt dernières années afin d'étudier comment une fiction narrative peut être marquée par l'empreinte d'un positionnement politique. L'article analyse la façon dont la littérature hispano-américaine récente prend ses distances et rompt avec l'optimisme affiché par la religion du progrès infini et imposé par le dogme du productivisme. L'article offre un ample panorama de la littérature espagnole et hispano-américaine récemment

Résumés

publiée tout en s'attardant plus particulièrement sur les derniers romans du Chilien Matías Celedón, de l'Argentine Betina Keizman et de l'Espagnole Cristina Morales.

Resumen · Este artículo propone una reflexión sobre un corpus de textos narrativos hispanófonos publicados en los últimos veinte años para estudiar cómo la ficción narrativa puede comportar la marca del posicionamiento político. Analiza la manera en la cual la literatura hispanoamericana reciente toma distancia y rompe con el optimismo expuesto por la religión del progreso infinito e impuesto por el dogma del productivismo. El artículo ofrece un amplio panorama de la literatura española y latinoamericana recientemente publicada y se detiene particularmente en las últimas novelas del chileno Matías Celedón, de la argentina Betina Keizman y de la española Cristina Morales.

La censura y sus derivas en la literatura argentina de 1969:

El proceso contra *Nanina* de Germán García

Carlos Walker

Résumé · Cet article revient sur une affaire judiciaire : le procès intenté à l'écrivain argentin Germán García à l'occasion de la publication de son roman *Nanina* (1968), considéré comme obscène sous le régime du général Juan Carlos Onganía. L'article analyse les documents versés au dossier de la procédure judiciaire mise en œuvre en 1969. Se centrant sur l'étude d'un cas particulier et d'une année précise, l'article montre comment ont fait irruption dans l'univers littéraire et artistique argentin, lors du passage des années 1960 aux années 1970, des gestes créateurs qu'on pourrait qualifier d'anti-esthétiques.

Resumen · Este artículo recupera un asunto judicial: el proceso contra el escritor argentino Germán García llevado adelante en 1969 a raíz de la publicación de su novela *Nanina* (1968), considerada como obscena bajo el régimen del General Juan Carlos Onganía. El artículo analiza los documentos que figuran en el expediente del proceso. Centrándose en el estudio de un caso particular y de un año preciso, el artículo muestra cómo irrumpieron en el universo literario y artístico argentino, en el pasaje de los años 60 a los 70, ciertos gestos creadores que podrían calificarse de antiestéticos.

De la *ficción traumática* a la *ficción política* en la infancia clandestina
Teresa Basile

Résumé · La production littéraire de HIJOS (Argentine) relaie aussi bien la mémoire de leurs parents dont ils ont hérité en quelque sorte que celle de leur propre génération dont l'enfance s'est déroulée sous la dictature. Cet article analyse le passage de la fiction traumatisante à la fiction politique et se focalise sur l'une de ces zones de conflit entre la vie intime et la vie politique, celle de l'enfance clandestine. Pour ce faire, il dresse un panorama de la production narrative argentine des dernières décennies qui traitent de telles thématiques, en jonction directe avec le tournant culturel qu'a connu l'Argentine quand ont été revendiqués les droits de l'Homme.

Resumen · La producción literaria de HIJOS (Argentina) se hace eco de la memoria de alguna manera heredada de sus padres así como de la memoria de su propia generación cuya infancia transcurrió bajo la dictadura. Este artículo analiza el pasaje de la ficción traumatizante a la ficción política y se focaliza en una de las zonas de conflicto entre la vida íntima y la vida política, la de la infancia clandestina. Para ello, presenta un panorama de la producción narrativa argentina de las últimas décadas que tratan tales temáticas, conjuntamente con el giro cultural ocurrido en Argentina, que reivindica los derechos humanos.

Fiction politique et périphérie : une approche territoriale
du roman politique espagnol
Fátima Rodríguez

Résumé · L'article analyse une œuvre pionnière de la littérature sociale et politique espagnole du XIX^e siècle : *La Tribuna* (1883), d'Emilia Pardo Bazán. Il embrasse aussi un corpus narratif bien plus vaste qui va de Pardo Bazán à certains textes du Barcelonais Manuel Vázquez Montalbán, en passant par le Galicien Eduardo Blanco Amor et les écrivains valenciens Alfons Cervera et Rafael Chirbes pour y étudier les façons dont le roman péninsulaire se mue en fiction politique *sui generis* qui rend visibles et sensibles les manifestations d'un pouvoir assurant sa domination par l'exclusion aussi bien sociale que langagière.

Resumen · El artículo analiza una obra pionera de la literatura social y política española del siglo XIX: *La Tribuna* (1883), de Emilia Pardo Bazán. Abarca también un corpus narrativo bastante amplio que va de Pardo Bazán a ciertos textos del barcelonés Manuel Vázquez Montalbán pasando por el gallego Eduardo Blanco Amor y los escritores valencianos Alfons Cervera y Rafael Chirbes para estudiar en ellos las maneras en las que la novela peninsular se convierte en ficción política *sui generis* que vuelve visibles y sensibles las manifestaciones de un poder que asienta su dominación mediante la exclusión tanto social como lingüística.

Repolitización de la ficción en España: el caso de Belén Gopegui Sonia Fernández Hoyos

Résumé · Cet article prend comme objet d'étude les textes non seulement littéraires mais aussi critiques de l'écrivaine espagnole Belén Gopegui (1963-...) parus entre 1993 et 2019 afin d'interroger la fonction sociale du roman espagnol actuel. Son œuvre est représentative du regain d'intérêt que connaît en Espagne la fiction à résonance politique qui accorde une place centrale à la médiation des affects et à l'expérience éthique. L'article montre que les choix politiques de Gopegui se manifestent à plusieurs niveaux (thématiques, narration, subjectivité), tout ce que l'auteure caractérise par le terme d'« humanisme littéraire ».

Resumen · Este artículo toma como objeto de estudio los textos literarios y críticos de la escritora española Belén Gopegui (1963) publicados entre 1993 y 2019 con el fin de interrogar la función social de la novela española actual. Su obra es representativa del renovado interés que se le está dando en España a la ficción política, que acuerda un lugar central a la mediación de los afectos y a la experiencia ética. El artículo muestra que las elecciones políticas de Gopegui aparecen en diferentes niveles (temáticas, narración, subjetividad), todo lo que la autora caracteriza como « humanismo literario ».

**La pensée politique de Hannah Arendt dans la littérature contemporaine :
le cas du totalitarisme**
Emmanuelle Terrones

Résumé · Depuis une dizaine d'années, la biographie et l'œuvre de la philosophe allemande Hannah Arendt connaissent un regain d'intérêt dans de nombreux domaines. Il est donc légitime de se demander dans quelle mesure sa pensée est aussi à l'œuvre aujourd'hui dans la littérature. L'article explore le dialogue que la littérature instaure avec la pensée politique d'Arendt et se penche tout particulièrement sur la façon dont ont été reprises les analyses arendtiennes du totalitarisme par des écrivains de langue allemande comme Ruth Klüger et Abbas Khider; et d'autres de langue espagnole comme le Cubain Carlos Aguilera ou de langue arabe comme le poète syrien Mohamad Alaaedin Abdul Moula.

Resumen · Desde hace unos diez años, la biografía y la obra de la filósofa alemana Hannah Arendt conoce un renovado interés en numerosos ámbitos. Es legítimo entonces preguntarse en qué medida su pensamiento actúa hoy en la literatura. El artículo explora el diálogo que la literatura instaure con el pensamiento político de Arendt y aborda particularmente la manera en la que la reflexión arendtiana sobre el totalitarismo es retomada por escritores de lengua alemana como Ruth Klüger y Abbas Khider; y otros de lengua española como el cubano Carlos Aguilera, y de lengua árabe como el poeta sirio Mohamad Alaaedin Abdul Moula.

Entramados de lo político en la obra de Claudia Piñeiro
Romain Magras

Résumé · L'article s'intéresse à l'œuvre de la romancière argentine Claudia Piñeiro, qui occupe le devant de la scène éditoriale de son pays depuis 2005, année où son roman *Las viudas de los jueves* a enregistré des records de ventes. Ce succès a donné à l'auteure une visibilité médiatique et une autorité publique qui lui ont permis d'intervenir dans les débats qui ont cours dans la société argentine. On retrouve dans ses textes, grâce à des dispositifs narratifs efficaces, les échos d'un

Résumés

grand nombre des tensions, affrontements et polémiques, que connaît la société argentine contemporaine.

Resumen · El artículo se interesa en la obra de la novelista argentina Claudia Piñeiro, quien ocupa un primer plano en la escena editorial de su país desde 2005, año en el cual su novela *Las viudas de los jueves* registró records de ventas. Este éxito dio a la autora una visibilidad mediática y una autoridad pública que le permitieron intervenir en los actuales debates de la sociedad argentina. Se encuentran en sus textos, gracias a dispositivos narrativos eficaces, los ecos de una amplia variedad de tensiones, enfrentamientos y polémicas imperantes en la la sociedad argentina contemporánea.

La littérature latino-américaine au temps de la globalisation : le cas de *La metamorfosis del sabueso* (2011) d'Horacio Castellanos Moya
Félix Terrones

Résumé · L'essai bénéficie d'une longue tradition dans la littérature latino-américaine. L'article propose une lecture attentive de *La metamorfosis del sabueso* (2011) de l'écrivain hondurien Horacio Castellanos Moya et entreprend ainsi de montrer dans quelle mesure l'auteur porte un regard clinique sur la littérature latino-américaine du XXI^e siècle et réussit à en révéler les symptômes. L'article met à jour la conception et la portée politique que l'auteur octroie à l'essai tant dans sa vie personnelle que dans son écriture littéraire.

Resumen · El ensayo goza de una larga tradición en la literatura latino-americana. El artículo propone una lectura atenta de *La metamorfosis del sabueso* (2011) del escritor hondureño Horacio Castellanos Moya y muestra en qué medida el autor observa clínicamente la literatura latinoamericana del siglo XXI y revela sus síntomas. El artículo restablece la concepción y el alcance político que el autor otorga al ensayo tanto en su vida personal como en su escritura literaria.

**Le personnage dans la littérature contemporaine du Cône Sud :
au carrefour de la fiction et de la politique**
Laura Gentilezza

Résumé · Les républiques latino-américaines et leurs littératures sont nées en quelque sorte concomitamment. C'est la raison pour laquelle cette intrication étroite entre littérature et politique constitue un trait fondamental de la littérature latino-américaine. En revisitant cette tradition littéraire qui noue violence politique et fiction, l'article explore les différentes façons dont cette violence est figurée. Dans ce nouage, le traitement narratif du personnage est éminemment révélateur des tensions politiques qu'ont connues les sociétés du Cône Sud vivant sous le joug des dernières dictatures dans les années 1970. L'article se penche sur de nombreux romans récemment publiés (entre 2016 et 2018) en Argentine et au Chili.

Resumen · Las repúblicas latinoamericanas y sus literaturas nacieron conjuntamente. Esta es la razón por la cual este vínculo estrecho entre literatura y política constituye un rasgo fundamental de la literatura latinoamericana. Volviendo a esta tradición literaria que enlaza violencia política y ficción, el artículo explora las diferentes maneras en las que esta violencia es representada. En este anudamiento, el tratamiento narrativo del personaje es altamente revelador de las tensiones políticas que sufrieron las sociedades del Cono Sur bajo el yugo de las últimas dictaduras en los años 70. El artículo aborda diversas novelas recientemente publicadas (entre 2016 y 2018) en Argentina y en Chile.

Présentation des auteurs

Ana María Amar Sánchez es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Buenos Aires. Es catedrática emérita de literatura latinoamericana y teoría literaria en la Universidad de California-Irvine. Autora de *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura* (1992, reeditado en 2008 en ediciones De la Flor), *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas* (2000, reeditado en 2017 en Almenara Press) e *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores* (Anthropos, 2010). Ha publicado antologías, dossiers y numerosos artículos sobre narrativa contemporánea, ética, política y cultura de masas. Fue presidenta del *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, University of Pittsburgh, por el período 2012-2016. Su actual proyecto explora las relaciones entre estética y política en la literatura latinoamericana de las últimas décadas.

Francisca Noguero es catedrática de *Literatura Hispánicoamericana* en la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca. Ha ejercido la docencia en diferentes universidades americanas (Estados Unidos, Colombia, México, Brasil, Chile) y europeas (Francia, Italia y Alemania). Doctorada con una tesis sobre Augusto Monterroso, fruto de la cual fue su libro *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso* (1995; 2ª edición en 2000), ha participado como autora y editora en otras diez monografías, siendo la última *Letras y bytes: escrituras y nuevas tecnologías* (Kassel, Reichenberger, 2015). Es autora de más de 180 trabajos de investigación publicados en revistas nacionales e internacionales, en los que se manifiesta su interés por los movimientos estéticos más innovadores desde las vanguardias históricas hasta la narrativa reciente, los imaginarios culturales, las relaciones entre imagen y literatura y los géneros híbridos.

Carlos Walker es investigador asistente del *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas* en Argentina (CONICET). Desarrolla su trabajo en el *Instituto de Literatura Hispánicoamericana* de la Universidad de Buenos Aires. Se doctoró en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad de París 8. Realizó tareas de investigación postdoctoral en la Universidad de Lieja. Es autor de *El horror como forma en Juan José Saer* (Eduvim, 2019). Dirigió el volumen colectivo *Mil hojas. Formas contemporáneas de la literatura* (Hueders, 2017) y el número especial de

Les auteurs

Cuadernos LIRICO (15, 2016): *Un año. Literatura argentina 1969*. Sus trabajos se pueden consultar en línea: <https://conicet.academia.edu/CarlosWalker>.

Teresa Basile es Profesora en Letras, Licenciada en Letras con orientación literatura latinoamericana, Doctora en Letras por la Facultad de *Humanidades y Ciencias de la Educación* de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y Magister en Letras Hispánicas por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Es Directora (2018-...) del Centro de *Teoría y Crítica Literaria* (IdIHCS-CONICET-UNLP) y se desempeña como Profesora en la cátedra de Literatura Latinoamericana II de la UNLP. Es miembro fundador e integrante del Comité directivo de la Red de Investigación *Violencia y representación en América Latina* y de la Red Académica de Docencia e Investigación en Literatura Latinoamericana *Katatay*. Directora, junto con Enrique Foffani, de la revista *Katatay. Revista crítica de Literatura latinoamericana* (2005-2015). Ha publicado *El desarme de Calibán. Debates culturales y diseños literarios en la posdictadura uruguaya* (IILI, Pittsburgh, 2018) e *Infancias. La narrativa argentina de Hijos* (Eduvim, 2019) y los volúmenes colectivos: *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte* (Beatriz Viterbo, 2008); *Lezama: orígenes, revolución y después...* (coeditado con N. Calomarde, Corregidor, 2013); *Onetti fuera de sí* (coeditado con E. Foffani, Katatay, 2013); *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente* (Colección Colectivo crítico de la UNLP, 2015); *Bolaño en sus cuentos* (coeditado con P. Aguilar, Almenara-Leiden, 2015); *Literaturas compartidas* (coeditado con E. Foffani, Colección Colectivo crítico de la UNLP, 2014); el dossier *Las tramas de la memoria* para la revista *Alter/nativas* (coeditado con A. Trigo, Universidad de Ohio, Otoño 5, 2015); y *Derrota, melancolía y desarme en la literatura latinoamericana de las últimas décadas* (coeditado con A. M. Amar Sánchez, Número Especial de la *Revista Iberoamericana* Vol. LXXX Abril-Junio 2014, nº247 del IILI, Pittsburgh). Sus trabajos abordan los vínculos entre literatura, política y memoria en las literaturas latinoamericanas de las últimas décadas.

Fátima Rodríguez, poète et agrégée d'espagnol, elle est actuellement professeure des universités à l'université de Bretagne Occidentale (Brest). Après avoir suivi des études de philologie romane à l'université de Saint-Jacques-de-Compostelle et de traductologie et traduction à l'Universitat Autònoma de Barcelona, elle soutient une thèse de doctorat en littérature latino-américaine contemporaine (Université de Toulouse 2 Jean-Jaurès). Auteure de nombreux travaux sur des problématiques de genre et des analyses des fictions de Mario Bellatin

Les auteurs

María Rosa Lojo, Rosario Ferré, Ana Lydia Vega, Sylvia Molloy, Cristina Peri-Rossi, Camila Henríquez Ureña, Carmen Naranjo, Carlos Fuentes, José Luis González et Juan Rulfo ainsi que des réflexions autour des représentations identitaires, de la réception et la lecture et des systèmes référentiels dans la littérature et les arts. Elle a co-dirigé des anthologies de poésie (Xavier Queipo et Fátima Rodríguez, *Poets gallecs d'avui*, Barcelone, Llibres del Segle, n° 21, 2008) et coordonné plusieurs symposiums et colloques internationaux sur les aires culturelles des Caraïbes (Noémie Vourc'h et Fátima Rodríguez, *Pérennité ou changement. Identités et représentations dans les aires culturelles caraïbes*, Brest, Centre des recherches bretonne et celtique, 2016).

Sonia Fernández Hoyos es docente titular de la Universidad de Reims y Doctora en literatura española por la Universidad de Granada (España). Es especialista en literatura española, teoría literaria y literatura comparada, ha publicado artículos y monografías en revistas internacionales y editoriales especializadas. Es autora de *La lucidez de leer la historia: los ensayos históricos de Carmen Martín Gaité* (Tragacanto, 2012). Ha realizado una carrera internacional tanto en materia de enseñanza como de investigación: New York University, Stony Brook University, University of Utrecht, Sorbonne Nouvelle-Paris III, Universidad de Lorena y Universidad de Nantes.

Emmanuelle Terrones, née en 1976, elle est reçue à l'agrégation d'allemand en 1999 après des études de germanistique à Tours et Bochum. Elle obtient un doctorat en 2004 avec une thèse portant sur la reprise de la mythologie antique dans le roman contemporain de langue allemande. Elle travaille depuis 2007 en tant que maître de conférences à l'université François-Rabelais de Tours, où elle est membre de l'unité de recherche « Interactions culturelles et discursives ». Elle prépare actuellement une thèse d'habilitation sur la présence de la pensée politique de Hannah Arendt dans la littérature contemporaine.

Romain Magras es *agregé* de español y doctor en literatura latinoamericana. Se desempeña actualmente como profesor titular (*maître de conférences*) en la Universidad del Littoral-Côte d'Opale y pertenece al centro de investigaciones HLLI *Histoire, Langues, Littérature et Interculturel*. Es especialista en la obra del escritor argentino Abel Posse, sobre la cual realizó su tesis de doctorado titulada *Les figurations de l'héroïsme dans l'œuvre d'Abel Posse* bajo la dirección

Les auteurs

de Perla Petrich y de Julio Premat, en la Universidad de Paris VIII. Ha publicado trabajos sobre novela histórica latinoamericana en los cuales estudia las relaciones entre historia y ficción en obras de los argentinos Leopoldo Lugones, Andrés Rivera, Jorge Goyeneche y María Rosa Lojo. Es traductor literario. Tradujo al francés *El largo atardecer del caminante* de Abel Posse y cinco novelas de Claudia Piñeiro (en Actes Sud).

Félix Terrones, auteur, traducteur et critique littéraire péruvien. Entre autres institutions, il a enseigné la littérature latino-américaine à l'École normale supérieure de Paris. Dans le milieu universitaire, ses articles portent sur l'essai et la fiction narrative, en particulier sur la façon dont les écrivains conçoivent la littérature latino-américaine. Son travail est également consacré à la représentation des espaces urbains marginaux dans la fiction. Il vient de publier *Un sueño hecho ficción : los prostíbulos en la novela latinoamericana (Onetti, Vargas Llosa y Donoso)* (Calambur, 2019) avec des présentations de Mario Vargas Llosa et Leonardo Valencia. Actuellement, il est traducteur et membre de la commission « Extraduction : Littérature » du Centre national du livre (France) dans laquelle il représente le domaine hispano-américain.

Laura Gentilezza est docteure en Langues et littératures étrangères à l'université Paris-Est Créteil et licenciée ès lettres à l'université de Buenos Aires, elle enseigne la littérature et la civilisation latino-américaines à l'université de Créteil. Professeure certifiée d'espagnol, elle travaille en classe préparatoire, collège et lycée. Spécialiste en littérature latino-américaine contemporaine, notamment du Cône Sud, ses recherches portent sur les rapports entre littérature et phonétique ainsi que sur les notions d'espace et de corps dans la littérature argentine contemporaine. Membre de l'Institut des mondes anglophone, germanique et roman (IMAGER) de l'université Paris-Est Créteil et membre du réseau LIRICO (Littérature contemporaine du Rio de la Plata).

